

Autor: Karel Veliký



Z mnoha textů, které Thomas Mann napsal v USA, [1] je *Bratr Hitler* určitě nejosobitější a nejosobnější: ačkoli z velké části přejímá tehdejší povrchní angloamerickou propagandistickou kritiku Hitlera a „fašismu“, lze v hlubší vrstvě eseje najít i jeho vlastní názory. Mann Hitlera považuje v podstatě za „dekadenta“, který sice touží po „nové vitalitě“, hlásá a bubnuje na „převrat“, ale ve skutečnosti je to jen slaboch bez vlastní nezlomné víry, který lid klame a šálí, „díky zřetězení fantasticky šťastných – to znamená neblahých – okolností“ mu to zatím daří, avšak jeho úloha „zbabělce a vyděračského pacifisty“ (!) „by byla dohrána první den skutečné války“. I pro Manna tedy plně platí výrok Veita Valentina, že: „Dějiny Hitlera jsou dějinami jeho podceňování.“ (Eberhard Jäckel, *Hitlerův světový názor*, Praha-Litomyšl 1999, s. 14) To ale nic nemění na zajímavosti a hlavně upřímnosti jeho „uměleckého výkladu“ Hitlera. [2]

Jak daleko tato upřímnost, resp. intelektuální poctivost sahá, ukazuje známá povídka Mario a kouzelník z roku 1930, v níž Mann vykresluje odpudivou postavu mrzáka, hypnotizéra Cipolly jako hysterika ovládajícími svými triky obecnost, které zbavuje vůle a důstojnosti. [3] Říká se, že Mann tehdy cílil hlavně na Mussoliniho, avšak překladatel Pavel Eisner právem upozorňuje, že slovem „Zauberer“, tedy kouzelník, byl svými dětmi láskyplně, obdivně a soustavně nazýván i Mann: „Je psychologicky sotva možné, že si nic nemyslil, když do titulu napsal slovo, jež snad denně slyšel o sobě. Zdá se tedy, že jde o jednu z Mannových podivuhodných jemností náznakových, jíž se velký humanistický umělec spojuje s odpornou postavou paumělce, a že slovo kouzelník je míněno podobně jako „bratr“ Hitler.“, vysvětluje Eisner (Thomas Mann, *Novely a povídky*, Praha 1959, poznámky s. 268). Nad ironií tedy dominuje „flagelantské“ ztotožnění. [4] Spisovatel sám sebe vtahuje do procesu, kde je sice žalobcem, avšak stejně tak obžalovaným, jenž vypátral sám sebe...

Outsider a hochštapler

Hitlerovo hlavně vídeňské období představuje jistou variantu romantického „hrdiny“, poněkud nepraktického snílka, bohéma „bez groše“, „nikým“ nepochopeného „darmošlapa“ s narcistními sklony, zkrátka společenského outsidera, jakým se Mann i přes své úspěchy a

uznání zřejmě nikdy nepřestal cítit být – jak o tom svědčí jeho literární „hrdinové“, z nichž jeden každý představuje kus transponované biografie: Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach, Adrian Leverkühn anebo Felix Krull. Od mladých let Mann vždy znovu retušoval a stylizoval svůj portrét, celé své bytí inscenoval a už záhy načrtl legendu. Nejenže v životě hodně a trvale předstíral (onen „Leben als Kunstwerk“), ale on rovněž manipuloval okolí a lecčeho „normálního“ a „praktického“ nebyl schopen, stejně jako – podle něj – Hitler. Zároveň ovšem vytrvale usiloval o naprostou sebekázeň, o nejbdělejší sebevědomí, ryzost myšlení a cítění, i když se sebezpytující domníval – jak vysvítá z jeho deníků – že tento ideál v něm žije spíše jako věčný úmysl než jako realita. [5] Ve své poctivosti se proto hluboko uvnitř považoval za podvodníka, „hochštaplera“, a ne náhodou je právě Felix Krull postavou, která ho provázela od mládí až do smrti.

Bratr

Mann ovšem nehledal utišující lék na svoji tíseň, pochybnosti a zranitelnost jen ve vlastní práci, ale jako většina z nás v umění druhých. Sám sebe – svou slabost, velikost, oporu, jistotu (a občas i štěstí) – nalézal u Schopenhauera, Nietzscheho a především u Wagnera. [6] Wagneriánství znamená nejen zvláštní kult krásy a smrti ve spojení s hudbou, jejíž určité partie jsou, jak píše Mann, „vnuknutí, před nimiž by i absolutní hudba mohla zblednout závistí nebo se zardít nadšením“ (Thomas Mann, *Utrpení a velikost mistrů*, Praha 1936, s. 86.), ale také kult skladatele samého a s ním zájem o jeho filozoficko-náboženské, kulturně-historické a politicko-sociální názory, jež vyložil v četných spisech. [7] Tak jako Nietzsche s jeho „přehodnocením všech hodnot“ v nich Wagner požaduje a koncipuje totální společenskou obnovu. Mann si bolestně uvědomoval, že Hitler se této linii nevymyká, že do této „rodiny“ patří a tudíž ho mohl nazvat „bratrem“, třebaže méněcenným. Avšak jakkoli si Mann Wagnerových teoretických prací vysoce cenil, [8] měl důvod, aby jejich „regenerační“ požadavek odmítl [8b] a s tímto odmítnutím se v několika kritických vystoupeních vyrovnával prakticky až do konce života. Navíc jako ryzí intelektuál chtěl nechtěl cítil, že „Pravdu většinou mají i nemají jaksi všichni zároveň“.

Psychologicky snad ještě inspirativnější portrét Hitlera v jeho mladých vídeňských letech podává Ferdinand Peroutka v úvodu svého románu *Oblak a valčík*. [9] Oba humanisté však pomíjejí, jak moc Hitlera proměnila válka. Můžeme-li v předválečném Hitlerovi opravdu vidět tak trochu „dandyho a maminka mazánka“ [10] nebo „vagabunda s baudelairovskou arogancí“, pak po „frontové zkušenosti“, která byla *iniciační*, vyšel bojovník: „Když jsem se tehdy jako neznámý, bezejmenný voják rozhodl pustit se do boje proti celému světu...“ [11] Tento muž má již velmi málo společného s anonymním nešťastníkem z Flaubertova *Listopadu* nebo s Klausem Paterou z *Kubinovy Země snivců*, a už vůbec nic s Musilovým *Mužem bez vlastností*, jak se lze stále ještě dočíst. Úzkosti si zvykl překonávat akcí, činem > polemos proti agapé. Protikladem měšťáka (ve významu znamenajícím „normální život“, onu „občanskou spořádanost“, v níž distance k okolí nezřídka přechází v naprostou lhostejnost) však Hitler zůstal – nezbloudil, neztratil se v chaosu rozporů a začal realizovat ideje, které „i jeho nejbližší známí mohli v prvním okamžiku pokládat za šílené“. K prvním *sedmi* mužům hnutí odporu „proti tisku, proti kapitálu, proti stranám, proti vládním koalicím, proti náboženským svazům“, zkrátka proti všem „zvyklostem“, se postupně připojili další. Nakonec jich byly miliony.

Právě ve faktu, že typ z „okraje“, kde byl zviditelněn a popsán v 19. století, mohl stanout v čele organizovaných mas, spatřovali konzervativci a „demokraté“ jako Mann jeden z hlavních znaků úpadku Evropy, [12] který příslušníci meziválečných generací na rozdíl od těch předválečných prožívali takřka masově. To znamená, že jakmile se – *Sous l'oeil des Barbares* – Siegfried nebo Zarathuštra (ale i třeba Gustav von Aschenbach [13]) dostali z pracoven, salonů, divadel a kaváren fin de siècle do ulic a na náměstí, stali se „barbary ulice“, zatímco jejich Vůdce se v historické reflexi z „hloupého malíře pokojů“ postupně transformoval v démona vymykajícího se „všem lidským kategoriím“. Např. pro kritické vydání *Tischgespräche* (Hovory u stolu) z roku 1963 jeden německý historik charakterizuje Hitlera pasáží o démoničnu z Goethova *Dichtung und Wahrheit* (Báseň a pravda), v níž Goethe hovoří o oněch výjimečných lidech, kteří „mají v ruce neuvěřitelnou moc nad ostatními tvory. Jen velmi vzácně naleznou ve své době sobě rovné a jediné, co je může zastavit je samo veškerenstvo, s nímž započali boj“. [14] Vyvozovat po freudovsku hitlerismus jen z komplexů méněcennosti se totiž stalo stejně neudržitelným jako interpretovat byronismus výhradně z básnickovy bolavé nohy...

Poznámky:

1. Jsou to např. *Dieser Friede* (1938), *Das Problem der Freiheit* (1939), *Dieser Krieg!* (1940), *War and Democracy* (1940), *Order of the Day* (1942), *Deutschland und die Deutschen* (1945), které Mann při různých příležitostech přednesl v Americe veřejně, a především pak soubor jeho rozhlasových projevů, jež byly vysílány do Německa, *Deutsche Hörer!* (1940-1945). Začal zde rovněž psát svůj pozdní vrcholný román *Doktor Faustus* (1947), v němž v postavách skladatele Adriana Leverkühna a profesora Serena Zeitbloma projikoval „dvě krajní polohy německého vzdělanectví, lidsky chladného, romantického génia, fascinovaného „temnou sférou“, a univerzitního vědce – humanistu konzervativního ražení, jehož nesporná lidskost a bohabojnost má současně všechny bezbranné rysy profesorského šosáctví“ (J. Fried), mezi nimiž byl sám nezcelitelně rozpolcen.
2. Dnes výklady Hitlera kolísají v zásadě mezi dvěma hlavními proudy. Pro „intencionalisty“ je Třetí říše výsledkem Hitlerovy osoby, ideologie a vůle (Jäckel); pro „funkcionalisty“ byl Hitler sám více či méně zajatcem sil, které nevytvořil a jichž byl pouhým nástrojem (Broszat, Irving). Kam vřadit Mannovo pojetí necháváme na čtenáři. Svým vojenským, resp. vojevůdcovským nadáním měl však Hitler k Napoleonovi rozhodně blíže, než byl spisovatel ochoten připustit.
3. Za zhlédnutí stojí rovněž film *Mario und der Zauberer* (1994) v režii Klause Maria Brandauera, jenž tu zároveň působivě ztělesnil kouzelníka Cipollu. Mannovské role spisovatele-pozorovatele se ujal britský herec Julian Sands.
4. Mann jistě také věděl, že Tolstoj v odezvě na moskevskou inscenaci Siegfrieda označil ve svém eseji z roku 1898 Wagnera, za „vzor prázdného kouzelníka jeviště, nadaného hypnotickou silou“. Srv. také, jak slovo „kouzelník“ užívá Eric Voegelin v eseji *Moudrost a kouzlo extrému z knížky Kouzlo extrému: revolta proti rozumu a skutečnosti*, Praha 2000, s. 124. Cit. „Aktivista věří ve svou schopnost změnit strukturu skutečnosti (...) Aktivistický snílek nepodniká běžný zákrok; musí znát jakýsi „trik“ (...) Musí si představovat, že je kouzelník.“ K těmto „kouzelníkům“ řadí Voegelin mj. Hegela, Marxe, Nietzscheho, Heideggera. Počíná si tak vlastně obdobně jako kdysi Max Nordau (vl. jm. Simon Südfeld),

když ve své knize *Entartung* (1892) zařadil mezi „degenerované“ tolik autorit, že to Shaw okomentoval slovy: „(Nordau) je tak posedlý tématem degenerace, že nachází její příznaky stejně u nejvznešenějších géniů jako u nejhorších kriminálních ptáčků, přičemž výjimku tvoří on sám, Lombroso, Krafft-Ebing, Dr. Maudsley, Goethe, Shakespeare (sic) a Beethoven.“

5. Pokusy o vymezení a překlenutí rozporů mezi „uměním a životem“ a „mezi citem a rozumem“ charakterizují celý Mannův tvůrčí život. Pocházel totiž ze staré hansovnické rodiny a na svůj měšťanský původ byl patřičně hrdý. Právě kvůli němu často sledoval umělectví z hlediska ryze negativního (neschopnost zakotvit v občanském povolání, sklon ke snění, hravosti nebo naopak tíhnutí k démonii, k temným propastem, k zahrávání si s „řádnými“ lidmi, povšechně neodpovědný přístup vůči jejich pravidlům). Domníval se, že ze své odlišnosti vůči standardům buržoazní společnosti se umělec může „vykoupit“ jedině prací. V tom je i Mannova obměna „literární dekadence“ velmi německá. Mann také dobře ví a uznává, že umění stojí tak říkajíc „mimo dobro a zlo“, přece jenom však, podle něj, nesmí být naprosto nekontrolovatelné rozumem. V tom se už s mnoha mladšími německými umělci, expresionisty mezi něž patřil i Gottfried Benn, rozcházel.

6. V *Úvahách nepolitického člověka* (1918) řadí Mann k této „hvězdné trojici“ ještě dnes už zapomenutého Paula de Lagarda, kterého také hojně cituje a jmenuje. Lagarda cituje rovněž Houston Stewart Chamberlain (*Základy 19. století*, Praha 1910), vážil si ho Ernst Troeltsch (*Z dějin evropského ducha*, Praha 1934), četl ho Robert Musil (v denících přitakává jeho kritice demokracie), pochvalně se o něm zmiňuje dokonce Masaryk (!), když v dopise Tolstému doporučuje Lagardovy *Německé spisy* jako zajímavou četbu. Více Jiří Stromšík, *Konzervatismus a „konzervativní revoluce“ v Německu*, v: *Literární noviny* 14,10. 4. 1996, s. 3 a 9. Rozsáhlý prostor Lagardovi věnují, včetně ukázky jeho textu, Aleš Urválek a kol., *Dějiny německého a rakouského konzervativního myšlení*, Olomouc 2009.

7. Jsou to např. *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Judentum in der Musik* (1850), *Über Staat und Religion* (1864), *Was ist deutsch?* (1865), *Deutsche Kunst und Politik* (1868), *Aufklärungen über das Judentum in der Musik* (1869), *Modern* (1878), *Religion und Kunst* (1880) nebo *Heldentum und Christentum* (1881). Česky vyšel dosud jen výběr *O hudbě a umění* (1959). Krátce předtím než se Mann pustil do psaní „bratra Hitlera“ Ludwig Marcuse konstatoval: „*Třetí říše nemá většího proroka a lepšího reprezentanta své ideologie.*“

8. „*Úcta nechť se zato přidrží Wagnerových statí prozaických, těch estetických, kulturně kritických manifestů a sebevysvětlivek – spisů psaných umělcem podivuhodně chytrým a silou myslivé vůle nadaným...*“ (Thomas Mann, *Utrpení a velikost mistrů*, Praha 1936, s. 81). Jinde Mann tyto spisy charakterizuje jako „eseje úžasné inteligence“. Hitlerovou nejoblíbenější lekturou byly *Umění a revoluce* a *Německé umění a politika*, viz předchozí pozn.

8b. Vedle aristokratické distance vůči masám, i když přísně organizovaným, které se obnovy po první světové válce ujaly, a postoje „nedat se strhnout“ (patos distance), tu byly i jiné důvody: Mann, jehož matka byla z Brazílie a v severním Německu si nikdy plně nezvykla, se sám oženil s Židovkou ze zámožné rodiny. Dvě z jejich dětí, Klaus a Erika, pak užívaly „zlatá dvacátá léta“ se vším, co k nim patřilo: tedy i s kabarety, drogami a promiskuitou. Držel-li Mann po celý svůj život své homosexuální sklony na pevné uzdě (s několika nevinnými poklesky, o nichž vyprávějí deníky, jež mohly být publikovány až 20 let po jeho smrti), pro tyto „Glimmer-Twins“ to rozhodně neplatilo. O tom například i trojdílné dokumentární drama *Die Manns – Ein Jahrhundertroman* (2001), které před pár lety uvedla ČT 2. Odmítnutí rovněž

zřejmě souvisí s Mannovým pevným zakotvením v měšťanství (viz výše pozn. č. 5). Už Hegel přece definuje *bourgeois* jako člověka, jenž nechce opustit nepolitickou sféru, jenž se na základě majetku chová jako jednotlivec stojící proti celku, jenž nalézá náhradu za svoji politickou nicotnost v plodech míru a výdělku a především „v dokonalé bezpečnosti jejich požívání“, a jenž proto chce zůstat zproštěn statečnosti a ušetřen nebezpečí násilné smrti. (Carl Schmitt, *Pojem politična*, Brno-Praha 2007, s. 62.). Karl Popper v *Otevřené společnosti* pak dokonce považuje jakýkoli ideál heroického života, ale obzvláště v jeho fašistické formě, za „přímý útok na ideu civilního života samého“ (tj. občanského života jak jej pojímá „demoliberalismus“ vzniklý emancipací a evolucí třetího, tzn. měšťanského stavu). Příkazem fašismu je totiž „žít nebezpečně“, přičemž věc, o kterou v tomto příkaze jde, má jen sekundární význam. (Vladimír Čermák, *Otázka demokracie*, Praha 1992, s. 221.). Zde je ovšem nutno zdůraznit, že název *Úvahy nepolitického člověka* zároveň souvisí s Wagnerovým pojetím „nepolitické politiky“, čili metapolitiky, která je stavěna do opozice vůči „přízemní, utilitaristické a kupecké politice anglické“.

9. Hned v úvodu definuje Peroutka dva protikladné způsoby vidění a výkladu světa. První, svůj, objektivistický: respektující vnější existenci lidí a věcí, vnímající lidi jako nezávislé a neutrálně působící subjekty. Druhý, Hitlerův, subjektivistický: neschopný smířit se s existencí lidí a věcí „o sobě“, ale vnímající svět prostřednictvím spletené sítě vlastních afektivních názorů na tyto věci a lidi; Hitlerovi se každá objektivní skutečnost zobrazuje jako jeho vlastní postoj k ní, splývá mu se stanoviskem. Není možné „jen tak“ žít a nechat žít, neboť věci ho nutí, aby k nim nutkavě cítil vztah. Tento portrét „vídeňského Hitlera“ měl pro Peroutku osobní dimenzi, byl prý totiž přesvědčen, že před první světovou válkou měl i on blízko k tomu, aby se stal tulákem. Ale zatímco Peroutka toto poněkud riskantní životní období ukončil tím, že se rozhodl přijmout existující řád a pohybovat se v jeho mezích jako realitu cítící dospělý člověk („konformoval se“), Hitler se po válce proti společnosti důsledně postavil. (cit. dle: Pavel Kosatík, *Ferdinand Peroutka: pozdější život 1938-1978*, Praha-Litomyšl 2001, s. 276-277).

10. „Dandy, egocentrik a maminčin mazánek“ je název kapitoly z knížky Wulfa C. Schwarzwällera *Hitlerovy peníze* (Praha 2001). Mimochodem, když Mann v *Kouzelném vrchu* (sic) nazývá Hanse Castorpa „prostým mladým mužem“ a „zhejčkaným mazánkem“, naráží tím na jeho podobnost s Parsifalem... Hitler se vedle Parsifala identifikoval i s Lohengrinem, Siegfriedem a Colou Rienzim.

11. Tato a následující citace v odstavci pocházejí z Tajného projevu Adolfa Hitlera z 30. května 1942 před Vůdcovým vojenským dorostem, v: Henry Picker, *Hitlerovy rozhovory u kulatého stolu*, Frýdek-Místek 2005, s. 651-652. Vedle Mého boje, „Druhé knihy“, Monologů ve Vůdcově hlavním stanu a Rauschningova Mluvil jsem s Hitlerem představují „Rozhovory“ nejdůležitější autentický pramen v češtině k Hitlerovu světonázoru. Mimo jiné tu říká: „Když poslouchám Wagnera, připadá mi, že slyším rytmy dávnověku.“ Podobně, byť hlouběji a košatěji, se vyjádřil Mann: „Wagnerova hudba (...) se zdá jako gejzír tryskat z předkulturních hlubin mýtu (...) z hlubin Prapočátku. (...) Též to nebyla hudba. Byla to akustická myšlenka: myšlenka Počátku všech věcí (...) zužitkování hudby k zobrazení mytické myšlenky.“ (Thomas Mann, *Utrpení a velikost mistrů*, Praha 1936, s. 84-85). Mann tento staronový mýtus ale nakonec zavrhl a přiklonil se ke Starému zákonu. Tetralogie *Josef a bratří jeho*, vznikající v letech 1933 až 1943, je vědomě postavena proti „mýtu dvacátého století“.

12. Demokratem v politologickém smyslu se Mann nikdy nestal, ironické povýšenectví

konzervativních vyšších vrstev mu bylo vlastní, byť se je distingovaně střežil dávat najevo. „Lid“ mu – jako mnohým jiným „demokratům“ – splýval s „ulicí“. Ve zkratce a s nadsázkou: kdo nedrží správně příbor nebo hrníček, popř. nevlastní přiměřený úbor na dîner, nemůže být opravdu „rovnocenným“ partnerem. Estetismus a aristokratismus, oba odvracející se od lidského množství, v sobě nedokázal přemoci tak jako „komunista“ Visconti.

13. Ve Smrti v Benátkách přemýšlí Mann prostřednictvím von Aschenbacha, jenž je, stejně jako on, ztělesněním „umělce pozdní měšťanské epochy“, o „výbuchu hnusu proti neslušnému psychologismu doby“, o potřebě obnovené prostoty, přičemž si je ale vědom i její dvouznačnosti („*neznamená-li zas i zjednodušení, mravní zredukování světa i duše a tedy také zesílení k zlu...*“). Celý život šel Aschenbach za ideálem, za strohou dokonalostí formy chápanou jako mravní imperativ a vyšší poslání, odpuzoval od sebe vše, co pokládal za nečisté, dvojsmyslné (v tomto kontextu srv **Armin Mohler: Fašistický styl**), na konci novely ovšem umírá s pocitem, že promarnil život.

Nebude bez významu, že Visconti pro svůj Soumrak bohů přejímá jméno Aschenbach (doslova: proud či potok popela) pro elegantního vůdce SS (Helmut Griem), který ve filmu o rozkladu velkoburžoazní ocelářské rodiny Essenbecků hraje úlohu odpovídající čarodějnicím z Macbetha: je hybatelem tohoto zničení. Srv. také druhou z našich poznámek k sedmému odstavci Mannova eseje.

14. Nám spíše přicházejí na mysl verše z Hölderlinova Empedokla: „*Polo probuzen, ten strašný snivec nezastaví se před ničím (...) Vyvrátí a vyrve z kořene vše, co zde již zrál po celá dlouhá staletí...*“ (Hölderlin, *Torso odkazu*, Praha 1944, Smrt Empedokla s. 303).