

FAUST JAKO STAV ZADLUŽENÍ

DESETKRÁT
O FAUSTOVI,
POKAŽDÉ JINAK

VLADIMÍR JUST

KAROLINUM

DRAMATICA

Raphael Cysodis. Sculpnr.

Stephan Mühlpacher Ex.

Faust jako stav zadlužení

Desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak

Vladimír Just

Recenzovali:

Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

PhDr. Adolf Scherl, CSc.

Redakce Petra Bílková

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

Na obálce a frontispisu je použito vyobrazení z knihy
Stephana Michelspachera: Cabala, Spiegel der Kunst
und Natur in Alchymia, Augsburg 1663.

© Univerzita Karlova v Praze, 2014

Text © Vladimír Just, 2014

Illustrations © Tomáš Drábek, 2014

ISBN 978-80-246-2398-6

ISBN 978-80-246-2476-1 (pdf)



Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum 2014

<http://www.cupress.cuni.cz>

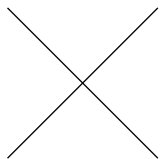
OBSAH

MÍSTO ÚVODU / 7

- 1. KABARET JAKO MEFISTOFELSKÉ POKUŠENÍ / 21**
Mefistofelská role kabaretu v českém divadle: inferiorita nebo infernalita?
 - 2. FAUST PO ČESKU / 33**
Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi
 - 3. FAUST A SOUVISLOSTI / 43**
Ke Krejčově a Krausově pokusu o Goethovu tragédii
 - 4. SLABOST PRO MARKÉTKY: TY SOPRÁNOVÉ OČI A TEN ALTOVÝ HLAS! / 61**
Jan Neruda a Goethův Faust
 - 5. FAUSTOVSKÉ OBSESE JOSEFA VÁCHALA / 73**
 - 6. KVĚTINY BLBÉ SMRDÍCE... „VYSOKÉ“ A „NÍZKÉ“ U JOSEFA VÁCHALA / 82**
Goethe, Bachtin a ďábelské aspekty váchalovského karnevalu
 - 7. KONFRONTACE POUSTEVNÍKA S INŽENÝREM / 91**
Role faustovského mýtu v myšlení Josefa Šafaříka
 - 8. FAUST A GNÓZE / 100**
 - 9. FAUST A POSTGNÓZE / 127**
Rudolf Steiner, Carl Gustav Jung a Johann Wolfgang Goethe
 - 10. FAUSTOVÁNÍ V ČECHÁCH L. P. 2000–2013 / 148**
Letem světem Faustem po českých scénách
- SUMMARY / 164**
EDIČNÍ POZNÁMKA / 166
BIBLIOGRAFIE / 169
JMENNÝ REJSTŘÍK / 174

*Veškerá světová literatura je jen poznámka pod čarou k Faustovi.
Teď jen přijít na to, jak to vlastně myslím...*

Woody Allen



MÍSTO ÚVODU*

Faust, tento povýtce novověký evropský mýtus, tkvící svými kořeny hluboko ve středověku až starověku, nepatří pouze divadlu a literatuře, hudbě či filmu, nepatří ani jen filosofii, historii, teologii, antroposofii, antropologii, psychologii, magii, hermetismu či jiné ezoterice, mystice nebo folkloristice. *Faust* je jako mýtus fenomén mezioborový. Už jen pestrý žánrový výčet děl, k nimž si tu budeme chodit pro příklady (minimálně osm dramát, řada oper, oratorií, románů, němý i mluvený film, traktát, filosofický esej) naznačuje, že jakákoli komplexnější analýza faustovského mýtu bude pravděpodobně muset být analýzou interdisciplinární. A jednou z možností, jak interdisciplinárně nahlédnout do útrob mýtu, je právě komparace různých zpracování jedné a téže scény v dílech různých autorů, žánrů a staletí. Která scéna to bude, je nasnadě.

KONTRAKT JAKO VÝZNAMOVÉ JÁDRO MÝTU

Samozřejmě, scéna paktu (kontraktu, smlouvy, úmluvy, sázky) s ďáblem – klíčová scéna, jež teprve z nepřeberné množiny nejrůznějších příběhů setkání člověka se zlem (ďáblem) učiní příběh faustovský. Nevím o žádném faustovském příběhu, který by tuto scénu neobsahoval. I tam, kde není přímo explicitně se všemi tradičními atributy a rekvizitami předvedena (Goethův *Urfaust*, *Fragment*, Weidmannův *Doktor Faust*, kde je na kontrakt v minulosti pouka-

* Jde o profesorskou přednášku přednesenou 22. dubna 2010 z větší části spatra (kromě citátů), proto jako jediný text knihy není opatřena zevrubnými poznámkami, pouze závěrečným soupisem citovaných pramenů.

zováno i s jeho paradoxními důsledky, Havlovo *Pokoušení*, kde je kontrakt stvrzen pouze rukoudáním, tak jako ostatně i u němého *Fausta* Murnauova, Bulgakovův *Mistr a Markétka*, Mannův *Doktor Faustus*, Šafaříkův *Mefistův monolog*, Suchého *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí*), všude tam počítá se v naraci i v recepci příběhu s tím, že někdy v minulosti nebo „mimo scénu“ kontrakt proběhl, dovidáme se o něm nepřímo, zpětně se smlouva hodnotí (Josef Šafařík, Václav Havel, Jiří Suchý) a pracuje se už jaksi samozřejmě s jejími důsledky a následky. Její naplnění popřípadě nenaplnění pak tvoří zpravidla pointu každého standardního faustovského příběhu. Stačí však samotná tato scéna k naplnění smyslu mýtu?

Řekli jsme, že scéna kontraktu je neodmyslitelnou součástí základního narativního modelu příběhu. S naivní kronikářskou věcností a zevrubností je popsána už v prazákladní urverzi příběhu, v *Historii o životě doktora Fausta*, tedy v tzv. *Faustbuchu* vydaném Johannem Spiessem ve Frankfurtu roku 1587.

Hrdina tohoto dobového lidového bestselleru, astronom, mág a šarlatán, wittenberský doktor teologie Faustus, stává se smluvní stranou ze zvědavosti a zoufalství z omezených možností legálního poznání, „chtěje všechny grundy nebeské i zemské vyzvědět nebo jeho *pejcha* (...), *všetečnost, svoboda i lehkomyslnost* tak s ním strkala a k tomu ponoukala, že jest sobě umyslíl některá čarodějnická slova, figury, charaktery a zaklínání učiniti (...) a je zkusiti“. Přivolá tedy ďábla v podobě Mefistofela, „ducha povětrného“, „v rudém oděvu mnicha“ převlečeného a žádá ho, „aby jemu na všechny jeho otázky pravdivou odpověď dával“ a „aby před ním nižádné věci (...) nezatajoval“.

Ten však podléhá i v pekle přísné subordinaci. A tak, jak to učiní v našem příběhu ještě mnohokrát, pekelnou subordinaci dodrží i Goethe, coby podřízený sluha pekla si nejprve musí vyžádat dovolení od samotného Lucifera, a teprve poté uzavře s mágem smlouvu o šesti artikulích. Z nich nejdůležitější je požadavek, aby ďábel „křtalt [podobu] ducha neviditelného dostati mohl“ a aby „jeho dům neviditelným způsobem spravoval“ a aby mu byl ve všem „volný, poddaný a poslušný jakožto služebník“. Za to ďábel chtěl, aby Faust jemu „přísahou slíbil“, že bude patřit jen jemu, a „doložil stvrzení krví a rukou svou vlastní dosvědčil“ a aby „víru křesťanskou zapřel“. Poté vzal Faust „nůž velmi špičatý a probodl sobě ním žílu na levé ruce, což když se od něho stalo, vnitř ruky jeho tato vyrytá a krvavá slova spatřena byla, *o homo fuge* [ó, člověče, uteč], totiž od ďábla šeredného, zatracení věčného, a opust' své zlé předsevzetí“. (Tento motiv se poté objevuje jak u Marlowa, tak u většiny loutkářských zpracování příběhu, nenechá si jej ujít ani Jan Švankmajer v *Lekci Faust*.) Doktor však nápisu nedbá a podpisem krví, červené na bílém, příslibí, že za to, že ho ďábel v oblasti poznání „ve všem zpraví“, na oplátku on „po vyjití dvaceti čtyř let od datu tohoto listu (...) podlé své vůle, libosti a způsobu činiti s mým tělem, a duší, masem, krví i se vším jiným statkem mým vládnou-

ti moc měl“. Podpis krví, „Jan Faustus, zkušený v elementech a duchovních věcech doktor“ – a už při scéně úpisu prozrazuje se dopředu hororové finále příběhu (příznání je citováno ze „spisu, kterýžto po smrti jeho hrozné a bídné v příbytku jeho (...) nalezen jest byl“). Následuje série otázek a pak, jako ve většině dalších verzí příběhu, včetně verze Goethovy, vždy bezprostředně po podpisu, následuje scéna *magického letu*: archetyp magického letu odpovídá touze všech Faustů po vertikále, po vymanění se z pout reality, po vyšším stupni poznání (ve *Faustbuchu* je to poznání povýtce geografické, zeměpisné), jež jim symbolizuje *Zaubermantel* (kouzelný plášť).

Svým kdybych čarodějův plášť jen zval,
jenž by mne zanes v divukrásné kraje,
já neprodám ho za žádný šat z báje,
ba ani za plášť, jaký nosí král.
(překlad O. Fischer)

Ó kéž bych čaroděje plášť svým zval,
by v cizí země nes mne v chvatu,
za nejskvostnější ze všech všudy šatů,
za královský ten plášť bych neprodal.
(překlad J. Vrchlický)

Známe v tomto smyslu dva vrcholné příklady magického letu – vítězné létání jurodivé Markéty Bulgakovovy nad ateistickou Moskvou a legendární let Janningsův a Ekmannův přes Alpy v Murnauově němém opusu z roku 1926, který bývá považován za vrchol expresionistického vidění světa ve filmu.

Scéna kontraktu se objeví i v první nám známé dramatizaci Spiessova bestselleru od Christophera Marlowa (*Tragická historie o doktoru Faustovi*, 1589–1591) a odtud zase v nesčetných zpracováních téže látky u německých i českých loutkářů. Dramatické novum nejen této scény, ale celého Marlowova mimořádně zdařilého dramatického zpracování jsou hrdinovy zlidšťující pochybnosti, jeho permanentní váhání, střídající výlevy *nadčlovčenské* pýchy s pokáním. Už tedy nejenom jeden chabý pokus, jeden andělský vzkaz shůry „Homo fuge“, ale permanentní spor o duši, jenž vede nad jeho hlavou i v jeho hlavě dobrý a zlý duch (tentýž spor o hrdinovu duši mezi dobrým a zlým duchem, dokonce i s podobnými pochybnostmi a závěrečným pokáním, přejímá i pozoruhodný *Faust* Paula Weidmanna, který byl uveden poprvé v Praze v Kotcích roku 1775). Marlowe přichází i s další inovací, klade kontraktu do cesty potíž s podpisem: hrdinovi v rozhodné chvíli tuhne hrůzou krev, a jestliže krev neteče, není inkoust, nemůže psát. Mefisto mu musí ruku nahřát nad řevavými uhlíky, pak teprve Faust podepíše: „Consummatum est (...). Co však ten nápis tady na mé paži? Homo, fuge? Kam mám uprchnout? Když k Bohu, ten mě svrhne do pekel“ (překlad Alois Bejblík).

A obligátní podmínky smlouvy? Mefisto mu bude sloužit, přinese mu, po čem zatouží, a bude ve Faustově domě neviditelný.

Podpis: „Já, Jan Faust z Wittenberku, doktor, dávám tímto úpisem své tělo i duši Lucifero-
vi, vládci východu, a jeho vyslanci Mefistofelovi, a po uplynutí 24 let (...), aby si odnesli
či dopravili řečeného Jana Fausta s tělem i duší kamkoli, kde přebývají.“

A hned po kontraktu první Faustův dotaz zní (Marlowův hrdina je intelektuál): „Kde se vlastně nalézá peklo?“. Překvapivá odpověď přinese další inováci, peklo je tady na zemi, peklo je všechno pod nebem: „Kde jsme my, je peklo, a kde je peklo, tam jsme věčně my,“ říká Mefisto a hořce dodá: „Já sám jsem důkaz: jsem zatracen a tady jsem teď v pekle.“ Rozuměj tady s námi, lidmi. (Mimochodem, jde o první mně známou formulaci známé Sartrovy teze „Peklo jsou ti druzí“ ze hry *S vyloučením veřejnosti*.) Marlowův Faust i po podepsání kontraktu a bezuzdném konzumování jeho výhod, od duchovních po materiální (moc, ženy, cestování), neustále o svém jednání pochybuje. A ve velkolepém závěru, který nahradil Spiessův naturalistický akční masakr s rozházenými vnitřnostmi a mozky, jenž vytapetoval stěny místnosti, se Faust dokonce pozdně kaje, ba zatouží znovu po mystickém spojení s Kristem.

Hle, Kristova krev tryská na nebi
a kapka stačí k spáse, půl kapky ... můj Kriste!
(...)
ať třeba tisíc let zůstanu v pekle,
ať sto tisíc, jen nakonec mě spas!
(překlad Vl. Pražák)

DOBĚHNUTÝ ĎÁBEL, DOBĚHNUTÝ FAUST

Nezastupitelnou roli hraje kontrakt i v *Zázračném mágovi* (*El mágico prodigioso*), kterého napsal Pedro Calderón de la Barca roku 1637. A tím spíš samozřejmě hraje i v námětovém předobrazu jeho faustiády, v příběhu svatého mučedníka Cypriána z Antiochie z 3. století po Kristu, o němž se poprvé zmiňuje Řehoř z Nazianzu ve 4. století a po něm četné středověké sbírky životopisů svatých (*Acta Sanctorum*, *Zlatá legenda* aj.). Podobné je to ostatně i u dalšího „fausta před *Faustem*“, u svatého Teofila z Adané z 6. století, jehož příběh známe jednak z pera zbožné jeptišky Hrotswithy z Gandersheimu a jednak z *Mirácku o Teofilovi* francouzského jokulátora Rutebeufa z 13. století. I u Calderóna se setkáváme se známými rekvizitami úpisu: podpis krví, přesně definované podmínky i termín směny.

Ďábel: Ujednání
vlastnoručně podepsané
tvou krví mi zcela stačí (...).

Cyprián: (poraní si paži a píše dýkou na plátno) Já, velký Cyprián, pravím,
že dám nesmrtelnou duši
tomu, kdo mě bude učit
vědě, již bych svoji paní
Justinu přivolal k sobě...
Vlastnoručně podepsáno.

Ďábel: Tvé je slunce, které vzýváš.

Cyprián: A je tvá na věčné časy
duše, kterou nabízím ti.

Ďábel: Duši za duši ti platím
neboť za tvou ti dávám
Justininu.
(překlad M. Uličný)

Významný učenec Cyprián, zoufalý a nespokojený s dosavadní podobou své vědy i pohanské víry, zprvu hravě odolá ďáblovým svodům snadného, bezpracného vědění, jemuž jsou kupodivu známy zcela „bez studií i nejsložitější vědy“. (Cyprián replikuje ironicky: „Tady čím víc člověk bádá, / tím míň zná“.) Teprve když ďábel – jako vždy, když je v úzkých – nasadí do hry ženu, probudí v něm animu a vznítí v učenci lásku k nedobytné křesťance Justině, připojí se k tradičním hříchům Faustů, jakými je zvědavost (*curiositas*) a pýcha (*superbia*) i třetí: chtivost (*concupiscentia*). A kombinace těchto tří ingrediencí, jako vždy a všude, neselže ani tady. Učenec si dokonce v náhlém spojení tradičních motivů (tj. spojení příjemného s užitečným) libuje (Cyprián: „Mám hned dvojí štěstí: v lásce / i ve vědách, po nichž toužím, / Justina teď bude moje / a já ohromím svět záhy / tím, co naučím se od něj“).

Po takové pýše přijde zvrát, šok, deziluze. Cyprián pozná, že mu ďábel podstrčil jen virtuální nápodobu Justiny, nikoli skutečnou ženu. Vystřízlivění musí přijít už proto, aby tradiční příběh o světcích, známý z populární středověké *Zlaté legendy*, vůbec došel naplnění. Musí přijít obrát k víře a naplnění lásky k Justině, pouze ale v křesťanském smyslu, v mučednické smrti pro víru. Na rozdíl od jiných verzí tedy tento Faust, podobně jako Rutebeufův Teofil, stejně jako ostatně i Faust Goethův, Faust Weidmannův i Faust Murnauův nakonec peklu unikne, křesťanská láska, pokání a oběť naplnění kontraktu zabrání.

O dvě století později píše svého *Fausta* i Christian Dietrich Grabbe a spojuje ho s protagonistou jiného mýtu (*Don Juan a Faust*, 1828). Také tady se setkáváme s tradičními rekvizitami kontraktu (krev, úpis, podmínky). Slavný učenec Faust vyvolá ďábla z žízňě po poznání, chce znát „nejhlubší žilobyť přírody“ a přistupuje předem na obvyklé podmínky: „Teď, v tomto žití jsi můj, já tvůj jsem v smrti! – Zato však si žádám (...), abys mě na svých křídlech

mohutných od hranic vědění až k říši víry, od prvopočátku až do konce snažil se přenést, abys mi pomohl rozluštit, co svět a lidé jsou (...) (zraní se na ruce a podpíše papír svou krví). Tu máš tu formalitu.“ Sotva však podepíše, a nastane obvyklá fáze poznávání světa, magického letu a učeného vyptávání, ďábel jej doběhne jako málokterého z našich Faustů: „Vědění (síla, účel) leží mimo dosah slov. Jen co můžete slovy postihnout, je pro vás myslitelné.“ V podstatě totéž a takřka totožnými slovy říká škodolibý ďábel Mannův skladateli Leverkühnovi na jeho dotaz o pekle v XXV. kapitole *Doktora Fausta*, a totéž téma nemohoucnosti slov je jedním z ústředních tematických refrénů nedokončeného Fausta Paula Valéryho *Mon Faust* (1940–1946). Zdrčený Grabbeho Faust se ptá: „Pak tedy veškerenstvo je jen pouhý žvást?“ Ale když už má úpis jednou podepsaný, vyžádá si od ďábla alespoň malé služby („pro velké úkoly jsi k nepotřebě“). Ten toho hbitě využije a uhrane jej obrazem, jak jinak, ženy, dony Anny. Od té chvíle až do tragického konce je Grabbeho Faust ztracen a zapomíná na svou metafyzickou žízeň po poznání: „Ach, nitro nebes jen mělčina je proti hlubinám těch očí!“ Čert se může, v překladu Zbyňka Sekala, radovat:

Rytíř: Teď kačer touží po kačeně
a mudrosloví nechal mudroslovím.
Co na té krvi všichni mají?
(překlad Z. Sekal)

Zastavme se ještě u jednoho opakujícího se motivu při standardním sjednávání faustovského kontraktu, motivu krve. Setkáváme se s ním ve všech dramatických, loutkových i operních verzích příběhu, ba nalézáme ho i ve dvou zmíněných vrcholných zpracováních mýtu ve 20. století, v románu *Mistr a Markétka* Michaila Bulgakova (1939) a v románu *Doktor Faustus* (1947) Thomase Manna. U Bulgakova vidíme důslednou inverzi mýtu: ďábel, kouzelník Woland a jeho varietní svita, jež je vysazena v týlu nepřítele, který v ní nevěří, plní v paranoidně ateistickém prostředí bolševické Moskvy vlastně misi ryze goethovskou („Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das böse will und stets das Gute schafft“ – „Chtíc vždy páchat zlo, vždy dobro vykoná“). Ale tahle svita zla přichází rovnou cíleně zachránit dobrého člověka: Mistra, šikanovaného spisovatele románu o Pilátu Pontském, a jeho milovanou Markétku. Inovační převrat se udál právě na našem poli kontraktu smrtelníka s peklím. Do tohoto kontraktu nevchází totiž v Rusku už od dob Puškina samotný Faust, obvykle ruský pasivní *lišnij čelavěk* (zde rezignovaný Mistr), ale žena, zde jeho agilní a milá Markétka. To ona uzavře dohodu s ďáblem Azazelem a jeho nadřazeným pekelníkem, to ona se stane ďáblovou průvodkyní na plese, to ona se v duchu faustovské tradice pomaže zneviditelňující masťou, to ona, ne

Faust, vykonává magický let nad Moskvou. Ona, čarodějka, pro kterou nekorektní čeština ani nemá genderový tvar slova *mág*. To ona vypije při groteskní parafrázi Valpuržiny noci pohár s omlazující krví, a tím stvrdí spojení s peklem.

A stvrzení krví ve druhém případě? „Arci jsi případ atraktivní, to bez přinucení doznávám,“ říká Mannův ďábel českými ústy Hanuše Karlacha v klíčové XXV. kapitole svému Faustovi, jinak výstřednímu a zjevně geniálnímu hudebnímu skladateli Adrianu Leverkühnovi, jehož účelově nakazí syfilidou. (Nemoc jako tvůrčí afrodiziakum v obvyklém termínu kontraktu „čtyřmécítma let“ dočasně vystupňuje komponistovy tvůrčí vlohy, posvátné vytržení a inspiraci až k temné kantátě *Dr. Fausta naříkání*, zvané též *Óda na žalost*, jako výraz totální hudební negace humanisticky optimistické tradice *Ódy na radost*). Protože podle ďábla nikoli „zdravý“ optimismus, ale chorobnost je tvořivá, plodí génie a svou smělou opojeností je životu tisíckrát milejší než pěšky se šourající zdraví a prostřednost. A ďábel pokračuje: „Nastrojili jsme vše tak, abys vběhl nám do náruče, do náruče mé holčiny, mé Esmeraldy, a abys přivodil si ji, tu osvícenost řečenou, jež mozku jest afrodiziakem, osvícenost, již tak zoufanlivě žádalo si tělo tvé a duše i duch tvůj. Zkrátka není nám zapotřebí nižádného křížení čtyřech cest někde ve spessartském lese ani kruhů kouzelných. My máme spolu kontrakt a obchod – krví svou stvrdils jej a vůči nám se zaslíbil a pokřtěn jsi po našem (...) čas vzal sis u nás, čas pro geniálníčení, plných čtyřmécítma let, až léta ona budou pryč a uplynulá, budeš námi odveden.“ A dál už je kontrakt standardním „něco za něco“, uměle zvýšenou tvůrčí produktivitou a vystupňovanou inspirací výměnou za zákaz lásky. „Co se nás dotýče, budeme ti po celou dobu ve všem poddáni a poslušni tebe, a celé peklo bude ti do roztrhání sloužiti, pakliže odřekneš se všech, co tady žijí – láska je ti zapovězena, pokud vřelost podněcuje. Tvůj život budiž studený – pročež nesmíš milovat jediného člověka (...). Studena chceme tě mít, aby (...) plameny produkce tvé vřelost ti uvodily. V plameny ty utíkat se budeš ze studenosti žití svého.“

Co obě smluvní strany na krvi, této obstarožní rekvizitě kontraktu tak trvale fascinuje? Suchého kabaretní *Faust*, který mimochodem jako jeden z mála novodobých *Faustů* přejímá goethovskou formuli sázky o zastaveném okamžiku, se skrze úvahu o krvi dokonce divákům představuje jako jakýsi pokoutní cimrmanovský vynálezce příštích objevů: „[Olizuje si malíček] – Proč se tyhleto věci musí podepisovat zrovna krví?! A ještě ke všemu vlastní. Copak z cizího krev neteče? Sám císař pán se spokojuje duběnkovým inkoustem, ba i úřad snese inkoust – a smradlavej ďábel žádá krev! No... třeba ví, co dělá. Třeba má každý člověk tu krev trochu jinou, čímž by se ověřovala pravost toho kterého podpisu... Ne, je moc lidí, to by bylo moc krví. To spíš budou takový tři čtyři druhy krve, takové jakési krevní skupiny, což usnadní

pekle registraci. Pozor, to není špatnej nápad, ty krevní skupiny, toho bych se měl držet!“

I jeho dávný příbuzný, Suchého a Vyskočilův *Faust* z Divadla na Zábradlí (*Faust, Markéta, služka a já*, 1959) si ve scéně kontraktu z tradičních rekvizit úpisu nepokrytě utahuje, jakkoli i jemu nejde o nic menšího než o duši, potažmo charakter:

Faust: (se podívá na navštívenku) Aha, už je to tady. Za duši - tůhle!

Mefisto: Za duši... chachachacha. Vy, pane doktore, takový vzdělaný pán s akademickým titulem. Vy račte věřit na duši?!

Faust: (v rozpacích) Tedy... já na duši... nevěřím. Na mou duši ne! (...)

Mefisto: Duše sem, duše tam. Pane doktore, jaképak duše. Copak jste bicykl? Tady nám podepíšete jenom takovou malou bianko umístěnečku na váš soukromý charakter a až přijde čas, my si ji sami za vás hůlkovým písmem v pravém rohu nahoře doplníme.

Faust: A vy si tam potom napíšete hůlkovým písmem - do pekla. (...)

Mefisto: Ano, pane doktore, to je peklo. Tady nám to pěkně podepíšete (podává Faustovi plnicí pero a papír) a v tu ránu je vám peklo k službám.

Faust: (uvidí plnicí pero) Co je to?

Mefisto: (velmi lhostejně) Péro. - Na psaní.

Faust: To bych rád viděl tu husu, která má takovýhle péro.

Už Goethův *Faust* ostatně komentuje krev ironicky (u Fischera: „nu dobrá, komedie platí“, u Vrchlického „ta fraška platí“, v originále ovšem Faustovi stačí pouze „bei der Fratze bleiben“,^{1,2} tedy „zůstat u té pitvory“), Mefisto však na krvi trvá, ví totiž, že tahle „velmi zvláštní šťáva“ hraje v černé magii nezastupitelnou funkci, protože je - podle Milana Nakonečného - poutem mezi fyzickým tělem (hmotou) a astrálním (duchem). Ve slovníku gnóze je to symbol duše (*psýché*), což nepřímou potvrzuje již Starý zákon („Neboť duše všelikého těla jest krví jeho“). Nakonečný dále říká: „Fyziologickou funkcí krve je dodávat organismu důležité živiny (...). Krev jako duše všeho živého je nositelem okultní podstaty každé bytosti. V černé magii jsou pakty s ďáblem podepisovány krví čarodějů.“ Mluvíme-li o duši (*psýché*) jako o metě chtivosti i mezi chápavosti každého pekelníka, nelze se potom divit ani Mefistofelům našich příběhů, že musí trvat právě na této a ne jiné formě kontraktů, jakkoli jinak různorodých

1 Verš 1739.

2 Goethův originál citujeme všude v textu i v celé knize s číselným označením veršů podle kritického vydání (J. W. Goethe, 1991).

a pozměňovaných. Trvají na ní jako na viditelné formě důkazu opravdovosti existence něčeho tak nezvažitelného a neměřitelného, jako je lidská duše.

S motivem krve při tradičním kontraktu se setkáváme i v Gounodově opeře *Faust a Markétka* (zde čert nalézá opět Fausta ve shodě s Goethem, ve chvíli bilanční krize a nabízí mu, tady už v rozporu s Goethem, jako lék na sebevražedné nálady mládí a lásku). Totéž činí Mefisto s Faustem i ve stejnojmenné opeře *Arigo Boita*, zpracovávající odvážně oba Goethovy díly (1868), stejně to dopadá i s operním *Faustem* Ferruccia Busoniho, jemuž je podkladem spíše drama Marlowovo (1925). Zato v jiném hudebně dramatickém díle, v odvážném inovativním pojetí oratoria Hectora Berlioze *Faustovo prokletí* (1846) se úvodní scéna kontraktu oproti veškeré faustovské tradici nekoná. Mefisto slouží Faustovi jaksí jen na zkoušku. Berlioz jako jediný posunuje akt kontraktu až do samotného finále příběhu: u něho se nejprve Faust nechá ukolébat vidinou svého i Markétčina mládí, vše pak běží řádně dle předlohy Goethova prvního dílu, až na podpis smlouvy. Tento podpis Faust – ostatně i jako Goethe psaní kruciólní scény – neustále odkládá a podepíše kontrakt teprve za slib, že tím ze žaláře osvobodí Markétu. Tu Markétu, jejíž zkázu, s nadstandardní pomocí a v režii Mefista, zavinil. Markéta je vzata na milost, Faust nikoli, smlouva je naplněna.

Ne tak ovšem v jiném, v daném žánru rovněž geniálním díle, v němém filmu *Faust* (1926) Friedricha Wilhelma Murnaua.³ V této němé expresionistické variantě je Faust lékař-lidumil, zoufá si kvůli bezmoci zastavit ve městě mor, má tedy nejprve ty nejušlechtlejší pohnutky k podpisu: volí krví pečetěný kontrakt s peklem (nejprve zkušebně jen na jeden den) teprve tehdy, když vyčerpá všechny dostupné prostředky k záchraně města před zhoubnou epidemií. Ale jelikož v oblasti etiky účel nesvětí prostředky, a doktor, infikován peklem, neprozřetelně projeví odpor ke kříži, a tím se u pověřivých spoluobčanů znemožní, je i on lapen do ďábelské pasti: obyvatelé ho chtějí ukamennovat. Jako u Grabbeho volí tedy v zoufalství nouzovou strategii, plán B, nechá se od Mefista omladit, zatouží po nejkrásnější ženě Itálie, vévodkyni z Parmy, a podnikne za ní magický let přes Alpy. Nestačí mu jednodenní smlouva, touží být omlazen trvale, opět, jak jinak, kvůli ženě. I on ale, tak jako u Berlioze, se v závěru pokouší zachránit svedenou Markétu od hranice, ale na rozdíl od Berlioze kontrakt naopak ruší, vypovídá jej a vzdává se pozdě proklínaného mládí jako pramenu všeho zla. Je opět starcem z úvodních sekvencí filmu, stvrzuje podobně jako Cyprián lásku k milované bytosti společnou smrtí na hranici. A po tomto aktu sebeobětování je, opět na rozdíl od Berlioze, ale v souladu s Goethem, nebesy vzat na milost: ďábel prohrál sázku o božství

3 *Faust* (1926) Friedricha Wilhelma Murnaua je excelentně obsazen: Gösta Ekman (Faust), Emil Jannings (Mefisto), Camila Horn (Markéta), Yveta Guilbertová (Marta).

v člověku, přinesl sice v závěru do nebe kontrakt podepsaný Faustovou krví, ale závěrečným sebeobětováním a důkazem účastné lásky Faust vyrazil tento trumf Mefistovi z ruky. Archanděl s plamenným mečem jej vyžene od nebeské brány: Murnau se tak vlastně paradoxně – byť v jazyce úplně jiného, chcete-li triviálního média – tímto rámcujícím motivem sázky o božském v člověku, motivem vnitřně propojeným s ústřední scénou kontraktu nejvíce přiblížil goethovskému duchovnímu rozměru dramatu.

DUCH, KTERÝ JE DUŠÍ DUŠE

Položme si znovu otázku: Stačí scéna kontraktu pečetěného krví k naplnění podstaty faustovského mýtu? Zdá se opravdu, že je to podmínka nutná, nikoli však postačující. Ne náhodou se už Calderonův ďábel nespokojí se sluhou Pikolou, který si chce také užít jeho triků a žádá, aby ho vzal do učení: peklo pase vždy po výjimečných jedincích, po velkých světcích i velkých hříšnicích. Všimějme si společenského, profesního i intelektuálního statutu sváděného. Už ve *Faustbuchu* – v souhlase s lidovou pověstí – je to *teolog* a *mág*, bývá to filosof, lékař, alchymista, astrolog, myslitel, skladatel, spisovatel, vynálezce. Přízná to ostatně i ďábel Mannův: peklo pase jen po výjimečných jedincích. Proto také Faust (na rozdíl od Mefistofela, Wágnera, Kašpara) je vždy tragický hrdina (tragický podle dávného aristotelského výměru). A vždy ve chvíli, kdy přichází ďábel, nalézá se ve stavu nouze, ve stavu bilanční životní krize (to vypadá skoro na další nutnou podmínku). Ať krize středního či vyššího věku (Murnau, Gounod, Berlioz, Boito, Berg, Švankmajer), krize tvůrčí, pracovní, existenciální či milostné (*Faustbuch*, Marlowe, Calderón, Grabbe, Goethe, Murnau, Bulgakov, Mann, Berg, Suchý, Havel) nebo krize zoufalství z nemožnosti napravovat svět, poznat jej dostupnými metodami či z nemožnosti rovnat se Bohu (*Faustbuch*, Marlowe, loutkáři, Calderón, Weidmann, Goethe, Grabbe, Havel aj.).

Shrňme tedy, je to scéna kontraktu, jež vyvolenému hrdinovi kteréhokoli faustovského příběhu umožní zdánlivě výhodný obchod, onu osudovou směnu mezi „dočasností“ a „věčností“, mezi „tady“ (hier) a „tam“ (drüben), mezi „ted“ a „potom“, kdy vždy to první (časnost, smrtelnost, pozemskost, vše co nazýváme *horizontála*) je pro smrtelníka jisté, kdežto to druhé (věčnost, nadčasovost, nesmrtelnost, krátce *vertikála*) nejisté. To je při sjednávání kontraktu zpravidla ďáblou komparativní výhodou a prvním předpokladem marketingového úspěchu. To, co ďábel nabízí (ať už jsou to požitky, zážitky nebo poznatky), je vždy blízké, konkrétní, hmatatelné, měřitelné a vážitelné, to, co jako protihodnotu dává sváděný (duše, svědomí, posmrtná existence), je naopak ve chvíli kontraktu ještě bezpečně vzdálené, nepředmětné a abs-

traktní, „zatím se nás to netýká“. A ďábel chce mít od toho konkrétní příslib, závdavek, důkaz v podobě krví psaného úpisu.

Jan Patočka, jakkoli věděl, že každý mýtus, tedy i mýtus faustovský, je „otázka pocházející z hlubiny, jež leží v člověku ještě hlouběji než logos, a tato radikální otázka, kterou my neklademe, nýbrž kterou jsme sami problematizováni, volá básníka“, a že tedy „je navýsost smělé formulovat odpověď, která ve své jednoznačnosti hrozí oklestit živoucí mnohvrstevnost mýtu“, se přesto o definici pokusil a vyložil faustovskou otázku jako „problém prodeje nesmrtelné duše“. Problém prodeje je sféra povýtce obchodní, je to vzájemná směna. Jaké komodity nabízí v rozličných faustovských příbězích ďábel, jsme už viděli, co však nabízí druhá strana? Ne vždy si je cennosti svého statku (nesmrtelnosti duše, od Platonových časů nejvyššího statku evropského člověka) vůbec vědoma. K Platonovi se ještě vrátíme. Existuje však i nepravá, umělá „nesmrtelnost“ jako „úzkostnost“, „starostlivost“ a neschopnost vzdát se fyzicky sebe, a tím být, tedy slabost, „nehodná ducha, který je *duší duše*“.

Tady všude se už podruhé dotýkáme pojmů (starost, „duch, který je *duší duše*“), jež úzce souvisejí s pojetím kontraktu u nejnámějšího z básnických výstupů z faustovského mýtu, totiž s pojetím scény kontraktu u J. W. Goetha.

ČAS A SMRT

Scéna kontraktu/sázky tvoří střed vnitřní myšlenkové osy Goethova díla. Propojuje Prolog v nebi, kde se už poprvé setkáváme s motivem sázky o lidskou duši, o to „božské v nás“ mezi Hospodinem a ďáblem, se závěrečným pátým dějstvím II. dílu, kdy Fausta vysvobodí „účastná láska“ mariánská (tento motiv vidíme zřejmě historicky poprvé u středověkého miráklu o jednom z urfaustů, o svatém Teofilovi). Právě scéna kontraktu snad nejmarkantněji odlišuje Goethovo pojetí látky od pojetí jiných výstupů z faustovského mýtu, *Faustbuchem*, Marlowem a loutkáři počínaje a řadou oper, Murnauem či Švankmajerem konče.

Důležitost, ba delikátnost scény u Goetha naznačuje již fakt, že básník sám napsání klíčové scény, jak víme, co nejvíce odsouval: v *Urfaustovi* (1775), ani v tzv. *Fragmentu* (1790) ještě žádný kontrakt není.⁴ Ve skutečném *Urfaustovi* vtrhne poprvé Mefisto k Faustovi do pracovny až v karnevalovém přestrojení za učence a jme se rovnou jako nepravý profesor zkoušet žáka (dle hegelíánského pojetí Františka Tomáše Bratráňka je zkoušeným žákem

4 Proto je vlastně už čtyřicet let tradovaným nesmyslem, když se u nás pod matoucím názvem *Urfaust* znovu a znovu vydává, nahrává a mediálně prezentuje Faustův příběh, naposledy v Radioservisu v roce 2013, i s touto a mnoha dalšími scénami z „velkého“ Fausta, většinou v překladu a úpravě J. Bílého