

Články

VARIACE NA TÉMA VISCONTIHO SMRTI V BENÁTKÁCH (II. VARIANTA) *

Petr Málek
(Marcele)

I. Autobiografická předehra

„... ale ať se obrátíme kam obrátíme, vábí nás propast.“
(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

„... a před nekonečnem svých niter prchejte.“
(Charles Baudelaire, Prokleté ženy)

„A nářek, nářek, strašlivý nářek z nehlubšího nitra se dere ven.“
(Richard Wagner, Parsifal)

„Ó, milenci“, volal Ludwig Tieck, jeden z duchovních otců romantismu, „když chcete svěřit svůj cit slovům, nikdy nezapomínejte: **co je vůbec možné říci slovy?**“ (Podtrhl P. M.) Tato Tieckova nedůvěra ve slovo a jazyk byla sdílena takřka všeobecně: pro romantika je nejpřirozenější vyjádřit člověka prostřednictvím hudby, nejvýmluvnější zpověď se odehrává skrze hudbu, „nejromantičtější ze všech umění“ (E. T. A. Hoffmann). Naum Berkovskij, význačný znalec německé romantiky, připomíná Tieckovo drama Život a smrt svatě Jenoféfy, v němž o titulním hrdinovi Golovi víme sice mnohé, ale jen **elegická píseň**, která se v dramatu nejednou zpívá, vyjadřuje Gola v jeho pravé podobě, takového, **„jaký je ve své duši, ne jaký je pro pozorovatele, slídivce a zvědavce“** (podtrhl P. M.).¹⁾

V souvislosti s formováním své koncepce hudebního dramatu se ke vztahu slova a hudby vyslovil i Richard Wagner: Ve svých úvahách polemicky namířených proti staré i současné opeře, která pro něj představovala „blázinec pro všechno šílenství světa“, osvobozuje hudbu od povinnosti vyjadřovat to, co je možné sdělit slovem, a přisuzuje jí úkol vyjadřovat – neboť tuto schopnost má – onen nevyslovitelný, hlubší smysl drama-

* Tato studie je přepracovanou a podstatně rozšířenou verzí variací na **stejně** téma, které byly publikovány v časopise Cinemapur 1993, č. 4.

Všechny citace z díla Thomase Manna jsou z knih: *Novely a povídky*. Praha 1979 (přel. Jitka Fučíková a Dagmar Steinová); *Doktor Faustus*. Praha 1986 (přel. Hanuš Karlach); *Buddenbrookovi*. Praha 1980 (přel. Jitka Fučíková).

1) Naum Berkovskij, *Německá romantika*. Praha 1976, s. 44.

tického děje i vnitřní hnutí v duši hrdinů. Překvapivě však formuloval požadavek, že v nové operní formě musí být dramatický plán vždy nadřazen hudbě. Samotná Wagnerova hudebně-dramatická tvorba ovšem tyto teoretické postuláty výrazně koriguje: nová kvalita jeho hudebních dramát nejen že vyrůstá z organického, vzájemně nerozlučitelného sepětí dramatického plánu a hudební výstavby, ale v některých případech – v opeře *Tristan a Isolda* především – je jedinečný účinek i „hlubší smysl“ díla nesen především hudbou.²⁾ Hudbou, která v složité struktuře hudebního dramatu pro něj představovala **ženský princip**, vedle dramatu zastupujícího princip mužský. Ono spojení ženského principu s romantickým únikem do záhadných, zdánlivě neurčitých hlubin hudby, pokládané romantiky za mateřské lůno veškerých umění, pro mne ve filmu nalezlo své dokonalé ztělesnění právě ve Viscontiho *Smrti v Benátkách* (*La morte a Venezia*, 1971).

Bylo v ní pro mne – ostatně jako ve smrti vůbec – vždy cosi ženského: cosi z ženství v jeho neurčitosti, nedo/vy/slovenosti, z ženství, které nezná důstojnosti a střízlivosti, probouzí smyslovost, citovou výstřednost a opojení, z ženství, které sympatizuje s propastí, které **je** propastí. A přece znovu přemožen tajemným ženstvím Smrti, doprovázené bolestnými tóny Mahlerovy hudby, opakuji s nebohým Gustavem tu „tradiční formuli touhy – formuli v tomto případě nemožnou, absurdní, zavrženíhodnou, směšnou, a přesto i v tomto případě ještě posvátnou, úctyhodnou: „Miluji tě!““ (T. Mann, *Smrt v Benátkách*, s. 163.)

II. Téma s variacemi

Mýtus

„... a Aschenbach si jako už tolikrát s bolestí uvědomil, že slovo může smyslovou krásu jen velebit, nikoli vyjádřit.“

(Thomas Mann, *Smrt v Benátkách*)

„Zeptal se: „Co si počítáte za jízdu?“ A gondoliér, hledě někam nad něho, odpověděl: „Však zaplatíte!““

(Thomas Mann, *Smrt v Benátkách*)

O Mannově novele se velmi často (zejména díky autorově korespondenci s maďarským mytologem Karlem Kérényim) hovoří jako o novele mytologické. Přesněji by se tu snad mělo uvažovat o mýtu ve funkci prefigurace či o užití mytologické metody v tom smyslu, v jakém o ní psal již T. S. Eliot („mythical method“), když analyzoval Joyceova *Odyssea*. Není náhodné, že Mann ve svém eseji *Jak jsem psal Doktora Fausta* poznamenává, jak hluboce se jej dotkla věta z knihy Harryho Levina, která vypovídá právě o tomto rysu Joyceovy metody: „Nejlepší díla našich současníků nejsou aktem kreace, ale evokace,

2) F. Nietzsche při výkladu vztahu dramatu a hudby právě na Wagnerově opeře *Tristan a Isolda* dokládá, že „hudba je vlastní ideou světa, drama jen odleskem té ideje, jen její ojedinělou **stínohrou**“ (podtrhl P. M.). Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha 1993, s. 71.

zvláštním způsobem nasycené reminiscencemi.³⁾ Mann tu o této metodě uvažuje v souvislosti s rodícím se plánem na svého Doktora Fausta, ale již jeho starší díla jsou nasycena reminiscencemi, odkazy, parafrázemi, citáty... Dnes bychom mohli říci, že jsou vystavěna na principech **intertextovosti**.

Ve Smrti v Benátkách využívá Mann různých mytémů, pojmenování a přirovnání, poukazuje na podobnost situací, cituje Homéra, z Platónova dialogu Faidros (Aschenbachův vztah k Tadziovi není nepodobný Sókratově náklonnosti k Faidrovi), mýtická jsou témata i menších sémantických celků jako je např. Aschenbachův sen... Především však je celá novela prostoupena **hermovským mýtem**, který se překrývá s řeckým **mýtem smrti** vůbec.⁴⁾ „Podezřelý“, ambivalentní a mnohoznačný Hermes tu vystupuje zejména ve své funkci **Psychagoga** (Psychopompa) – průvodce duší do podsvětí.⁵⁾ Základním kompozičním postupem je, jak dokládá Nora Krausová, vždy nová a nová symbolická anticipace Aschenbachovy smrti, leitmotivický výskyt čtyř, resp. pěti poslů smrti⁶⁾ (muž v lýkovém klobouku, falešný mladík na lodi, gondoliér, zpěvák, resp. prodavač lístků na lodi) s jistými invariantními rysy odkazujícími k Hermovi (všechny postavy – varianty smrti mají klobouk – „petasos“, kromě zpěváka všechny cestují) nebo přímo evokujícími smrt-smrtku (tupý nos, vychrtlý krk, vystupující ohryzek, vyceněné, resp. falešné zuby, znetvořené grimasy, pitvorná gesta, vyzáblost, celkový dojem cizoty, nepřiměřenosti, děsivosti): „Opakování invariantních črt vždy v novém kontextu vyvolává dojem stupňování, stále větší – Aschenbachovy – blízkosti smrti.“⁷⁾ Konečně i Aschenbach sám se transformuje – vzhledem (zbarvené vlasy, namalovaná tvář) a oblekem (červená kravata, slaměný širák s pestrou stuhou) – v jednu z podob smrti: „falešného mladíka“. Ale stejně jako Hermes i smrt má v Mannově novele ambivalentní charakter: smrt jako hrůza, strach a hnus i smrt jako krása. V závěrečné scéně, kdy Aschenbach umírá na pláži, Tazio jako líbezný Psychagog symbolizuje smrt vykupující, vyvazující z pozemského strádání. Srovnání právě této finální scény s její filmovou podobou může mnohé napovědět o adaptátorském přístupu L. Viscontiho. Ve filmu je symbolický kontext scény výrazně oslaben, a zdá se, jako by se Visconti důsledně spoléhal na čisté vizuálně. Vidíme Tazia, jak – provázen unaveným, vyhaslým pohledem Aschenbacha – pomalu kráčí

3) Thomas M a n n, *Jak jsem psal Doktora Fausta*. Praha 1962, s. 62.

4) Srov. N o r a K r a u s o v á, *Rozprávač a románové kategorie*. Bratislava 1972, s. 169.

5) Mýtický Hermes zaujímá v celém Mannově díle místo zcela výjimečné a vystupuje v něm v různých podobách a funkcích. Podle mytologa K. Kérényiho Hermes plnil maieutické funkce: jako boží posel, tlumočnické jejich vzkazů lidem a vykladač snů měl za úkol zprostředkovávat, spojovat, a to nikoli pouze mezi Hádem a světem, ale mezi **všemi sférami**. Podle Kérényiho právě Hermes může překlénout antinomií mezi apollinským a dionýským principem, které Mann v návaznosti na Goetha, Schopenhauera a Nietzscheho chápal jako polární, na sebe odkázané síly tvořící podstatu lidské celistvosti, protikladnou jednotu ducha a života, ducha a přírody. Ve Smrti v Benátkách Hermes ještě tento protiklad „překonává“ tím, že odvádí Aschenbacha do říše mrtvých. Kladné atributy tohoto ambivalentního boha vystoupily do popředí až v pozdějších Mannových dílech, především pak v tetralogii Josef a bratři jeho, v níž je Hermes ztotožněn nejen s Josefem, ale má ztělesňovat i autorovy vlastní umělecké i lidské možnosti. Srov. V i n c e n t Š a b í k, *Interpretácia ako umelecké dielo (Th. Mann: Jozef a jeho bratia)*. In: *O interpretácii umeleckého textu 14*. Nitra 1992, s. 26 – 27.

6) Srov. N. K r a u s o v á, c. d., zejména s. 168 – 182.

7) Tamtéž, s. 177.

mořskou mělčinou, jak se v dálce zastavuje, opírá ruku v bok a slabě se otáčí ke břehu, pak zvolna zvedne ruku a ukáže směrem k vycházejícímu slunci. Je to obraz uhrančivé krásy, ale symbolický význam Tadziova gesta je ve srovnání s Mannovou novelou zastřenější, nejednoznačnější, nesnadněji uchopitelný. Je vůbec Tadziovo gesto věnováno Aschenbachovi, nesměruje snad k polskému chlapci, s nímž se krátce předtím pral, nebo není to nakonec poslední pozdrav Benátkám, které – jak víme – má toho dne opustit? A navíc: proč Tadzio ukazuje k vycházejícímu slunci? Je to velmi zajímavý detail, neboť v předloze se pouze konstatuje, že Tadzio „ukazuje před sebe“. Položené otázky, na něž film bezprostřední a jednoznačnou odpověď nedává, mohou snadno vést k podezření, že Viscontiho práce s hermovským mýtem je nedůsledná, že se režisér nepochopitelně lehkomyšlně vzdal umělecky působivé ambiguity mezi významovými plány ve prospěch současného na úkor mytologického, který jen tu a tam probleskuje.⁸⁾ A je-li tomu tak, v čem pak spočívá onen nepopíratelně fascinující účinek Viscontiho přepisu?

Hudba

„Hledám-li jiný výraz pro hudbu, nalézám vždy jen slovo Benátky. Neumím dělat rozdíl mezi slzami a hudbou – neumím si představit štěstí, jít, aniž by mne mrazilo bázni.“

(Friedrich Nietzsche, Ecce homo)

„To byly Benátky, ta lichotná a podezřelá kráska – město napůl pohádka, napůl past na cizince, v jehož hnilobném vzduchu kdysi hýřivě vybuchlo umění a vnuklo hudebníkům tóny, ukolébávající a namlouvavě uspávající.“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

Jednou z nejnápadnějších změn, které Visconti ve svém filmu provedl, byla transformace postavy Gustava von Aschenbacha z váženého a úspěšného spisovatele (autora „jasné a monumentální prozaické epopie o životě Bedřicha Pruského“), odměněného k padesátým narozeninám šlechtickým titulem, na **hudebního skladatele**. Pokud byl Visconti dotazován, co ho vedlo k proměně hlavní postavy, upozorňoval především na důvody čistě praktické: ve filmu je prostě snazší zachytit a zpodobnit hudebníka a proces vzniku hudební skladby než literáta a zrod literárního díla, kdy je nutno využívat obtížných a nepříliš přesvědčivých prostředků jako hlasu „off“ apod. Nabízejí se však i souvislosti další.

Často se připomíná, že Visconti Aschenbacha obdařil psychofyzickými rysy skladatele Gustava Mahlera (1860 – 1911). Ale byl to už Mann, který při popisu svého literárního hrdiny přesně a věrně vystihl Mahlerovu podobu: „Gustav von Aschenbach byl postavy spíš menší, brunet, vyholený. Jeho hlava se zdála poněkud veliká oproti téměř útlé postavě. Dozadu skartáčované vlasy, na temeni prořídlé, na skráních velmi husté a prošedivělé, vroubily vysoké rozbrázděné, takřka zjizvené čelo. Sedlo zlatých brýlí bez obrouček se vřezávalo do kořene silného, ušlechtilé zahnutého nosu. Ústa měl veliká,

8) Nora Krausová, *Montáž v literatuře a vo filme*. In: N. K., *Význam tvaru – tvar významu*. Bratislava 1984, s. 326.

někdy mu ochabla, někdy se náhle zúžila a napjala, tváře hubené a vrásčité, pěkně utvářenou bradu měkce rozpolcenou.“ (s. 134) Nepřekvapuje to, neboť je známo, že právě Mahler byl Mannovi modelem pro Aschenbacha, což signalizuje již jeho křestní jméno a dokládá to i Mannův dopis z roku 1921 adresovaný malíři Wolfangu Bornovi, který ve svých ilustracích novely bez předchozích domluv se spisovatelem vycházel z Mahlerovy podoby. Ví se rovněž, jak hluboký dojem zanechalo ve spisovateli jeho setkání s Mahlerem: v lístku odeslaném skladateli krátce po premiéře jeho osmé symfonie (v Mnichově v září 1910) jej nazývá „člověkem ztělesňujícím nejsvětější a nejsurovější aspirace naší doby“. A v čase, kdy Mann začínal na ostrově Brioni v Jaderském moři psát svou novelu, odebíral lékařské časopisy oznamující skladatelovu agónii a smrt; dalším nejbližším cílem Mannovy cesty byly Benátky.

Ve Viscontiho *Smrti v Benátkách* k Mahlerovi jako modelu pro postavu Aschenbacha explicitně odkazují především dvě retrospektivy, které jej ukazují v rodinném kruhu. První evokuje šťastné chvíle s manželkou a malou dcerkou v prázdninovém domě, umístěném v romantické horské krajině, druhá pak zachycuje smrt skladatelovy dcerky. Mahler sám sebe nazýval „prázdninovým skladatelem“ – jestliže po většinu roku byl zcela vytížen dirigentskými úvazky, k systematické práci na svých partiturách se dostával především o letních prázdninách, které trávil v „tichém domu přírody“ nejprve v Steinachu u Atterského jezera, překrásném koutu rakouských Alp, později v Meierniggu na Wörther See. V roce 1907 však do období prázdninové pohody udeřil náhle blesk: v červenci na spálu zemřela Mahlerova milovaná prvorozená dcera Marie Alma. Duševně i fyzicky zlomeného Mahlera manželka Alma přiměla k lékařské prohlídce, jejíž výsledek byl zdrcující a znamenal vlastně ortel smrti: vrozený oboustranný defekt srdečních chlopní. Následoval trpký odchod z místa ředitele Dvorní opery ve Vídni, které zastával plných deset sezón. „Odcházím, protože to už s tou pakází nemohu vydržet“, komentuje to s rozhořčením a opovržením v dopise příteli a ještě koncem roku odjíždí na své nové působiště do Ameriky.⁹⁾ Ve filmu tento osudový zlom i v uměleckém životě skladatele evokuje retrospektiva zachycující fiasko při koncertním vystoupení; po srdečním záchvatu se Aschenbach vydává na cestu – do Benátek.

„Upnutý v plášti, s knihou na klíně cestující Aschenbach odpočíval a čas mu nepozorovaně uplýval. Přestalo pršet; odstranili plátěnou střechu. Horizont se uzavřel. Pod pošmournou kupolí oblohy se všude vůkol prostíral nezměrný kotouč pustého moře. Ale v prázdnu, nečleněném prostoru chybí naší mysli i měřítko pro čas a propadáme se do nezměrna.“ (s. 137) Ono propadání se do nezměrna provázelo i poslední strastiplnou cestu těžce nemocného Mahlera z Ameriky přes Atlantik (na jaře roku 1911), jež byla už cestou v ústřety smrti. Naslouchání hlasům z „druhého břehu“, hlasům, které se k nám vemlouvají z posledních Mahlerových skladeb. Ale i bez znalosti Mahlerovy biografie úvodní obrazy Viscontiho filmu, „ponořené“ do tónů Mahlerovy hudby – z šera zvolna vystupující obrysy lodě, „zakleté“ v hrozivě nekonečnou prázdnotu moře – vyvolávají z věků keltské a germánské představy, podle nichž cesta do říše mrtvých vedla po moři¹⁰⁾:

9) Srov. Ladislav Š í p, *Gustav Mahler*. Praha 1973; Gustav M a h l e r, *Dopisy*. Praha 1962.

10) Srov. Daniela H o d r o v á, *Román zasvěcení*. Praha 1993, s. 59; Aleksandar M a n i c, *Analýza filmu „Smrt v Benátkách“*. Dipl. práce FAMU, Praha 1994, zejména s. 21 – 33.



Aschenbach se na palubě lodi v okamžiku příjezdu do Benátek setkává s „falešným mladíkem“, prvním z poslů smrti. Svým vzhledem (zbarvené vlasy, bíle namalovaná tvář) a oblekem (červená kravata, slaměný širák s pestrou stuhou) předznamenává Aschenbachovu podobu v závěrečné scéně, kdy umírá na pláži.

„... a Aschenbach se smířoval s představou, že dojede po vodě do jiných Benátek, než jaké nacházel, když se k nim přibližoval po souši.“ (s. 137) Benátky jako říše mrtvých, říše Hádova. I v řecké mytologii je přechod ze světa živých do říše mrtvých spojen s přepnutí vodní plochy, převážením přes mýtickou řeku Acheron, které zajišťuje převozník Charón vybírající za tuto službu peníz zvaný obolos.

K Charónovi jak v novele, tak ve filmu odkazuje jeden z poslů smrti: gondoliér převážející Aschenbacha proti jeho vůli k Lidu. Marně Aschenbach vysvětluje, že chce jet vaporetem a gondolu si najal pouze k převezení do San Marca. Jako by se podvědomě obával benátské gondoly, toho podivného plavidla přežívajícího beze změny z baladeskních dob, o němž Mann píše, že je tak „divně černé, jak už jinak na světě žádná věc kromě rakve není“ a „připomíná samu smrt, máry a ponurý obřad pohřbu, **poslední mlčenlivou cestu**“ (podtrhl P. M., s. 139). Znovu se nám tu vybavují lodě mrtvých z keltských pověstí. Když se Aschenbach vzpírá a vyhrožuje, že nezaplatí, pokud ho nedovezou, kam chce, gondoliér s vyzývavě drzou sebejistotou říká: „Však zaplatíte!... Vezu vás dobře.“ (s. 141) A Aschenbach, v němž jako by náhle povolilo napětí, si s trpkou rezignací přiznává: „To je pravda, vezeš mě dobře. I kdybys měl spadeno na mé peníze a poslals mě

zákeřným úderem vesla do Hadu, vezls mě dobře.“ (s. 141) Smíření a odevzdanost. Osud Aschenbacha je zpečetěn již v okamžiku jeho příjezdu. Aschenbach nastoupil svou „poslední mlčenlivou cestu“, na jejímž konci je mořem krácející Tadzio se svým vykupujícím gestem Psychagoga.

Aschenbachovo přeplutí moře není ovšem jen překročením pomezího území, rozhraní života a smrti a vstupem do podsvětí, ale představuje i vstup do podvědomí, odkrytí nevědomého, toho, co je zapírané a potlačované. Připomeňme, že v hlubinné psychologii je voda symbolem nevědomých vrstev osobnosti. Hlubinná psychologie odhalila rovněž, že v pohádkách a snech se jako vchody do neznámého a zakázaného světa podvědomí, vzdáleného všednímu životu, popisují studně, které se již ve starých představách o světě chápaly jako šachty do podsvětí, k vodám hlubin, kde se skrývají tajemné síly. Když (ve filmu) lazebníkem „omlazený“ a nalíčený Aschenbach (v bílé masce smrti) sleduje Tadzia, vyčerpáním se zhroutí u jedné z městských **kašen**.¹¹⁾ A poprvé se směje. Smíchem zoufalství a osvobozující rezignace.¹²⁾

Viscontiho film je stejně jako Benátky samé obemknut mořem a prostoupen „duchem hudby“. I v Mannově novele je Aschenbach mořem přitahován, jeho smysly jsou poutány mámivou nezměrností mořského živlu: „Miloval moře z hlubokých příčin: z touhy po klidu těžce pracujícího umělce, který by se před náročnou mnohotvárností jevů rád skryl na prsou prosté nezměrnosti; z jakéhosi zakázaného, jeho úkolu se přímo přičícího a tím svůdnějšího sklonu k nečlenitosti, nezměrnou, věčnosti, ničemu. Odpočívat u dokonalosti je touhou toho, kdo usiluje o znamenitost; a není ‚nic‘ jakousi formou dokonalosti?“ (s. 147) Moře jako vábení nicoty a útěšlivé smrti, hluboké uspokojení a vědomé zapomnění, vzdalující člověka „všem hlasům světa“. S Mannovým leitmotivem moře, který se objevuje již v románu Buddenbrookovi a novele Tonio Kröger, je vždy spojen určitý lidský typ: umělecky nadaný a chorobně senzitivní „homo aestheticus“, jehož estetické založení se zhoubně projevuje v praktickém životě. Tak v románu Buddenbrookovi se leitmotiv moře objevuje právě ve chvíli, kdy Tomáš Buddenbrook již nemá síly odvrátit postupující chaos a rozklad ve svém nitru: „Co je to za lidi, kteří dávají přednost jednotvárnosti moře? Zdá se mi, že jsou to lidé, kteří příliš dlouho a příliš hluboko nahlíželi do spletností věcí vnitřních, aby od věcí vnějších nevyžadovali přinejmenším a především jedno: prostotu... Znam pohled, jakým holdujeme moři, a znám pohled, jakým holdujeme horám. Sebejisté, vzdorné, šťastné oči plné podnikavosti, pevnosti a životní odvahy bloudí od vrcholu k vrcholu; ale u širého moře, valícího své vlny s tímhle mys-

11) Významově zatížený je prostor náměstíčka s kašnou i v Mannově novele. Nejprve je místem, kde si Aschenbach uvědomuje, že musí odejet, pokud se chce zachránit („Na tichém prostranství, v jednom z oněch zapomenutých míst, které najdeme ve vnitřních Benátkách a která vypadají jako zapomenutá a zakletá, si na kraji kašny odpočinul, ořel si čelo a uznal, že musí odejet.“ s. 150), a konečně je místem, kde si přiznává definitivní ztroskotání („Malé prostranství, jakoby opuštěné, jakoby zakleté se před ním rozevřelo a Aschenbach je poznal; tady se před několika týdny rozhodl k útěku, který potom ztroskotat. Klesl na schůdky kašny stojící uprostřed a opřel hlavu o její kamenný kulatý okraj.“ s. 178).

12) Smích je jeden z leitmotivů Viscontiho filmu a spojuje především posly smrti (falešný mladík na lodi, gondoliér, pouliční zpěvák). Odkazuje zároveň k Mannovu románu Doktor Faustus, kde je smích, nabývající různé podoby (od intelektuální ironie až po „pekelný výsměch“) jedním z „malých“ motivů, které souvisejí s dominantním leitmotivem **předurčení**.



Aschenbach sedí na okraji loďky a zasněně, odpoután náhle od vnějšího světa, hledí do nekonečně se valících vln moře. Viscontiho film je stejně jako Benátky samé obemknut mořem a Aschenbach je k jeho ochromující nezměrnosti osudově přitahován: moře jako vědomé zapomnění, vzdalující člověka „všem hlasům světa“, jako vábení nicoty a smrti, jež vyvažuje z pozemského strádání.

tickým a ochromujícím fatalismem, zasnívá pohled zastřený, beznadějný a vědoucí, který kdesi jednou hluboko nahlédl do truchlivých zmatků... Zdraví a choroba, to je ten rozdíl.“ (s. 461) Ve spojení s leitmotivem hor tvoří leitmotiv moře protiklad praktického života a umění (tohoto mannovského protikladu využil Visconti, když retrospektivu zachycující šťastného Aschenbacha s ženou a dcerkou umístil do romantické horské krajiny a ostrým stříhem ji konfrontoval s bezútěšnou nekonečností moře, z něhož vystupuje Tadzio).

Reprezentantem umění, jež rozkládá životní síly, oslabuje schopnost a vůli žít, je v Mannově díle především **hudba**. A stejně jako moře i ona je spojena se smrtí. Jako smrt se hudba explicitně deklaruje v románu *Kouzelný vrch* (kapitola *Příval libozvuků*): v sanatoriu Berghof se jednoho dne objeví gramofon („sroubená hudební rakev“) s množstvím desek, které si hlavní hrdina Hans Castorp po nocích pouští. Je tam Aida, Carmen, Faunovo odpoledne a především Schubertova píseň *Lípa*, která se stává východiskem úvah o hudbě: milostná náklonnost k této oblasti je chorobná a mít duchovní sympatii k hudbě, „toť sympatizovat se smrtí“. Je příznačné, že v Doktoru Faustovi, v němž Mann vyvolává „démony“ hudby, se samotný ďábel zjevuje právě ve chvíli, kdy si hlavní hrdina románu, hudební skladatel Adrian Leverkühn, čte práci Sorena Kierkegaarda *Buď, anebo* a přemýšlí nad oddílem o Mozartově Donu Juanovi, pojednávajícím o svádějící a klamavé síle hudby, o vztahu mezi hudbou a démoničností.



Viscontiho film je prostoupen „duchem hudby“, která je, jak říká Aschenbachovi Alfred (jeden z „dábelských“ pokušitelů), nejdvoznačnější ze všech druhů umění: „Hudba je přímo promyšleně dvojaká.“ Vyvolává demony hudby, přesvědčuje Aschenbacha o nutné přítomnosti ďábla v opravdu velkém umění, o lhostejnosti umění k osobní morálce.

Náklonnost k moři a hudbě má tedy společné kořeny a je podobně ambivalentní. „Hudba byla vždy podezřelá, nehlouběji těm, kdo ji nejvroucněji milovali“, poznamenal Mann ve svém eseji Jak jsem psal Doktora Fausta.¹³⁾ Pro Manna hudba obsahovala nesmírné kouzlo a z této fascinace, takřka uhranutí, které se rovnalo téměř **erotické touze**, se zrodily rozmanité vazby mezi hudbou a světovým názorem či psychologií nejedné z Mannových postav. A také obohacení spisovatelské techniky formálními elementy hudby, převzetí a transpozice hudebních postupů a principů na literární text je nesporně výrazem kladného vztahu Manna k organizujícím vlastnostem hudby¹⁴⁾, což není možné tak jednoznačně říci o jeho názorech týkajících se samotného působení hudby na člověka. V Mannově tvorbě se postupně základním kritériem hodnocení hudby

13) Thomas Mann, *Jak jsem psal...*, s. 119.

14) Pro Manna byl román vždy „symfonií, dílem kontrapunktu, tkaninou témat, v níž ideje hrály roli hudebních motivů“. Mann ve svých románech a novelách využívá i dalších hudebních forem: sonáty, fugy, variací... Jako příklad uveďme alespoň novelu Tonio Kröger, jíž dal formu sonátového allegra s expozi-cí, provedením, reprízou a kódou. Srov. Ethel E. Caro, *Music and Thomas Mann*. Stanford, California 1959.

stával aspekt morální, čímž se Mann velmi přiblížil starověkým Řekům, kteří v posuzování a oceňování hudby kladli důraz právě na etickou perspektivu. Hudba se pro ně vyznačovala na straně jedné řádem a nejpřísnější kázní, na straně druhé představovala sféru morálně nebezpečnou, neboť je schopna paralyzovat vůli člověka, vyvést jej z normálního stavu až do šílenství. Také Mann chápal hudbu jako jev ve své podstatě dvojznačný: abstraktní i mystický zároveň. Vyznačuje se řádem a přísností pravidel, analogických s pravidly matematickými, její hodnoty duchovní však mohou být předávány a přijímány pouze v iracionálním, svou smyslovostí omamujícím a ošalujícím zvukovém hávu. Wendell Kretschmar, učitel hudby Adriana Leverkühna, o hudbě mluví jako o nejduchovnější sféře umění, jejíž nejvroucnější touhou je, aby ji vlastně „nikdo neslyšel ani neviděl, ba ani necítil, nýbrž, kdyby to bylo možné, aby ji vnímal a nazíral vně všech smyslů a dokonce i myslí, jen ryze duchovně“. (Doktor Faustus, s. 66.) To však není možné, neboť hudba je přece jen svázána se světem smyslů a musí usilovat o co nejvýraznější, ba až omamnou názornost. Hudba, toť „Kundry, jež nechce to, co činí, a vláčné paže slasti ovíjí kol šíje ošáleného... kajícínice v rouše čarodějčině.“ (tamtéž) Ona je, jak říká Alfried ve Viscontiho filmu, nejdvójznačnější ze všech druhů umění: „hudba je přímo promyšleně dvojaká“. Opakuje tak „objev“, s nímž se Adrian Leverkühn svěřuje příteli Zeitblomovi: „Všechno je ve vztahu. A jestli tomu chceš dát přiléhavější jméno, tak to jméno je ‚dvojznačnost‘... hudba je dvojznačnost jako systém.“ (tamtéž, s. 52) Právě pro tuto dvojznačnost nabyla hudba v Mannově díle významu metafory vyjadřující mannovskou antinomii ducha a života, intelektu a vůle, stala se „paradigmatem“ pro něco obecnějšího, prostředkem, jímž je možné vyjádřit „situaci umění vůbec, situaci kultury, ba člověka, ducha samého v naší naveskrz kritické epoše“.¹⁵⁾

Mannovo chápání hudby bylo v tomto smyslu nejsilněji ovlivněno Arthurem Schopenhauerem a Friedrichem Nietzsche. Pro Schopenhauera hudba postihuje nejvnitřnější podstatu světa i našeho já, na rozdíl od ostatních umění není odrazem světa jevů, nýbrž bezprostředním odrazem samotné vůle, tak že „**proti všemu fysickému tohoto světa hudba jest živlem metafysickým** (podtrhl F. N.), proti jevům ona jest věcí o sobě“.¹⁶⁾

Tyto Schopenhauerovy názory mají zase své kořeny nepochybně v romantismu, který – jak jsme se již zmínili – právě v hudbě spatřoval centrum všech umění, tajemnou sílu schopnou pronikat do největších hlubin, médium, jehož prostřednictvím je možné ztvárnit tajemné, neurčité, vyjádřit **nevyslovitelné**; E. T. A. Hoffmann vyhlášoval hudbu za umění, které snad jediné je „vpravdě romantické, protože jejím předmětem je nekonečno“. A podobně toto nevyslovitelné, rozumem nepochopitelné hudby apostrofoval i soudobý hudební filosof a sémantik Vladimír Jankélévitch: Je to tušení pod povrchem tónů se vlnícího, zasutého, unikajícího, neurčitého sémantického toku, které excituje vjem krásy, byť slovy nevýstižné. Jestliže dozní, pokračuje v tichu.¹⁷⁾

Viscontiho *Smrt v Benátkách* se vyznačuje zejména jednotnou **hudební náladou**, jejíž emocionální „stejnorodost“ lze jen stěží postihnout rozumově, otevírá se především subtilnímu cítění. Ústřední hudební téma filmové *Smrti v Benátkách* tvoří Ada-

15) Thomas Mann, *Jak jsem psal...*, s. 32.

16) Cit. podle Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie...*, s. 53.

17) Cit. podle Vladimír Karbusický, *Tvar a význam v hudbě*. „Hudební věda“ 30, 1993, č. 4, s. 302.

gietto z V. symfonie: je citováno šestkrát, pětkrát ve verzi orchestrální a jednou ve formě klavírního výtahu. Visconti v rozhovoru přiznal, že sice uvažoval i o dalších hudebních „číselech“ z Mahlerovy tvorby, které se nabízely (především bolestná a dojmavá Adagia z IX., resp. nedokončené X. symfonie), ale od okamžiku, kdy si poslechl Adagietto, byl přesvědčen, že dokonale „spoluhraje“ s obrazem, pohybem, střihovou skladbou, s celkovým vnitřním rytmem filmu. Především však dokonale souzní s jeho atmosférou; od prvních záběrů, kdy zastihujeme „zasvěcené smrti“ Aschenbacha na palubě lodi blížící se k Benátkám, umocňuje charakteristickou náladu truchlivé sklíčenosti, chorobné citlivosti, malátné melancholie a nezhojitelné nostalgie. Za motto celé věty by ostatně mohla sloužit slova písně, jejížhož tématu tu Mahler ve formě autocitátu využil: „Ich bin der Welt abhanden gekommen.“

Vedle ústředního tématu ve filmu z Mahlerovy hudby zazní ještě krátký úryvek ze IV. symfonie (v klavírním výtahu ho v retrospektivě hraje Alfried)¹⁸⁾ a pasáž ze III. symfonie d moll (nazývané také „Panovou symfonií“)¹⁹⁾, konkrétně její čtvrté části (Velmi pomalu. Misterioso), jíž sám skladatel dal podtitul Co mi vypráví noc. Slova k vyjádření nálady noci našel Mahler v Nietzscheho díle Tak pravil Zarathustra. Tento úryvek zazní v krátké scéně uměleckého i lidského štěstí Aschenbacha, který sedě na pláži a pozoruje se zalíbením (otcovskou láskou?) Tadzia, komponuje: překládá nedokonalou krásu chlapce v dokonalou krásu hudby. I zde je to **hudba touhy** – vyjádřené zde i slovy básníka (Doch alle Lust will Ewigkeit – / Will tiefe, tiefe Ewigkeit) – touhy bolestné, v níž **splývá touha po kráse a smrti**. Jak poznamenává Mahlerův monografista: „Truchlivá meditace této věty (alt sólo), těžkomyslná i plná tónů bolestného usmíření připomíná Mahlera – autora Písní o mrtvých dětech. Tato hudba noci má být podle slov skladatelových hudbou o člověku a je charakteristické, že Mahler vidí člověka především jako bytost trpící.“²⁰⁾

Do kontrastu k Mahlerově hudbě a jako znamení Aschenbachovy izolace v buržoazním prostředí luxusního hotelu hraje orchestr v hale výběr z Veselé vdovy Franze Lehára. Akcentování tohoto v Mannově předloze nepřítomného momentu se opět opírá o Mahlerovu biografii. Je dobře známo, že skladatelův vztah k měšťácké společnosti byl odmítavý; Mahler ji – jak nám to odkrývá jeho korespondence – prožíval jako chladnou a nepřátelskou, jako „svět moderního pokrytectví a lživosti až k sebezneuctění“. Odmítá ji v jejím „sepětí s ošklivým a jalovým bahnem bytí“ a i s ohledem na vlastní umělecké usilování konstatuje, že „žít jako umělec je utrpením v této společnosti“, neboť to znamená svádět „zápas, v němž není vidět, že bytost krvácí z tisíce ran“. I proto musí hudba pro Mahlera obsahovat „toužení, tužbu po věcech mimo tento svět“, musí „znít jako z jiného světa“.²¹⁾ „Hudba je tu“, jak napsal Udo Bermach, „kompenzační protiklad reálného světa a situativní jsoucnosti, transcendentálním zážitkem ve společnosti, která je prožita jako ztráta. Ztráta jednoty přírody a člověka, ztráta sociálních vazeb, ztráta

18) Úryvek je reprodukován v provedení samotného Mahlera, které bylo zaznamenáno na desce a z ní pro potřeby filmu přetočeno.

19) Pan byl synem nymfy Dryopy a boha Herma (sic!); z jeho osudů připomeňme alespoň **neúspěšné milostné námluvy** (nymfy Pýthie a Syrinx).

20) L. Š í p, c. d., s. 82.

21) Cit. podle Udo B e r m a c h, „Co je to za svět, jenž chrlí takové zvuky?“ aneb G. Mahler skladatel měšťanské společnosti. „Opus musicum“ 1989, č. 10, s. 290 – 297.

hodnotícího horizontu jako následek modernizace, diferenciaci a segmentaci sociálních rolí a funkčních oblastí uvnitř buržoazní společnosti.²²⁾

Frivolně klamavý nebo démonický aspekt hudby je ve filmu reprezentován ještě směšným troubením bersaglieri při Aschenbachově příjezdu do Benátek, který ve zvukové stopě „přerušuje“ Mahlerovo Adagietto a předznamenává objev prvního z poslů smrti – falešného mladíka na lodi; dále Alfriedovou hrou na klavír a vystoupením potulných zpěváků; zjevně dvojsmyslná je i hra na klavír Tadzia a Esmeraldy (srov. níže). Smiřující a osvobozující aspekt hudby zastupuje ve filmu vedle Mahlera již jen ukolébavka M. P. Musorgského, která tvoří jakési preludium Aschenbachovy smrti a umocňuje její nadčasově mytologický smysl. „Co se týče gesta kolébání v náručí smrti“, poznamenává muzikolog Vladimír Karbusický, „je třeba si uvědomit, že v slovanských jazycích (stejně jako v románských) je smrt mytologizována v rodu ženském. Je to tedy smrtka, která bere umírajícího člověka do náručí a ukolébá ho až do spánku vykoupení... Eros v hlubinách ukolébavky je něco přirozeného, v životním cyklu je vlastně protihráčem smrti.“²³⁾ Hudební vrstva filmu tedy výrazně umocňuje vykupující aspekt Aschenbachovy smrti. Jako by až tu byla vyslyšena zoufalá prosba těžce zkoušeného Mahlera: **O lieber Tod, komm sachte!**²⁴⁾

Mahler v mnohém jistě předznamenává výboje moderní hudby 20. století, ale stejně tak je úzce spjat s velkou romantickou tradicí: jeho hudba je duchovně spřízněna s 19. stoletím, o němž T. Mann právem napsal (v eseji Utrpení a velikost Richarda Wagnera), že pesimismus, hudební spřízněnost s nocí a smrtí bude pro ně jednou příznačnější než všechno ostatní (vědecká pýcha, směšná víra v rozum a pokrok) a zdůraznil onu pochmurnou, trpící velikost, připravenou nalézt krátké štěstí bez víry ve chvílkovém opojení pominutelnou krásou.²⁵⁾ Naléhavě se v tom ozývá romantický pesimismus, podle Nietzscheho poslední velká událost v osudu evropské kultury. A když romantický pesimismus, pak také jeho nejvýraznější podoba: hudba Richarda Wagnera.

Mýtus a hudba

„Stál u předního stožáru, hleděl do dálky, čekal, až se objeví země.“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

„– a co přišlo potom, byla žaluplná jízda, cesta všemi hlubinami lítostivého utrpení.“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

Jestliže v hudbě spatřovali romantici centrum veškerého umění, mýtus byl pro ně jádrem

22) Tamtéž, s. 294.

23) Vladimír Karbusický, *Josef Suk a Gustav Mahler*. „Opus musicum“ 1990, č. 8, s. 249.

24) Tato slova našel Josef Suk v partituře své Pohádky léta, kterou si studoval Gustav Mahler krátce před svou smrtí. Inspirován touto glosou nadepsal Suk jednu svou **ukolébavku** pro klavír „Smrti, přijď jen tiše!“ a věnoval ji „Neznámému, jenž tato slova napsal do korekturního archu Pohádky léta“. Podle Vladimíra Karbusického, *Josef Suk a Gustav Mahler*, s. 249.

25) Thomas Mann, *O velikosti a utrpení Richarda Wagnera*. Bratislava 1976, s. 34 – 35.



Aschenbach je od prvního setkání okouzlen „božským“ zjevem polského chlapce Tadzia. Zaujetí chlapcovou krásou (jež samo o sobě vyvrací Aschenbachovo tvrzení, že krása je duchovním aktem) postupně přerůstá v chorobnou a destruuující erotickou vášeň.

básnictví, vyšší podobou poezie, chápali ho jako zesílení vnitřního smyslu, vloženého do uměleckého tvaru. A byl to právě Wagner, v jehož díle nalezlo spojení hudby a mýtu dokonalý výraz. Za vyvrcholení jeho uměleckého směřování, za mezník v dějinách hudby, a co víc, za ztělesnění novoromantického snu (neboť ani v jednom uměleckém odvětví 19. století nenajdeme dílo, které by se s ní dalo porovnat), je pokládána jeho opera *Tristan a Isolda*, která podle Nietzscheho představuje „pravé **opus metaphysicum** (podtrhl F. N.) veškerého umění, dílo, na němž spočívá zlomený pohled umírajícího, se svou nenasytnou sladkou touhou po tajemstvích noci a smrti, daleko, daleko od života, jenž jako cosi zlovolného, klamného a rozlučujícího ostře září v hrůzyplném, strašidelném jasu rána: a přitom drama neúprosně přísné formy, úchvatné ve své prosté velikosti a právě jen tak přiměřené tajemství, které přivádí ke slovu: **že lze být mrtev v živém těle, že lze být jedním, kde jsou dva**“ (podtrhl P. M.).²⁶⁾ A ještě i v době po tragickém rozchodu s Wagnerem Nietzsche v souvislosti s *Tristanem*, jehož partitury se prý dotýkal pouze v rukavičkách, upřímně doznává: „... Ale pátrám ještě dnes po díle stejně nebezpečně fascinujícím, stejně hrůzném a sladce nekonečném, jako je *Tristan* – hledám ve všech uměních marně.“²⁷⁾

Nietzsche právě ve Wagnerovi rozpoznal umělce, který si jako první uvědomil vnitřní

26) Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner v Bayreuthu*. In: F. N., Nečasové úvahy. Praha 1992, s. 136.

27) Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*. Praha 1993, s. 108.

nedostatečnost dramatu založeného na slově a proto osvětluje dramatický děj vždy trojím způsobem – slovem, gestem a hudbou: „a tak hudba přenáší nejsilnější záchvěvy v nitru představovaných postav bezprostředně na duše posluchačů, kteří nyní v gestech těchto postav vnímají prvou viditelnou podobu onoho niterného dění a ve slovech řeči pak podobu **druhou, poněkud vybledlejší**, přeloženou do **vědomého chtění**“ (podtrhl P. M.).²⁸⁾ Podobně i ve Viscontiho filmu těžiště leží v hudbě a gestech: dramatický děj občas jakoby ustrne a přenechává místo hudbě a obrazu. Vše podstatné se odehrává v lidském nitru. Absence řeči slov je překlenuta „řečí“ hudby: vnitřní pochody „oněmlé“ postavy Aschenbachovy jsou vnímatelné v hudebním diskursu.

Mezi oběma hlavními postavami nepadne ani slovo, své vyznání lásky, ono „miluji tě“ adresované Tadziovi, se kterým se právě minul v zahradě před hotelem, je otřesený Aschenbach schopen vyslovit až ve chvíli, kdy je znovu sám. Absence verbální komunikace ve vztahu mezi oběma postavami poukazuje jednak k nadřazené pozici vášně, eroticko-sexuální touhy, která se prosazuje s mimovolní osudovostí, již řeč slov nemůže nijak ovlivnit (Aschenbach je nucen němě a pasivně doufat, že jeho city budou opětovány), jednak umocňuje beznadějně osamocení Aschenbachovo. Stejnou funkci ovšem plní i polština, jíž mluví Tazio s matkou a guvernantkou: „Z toho, co říkal, neporozuměl Aschenbach ani slova, a i když šlo o slova nejběžnější, v jeho sluchu splývala v rozplizlý libozvuk. Chlapcova cizota povyšovala takto jeho jazyk na hudbu...“ (s. 156) Aschenbach polská slova, jež pro něj nemají věcný význam, vnímá jako zvuk a hudbu, která znovu umocňuje iracionální smyslovost obklopující Tadzia, vyjadřuje něco, co nelze postihnout rozumem, a tedy něco až eroticky přitažlivého, ale současně hluboce podezřelého, protože nebezpečně dvojznačného. (Jako vše, co pochází z východu, neboť vše polské na Tadziovi je z perspektivy celého Mannova díla jedním z leitmotivů mystického „východu“.²⁹⁾)

Vraťme se však zpět k otázce, proč Wagner a jeho Tristan, ačkoli ve filmu jeho jméno není vůbec zmíněno, proč nezazní ani jeden tón jeho hudby? Snad právě pro to ženské, které nás na tomto filmu tolik fascinuje. Pro to ženské, které vyvolává pokušení nahlížet za zjevné, vyjádřené slovy. Slovy duchaplně lehkými, frivolně koketujícími. P. Palavestra vymezuje **ženské** v sémiotickém smyslu jako pasivní, **nepůvodní** a zdůrazňuje preferenci tradice a moment **převzetí**.³⁰⁾ Provokuje to ptát se po původním, pátrat po převzatém.

Žádné srovnání Viscontiho filmu s Mannovou novelou nemůže přehlédnout, že Visconti vynechal celou mnichovskou expozici i se symbolickou postavou poutníka, který v Aschenbachovi vyvolává onu záhadnou a žádostivou touhu a je vlastně příčinou, že se vydává na cestu, jež není než zoufalým pokusem o útěk: „Byla to touha utéci, to si přiznal, touha po dálkách a po něčem novém, dychtivá touha osvobodit se, shodit ze sebe

28) Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner v Bayreuthu...*, s. 145.

29) Méně tragický a ničivý pendant k motivu „východu“ ve *Smrti v Benátkách* nacházíme v románu *Kouzelný vrch*, v němž Klaudivie Chauchatová – malátná, „červivá“ Ruska s vyčnívajícími lícními kostmi a kirgizskými očima – ztělesňuje nejen erotický ideál Hanse Castorpa, ale jako rušivý princip zasahuje do jeho „západního“ vývoje a je příčinou Castorpoova dočasného příklonu k nemoci a smrti. Srov. Nora Krausová, *Rozprávač a románové kategorie*, s. 133 – 134.

30) Predrag Palavestra, *Postmodernizmus v literatúre*. „Nový život“ 41, 1989, č. 3, s. 204 – 206.



V zahradě před hotelem se Aschenbach mlčky mívá s Tadzíem. Otřesen jeho vyzývavým pohledem usedá vzápětí na lavičku a až zde – znovu osamocen – vysloví své zoufale beznadějně vyznání: „Miluji tě!“ Absence verbální komunikace mezi oběma hlavními postavami poukazuje k nadřazené pozici erotické touhy, která se prosazuje s mimovolní osudovostí, již řeč slov nemůže nijak ovlivnit (o to důležitější roli hraje „řeč“ pohledů a gest).

břímě a zapomenout – puzení utéci od díla, od každodennosti strnulé, studené a vášnivé služby“ (s. 129). Zároveň mnichovský poutník představuje první postavu-variantu Herma jako průvodce duší do podsvětí. V rozhovorech Visconti přiznal, že se pro tak hluboký zásah do struktury předlohy rozhodl až po dlouhém rozvažování, že se původně snažil mnichovskou epizodu začlenit do struktury filmu v podobě retrospektivy. Nenašel však uspokojivé řešení, které by nenarušilo rytmus filmu, a proto se epizody raději vzdal. Pro některé interprety je takový postup jen dokladem režisérova lehkomyšlného přehlížení autorských intencí, nerespektování „hloubkové struktury“ Mannovy novely.³¹⁾ Znovu se tu nastoluje otázka filmové adaptace jako **překladu** a s ní spojený problém „závažnosti“ originálu. Pro nás v této souvislosti není nezajímavá **romantická** koncepce uměleckého překladu, jak ji nacházíme v Novalisových fragmentech. Inspirující na jeho teorii uměleckého překladu je to, že je, jak sám zdůrazňuje, aplikovatelná nejen na knihy, ale i to, že se tu překlad objevuje ve vztahu k mýtu. Novalis rozlišuje jednak překlad gramatický, tj. překlad v obvyklém smyslu, který vyžaduje „velmi mnoho učenosti, ale schopnosti jen diskursivní“, dále překlad pozměňující, a konečně překlad **mytický**, tj. překlad v „nejvyšším stylu“, který nám zprostředkovává nikoli „skutečné

31) N. Krausová, *Montáž v literatuře...*, s. 326.



U Viscontiho (na rozdíl od Mannovy předlohy) není Tadzio pouze pasivním objektem Aschenbachovy milostné touhy. Scéna na pláži je jednou z mnoha, v nichž Visconti dává do popředí vystoupit Tadziovu vědomému, „dábelskému“ pokoušení a svádění.

umělecké dílo, nýbrž jeho ideál“.³²⁾ Proti překladům, které originál více či méně kopírují nebo imitují, je tu postaven překlad usilující proniknout do **skrytého** života díla, rozvinout to, co autor sám nerozvinul; takový překlad přerůstá v inspirovaný zápas o jiný obsah, „který se ve věci **tají** (podtrhl P. M.) a kterému se nedalo v textu náležitě průchodu“.³³⁾ Vrátime-li se nyní k Viscontiho *Smrti*, musíme přiznat, že práce s hermovskými mytémy je tu skutečně skrytější a méně systémová než v Mannově novele. Ale nestává se tu „překladatel“ Visconti právě oním **básníkem** původního autora, který vniká do „skrytého života“ originálu? A nemůže být Wagner a kontext jeho díla tím, co se v Mannově novele tají a skrývá?

Mannovo celoživotní zaujetí tvorbou Richarda Wagnera je všeobecně známé a sám Mann se k němu mnohokrát přiznal.³⁴⁾ Wagnerova hudba – magická, dráždivá, prosycená iracionální erotikou – hraje zejména v rané etapě Mannovy tvorby, uzavřené právě *Smrtí*

32) Novalis, *Zázračná hra světa*. Praha 1991, s. 28 – 29.

33) Srov. N. Berkovskij, c. d., s. 48.

34) Některé studie přesvědčivě dokládají, že Mannův fiktivní svět v mnoha rysech odráží a reflektuje Wagnerův vliv. Srov. např. William Blissett, *Thomas Mann: the last Wagnerite*. „Germanic Review“ 35, 1960, s. 50 – 76.

v Benátkách (1913), nesmírně důležitou roli jako **vábění smrti**. V románu Buddenbrookovi (1901) hudba doprovází úpadek a zánik kdysi zdatné kupecké rodiny: proces jejího postupného zduchovnění je vykoupen destrukcí životních sil, rozkladem života. Hanno, poslední potomek Buddenbrooků, poznává začarované území hudby a s náruživostí se oddává hře Beethovena a Bacha i vlastnímu komponování. Po poslechu Wagnerova Lohengrina, který jej pro svou krásu vzdálil banální každodennosti, si definitivně uvědomuje svůj strach před tvrdostí a surovostí opravdového života i neschopnost navázat na rodinnou tradici. Wagnerova hudba inspirovaná Schopenhauerovou filosofií (jíž propadl už Hannův otec Tomáš) dovršuje rozpad jeho esteticky založené osobnosti: Hanno ztrácí schopnost i vůli žít, nedlouho poté onemocní na tyfus a umírá. Představení Lohengrina tvoří již v autorově první umělecky významné povídce Malý pan Friedemann (1896) rámec osudového setkání titulního hrdiny s démonickou ženou a předznamenává jeho tragickou smrt. Podobně v povídce Krev Wälsungů (1905) představení Valkýry působí jako katalyzátor incestního vztahu sourozenců Siegmunda a Sieglindy. A také v Tristanovi (1901 – 1902), odehrávajícím se v sanatoriu, vyvolává enervující zážitek z Wagnerovy hudby smrtelné chrlení krve jedné z pacientek.

V kontextu Mannových raných novel překvapuje, jak nepatrnou roli přisuzuje autor hudbě ve Smrti v Benátkách. Většinou se připomíná, že z Wagnerovy hudby tu byla převzata pouze důmyslná práce s leitmotivy (příznačnými motivy), jež svou návratností významově splétají motivy a postavy, budují onu „symbolickou dvojsmyslnost“, ambiguitu současného a mytologického sémantického plánu. Domníváme se ale, že již samotné umístění příběhu do Benátek vyvolává četné kulturně-historické reminiscence a estetické asociace, které nelze přehlížet. Jak píše Renate Lachmannová: „Jsou metro-pole, magická ohniska kultury, které skýtají nejen kostru, nýbrž i všechny stavební díly architektury paměti... Město se jeví jako **locus**, jako souhrn **loci**, v nichž jsou uloženy **images** (podtrhla R. L.) příběhů, kultur, zkušeností.“³⁵⁾ Architektura města chápána tedy jako kulisa **divadla paměti**, místo paměti. Z palimpsestu Benátek již Wagner i jeho hudba vystupují.

Výše jsme již upozornili na to, že Visconti se ve svém pojetí titulní postavy částečně opíral o biografii G. Mahlera. Konstatovali jsme rovněž, že Mann tyto vztahy (signalizované ostatně již křestním jménem Gustav) nijak nepopíral. Novější studie však přesvědčivě dokázaly, že stejně důležitým reálným „modelem“ pro postavu Aschenbacha byl právě Wagner.³⁶⁾ Mannovým pramenem tu byla Wagnerova autobiografie *Mein Leben*, která vyšla v roce 1911, tedy v době, kdy vznikala *Smrt v Benátkách*. Z autobiografických fakt se tu nutně připomínají především: Wagnerova cesta do Benátek z Curychu v létě 1858 (a to za okolností, jež mohou v mnohém upomínat na Aschenbachovu osudovou cestu-**útěk**), skutečnost, že právě v Benátkách toho léta Wagner složil uhrančivou hudbu druhého dějství Tristana a Isoldy, a konečně skladatelova smrt v Palazzo Vendramin,

35) Renate Lachmannová, *Paměť a literatura*. „Česká literatura“ 42, 1994, č. 1, s. 8 – 9.

36) Srov. Werner Vordtriede, *Richard Wagners Tod in Venedig*. „Euphorion“ 52, 1958, s. 378 – 396. Reálným „modelem“ pro titulního hrdinu byl ovšemže i sám autor a pro čtenáře obeznámeného alespoň se základními fakty Mannova života je obraz Gustava von Aschenbacha ironickým a tragickým autopor-trétem Mannovým.

kteřá byla jistě jednou z nejpověstnějších smrtí v Benátkách v 19. století. Ale mnohem důležitější než naznačené paralely mezi Wagnerem a Mannovým literárním hrdinou jsou ovšem hlubší souvislosti mezi Mannovou novelou a světem Wagnerových hudebních dram. Především se tu nabízejí relace mezi chorobně vzrušenou a beznadějnou touhou Aschenbacha a Wagnerovými tragickými hrdiny, kteří trpí a umírají pro lásku: Brünnhildou a její **Liebestod** v Soumraku bohů a Tristanem a Isoldou. Ačkoli Aschenbach nevy-pije nápoj lásky tak jako Tristan a Isolda, od okamžiku, kdy podléhá svému citu k Tadzio-vi, je stejně beznadějně a zoufale opit touhou, jež ho ovládá stejně osudovým způsobem. Jako Tristan a Isolda i Aschenbach propadá „zakázanému“ citu, je nucen hledat temno-tu a úkryt a podobně jako Wagnerovi milenci i on dospívá k **touze po smrti**. To, co v Mannově novele zůstává pouze skryto, i když je to někdy výrazně signalizováno³⁷⁾, v její filmové podobě se **odkrývá**. Podobně jako Wagnerův Tristan i Viscontiho *Smrt* začíná na lodi a končí milencovou smrtí na břehu moře. Svět Viscontiho filmu je stejně jako svět Tristanův smrtí prostoupený a po smrti toužící: *Smrt v Benátkách* je svým etickým pesimismem i hudební myšlenkovou stavbou hluboce spřízněna s partiturou Tristana, jehož vznešeně morbidní a erotická atmosféra i nálada rozkladu je – jak jsme již nazna-čili – zase nemyslitelná bez Schopenhauerovy filosofie, v níž láska nebo jen milostná touha nahrazuje vůli žít a smrt lásku nehubí, ale umocňuje, neboť osvobozuje od živo-ta s jeho utrpením a otevírá bránu k věčné noci, v níž zmučené duše milenců se mohou rozplynout a – **splynout**. Tato jubilace noci a smrti v Tristanovi je však znovu a přede-vším výsostně romantická a odkazuje až k Novalisovi, který píše: „Ve smrti je láska nejsladší. Pro milujícího je smrt svatební nocí, tajemstvím sladkých mystérií.“ A ve slav-ných Hymnech noci si zoufá: „Musí pokaždé přijít opět ráno?“ Není snad i Aschenbach tím romantickým zasvěcencem noci, tristanovským šilencem z lásky, jehož duše zakouší nejen „smilství a běsnění zániku“, ale obětuje z lásky své vědění, nachází – podobně jako Brünnhilda – v okamžiku smrti vědění nejvyšší: „Truchlící lásky strážení nejhlubší mé oči otevřela.“ Avšak pokaždé musí přijít ráno: na obzoru nad mořem vychází slunce a gesto Tadziovo, které k němu ukazuje, je definitivní i vykupující. Je čas: „Kdo miloval a za-hlédl noc smrti a její slastné tajemství, tomu v zaslepení světlem zbyla jediná touha, tou-ha vejít v posvátnou noc, věčnou, pravdivou, sjednocující...“ (T. Mann, *Tristan*, s. 55.) V okamžiku, kdy se černá loď, na jejíž palubě Aschenbach připlouvá do Benátek, natá-čí bokem s výrazným bílým nápisem **Esmeralda**, pro „kompetentního“ recipienta získá-vá celý film ještě další rozměr. Nápis Esmeralda ve funkci signálu intertextových relací tu totiž explicitně odkazuje k jinému Mannovu dílu – Doktoru Faustovi – a jeho hlavní-mu hrdinovi Adrianu Leverkühnovi, který jako geniální hudebník a typický umělec přímo vybízí ke srovnání s Viscontiho Aschenbachem. Především v retrospektivách je možné sledovat mnoho paralel mezi oběma postavami. Připomeňme tu alespoň motiv **přesýpacích hodin**.

37) V této souvislosti je nutné zvlášť upozornit na dvě relace: k básni Theodora Storma *Zur Nacht*, která svým představením smrti jako chlapce, jehož sladce tiché pokynutí odvádí z tohoto světa, nepochybně ovlivnila Manna v koncipování Aschenbachovy smrti; a k básni Tristan Augusta von Platena s důležitým motivem fatálního zaujetí krásou: „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben.“ Srov. William H. Mc CLAIM, *Wagnerian Overtones in Der Tod in Venedig*. „Modern Language Notes“ 79, 1964, s. 494.

Gustav Aschenbach v jedné z úvodních scén filmu otevírá ve svém hotelovém pokoji okenici a hledí na pláž. Dokonce i z pohledu zezadu je zřejmý jeho neklid a rozrušení. Vzápětí ho ve filmu poprvé užitá retrospektiva ukazuje, jak leží na pohovce ošetřován doktorem. Ten se pak obrací k Aschenbachovu příteli Alfriedovi, aby mu sdělil, jak vážné je Gustavovo onemocnění, a důrazně ho upozornil, že pacient musí dodržovat úplný klid. Stříhem jsme opět v témže pokoji a kamera se vzdaluje od Alfrieda hrajícího slabě na klavír k Aschenbachovi, který sedí na pohovce, nervózně kouří cigaretu a začíná hovořit o přesýpacích hodinách stojících vedle velikonočních lilií na desce klavíru.³⁸⁾ Vzpomíná si, že takové mívali i v domě jeho otce a pokračuje: „Otvor, kterým se sype písek, je tak jemný, že hladina v baňce nahoře jako by se nehýbala... Jako by písek propadl až na poslední chvíli. Ale než se to stane, nepřemýšlíme o tom. Až do poslední chvíle... Dokud nevypřší čas... Dokud už není kdy o tom přemýšlet.“ Když skončí, je chorobně rozčilený a bolestný výraz v jeho tváři svědčí o nesmírném vyčerpání. Aschenbachův monolog kombinuje prvky ze Smrti v Benátkách i z Doktora Fausta. V novele jsou přesýpací hodiny představeny v závěru scény vystoupení pouličních zpěváků, z nichž jeden plní funkci posledního z poslů smrti: „Noc postupovala, čas se rozpadal. V domě rodičů měli před mnoha lety přesýpací hodiny – Aschenbach najednou před sebou zase viděl ten křehounký důležitý přístroj, jako by stál před ním. Neslyšně a jemňounce řinul se rezavě zbarvený písek skleněným zúženým hrdlem, v horní dutině už písek docházel, proto se tam vytvořil malý, dravý vír.“ (s. 171) Přesýpací hodiny tu plní funkci tradičního **symbolu smrti**, připomínky pomínutelnosti a plynutí času. Tento symbolický význam je pro diváka ovšem dešifrovatelný i bez toho, že by si tento motiv spojil s příslušným motivem v Mannově předloze.

Jinak je tomu ale s relací, která tento motiv váže s Mannovým Doktorem Faustem, neboť zde přesýpací hodiny „Melancholie“ (odkaz k proslulé rytině Albrechta Dürera) plní zároveň funkci **děbelského leitmotivu**. V XXV. kapitole, která představuje syžetový vrchol i obrat v románu, se odehrává Adrianův rozhovor s ďáblem, během něhož ďábel hudebníkovi nabízí čas, dvacet čtyři let tvořivých sil k tomu, aby mohl stvořit díla, která by znamenala překonání stagnace v dějinách evropské hudby, přelomová díla odvážně nových tvarů – atonální, disharmonická. Právě v ďáblově nabídce času se objevuje motiv přesýpacích hodin: „... čas, to je to nejlepší, to je prapodstata, již darováváme, a naším darem jsou přesýpací hodiny – jak jemný je průsmyk ten, jímž prokluzuje rudý písek, jak teninký je ten řinoucí se čůrek, zrak takměř nepostřehne, že v hoření baňce ho ubývá, teprve zcela ke konci, to již zdá se řinouti v hrubém pospěchu a taktéž v pospěchu dolů pak veškeren propadnouti – ale to je ještě kdesi ve hvězdách, kdyžť hrdélko je tak úzké, ani nestojí to za řeč a za pomyšlení. Jenže přesýpací hodiny již jsou nastaveny, že písek již počal se řinouti...“ (s. 238)

Viděli jsme již, že Aschenbach ve své vzpomínce volně parafrázuje ďáblovu řeč. S jedním podstatným rozdílem: když ďábel Adrianovi říká, že „hodiny přesýpací již jsou na-

38) Lilie tu mají nejspíše symbolizovat smrt. Z dalších květin, jimiž je pokoj vyzdoben, zaujmou ještě kosatce, jejichž latinský název *iris* odkazuje k bohyni Iridě, která byla – stejně jako Hermes (!) – zobrazována s caduceem.

staveny a písek rudý již počal řinout se uzoulinkou tou průlinou“, okamžitě ubezpečuje, že „teprve právě počal“ a „v baňce dolení dosud nenahromaděno není takměř nic, u srovnání s tím, co pěchuje se v hoření – dáváme ti čas, hojně času, jehož konce nedohlédnout a zholá naň není potřebno ni pomýšlet, dlouho ještě ne...“ (s. 241) Aschenbachova závěrečná slova i chorobný neklid v zmiňované scéně však svědčí o tom, že pro něj téma smrti, resp. zasvěcení, předurčení smrti je již bolestně aktuální.

Jako vzor pro postavu Adriana Leverkühna posloužil Mannovi již několikrát připomenutý Friedrich Nietzsche. O své umělecké metodě, kterou označoval jako metodu montáže, Mann později napsal: „Je tu prolnutí Leverkühnovy tragédie s tragédií Nietzsche, jehož jméno se v celé knize **záměrně** (podtrhl P. M.) neuvádí právě proto, že na jeho místo byl dosazen euforický hudebník, takže se už ani **nesmí objevit** (podtrhl P. M.).“³⁹⁾ Přitom je Nietzsche v románu „přítomen“ stále: provází Adriana od let mladosti v Kaisersaschernu, v jehož rysech ještě středověkých a protestantské atmosféře můžeme rozpoznat kontury Naumburgu, kde strávil mládí Nietzsche, až po poslední chvíle, kdy tvář umírajícího skladatele nabývá rysů „Ecce homo“. Právě z knihy *Ecce homo* pocházejí myšlenky o inspiraci, které parafrázuje ďábel při svém vystoupení. Je pozoruhodné, že nejexplicitnější odkaz k Mannovu Doktoru Faustovi – totiž Aschenbachova návštěva v bordelu, která se „kompetentnímu“ divákovi-čtenáři spojuje s Leverkühnovou návštěvou lipského a především pak bratislavského bordelu (intertextové relace tu opět signalizuje jméno prostitutky: Esmeralda) – odkazuje na Nietzscheův identický zážitek z kolínského veřejného domu. Když v roce 1865 podnikl mladý Friedrich Nietzsche výlet do Kolína, zavedl ho člověk, kterého si najal jako průvodce městem, na večer do „domu rozkoše“, odkud Nietzsche nejprve prchá (podobně jako Adrian), ale o rok později se na toto místo vrací a přivodí si syfilitickou nákazu. Se svým zážitkem se pak svěřil příteli Paulu Deussenovi v listě psaném lutherovskou němčinou (Leverkühnův dopis Zeitblomovi je jeho parafrází). Nakolik bylo nakažení úmyslné a záměrné nelze posoudit, příznačné ovšem je, že Mann si v práci H. W. Branna Nietzsche a ženy zaškrtil právě to místo, kde se tvrdí, že se filosof nakazil **úmyslně**. Podle Manna se jak Nietzsche, tak Leverkühn vědomě vydávají všanc „moci démonů“ a po období extrémního vystupňování své umělecké existence a intenzivní tvůrčí práce končí život ochromení paralýzou a duševní chorobou.⁴⁰⁾

Do filmu Aschenbachova návštěva bordelu vstupuje ve formě retrospektivy, jejíž drsnou „předehru“ tvoří Tadziovo brnkání Beethovenovy *Für Elise* v hale hotelu.⁴¹⁾ Důležité je i to, že Tadziova hra ve zvukové stopě ostře přerušuje již zmiňovanou pasáž z Mahle-

39) Thomas M a n n, *Jak jsem psal...*, s. 27.

40) Hanuš K a r l a c h, *Mannovo dílo nejmilejší – zdroje, obrysy, geneze*. Doslov ke knize Thomas M a n n, *Doktor Faustus*. Praha 1986.

41) Není nezajímavé připomenout, jak důležitou roli hraje právě Beethovenova hudba v Doktoru Faustovi: jsou jí věnovány celé stránky quasi-muzikologických analýz (jejich předmětem jsou například Beethovenova klavírní sonáta c moll, op. 111 nebo smyčcový kvartet a moll, op. 132), ale především představuje humanistické poselství Beethovenovy hudby protíváhu ďábelské hudbě Adriana Leverkühna, který komponuje svou „chmurnou báseň v tónech“ – kantátu Doktora Fausta nařikání, v níž artikuluje nejhlubší smutek a nejvyšší zoufalství – jako „protipól v nejtrudnějším smyslu slova“ k Beethovenově IX. symfonii. V tom, jakou roli přisoudil Beethovenově hudbě ve svém filmu Visconti nelze nevidět výraz jeho ironického pesimismu i potvrzení Mannova názoru o dvojznačnosti hudby.

rovy III. symfonie, v níž skladatel užil slova ze Zarathustrovy Mittersnachtslied a která označuje syžetový i náladový přelom filmu. Po Tadziově znovu vyzývavém pohledu se rozrušený Aschenbach obrací na přítomného hotelového recepčního a **poprvé** klade přímou otázku týkající se **nákazy**, která se šíří ve městě: „Proč nepíšou v novinách o tom, co se tu děje? Dokonce i já jsem už slyšel o té nákaze...“ Vyhýbavá odpověď a zjevně lživé ujištění, že jde o holé výmysly, chorobně unaveného Aschenbacha neuspokojí, vyvolávají však – spolu se stále znějící Beethovenovou Für Elise – vzpomínku na návštěvu v bordelu. Retrospektiva začíná příznačně Aschenbachovým obrazem, odrážejícím se ve velkém zrcadle, pod které si vzápětí sedne a s neskrývaným vzrušením sleduje, jak bordelmama oznamuje jeho příchod Esmeraldě, z jejíhož pokoje znějí tóny Beethovenovy Für Elise. Když Aschenbach vstupuje do dveří, Esmeralda dál pokračuje v hraní, pouze dvakrát vyhlédne zpoza zvednuté desky klavíru,⁴²⁾ aby se upřeně zadívala na Aschenbacha, stále ještě stojícího v rozpacích mezi dveřmi. Máme velmi silný pocit, že to není jeho první návštěva u Esmeraldy. Ta konečně přestane hrát, vynechá přitom záměrně několik posledních taktů, mlčky přistoupí těsně k Aschenbachovi, nohou prudce zavře dveře, před zrcadlem si svlékne halenku a pouze ve šněrovačce se znovu obrací k Aschenbachovi a **paží se mu otře o líc**. Ale to je právě to **gesto**, jež osudově uhranulo i Adriana Leverkühna při jeho první (a nedobrovolné) návštěvě bordelu. Vypravěč Zeitblom o tom s rozechvěním referuje: „Viděl jsem, jak prochází jako nějaký slepec nálevnou hostince U čepice v Halle – ten obraz mám nad jiné jasně před sebou –, rovnou ke klavíru, a jak hraje akordy, o nichž měl se sobě odpovídat teprve posléze. Viděl jsem vedle něho onu tuponosku – hetaeram esmeraldam – ty její napudrované oblinky ve španělské šněrovačce – viděl jsem ji, jak nahou paží hladí jeho líce... Celé dny jsem cítil ten dotek jejího těla na vlastní líci, a přitom jsem si byl vědom, ač to ve mně budi- lo odpor, hrůzu, že ten dotek od oné chvíle plane na jeho tváři... Jestliže se mi i jenom trochu podařilo, aby si čtenář učinil obraz o povaze mého přítele, nemůže nepociťovat, jak nepopsatelně hanobivý, ponižující a nebezpečný byl ten dotyk. Že se až dotud žádné ženy nikdy ‚nedotkl‘, tím jsem si byl a jsem si stále skálopevně jist. A nyní se ta ženš- ti- na dotkla jeho – a on uprchl... Hrdopýšnost ducha tu zakusila trauma setkání s bezdu- chým pudem.“ (s. 155) Způsob, jímž prostitutka pohladila Adriana nahou paží po tváři, jej osudově uhranul. Je nucen ji znovu vyhledat. Putuje až do Bratislavy, kam osud mezi- tím zavál tu, „jejíž dotek v sobě nosil“, a přes její varování (**před svým tělem**), vzdor

42) Visconti tu evokuje klavír, na který v Doktoru Faustovi hraje Adrian Leverkühn při své návštěvě nevěst- tince. Ve filmu však na klavír nehraje Aschenbach, ale Esmeralda (resp. Tazio). Je to, jak se domní- váme, znovu jeden z jemných nástrojů Viscontiho ironie, připomeneme-li si, že právě klavír je po- dle Adrianova učitele Kretzschmara „přímým a suverénním reprezentantem hudby jako takové, její **duchovnosti**“ (podtrhl P. M.). **Ironie** bývá někdy charakterizována jako nejosobitější stylistický pro- středek T. Manna a spisovatel sám (ve studii Umění románu) definuje epiku jako apollinské umění, neboť „... Apolón, daleko mířící, je bohem dálky, odstupu, objektivitu, je bohem ironie. Objektivita je iro- nií a epický umělecký duch je duchem ironie“. Jestliže dále epickou ironii definuje jako ironii srdce, las- kavou ironii, jejíž podstatou je slunečně jasný pohled, který nekalí žádný **moralismus** (podtrhl P. M.), chlad, posměch a pohrdání, pak Viscontiho pohled má blíže k ironii subjektivní, romantické, ironii mor- alizujícího odstupu a pohrdavé distance. Viscontiho srdce patří pouze Aschenbachovi. Srov. Nora K r a u s o v á, *Rozprávač a románové kategorie*, s. 65 – 69.



Aschenbachova návštěva nevěstince a setkání s prostitutkou Esmeraldou explicitně odkazuje k Mannovu románu Doktor Faustus a jeho hlavnímu hrdinovi, hudebnímu skladateli Adrianu Leverkühnovi. Odkrývá jak dábelskou, tak tristanovskou dimenzi Aschenbachovy milostné touhy (leitmotiv Hetaery Esmeraldy je jednak znakem zasvěcení ďáblu, jednak je skrytým Mannovým odkazem k Wagnerově opeře Tristan a Isolda).

veškerému nebezpečí odmítá se jí vzdát. V Adrianově činu, ať už byl motivován stravující touhou vlastnit to tělo, před kterým ho sama varovala, nebo byl aktem niterného hnutí, aktem milosti, splynuly – řečeno slovy vypravěče – „ve strašlivou jednotu zážitku láska a jed“.

Leitmotiv Hetaery Esmeraldy v Mannově románu je ovšem i znakem **zasvěcení ďáblu**, který se v „rozhovoru“ s Adrianem sám familiárně představuje jako „Esmeraldin přítel a opatrovatel“ a vysvětluje, že už tehdy zpečetil svou smlouvu s ním: „Tedy pilně a neomylně nastrojili jsme vše tak, abys vběhl nám do náruče; chci říci do náruče mé holčiny, mé Esmeraldy, a abys přivodil sis ji, tu osvícenost řečenou, jež mozku jest afrodisiakem, osvícenost, jíž tak zoufanlivě žádalo si tělo tvé a duše i duch tvůj... My máme spolu kontrakt a obchod – krví stvrdils svou jej a vůči nám se zaslíbil a pokřtěn jsi po našem – toto mé navštívení dotýče se tvé confirmace.“ (s. 261 – 262) Vypravěč Zeitblom s pýchou upozorňuje na svůj objev, že v hudebních dílech jeho přítele Adriana se velmi často vyskytuje základní motivická figura zvláštní **melancholičnosti** h, e, a, e, es, která je zároveň zvukovou šifrou Hetaery Esmeraldy: „... nejdříve se asi vyskytla v možná nejkrásnější Adrianově skladbě, v třinácti brentanovských Zpěvech, vytvořených ještě v Lipsku, v srdceryvné písni: ‚Ó dívko má, jak ty jsi zlá‘, onou základní figurou přímo prostoupené, zejména pak v díle pozdním, kde se tak jedinečně mísí smělost a zoufal-

ství, v „Doktora Fausta naříkání...“ (s. 162) Zde onen symbol písmen, ona figura, ono h e a e es dominuje velice často v melodice i harmonice, „všude tam, kde se mluví o **upsání, o zaslíbení, o krvi stvrzené smlouvě**“ (s. 513, podtrhl P. M.).

Vypravěč Zeitblom však ani netuší, že tato motivická figura, skupina tónů h e a e es, je zároveň Mannovým „citátem“ z Wagnerovy opery *Tristan a Isolda*. Hans Mayer k tomu říká: „Kdo si tyto tóny zahraje tak, jak následují, na klavíru, udiveně se zarazí. Motiv má skutečně „zvláště melancholický ráz“. I když není převzat přesně podle not, postřehneme starý způsob: zádumčivý sólový zpěv anglického rohu z předešlého k třetímu dějství Tristana.“⁴³⁾ Tak tedy znovu Wagner a jeho Tristan! Scéna v nevěstinci se tak stává průsečíkem intertextových odkazů: spojuje Aschenbacha jak s Leverkühnem, tak znovu zprostředkovaně i s Tristanem, ale usouvztažňuje zároveň i Tadzia s Esmeraldou (a šířící se nákazou v Benátkách) a dodává tak Aschenbachovu vztahu k Tadziovi nové rozměry; vztah je určen **fatalitou tristanovské touhy** na straně jedné a **děbelským poku/ou/šením** na straně druhé.

Leverkühnův osud byl zpečetěn jeho návratem do nevěstince a úmyslným nakažením. Aschenbachova návštěva v bordelu tak jednoznačná není. Po onom uhrančivém doteku ve filmu následuje střih a obraz do zrcadla se na sebe dívající Esmeraldy: leží na pohovce s koleny laskávně od sebe a obrací se k Aschenbachovi pohledem, v němž se směšuje pohrdání s (novou?) výzvou. Aschenbach, který se chystá odejít, pokládá na stůl peníze. Esmeralda ho přitom uchopí za ruku tak pevně, že se jí jen s velkým úsilím vyprostí. Když Aschenbach – s výrazem bolestné únavy, utrpení a **ponížení** – konečně opouští nevěstinec, z pokoje Esmeraldy již znovu zaznívá Beethovenova *Für Elise*. Ačkoli je celá scéna ambivalentní, je zřejmé, že Aschenbach tu s velkým úsilím zápasí s pokušením a touhou, kterou v něm dívka vyvolává, a současně prožívá ponížení. Nebo se snad brání něčemu, co po něm Esmeralda žádala? Co znamená ono gesto, kterým jej chtěla zadržet? Je to snaha prostitutky zadržet zákazníka, jehož selhání pokládá za svou vlastní profesinální chybu, nebo popuzená reakce na odmítnutí, které ji pokořuje? Či se snad milovali a ona od něj vyžaduje hlubší **odevzdání**? A kdybychom uvažovali o povaze tohoto odevzdání, museli bychom znovu vzít v úvahu, že v Doktoru Faustovi je Esmeralda jedním z **poslů ďábla**. Aschenbach **poku/ou/šení** odolává, ale vzpomínka na ně odhaluje, jak hluboce jej zasáhlo, osvětluje postupující rozklad Aschenbachovy osobnosti a současně komentuje vztah k Tadziovi v jeho rozpornosti. Fatalita tristanovské touhy i tragika lidského údělu „romantického milence“ Aschenbacha je napovězena. I on nakonec podléhá „paralýze“, vyvolané náhle probuzenými city a touhou, končí v šílenství z lásky, kdy pomatený bloud, bloudě špinavými slepými uličkami páchnoucích Benátek, sleduje svůj nedosažitelný objekt touhy.

Připomeňme zde, že hlavní téma Viscontiho filmů *Posedlost* (*Ossessione*, 1942) a *Vášeň* (*Senso*, 1954), a téma, kterého se alespoň dotýká i ve svých dalších filmech, je destruktivní moc vášně a sexuální touhy ve vztahu ke **zradě**. Aby zesílil toto téma, vytvořil Visconti ve *Smrti* postavu Alfrieda, jehož vztah k Aschenbachovi se proměňuje od zbožné oddanosti a úcty až po kruté týrání v poslední retrospektivě. Téma zrady a **poku/ou/šení** je výrazně exponováno i v retrospektivě z bordelu, především v proměně

43) Tamtéž, s. 201, viz poznámka č. 42.



Aschenbach, vyčerpaný sledováním Tadzia, si v kulisách úzkých uliček páchnoucích a nákazou zasažených Benátek uvědomuje své ztroskotání.

Esmeraldy. Když ji vidíme poprvé, jsme překvapeni její výraznou podobností s Aschenbachovou ženou. Ta je však brzy odhalena jako klam: ušlechtilost ve zjevu Aschenbachovy manželky se proměňuje ve vyzývavou lascivnost u Esmeraldy. Je příznačné, že bordel u Viscontiho je místem **zrcadel** – pokřivujících, matoucích, klamajících. Jako pokušitel a zrádce je charakterizován i Tadzio. Viscontiho záměr vystoupí ještě zjevněji, uvědomíme-li si, že Mann vždy zdůrazňuje Tadziovu umírněnost; v předloze nikdy není ani jen naznačeno záměrné pokoušení nebo svádění. Mannův ironický pesimismus zdůrazňuje Aschenbachovu vlastní nepravdivost ve vztahu k životu a umění a Aschenbachovu degradaci vidí jako důsledek této nepravdivosti. Visconti naproti tomu dramatizuje nejen Aschenbachovo „spiknutí“ proti sobě samému, ale dává do popředí vystoupit i dalším agentům tohoto spiknutí (s tím koresponduje i výše popsaná dramaturgická funkce hudby).

Touha a smrt

„A přece, jaké je pokušení smrti. Něco nepředstavitelného, co v mysli vyvstává střídavě v podobě touhy a hrůzy.“

(Paul Valéry, Pan Teste)

„Nepřirozenosti, která si uvědomila sebe sama, zbývá už jen touha po nicotě...“

(Friedrich Nietzsche, Nečasové úvahy)

*„V tom rozvolněném příválu a zvučícím hlaholu širošířého světa mám utonout – v té hloubi,
v bezvědomí – jaká slast!“*

(Richard Wagner, Tristan a Isolda)

Bylo by krajně zjednodušující tvrdit na základě naznačených souvislostí, že Aschenbach je Tristan (resp. variantou postavy Tristana) nebo Adrian Leverkühn. Šlo nám pouze o to, upozornit na některé potenciální relace, které mohou odkrýt jisté aspekty Aschenbachova vztahu k Tadziovi, určitou dimenzi jeho existence, neboť ta se od jisté chvíle tímto vztahem stravuje a není pro ni nic mimo tento propastný vztah. Vztah – podobně jako vztah tristanovský – poznamenaný svou beznadějností i vědomím marnosti pozemské lásky na straně jedné a velikostí touhy (o níž Kierkegaard tvrdí, že je pointou existence) na straně druhé. Aschenbach jako přejemnělý estét své doby však není čistým romantickým blouznivcem tristanovského typu. Výmluvná je v tomto směru jeho návštěva v bordelu, která nastoluje i otázky dekadentního estétství, viděného jako protiklad životní síly: vnitřní estetické prožívání život oslabuje a ničí, rozkládá a zpochybňuje životní hodnoty, přirozené city a emoce.

Tristanovská touha po věčné noci smrti, přinášející vykoupení a splynutí milenců, je tu spíše touhou po **nicotě**, sladkém **nebytí**, latentní touhou po sebedestrukci, po propasti. V Aschenbachovi jako by byla zakódována ona Leverkühnova hluboká apriorní nevěra v možnost lidského sblížení a tím i lásky⁴⁴⁾, jako by svou milostnou touhu směřoval právě tam, kde tuší zkroskotání, destrukci a konec. Nietzsche, který v souvislosti s romantikou rozlišoval dva druhy trpících – ty, co trpí přemírou života, a ty, kdo trpí chudobou života – přisuzoval těm druhým mj. touhu po „**vykoupení od sebe sama**“.

Již Aschenbachův příjezd do Benátek ovládá atmosféra obav a úzkosti, jako by tušil, že jej čeká setkání s dosud nepoznaným, pouze tušeným, ale v jeho nitru působícím tajemným a hroživým „světem“, který se jeho racionalita pokusila vytěsnit, odštěpit. Neukojeená a odštěpená archaická touha po spojení s odsunutým elementárním pra-světem, viděným v podstatě jako svět iracionálního žensství, však hrozí opětným vyvřením ve své zničující, destruktivní totalitě. Hrozí ve slabé duši vyvolat nejhlubší konflikty kolem touhy, vášně a žádosti se smrtícími důsledky. Vidíme, že Aschenbachova smrt by mohla být popsána i pomocí Freuda jako uskutečnění podvědomé touhy po smrti. Nicméně skutečnost, že Gustav zůstává ve městě zamořeném epidemií **vědomě** (a toto vědomé je u Viscontiho ještě zdůrazněno), aby mohl být nablízku objektu své milostné touhy, odkazuje – přes své groteskní aspekty – k Wagnerovu Immolierung; a podobně i v poslední scéně můžeme spatřovat variantu Wagnerova Erlösung, třeba se k ní dospívá poněkud neobvyklou cestou.⁴⁵⁾ Mann ve své novele Aschenbacha několikrát označuje jako osamělce. Osamělec je i Aschenbach filmový. A osamělá je i jejich smrt: teprve v ní však oba nacházejí cosi, co jim nebylo přáno žít pozemsky. Ve své smrti nalézají mír a vykoupení. Je to přese všechno ona wagnerovská **Liebestod-Smrt z lásky**.

44) Připomeňme, že jedním z důležitých leitmotivů spoluvytvářejících charakter Adriana v Doktoru Faustovi je motiv **chladu** a podmínkou uzavřené smlouvy s ďáblem je zákaz milovat: „Láska jest ti zapovězena, pokud vřelost podněcuje. Tvůj život budiž studený – pročez nesmíš milovat jediného člověka.“ (s. 263)

45) William H. M c C l a i n, c. d., s. 493.



„Poslední mlčenlivá cesta“, kterou Aschenbach nastoupil již v okamžiku, kdy doplul do Benátek, se uzavřela.

Touha a láska

„A pak vychytralý, do přízně se vmlouvající Sokrates vyřkl slovo nejbystřejší: že člověk, který miluje, je božstější než člověk milovaný, protože v milujícím je Bůh, ale v milovaném ne – vyřkl snad nejněžnější i nejposměšnější myšlenku, kterou si kdy kdo pomyslel, a ze které prýští šelmovství i nejtajnější rozkoš touhy.“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

„... jsme jako ženy, neboť vášně je naším povýšením a naší touhou musí zůstat láska...“

(Thomas Mann, Smrt v Benátkách)

V první verzi Wagnerova Tristana a Isoldy se na své cestě za svatým grálem u umírajícího Tristana zastavuje Parsifal, který mu má jako hrdina odříkání a vítěz nad životem pomoci svým soucitem. Tristan jako ten, který se nedokázal zřeknout života a byl jím poražen, tu náhle vstupuje do souvislosti s Amfortasem, potrestaným za „hříšnou“ lásku nezhojitelnou ranou, takže nemůže ani zemřít, ani se uzdravit, může pouze čekat na vy-

koupení, tj. smrt, kterou mu může přinést jedině **chlavec-panic**.⁴⁶⁾ Aschenbach se své smrti beroucí na sebe podobu chlapce-panice dočkal. Smrti jako vykoupení.

„Jsme všichni Amfortas / ve svém zpěvu i ve svém chtění“, napsal ve své básni Amfortas Jaroslav Vrchlický a vyjádřil tak pregnantně propastnost existence moderního člověka stravovaného hlubokým rozporem mezi touhou a vědomím konečného zmaru. Jsme všichni Amfortas, neboť smrtelně ranění nezhojitelnou touhou... Wagner nakonec epizodu s Parsifalem do konečného tvaru Tristana nevčlenil.

PhDr. Petr Málek (1965)

Vystudoval v letech 1983 – 1988 Filozofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis). Po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV; nyní odborný asistent na katedře české literatury Filozofické fakulty UK, kde vede semináře literární teorie. Zabývá se problematikou interdisciplinárních relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

46) Na přímou spojitost mezi Tristanem a Amfortasem poukázal v korespondenci sám Wagner. „Je to těžká věc!“, píše v květnu 1859 z Luzernu uprostřed vyčerpávající práce na třetím dějství Tristana, která mu přinesla nový podnět pro dávno zamýšlenou postavu Amfortase. „Těžká věc! Pomyslete si, proboha, co se tu děje! Náhle se mi vše úžasně vyjasnilo: Amfortas je můj neuvěřitelně vystupňovaný Tristan z třetího dějství.“ Cit. podle Thomas M a n n , *O velikosti a utrpení...*, s. 51.

SUMMARY

VARIATIONS ON THE THEME OF VISCONTI'S
DEATH IN VENICE (2nd VARIANT)

Petr Málek

The study is an attempt to specify the nature of the relation of Visconti's film *Death in Venice* to Mann's work of the same name on which it is based in the context of other literary and musical pretexts which contributed to a no less degree to the constitution of the meaning of the linked film text. In line with tradition, the author starts with an analysis of Mann's novel which is often characterized as mythological: it is entirely perfused by the Hermetic myth which overlaps with the Greek death myth as such. The suspicious, ambivalent and ambiguous Hermes appears here especially in his role of Psychagogue – the conductor of souls to the Underworld. The basic composition principle is the always new and new symbolic anticipation of Aschenbach's death, the leitmotif of the appearance of several messengers of death, among whom the beautiful boy Tadzio is the most dominant. Like Hermes, in Mann's novel, too, death is of an ambivalent nature: death is horror, fear and disgust, and death is beauty. In the final scene, when Aschenbach is dying on the beach, Tadzio, the charming Psychagogue, is the symbol of a death that saves, a death that delivers from the suffering of this Earth.

The author of the study reflects on the manner in which the subject, leaning on the artistically effective ambiguity of the contemporary and mythological plan of meaning, is employed by the director. One of the most striking changes is the transformation of the character of Gustav von Aschenbach from writer to composer, for whom Gustav Mahler (1860 – 1911) served as Visconti's model. Mahler's music (the Adagietto from the Fifth Symphony, passages from the Third and Fourth Symphonies) permeate the whole film and, from the first scenes in which we encounter Aschenbach, the man „fated to die“, on board a ship approaching Venice, the music augments the mood of pathological sensitivity, torpid melancholy and incurable nostalgia. It is the music of longing – expressed also in the Third Symphony in the words of F. Nietzsche (Doch alle Lust will Ewigkeit – / Will tiefe, tiefe Ewigkeit) – a painful longing, in which the desire for attaining beauty and death merges. The conciliatory and delivering aspect of music is reflected also in M. P. Musorgskiy's lullaby which forms a kind of prelude to Aschenbach's death and underlines its mythological meaning, without restriction and generally valid. But music, as Alfried says in Visconti's film, is the most ambiguous of all forms of art, „the ambiguity of music is actually premeditated“. The frivolously deceitful and demonical aspect of music is represented in the film by Franz Lehar's *The Merry Widow*, played by the hotel orchestra, by the sound of the bersaglieri during Aschenbach's arrival in Venice and the ambiguous playing on the piano (Alfried, Tadzio, Esmeralda).

Any comparison of Visconti's film with Mann's novel cannot overlook the fact that Visconti left out the whole Munich exposition, including the symbolical figure of the pilgrim who sparks the yearning in Aschenbach and is the reason why the latter starts his journey. The opening scenes of the film – the ship, „enchanted“ in the awesome, endless wilderness of the sea, rising slowly from the gloom – evoke the ancient Celtic and Germanic idea of the passage to the realm of the dead which leads across the sea. In Greek mythology, too, the passage from the world of the living to the world of the dead is connected with the crossing of water, with Charon ferrying the dead across the River Acheron referred to by the gondolier – one of the messengers of death. Aschenbach's fate is sealed at the moment of his arrival: he set out on a journey at the end of which stands Tadzio with his redeeming gesture of the Psychagogue. Visconti's film, the same as Venice, is embraced by the sea and perfused with the „spirit of music“.

That „spirit of music“, however, is not represented in the film only by the music which comes from the actual sound track. The relationship between *Death in Venice* and music is considerably more complex and multi-form; Visconti was no doubt inspired by Mann, in whose works music was a metaphor expressing the antithesis between the spirit and life, intellect and will, becoming a „paradigm“ for something more general, a means of expressing „the situation of art as such, the situation of culture, or even man, the spirit itself in our out and out critical epoch“ (T. Mann). The name Esmeralda on the port of the ship on which Aschenbach

sails to Venice, has the function of a signal of intertextual relations: it refers explicitly to Mann's novel *Doktor Faustus* and its main protagonist, Adrian Leverkühn, as a musical genius and typical artist, offers a comparison with Visconti's *Aschenbach*. In retrospect it is possible to trace many parallels: the essay on the one hand follows the motif of the hour-glass, which in *Doktor Faustus* plays the role of a diabolic leitmotif, mainly, however, focuses interest on Aschenbach's visit to a brothel, which in the mind of the „competent“ viewer- reader is associated with Leverkühn's visits to brothels in Leipzig and Bratislava (the intertextual relations are once again signalized by the name of the prostitute Esmeralda) and that refers to an identical experience of Friedrich Nietzsche in a brothel in Cologne. The leitmotif of Hetaera Esmeralda in Mann's novel is on the one hand a sign of initiation to the devil, on the other hand the motivational figure, the group of tones h e a e es, i. e. the musical cipher of Hetaera Esmeralda in many Adrian's works, is Mann's „quotation“ from Wagner's opera *Tristan and Isolde*.

Wagner and his music also stand out from the palimpsest of Venice: this is where the music for the second act of *Tristan* was composed, and this is also where Wagner died in 1883. Even more important however are the relations between the pathologically excited and hopeless desire of Aschenbach's and Wagner's tragic heroes who suffer and die for love: Brünhild and her Liebestod in *The Twilight of the Gods*, and *Tristan and Isolde*. Similarly to Wagner's *Tristan*, Visconti's *Death in Venice* also starts on board a ship and ends with the lover dying on the shore. Although Aschenbach does not drink a love potion like *Tristan and Isolde*, from the moment he first succumbs to his infatuation with Tadzio, he is intoxicated with desire in the same hopeless and desperate way, a desire which controls him in the same fatal manner and, like Wagner's lovers, he, too, arrives at a stage of longing for death. The world of Visconti's film, like *Tristan's* world, is permeated with death and is desirous of death: by its ethical pessimism and musical ideological structure, *Death in Venice* has a profound affinity with the score of *Tristan*, whose stately morbid and erotic atmosphere as well as mood of decay would be unthinkable without Schopenhauer's philosophy in which love, or even mere desire, substitutes the will to live, and death does not kill love but empowers it, since death liberates love from life with its suffering, and opens the gate to eternal night.

The indicated intertextual relations link Visconti's *Death in Venice* with Mann's *Doktor Faustus* (Aschenbach is put in relation to Leverkühn, Tadzio to Esmeralda), and in a mediated way also with Wagner's *Tristan and Isolde*. Aschenbach's relation to Tadzio thus acquires both a diabolic dimension (unlike his model, Visconti emphasizes enticement and temptation by Tadzio) as well as a Tristanian one: the „romantic lover“ Aschenbach succumbs fatally to his infatuation and finds redemption only in death; in spite of all the erotic irony it is still the same Wagnerian Liebestod – Dying of Love.

Translated by Nad'a Abdallaová