

## NOVÁ KNIHA O FAUSTOVI. GOETHŮV HRDINA JAKO ZCELA DNEŠNÍ SYMBOL TOUŽENÍ, NALOMENOSTI A BEZDOMOVÍ



Anderegg, Johannes. *Nebeské a ďábelské: Proměny lidství a Goethův Faust*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Malvern, 2018, 256 s.

Eva Blinková Pelánová  
Univerzita Karlova  
evapelan@seznam.cz

Českému čtenáři se dostává do rukou před osmi lety vydaná monografie švýcarského germanisty a literárního teoretika J. Anderegga. Předkládaná interpretace především bere vážně četné nesrovnalosti uvnitř rozsáhlého dramatu a nelogičnosti v textu: může sázku s Hospodinem o Faustovu duši v „Prologu v nebi“ Mefistofeles vůbec vyhrát, nebo je rozhodnuto předem a těžiště dramatu je nutné hledat jinde? O kterou z podob Ďábla, jak se v textu střídají, má čtenář opřít svoje rozumění? Kdo vládne světu zde dole, je tu podle Goetha pro Boha místo? Jaký je Doktorův naturel a lze Fausta chápat jako psychologicky homogenní postavu? A konečně: co Faustovo závěrečné, zcela nepravděpodobné a tolik diskutované vykoupení, má na něm Doktor ještě nějakou (aktivní) účast?

Výklad jemný a poučený — četnými intertextovými vazbami i rozsáhlou tradicí faustovského bádání — úvodem zpochybňuje tragédii (podtitul textu) coby žánrové určení (s. 16n.). Faustovi chybí, především to platí pro druhý díl, jednotná dějová linie směřující k tragickému rozuzlení, charakteristická je pro hru stylová rozmanitost a už básník v korespondenci své dílo přirovnal k „rodině hub“, tedy spíše k jakémusi organickému rašení jednotlivých částí ze společného podhoubí při zachování relativní samostatnosti výstupů. Anderegg si klade důležitou otázku: k čemu tedy, když ne k žánru, podtitul vztáhnout? Jako tragické se ukazují především Faustova nalomenost a absence životního určení.

Autor připomíná, že dobu kolem roku 1800 Goethe prožíval jako období „rozpadu a ztráty“ (s. 30). Vědomí bezdomoví a vnímání tradičních (metafyzických) jistot jako dutého, kašírovaného přehrávání drama překládá do řady strategií: na mnoha místech se tematizuje či zpochybňuje status inscenovaných dějů; Mefistofeles střídá převlek za převlekem, až se zdá, že jeho vlastní podstatou je právě „bytí jakoby“, a tato hra se čtenáři jeví nejen jako osvobodivá, ale nutně také jako „iritující“ (s. 66). V této perspektivě se jako zvláště plodná intertextová vazba ukazuje starozákonní kniha *Jób* (především s. 44n.), kterou autor filologicky přesvědčivě dokládá. Zatímco *Jób* uznává Hospodinovu všemohoucnost a zmlká před ní, Faust vzdoruje, a když ho v „Prologu v nebi“ Hospodin nazývá svým sluhou, je na místě brát to s rezervou, nebo verše číst v určitém ironizujícím a zcizujícím nasvícení, protože právě sluhou božím Faust rozhodně není. „Teprve na biblickém pozadí se ukazuje, jak propastně je Faustův svět určován Mefistofelem. Goethův *Faust* je příběhem o úspěchu zla: zisk a vítězství zůstávají tomu, kdo se zlu upsal.“ Řečeno s Mefistofelem, demiurgem Faustovy životní zkušenosti a v Goethově podání i vládcem nad naším světem: „Kdo má moc,



i právo má.“ (v. 11 184) Fausta, toužícího brát a ovládat, Fausta, který dokáže jen buď vítězit, nebo podlehnout, Andereggova interpretace ukazuje jako alegorii určujících sil novověku (s. 64 a jinde). V závěru dramatu Faust pociťuje závislost na tom, co reprezentuje Mefistofeles, i vlastní faktickou bezmoc (s. 86, o výstupu „Půlnoc“). Faustovo „úsilné spění“ (Streben) ukazuje svůj temný rub: marnost snahy vlastnit, podržet a skutečně porozumět. Anderegg na tomto místě hovoří o palčivých a zcela aktuálních interpretačních možnostech Goethova textu: kritice moderní společnosti, jejíž ekonomické a mocenské „systémy se staly pro ty, kdo jsou do nich zapřaženi a nesou za ně zodpovědnost, neprůhledné, ani nemluvě o tom, že by se snad daly řídit nebo demontovat“ (s. 88). Dodejme, že Andereggovy závěry v širší perspektivě rezonují s postřehy o rozvoji finančních praktik, obchodu se směnkami, dluhopisy a cennými papíry, jak je popisuje Balzac např. ve *Ztracených iluzích*, či s Balzakovým nebo Stendhalovým obrazem hluboké proměny společnosti v souvislosti se vzestupem střední třídy a neblahými demokratizačními procesy. Anderegg tuto generační střihu vyostřuje a konstatuje, že „generace mladého Goetha se ještě dokázala identifikovat s Hamletovou melancholickou nečinností, zatímco v činném Faustovi, jenž nezná klid, spatřujeme ‚modernější‘ postavu, která nechává čas vymknout z kloubů, [...] a reprezentanta onoho postoje, jenž bude ještě ve 20. a 21. století rozhodovat o politickém a hospodářském dění“ (s. 128–129). Jeho radikálně deziluzivní interpretace se podstatně liší od pohledu na závěrečné výstupy, který českému čtenáři nabízí *Kniha o Faustovi* (Praha: Mladá fronta, 1982). Potenciál výstupu „Půlnoc“ zde R. Grebeníčková shrnuje následovně (s. 170): „Faust svou čínorodostí přemáhá a přehlušuje neupewněnost člověka v čase. A to platí také pro jeho snahu vzepřít se Starosti v poslední chvíli života, ve smrti.“

Dále autor věnuje pozornost závěrečné trojici výstupů páteho dějství („Velké nádvoří paláce“, „Kladení do hrobu“ a „Horské rokliny“), která tradičně představuje interpretační oříšek. Připomeňme, že rozbíhavost druhého dílu *Fausta* docenilo vlastně až 20. století, které zároveň po technické stránce umožnilo jeho jevištní realizaci. Anderegg poskytuje těmto výstupům ve své monografii značný prostor a velmi strategicky se vyhýbá diskusi podle modelu „jak co Goethe myslel“, co vážně a co ironicky, jejíž hlavní rys spočívá zřejmě v tom, že může pokračovat donekonečna, protože text dostatečnou oporu pro jednu z variant neposkytne. Právě z toho předkládaná interpretace vychází a rozhodla se přiřknout řadě sporných momentů status citátu, který dokládá dlouhou tradici způsobů, jak v evropském výtvarném umění bývají zobrazovány především Ježíšův život (nebo životy světců), poslední věci člověka či Jóbův příběh. Interpretova erudice je obdivuhodná a závěry jsou doložené odkazy na soupis Goethovy knihovny a grafikami či obrazy v knize reprodukovány. Tento způsob uvažování je oproti předchozímu „hádání o definitivní pravdu“ osvěžující a uvolněný — představa citátu značí určitý odstup od dějů zobrazovaných v okamžiku Faustovy smrti a po ní a dobře funguje s již zmiňovaným básnickovým prožitkem „rozpadu a ztráty“, který interpret ve vztahu k domnělým metafyzickým jistotám identifikoval jako zásadní. Zvolený přístup zároveň výborně hraje s nelogickou milostí, které se vinami obtíženému Faustovi od Boha dostává, protože milost zde funguje jako něco, čeho se hrdina účastní již jen pasivně, a kam se podělo jeho vědomí, nakonec není zřejmé. Coby jakýsi vedlejší produkt interpretačního přístupu zřetelně vyvstává Goethova radikálně inovativní práce s možnostmi, jež divadelní ztvárnění nabízí; autor

hovoří o „polyfokálním jevištním obraze“ (s. 162 a jinde) a vede paralely k divadelní praxi 20. století. *Kniha o Faustovi* z osmdesátých let závěrečnou trojici výstupů jaksí uzávorkovává s poukazem na nastalou Faustovu slepotu: „Faust má oslepnout teprve nyní a to zároveň znamená, že si od nynějška počíná stejně jako druzí lidé po celý život. Nejde tu proto ani o ironii, ani o Faustovu hybris, pýchu. Faust naopak teprve ve scéně s lemury propadá obecnému lidskému údělu, slepotě, nad niž byl doposud povznesen“ (s. 171). Je zřejmé, že tento interpretační přístup nám odpověď na to, proč se Faustovi dostalo milosti, zůstane dlužen.

Těžištěm Andereggovy interpretace je vedle trojice závěrečných výstupů postava Mefistofela, který je inkarnací ďábelského principu, nepolapitelného — satanáše nelze fyzicky chytit, ani občansky identifikovat — a zároveň ovládajícího svět Faustův a potažmo i ten náš. Interpret dokládá, že Mefistofelovi v dramatu připadá mnohem větší prostor než hrdinovi, jehož jméno kus nese, a dodává, že i většinu Faustem původně tolik opěvaných „činů“ je třeba připsat Mefistofelovi. Zároveň se — jako i od mnoha jiných — distancuje od rozšířené interpretace, že Mefisto ztělesňuje určité Faustovy stránky, tj. je jeho protihráčem a také dvojníkem, protože tento typ interpretace údajně zabředá do psychologizace, která znemožňuje zahlédnout univerzální povahu obou postav (takto pozn. 130 na s. 64). Představa dvojníka v německé (romantické) produkci kolem r. 1800 ale naopak velmi často odpovídá Andereggově představě Mefistofela coby původce příležitostí (*Gelegenheitsmacher*): tento dvojník je nebezpečný, umožní postavě vyjít z každodennosti a dá jejímu transcendentnímu tázání, dosud mlhavému, konkrétní, často velmi děsivou podobu.

