

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Fakulta humanitních studií



Bakalářská práce

**O Fausto a Doktor Faust,  
Pessoa a Goethe**

*Srovnání pojetí osoby Fausta u dvou autorů*

Autor: Václav Haláček, Dis.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Aleš Novák, Ph.D.

Praha 2022

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. 6. 2022

..... Podpis autora práce

Děkuji vedoucímu mé práce, doc. Mgr. Aleši Novákovi, Ph.D., za cenné rady a pomoc se sháněním podkladů pro psaní mé práce. V neposlední řadě mu děkuji také za to, že mi nabídl právě toto téma.

### **Abstrakt:**

Tato práce se věnuje uchopení faustovské legendy v pojetí Fernanda Pessoa a J. W. Goetha. Nastiňuje biografie obou autorů, stejně jako stručný děj jejich zpracování Fausta. Pohledem filosofické antropologie pak zkoumá jedinečný fenomén heteronymie, který k interpretaci Pessoaova díla neoddělitelně patří. Prostřednictvím představení různých analytických přístupů se pak pokouší načrtnout obrazy člověka a lidství, zachycené ve zmíněných dílech.

### **Klíčová slova:**

Fernando Pessoa; J. W. Goethe; Faust; Subjektivní tragédie; obrazy lidství; filosofická antropologie; literatura;

### **Abstract:**

This thesis deals with two different interpretations of faustian legend by Fernando Pessoa and J. W. Goethe. The sketches of both the author's biographies as well as brief plot descriptions of their respective versions are being gradually unfolded here. From the view point of the philosophical anthropology, the thesis afterwards studies a remarkable and substantial phenomenon of the entire Pessoa's work – his project of heteronomy. By the means of presentation of different analytical approaches, it finally endeavours to sketch the concepts of human nature, mediated to as by both the books.

### **Key Words:**

Fernando Pessoa; J. W. Goethe; Subjective Tragedy; Concepts of Human Nature; Philosophical Anthropology; Literature;

# Obsah

<b>1 Úvod.....</b>	<b>3.</b>
<b>2 Doktor Johannes Faust (?-cca 1540) .....</b>	<b>5.</b>
<b>3 Johann Wolfgang von Goethe .....</b>	<b>9.</b>
<b>3.1 Stučný nástin děje německého Fausta .....</b>	<b>12.</b>
<b>3.2 První Díl tragédie .....</b>	<b>12.</b>
<b>3.3 Druhý Díl tragédie .....</b>	<b>17.</b>
<b>4 Fernando Pessoa.....</b>	<b>25.</b>
<b>4.1 Pessoaův heteronymní projekt.....</b>	<b>29.</b>
<b>4.2 Vybrané biografie heteronymů .....</b>	<b>34.</b>
<b>4.3 Problematičnost Pessoaova faustovského počínu .....</b>	<b>40.</b>
<b>4.4 Pokus o zachycení dějové linie <i>Subjektivní tragédie</i>.</b>	<b>45.</b>
<b>5 Analytická část.....</b>	<b>65</b>
<b>5.1 <i>David P. Goldman: A mého sluhu Fausta</i></b>	
<b>znáš?.....</b>	<b>66.</b>

<b>5.2 Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier: Pessoaův koncept</b>	
<b><i>Subjektivní tragedie</i>.....</b>	<b>71.</b>
<b>5.3 Tatiana de Freitas Massuno: Myslím, tedy... jsem?</b>	
<b>.....</b>	<b>80.</b>
<b>5.4 Christopher Damien Aretta: „Bratři“ Faust a Álvaro de</b>	
<b>Campos: Konfigurace modernity.....</b>	<b>90.</b>
<b>6 Závěr.....</b>	<b>102.</b>
<b>7 Seznam použité literatury.....</b>	<b>107.</b>
<b>7. 1 Primární literatura.....</b>	<b>107.</b>
<b>7. 2 Sekundární literatura.....</b>	<b>108.</b>

**„...Proč zůstává tajemstvím, že hvězdy stálice  
nás povznesly ze země a postavily  
na vratké nohy, zatímco neváhající živočich  
při své pouti pevně hledí do země?“<sup>1</sup>**

„...Porque mysterio é que as estrelas fixas  
Nos ergueram do chão, e a pé puzeram,  
Instavel, o seguro animal certo  
Na sua marcha olhando para o chão?“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 112.

<sup>2</sup> PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 221.

# 1. Úvod

Je několik lidských postav a příběhů, které pro západní myšlení představují určité antropologické archetypy a současně téměř nevyčerpatelné zdroje nejrůznější inspirace. Je pravda, že tyto lidské charaktery i s jejich životními osudy vždy postupně pokryje vrstva historického prachu. Po čase ji však ze sebe pokaždé setřesou a zalesknou se v jasném světle. Neděje se to z jejich vlastní vůle, nýbrž proto, že je lidstvo pokaždé znovu potřebuje ve chvílích, kde je mu úzko. Je zajisté radostí i povinností umístit na první příčky tohoto žebříčku Ježíše Krista, biblického Joba či athénské Sókrata. O další pozice se pak směle ucházejí například postavy Homérova Odyssea, dánského prince Hamleta, důmyslného rytíře Dona Quijota de la Mancha, valašského knížete Vláška III. Draculy a mnohé další.

Existuje však jeden zvláštní případ. Osud německého učenice Doktora Fausta je natolik fascinující, že se stal předmětem mnoha ztvárnění napříč celým novověkem. Jedná se o téma člověka, který uzavře smlouvu s ďáblem, aby tak mohl požívat rozkoší nejrůznějšího druhu. K ilustrování výjimečnosti tohoto tématu je nutno dodat, že nejméně pro dva z tvůrců se jeho zpracování stalo v podstatě životním projektem. Oněmi tvůrci pak není nikdo jiný než Johann Wolfgang Goethe a pro nás možná trochu méně známý Fernando Pessoa. Právě tento portugalský básník pak ve svých úvahách spatřoval ve Faustovi „nejoslnivější obraz lidské existence“.<sup>3</sup>

Tato práce si tedy bere za cíl představit a porovnat pojetí faustovské legendy u obou jmenovaných velikánů. Půjde o srovnání filosoficko-antropologické, literární formám proto bude věnována pozornost zcela minimální. Osu mé práce bude tedy představovat zejména představení, analýza a komparace faustovského typu lidství. Z tohoto důvodu bych se zřejmě neměl zeširoka zabývat biografiami či jinými díly obou autorů. Nebudu se jimi nicméně zabývat pouze u německého Mistra. Naprostá specifičnost osobnosti portugalského autora totiž pozornost tohoto druhu bytostně vyžaduje.

---

<sup>3</sup> XAVIER, R., BOS, D. a PITTELLA, C. *Outros Faustos*, s. 87.



Předem chci tedy uznat, že tato práce bude ve vztahu ke Goethovi poněkud nevyvážená a bude více pozornosti věnovat Pessooovi. Vede mě k tomu hned několik důvodů. Pokud jde o mé jazykové vybavení, ani zdaleka neovládám německý jazyk, zato však obstojně ovládám angličtinu, portugalsštinu a některé další románské jazyky. Sítem mé jazykové vybavenosti prošly tedy bez problémů zejména podklady v portugalsštině, které přirozeně věnují více pozornosti právě Pessooovi než Goethovi. Vycházel jsem také z předpokladu, že naše kulturní prostředí je s osobou i dílem J. W. Goetha poměrně dobře obeznámené. Totéž se však pravděpodobně nedá říci o díle Fernanda Pessoy, natož pak o jeho přepracování *Fausta*. Domnívám se též, že pro mnohé čtenáře je podobným oblakem mlhy zahalena také Pessooova biografie. Jeho životu tedy budu opět věnovat více pozornosti než u Goetha. Pro nezásvěcené bude zajisté doslova šokujícím odhalením Pessooův heteronymní vesmír, jenž se před námi po lehkém nafuknutí jeho osobnosti okamžitě rozvine. Alespoň rychlý průlet tímto univerzem, jehož galaktické kontury se zde pokusím nastínit, je totiž pro pochopení jeho díla zcela klíčový.

V Závěru pak krátce shrnu hlavní výsledky předložených analýz. Na jejich základě pak načrtnu obrazy člověka a lidství, jež nám byly skrze postavu Fausta představeny.

Z výše řečeného by tedy mělo vyplývat, že za možný přínos své práce považuji zejména přiblížení problematiky a faktografie, s níž české kulturní povědomí není příliš obeznámeno. Spolu s tím chci svým případným následovníkům, kteří se snad rozhodnou zabloudit ve faustovském existenciálním labyrintu, zprostředkovat alespoň části materiálů, jež zatím nejsou dostupné v českých překladech. Z těchto důvodů budou tedy významnou část textu tvořit také doslovné překlady původních podkladů. Ambice, jež si zde vytyčuji, jsou tedy povahy v první řadě kompilační a překladatelské, ve druhé pak explikační a komparační.

To by snad na úvod stačilo a nyní již neztrácejme déle čas, neboť:

***„Jeť dlouhé umění a krátké naše žití!“<sup>4</sup>***

---

<sup>4</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 42

## **2. Doktor Johannes Faust** **(?-cca 1540)**

Johannes Faust byl skutečnou historickou osobou. Datum jeho narození sice neznáme<sup>5</sup>, víme však, že zemřel kolem roku 1540. Ačkoli používal i jména jako Georg Faust, Georgius Sabellicus či Faustus junior, Johannes bylo zřejmě jeho pravé jméno, neboť se pod ním objevuje v záznamech univerzity v Heidelbergu, kde získal titul bakaláře, stejně jako v několika pozdějších odkazech.<sup>6</sup> V souboru poznámek jeho posluchačů z let 1531-1546 s názvem *Tischreden* (Hovory při stole), se o Faustovi zmiňuje i Martin Luther. Roku 1562 pak žák Filipa Melanchtona, Johannes Manlius, vydal pod názvem *Locorum communium collectanea* jakousi sbírku Melanchtonových anekdot. V knize se dočteme:

„Znal jsem muže jménem Faust z Knittlingenu [. . .] byl to týž muž, jenž chodil do školy v Krakově / kde se naučil magii. [. . .] Potuloval se stále sem a tam / a hovořil o mnoha tajných věcech... Několik let nazpět, tentýž Johannes Faust / den před koncem svého života / seděl velmi posmutněle ve vesnici Württembergu [. . .] kde byl nalezen, ležeje vedle své postele mrtev / s hlavou zakroucenou od ďábla kolem dokola.“<sup>7</sup>

A konečně, roku 1587 vychází ve Frankfurtu nad Mohanem v tiskárně Johanna Spiese „knížka lidového čtení“<sup>8</sup> s názvem *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* (Historie doktora Johanna Faustena, široce uznávaného kouzelníka a znalce černé magie). Dustin Lovett tvrdí, že anonymní manuskript legendy – známý též jako Wofenbüttel manuscript – byl v oběhu ještě před tiskem z roku 1587. Jeho rozšíření však bylo oproti tištěné *Historii* výrazně slabší.<sup>9</sup> Během jednoho roku vychází také anglický překlad *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Dr. John Faustus* (Historie odsouzeníhodného života a zasloužené smrti Dr. Johanna Fausta), publikovaný neznámým autorem pod pseudonymem P. F. Gent. Faustovská legenda tedy tímto

---

<sup>5</sup> Carlos Pittella udává letopočet „cca 1480-1540“. PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 17.

<sup>6</sup> LOVETT, D. *Polemical Magic*, s. 22.

<sup>7</sup> “I knew a man with the name Faust from Knittlingen [. . .] the same who went to school in Krakow / where he learned magic [. . .] He went here, there, and everywhere / and said many secret things . . . A few years ago, this same Johannes Faust / on the day before his end / sat very sadly in a village in Württemberg [. . .] where he was found lying dead next to his bed / and the devil had turned his head completely around.” (LOVETT, D. *Polemical Magic*, s. 24.)

<sup>8</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 14.

<sup>9</sup> LOVETT, D. *Polemical Magic*, s. 20.

krokem oficiálně vstoupila do světa literatury a do roku 1612 již vyšla přinejmenším v osmi evropských jazycích.<sup>10</sup>

Právě ve zmíněné Melanchtonově zmínce o Faustovi vidí v Dustin Lovett zásadní inspiraci pro celou legendu, stejně jako rozhodující impulz pro vydání *Historie*. Ony „tajné věci“, kterým se Faust naučil a o nich pak hovořil, reprezentují dle Lovetta zárodek ústředního tématu veškeré pozdější faustovské literatury. Právě zde totiž vidí zárodek leitmotivu Faustovy honby za poznáním a věděním. Lovett mimo jiné poukazuje na evidentní spojení *Historie* s reformačním prostředím. Dokládá to tím, že kniha dokonce mění Faustovo rodiště z Knittlingenu na Stadtrodu a místo jeho úmrtí z Württembergu na Wittenberg.<sup>11</sup> Legenda dle jeho mínění měla hrát úlohu jakési ironizující protiváhy tehdy populárních životů svatých, jimiž katoličtí protireformátoři podepírali své úsilí. Ve snaze o podrobnější rozbor tohoto sváru vysvětluje dobový rozdíl mezi „zázraky“ (miracles), jež mohou být pouze dílem božím, a „divy“ (wonders), jež jsou vždy dílem ďábla. Lovett pak toto rozlišení aplikuje také na reformační výboje proti katolicismu – ačkoli se divotvorný světec může snažit vydávat své skutky za zázraky, jsou to stále pouze divy, s nimiž mu tedy nepomohl nikdo jiný než ďábel. V postavě Fausta představované *Historií*, rozeznává též kontury postavy Šimona Mága, zakladatele gnóze<sup>12</sup>, o němž vypráví Bible či *Zlatá legenda*.<sup>13</sup>

Velmi záhy vstupuje naše legenda také na jeviště divadla. Christopher Marlowe (1564-1593) se nechá inspirovat anglickým překladem *Historie* a roku 1592 vydává její první dramatizaci nazvanou *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (Tragická historie života a smrti doktora Fausta). Po jisté odmlce pak síla faustovského tématu přiměje roku 1817 lorda George Gordona Byrona (1788-1824) k napsání básně Manfréd. Předehra k velkolepému faustovskému finále je zahájena roku 1775, kdy vychází *Urfaust* Johanna Wolfganga Goetha (1749-1832). Oba díly jeho tragédie v pěti dějstvích pak vycházejí až posmrtně v roce 1833.

Přirozeně „zlatým stoletím“ faustovského tématu je pak pro lidstvo tolik tragické století dvacáté. Michail Bulgakov píše v letech 1928-1940 svůj román *Mistr a Markétka*. V Praze vychází v roce 1932 *Doktor Faust*, knižní verze dramatu ve čtyřech

---

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> LOVETT, D. *Polemical Magic*, s. 24.

<sup>12</sup> Jak později uvidíme, gnostická tematika se všemi podobami legendy úzce souvisí.

<sup>13</sup> LOVETT, D. *Polemical Magic*, s. 29-30.

jednáních, jehož autorem je loutkář Matěj Kopecký. Téměř současně s ním Klaus Mann (1906-1949) využije motiv smlouvy Fausta s ďáblem a roku 1936 vydává svůj román *Mefisto*. Jeho jmenovec, Thomas Mann, vydává roku 1947 román *Doktor Faustus*, jehož vznik dokonce později popisuje v eseji *Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta, 1949)*. Doslova „svého“ Fausta, respektive drama s názvem *Mon Faust* píše roku 1940 také Paul Valéry (1871-1945). Dílo však, podobně jako tomu bylo u Goetha, vychází až posmrtně v roce 1946. Z novějších dramát lze určitě zmínit faustovskou hru Václava Havla s názvem *Pokoušení* z roku 1985.

Co se týče filmového zpracování, pokusil se o ně poprvé Georges Méliès, a to němým filmem s názvem *Faust et Marguerite* z roku 1897. Po něm následoval např. *Faust* (1926) Friedricha Wilhelma Murnaua a roku 1994 konečně také plod naší domácí filmové tvorby – *Lekce Faust* v režii Jana Švankmajera.

Ani opera nezůstala vpádu faustovského živlu ušetřena. V posledních letech, o nichž lze hovořit jako o „éře atomických Doktorů“<sup>14</sup>, se objevily hned dvě operní inscenace. První z nich je *Doctor Atomic* (John Adams, Peter Sellars, 2005), napsaný pro operní dům v San Franciscu, jehož děj se odehrává během jaderných testů v Los Alamos v roce 1945. Druhá pak nese název *Faustus* (Pascal Dusapin, 2006) a má spíše podobu metafyzické reflexe na dosavadní faustovské variace.<sup>15</sup>

Tento soupis není ani zdaleka kompletní. Zajisté však i v této redukované podobě jasně svědčí o síle, tvárnosti, stejně jako potenciální nevyčerpatelnosti námětu, jemuž se v této práci budu dále věnovat.

---

<sup>14</sup> „L'ère des Doctors Atomiques“. (PESLIER, J. *Faust à l'épreuve du médiéval*, s. 77).

<sup>15</sup> Tamtéž.

**3. Johann Wolfgang von**  
**Goethe**  
**(1782-1832)**

Goethe se narodil roku 1749 ve Frankfurtu nad Mohanem. V roce 1765 se odstěhoval kvůli studiím práv do Lipska, kde zřejmě žil čilým společenským životem. Po třech letech lipského hýření se kvůli jistému „neduhu“ musel vrátit zpět domů, kde se z něj rok léčil. Tak zněla oficiální verze. Hanuš Karlach se však ve svém úvodním textu ke Goethově Faustovi, z nějž v této kapitole zejména čerpám, domnívá, že se věci měly trochu jinak. Neoficiální verze je prý totiž taková, že v Lipsku mladý Goethe způsobil blíže neurčený skandál a musel se tedy za inscenovanou nemocí doma jen schovávat. Zde je nutno připomenout, že právě během této jeho léčby jej rodinný lékař Johann Friedrich Metz seznámil s Paracelsovou alchymíí či dílem švédského „čaroděje“ Swedenborga.<sup>16</sup>

Po onom roce „rekonvalescence“ Goethe odjel znovu studovat, tentokrát však do Štrasburku, díky čemuž se seznámil s místními literáty z hnutí Sturm und Drang. Po ukončení studií se roku 1771 vrací zpět do Frankfurtu, kde právě otrásla obyvatelstvem „událost téměř středověkých rozměrů a podoby“.<sup>17</sup> Šlo tehdy o to, že slečna Brandtová, služebná z frankfurtské krčmy, otěhotněla s jistým pocestným. Svě dítě však po příchodu na svět okamžitě usmrtila a prchla z města. Záhy po svém dopadení byla nešťastnice odsouzena a veřejně sřata v centru města. Goethe se díky svým tehdejšími přátelským i rodinným konexím mohl s celým případem podrobně seznámit. Je nasnadě, že kromě možných „lipských výčitek“ vlastního svědomí, jej právě tato tragická událost vedla k rozvržení její dramatické podoby. Jedná se samozřejmě o tragický konec vztahu Fausta s Markétkou, jak jej známe z *Urfausta* či pozdějšího prvního dílu tragédie. Karlach se mimo jiné domnívá, že se Goethe ve Štrasburku seznámil také s dramatem Christophera Marlowea, stejně jako s původní *Historií*. Základní rozdíl mezi nimi a *Urfaustem*, Goethovou faustovskou prvotinou z roku 1775, popisuje Karlach takto:

Goethova zkušenost s hnutím "Bouře a vzdoru" (Sturm und Drang) (...) dovedla (tehdy začínajícího) tvůrce k pojetí námětu jako výbušného vnitřního zápasu protagonisty, který v sobě spojuje titánského buřiče stavícího se proti veškerému tradovanému světu a ducha prahnoucího po rychlém poznání všeho-

---

<sup>16</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 12.

<sup>17</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 13.

míra, a zároveň člověka dopustivšího se v osobním životě přečinu vůči milované bytosti. Takto výrazně, ba příkře ztvárněný antagonismus pozitivního a negativního v jedné bytosti do té doby faustovský námět nezaznamenal.<sup>18</sup>

Dodává k tomu ještě, že se zde Goethe odhodlal k jakémusi hádankovému zpodobnění sebe sama. *Urfaust* původní legendu ještě příliš nepřekračuje. Během dalších šedesáti let, během nichž na finální dvoudílné podobě Goethe pracuje, se však mnohé změní. Nezmění se jen století, okolní svět a intelektuální prostředí, nýbrž mnohé věci v básníkově osobním životě a společenském postavení. Není již neznámým mladým studentem, ale dvorním radou. Je všeobecně nadaným a uznávaným intelektuálem, umělcem a společenskou autoritou. Karlach tvrdí, že Goethova tvorba má obecně reflexivní povahu. Proto je tedy i Faust jakýmsi zrcadlem<sup>19</sup> vývoje jeho osobnosti či životním průvodcem básníkově vlastního já. Svě takřka celoživotní dílo autor dokončil roku 1831, jen pár měsíců před smrtí.

Za zmínku ještě stojí, že Goethe tvořil druhý díl dramatu postupně po jednotlivých fragmentech, které se teprve následně snažil pospojovat. Tento svůj postup nám líčí v korespondenci s Wilhelmem von Humboldtem:

„...místa pro mne nejzajímavější jsem propracovával jednotlivě, tak aby v druhém díle zůstaly mezery; veden jsem byl stále jedním, rovnoměrným zájmem: provést spojení s ostatními částmi díla. Zde ovšem vznikla veliká nesnáz, neboť předsevzetím a na základě osobních vlastností mělo být dosaženo toho, co vlastně příslušelo jedině volně činné přírodě. Nebylo by však dobré neposkytnout něčemu takovému možnost po dlouhém, činně přemítavém životě, a nedám se zastrašit tím, že potom leckdo pozná, která místa jsou starší a která novější, která pozdější a která původnější...“<sup>20</sup>

Tento aspekt vzniku „klasického“ *Fausta* je u Pessoy dohnán do podoby ad absurdum. Pessouův *Faust*, ale obecně celé jeho dílo, má totiž podobu fragmentů. V případě *Fausta* se však k jejich pospojování portugalský básník, na rozdíl od německého Mistra, nikdy nedostal. Portugalský *Faust* se tedy stal do určité míry otevřeným dílem, jež vyšlo hned v několika podobách, lišících se různým přístupem k řazení jednotlivých

---

<sup>18</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 15.

<sup>19</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 16. Dodal bych k tomu asi ještě tolik, že u Pessoy je Faust spíše odleskem jedné z mnoha faset jeho mnohočetné osobnosti.

<sup>20</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 16.



zlomků. A dodejme ještě, že dokonce i pod různými názvy. Tolik jen náznakem, neboť o tom bude konkrétněji pojednáno až dále, a to v části věnované výlučně Pessooovi.

## **3.1 Stručný nástin děje Goethova Fausta**

### **3.1.1 PRVNÍ DÍL TRAGÉDIE**

Dílo má formu dvoudílného dramatu s druhým dílem o pěti dějstvích. Kniha začíná *Věnováním*, po němž následuje *Předehra na divadle*, v níž vystupují ředitel, básník a komik. Celé následující drama se má odehrávat na divadelním jevišti, a je proto opatřeno scénickými poznámkami.

Ačkoli hra již započne, samotnému Prvnímu dílu tragédie ještě předchází *Prolog v nebi*. Jsme zde svědky rozhovoru, který mezi sebou vedou Hospodin, archanděl Rafael, Gabriel a Michael a padlý anděl, tedy ďábel Mefistofeles. Hospodin se s ním vsází, že ačkoli jeho služebník Faust zbloudil, On jej nakonec „dovede k jasu“.<sup>21</sup> Mefisto mu však oponuje, že doktor Faust zbloudil nadobro, což hodlá Hospodinu prokázat svými svody. Hospodin se sázkou souhlasí a stvrzuje ji slovy: „Pokavad živ je na zemi, / potud dle tvého nechť se děje. / Tvor lidský bloudí, pokud za čím spěje.“<sup>22</sup>

Samotný První díl začíná scénou s názvem „Noc“. Doktor Faust sedí ve své pracovně a lamentuje nad marností věd a vědění, neboť v nich došel jen k tomu, že „je nemožné, bychom cokoli znali!“<sup>23</sup>. S úmyslem hledat odpovědi na tajemství života a přírody u duchů, se tedy ze zoufalství vydal cestou magie. Při listování v kouzelné knize rozluští znamení makrokosmu<sup>24</sup> a znamení ducha země. V odhodlání splatit tento troufalý po-

---

<sup>21</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 30.

<sup>22</sup> Tamtéž. Viz dále význam tohoto momentu pro Faustovu spásu, jak ve svém rozboru ukazuje Goldman.

<sup>23</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 35. Srovnej později s Pessooou: „Vše je tajemství a tajemství je vše“ (zde s. 54) nebo „Záhada Hledání je v tom, že se nenajde“ (zde s. 61).

<sup>24</sup> Viz potom Aurretta: „Jeden z nich neustále usiluje o nalezení nějaké syntézy –v Goethově terminologii symbolu – která by sjednotila pozorovatele a pozorované. Svět je pro něj nahlédnutím.“ (zde s. 84).

čin i vlastním životem se tedy pustí do deklamování. Když se mu však duch země konečně zjeví v plameni, nedokáže Faust pohled na něj snést. Zjevení se mu za to posmívá, načež se Faust vzchopí a v zoufalé pýše se začne stavět duchu na roveň. Ten se mu však opět jen vysměje a zmizí.

Faustovo deklamování zaslechl bakalář Wagner, který proto vchází k doktorovi do kabinetu. Následuje rozhovor o rétorickém umění, jež Wagner považuje za prvořadé. Faust mu však oponuje, že důležité je zejména téma a obsah řeči, nikoli pouze její forma. Když Wagner odejde, Faust pro sebe pohrdavě pronáší: „Lpí na vnější jen slupce napořád, / chce při kopání přijít na poklad / a raduje se, žížaly když najde.“<sup>25</sup> Osamocení Faust se nyní rmoutí nad svým selháním tváří v tvář duchu země. V návalu beznaděje se tedy rozhodně otrávit jedem. Těsně před jeho pozřením však náhle zaslechne zvonění a zpěv sboru andělů. Vzpomínka na nevinné dětství, kterou v něm zpěv vyvolá, jej však nakonec přiměje, aby sebevražednou ruku s ampulkou ještě zdržel.

Ve výjevu *Za branou* města se veselí pestrý rej městského obyvatelstva – od žebráků, studentů či vojáků až po měšťany. Faust s Wagnerem hemžení zpozvzdálí pozoruje. Starý sedlák ve Faustovi náhle pozná syna starého doktora, jenž u nich léčil nemocné během morové rány a vzdává mu za to díky. Faustovi však jeho slova pouze přitíží. Vystoupá tedy s Wagnerem na o něco výše na pahorek, aby se mu tam přiznal. Jeho otec totiž ve skutečnosti nemíchal léky, nýbrž jedy, po nichž nemocní umírali. Po zahanbující vzpomínce se Faust opět noří do trdomyslnosti a začne vzývat nadpřirozené síly: „V povětří duchové-li jsou / a vládnou mezi nebesy a zemí, / kéž opustí svou říš, tu zlatě mlhavou, / a v nový život vůdci stanou se mi!“<sup>26</sup> Během toho, co jej Wagner varuje před proradností takových sluhů, spatří Faust pobíhat na polích černého psa, jenž se k nim přibližuje.

Faust se spolu s černým pudlíkem vrátí do své studovny. Zde pak pojme nápad přeložit Bibli do své mateřštiny, tedy němčiny.<sup>27</sup> Jeho nový pudlík se náhle začne zvětšovat

---

<sup>25</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 43.

<sup>26</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 60.

<sup>27</sup> Spíše, než o překlad se však jedná o přepis, či (sub)verzi, jak jeho počín označuje Julia Peslier. (PESLIER, J. *Faust à l'épreuve du médiéval*, s. 81).

a měnit, pročej jej Faust marně zařikává. Černý pes se nakonec promění v Mefistu oblečeného do úboru kočovného scholastika. Po rozmluvě, v níž ďábel doktorovi lstivě namlouvá, že i peklo má svá pravidla, se tedy Faust rozhodne uzavřít s Mefistem smlouvu. Ďábel dělá drahoty, neboť se prý ještě musí v pekle poradit. Nakonec však přece jen „souhlasí“ a tak si lstivě pootevře cestu ke svému vítězství. Nedočkavý Faust jej vyzve, aby se pustil do svých kouzel. Mefisto však povolá duchy, kteří se vznášeli v místnosti, aby Fausta uvrhli ve snění a zmizí. V tom se Faust probudí a domnívá se, že to byl všechno jenom sen.

Další scéna se odehrává opět ve studovně. Mefisto se tentokrát vrací oděn ve svém červeném šatu a plášti, s kohoutím perem na čapce. Faust se mu vyznává ze svého znechucení životem a touhy po jediné věci, po smrti. Mefisto mu na štiplavě to opáčí: „A přece kdosi v onu noc nedopil toho zahnědlého moku.“<sup>28</sup> Faust se začne rouhat a prokleje onen spásný hlas andělů. Začne proklínat vše, co mu přijde na mysl, proklíná celý svět. Neviditelní duchové mu říkají „Teď zničila jej, / ten krásný svět, / tvá drtivá pěst [...] / Polobůh rozbil jej v trosky!“<sup>29</sup> Pobízejí pak Fausta, aby onen rozbitý svět vystavil znovu a lépe, nikoli však jako starý muž. Doktor tedy chce, aby jej Mefisto omladil, za což mu slíbí svou duši, jejíž osud je mu beztak lhostejný: „Když okamžik mě zvbí k slovu: / Jsi tolik krásný! prodli jen – / pak si mě sevři do okovů, / ó, pak chci rád být utracen!“<sup>30</sup> Faust vyzve Mefistu, aby mu nyní naplnil jeho rozdychtěné smysly bažící po vášni, neboť o vědění již nemá zájem. Mefisto jej tedy pobídne, ať se nachystá. Čert však nikdy nespí, a proto mezitím ve Faustově převleku rozmlouvá s novým studentem dychtícím po vzdělání. Veškeré fakulty<sup>31</sup> mu však Mefisto pohaní a svou řeč uzavírá okřídlenou větou: „Šedá, můj příteli, je všechna teorie, a žití zlatý strom se zelená.“<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 76.

<sup>29</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 77.

<sup>30</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 80. K tomu potom Faustův závěrečný *Augenblick* před smrtí, zde s. 23.

<sup>31</sup> K tomu viz pozn. 323

<sup>32</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 92.

Následuje scéna *Auerbachův sklep v Lipsku*, která zahajuje Faustův „návrát do světa“ resp. jeho (ďáblem zprostředkované) nové bytí-ve-světě. Mefisto zde před pijáky navrtá stůl, z něž následně vytékají různé druhy vína. Kapka, která ukápne na zem, se však náhle vznítí se pekelným plamenem. Během následné potyčky s pijáky Mefisto použije kouzel a spolu s Faustem zmizí.

Ve scéně s titulem *Čarodějnická kuchyně* má být Faust omlazen. V černé kuchyni mezi harampádím vyvádí mořský kocour se svými kořaty různé kejkle. Faust upřeně hledí do zrcadla, v němž zří kouzelný přelud – trojskou Helenu. S vyšlehnutím plamene mezi tím do kuchyně vlétne komínem čarodějka. Faust pak vypije kouzelný nápoj, a to i přes varování, že po něm může zemřít. Nyní již omlazený Faust spatří v dalším výjevu na ulici Markétku a zatouží po ní. Ďábel Mefisto tedy nechá u Markétky ve světelnice dárek od Fausta – skříňku se šperky.

Ve scéně s názvem *U sousedky* se pak Mefisto setkává s Markátkou a její sousedkou Martou. Ďábel Martě lže a nese jí zprávu o úmrtí jejího muže, toho času na cestách v Padově. Hbitě se jí tedy nabídne jako nápadník a domluví zároveň schůzku Markátky s Faustem. Při scéně v zahradě se Markátka Faustovi vyznává ze svého nelehkého osudu „Bratra mám na vojně, / sestřička umřela mi [...] / Já vychovala ji, byl to můj mazlíček. / Na svět nám přišla ve zlé době; / už nežil tatíček, / maminka byla jednou nohou v hrobě.“<sup>33</sup> V besídce zahrady se pak oba líbají.

Po milostném dobrodružství se Faust uchyluje k odpočinku poustevny v lesní sluji. Velebí zde opět ducha země a vzdává mu díky, neboť se naivně domnívá, že mu Mefista poslal on. Mefisto jej plísní za jeho prodlévání v úkrytu, připomene mu Markétku a pobízí jej k dalšímu dobrodružství. Fausta trápí svědomí, že ji svedl a zneužil a vyčítá peklu, že mu k tomu napomohlo. Přesto po ní však zatouží a sejde se s ní opět

---

<sup>33</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 143.

u Marty<sup>34</sup> v zahradě. Markétka se ptá svého Jindry (Fausta), jestli je věřícím křesťanem, ten se však z odpovědi vykrucuje<sup>35</sup>. Chtěla by Jindru pozvat k sobě domů, ale obává se hněvu své matky. Faust jí tedy poradí, aby jí dala před spaním tři kapky z jeho lahvičky. Markétce slíbí, že se matce nic nestane.

V další scéně čeká Faust s Mefistem na noční ulici u Markétčina domu. Objeví se tam však její bratr Valentin ve vojenské uniformě, s nímž se dá Faust do souboje. Faust Valentina zabije, načež oba s Mefistem utečou. Markétka pak venku nalézá umírajícího bratra, který jí vynadá do běhny beze studu a prokleje ji. V další scéně *Chrám* pak kolem modlící se Markétky krouží zlý duch, jenž ji trápí výčitkami, po nichž Markétka omdlívá:

A ve tvém srdci / jaký hanebný hřích? / Zda modlíš se za duši matky své, / jež  
tebou zdřímla do těch dlouhých, dlouhých muk? / A na tvém prahu či krev? /  
-A pod tvým srdcem / zda se již nehýbe tvor, / jenž děsí tebe i sebe /  
svým bytím a hrůzou tuch?<sup>36</sup>

Scéna s názvem *Valpuržina noc* nás přenáší na pohoří Harc, kde se setkáváme s rejem bludiček, nejrůznějších čarodějnic a jiných fantastických bytostí. Mefisto vtáhne Fausta do víru dění a oba si mezi přízraky hledají tanečnice. Mefisto tančí se staruchou, Faust tančí s kráskou, které z úst vyskočí červená myška... V tom Faust spatří mezi okolními přízraky jeden, jež podobá Markétce. Přízrak má však jakoby krvavou jizvu na hrdle, díky čemuž se ve Faustovi probudí špatné svědomí.

Scéna *Ponurý den: Pole*. Faust obviňuje ďábla, že jej zatáhl do čarodějného reje, aby mu zatajil Markétčino uvěznění. Vyzývá opět ducha země, aby Mefistu proměnil zpět ve psa a Markétku zachránil. Jeho pekelný sluha mu však připomíná, že ji do zkázy uvrhl sám Faust, svolí nicméně, že mu ji pomůže zachránit. Oba se přesunou k žaláři, avšak do cely k Markétce jde jen Faust. Nešťastnice blouzní a myslí si, že k ní jde kat. Prosí jej tedy, ať ji dovolí dát napít dítěti, které jí v žaláři vzali. Faust se jí vrhá

---

<sup>34</sup> Možno se dohadovat, jestli je volba jména Marta (něm. Marthe) pouze náhodná. V Bibli byla Marta sestrou Marie, s níž se sblížil Ježíš. V Pessovově díle se Marie (port. Maria) jmenuje žena, již se Faust marně snaží milovat, a která je obdobou Goethovy Markétky (něm. Gretchen).

<sup>35</sup> Goldman upřesňuje, že jí Faust v odpověď nabízí svou panteistickou odchytku: „When his mistress Gretchen later inquires as to his religion, he offers a pantheistic deflection.“ (GOLDMAN, D. *Hast Thou Considered My Servant Faust?*, s. 32.)

<sup>36</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 175.

k nohám. Markétka procitá z blouznění a postupně jej poznává. Kaje se, že si nezaslouží záchranu, neboť otráвила svou matku (kapkami od Fausta) a jejich společné dítě utopila<sup>37</sup>. Faustova ruka se jí navíc zdá vlhká, jako kdyby od krve jejího bratra Valentina... Markétka jej tedy odstrkuje, neboť nechce, aby se jí dotýkaly jeho vražedné ruce. Faustovi se jí nedaří přemluvit, a navíc jej Mefisto pobízí k úprku před blížícím se hrozí nebezpečím. Faust tedy prchá. Markétka za ním však nakonec v tesklivém zoufalství volá „Jindro, Jindro!“<sup>38</sup>

### 3.1.2 DRUHÝ DÍL TRAGÉDIE V PĚTI DĚJSTVÍCH

Prvé dějství začíná scénou s názvem *Půvabná krajina*. Faust leží na trávě a kolem něj se vznášejí půvabné postavičky duchů. Po zhlédnutí majestátní scenérie vytvořené vycházejícím sluncem dostává novou chuť do života dalšího dobrodružství.

Následuje výstup *V císařském paláci*, kde Mefisto zde zaujme místo císařova šaška. Císařský správní aparát si panovníkovi stěžuje na prázdnou pokladnu a vysoké výdaje. Mefisto císaři pak prozrazuje, kde je na jeho území ukrytý poklad, jenž mu tím pádem patří. Císař jej tedy vyzve, aby mu poklad opatřil.

Děj se přesune v *Prostorný sál*, kde se zřejmě odehrává dvorní karneval. Figurují zde nejrůznější postavy i oživé věci, od sadařů a mluvících kytic přes cizopasníky, tři grácie a fúrie, až po personalizace Naděje či Bázně. V hlavním zápletkce vystupuje chlapec vozataj a bůh bohatství Plutos, který umí měnit věci ve zlato. V reji se objeví Pan, respektive císař, proměněný Mefistem do podoby Pana. Znenadání mu chytne od plamene vous, od něž se rychle vznítí i další masky. Dramatická scéna pak končí úderem Plutovy berly o zem, po němž požár uhasne. Jak však nakonec vyplyne, celá scéna byla jen Mefistofelovým výtvořem, pouhým preludem.

Scéna s názvem *Libosad*. Maršálek hlásí císaři, že jsou všechny účty zaplacené. Císař totiž v podobě Pana podepsal tisíce papírových lístků, aniž by to věděl. Mefisto pak císaři a jeho dvoru líčí výhody těchto papírových peněz ve srovnání s těžkými mincemi.

---

<sup>37</sup> Viz příběh slečny Brandtové v Goethově biografii.

<sup>38</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 212.

Krátce poté se Faust s Mefistem ocitají v *Temné galerii*, kde mu Faust oznamuje, že císař, již uvyklý Mefistovým kouzlům, chce nyní spatřit trojskou Helenu i s Paridem. Mefisto v tom však spatřuje problém:

S pohanskou čeledí já nemám nic, / ta v pohanském si pekla civí. / Leč možnost je [...] Bohyně trůní mocně v osamění, / vůkol nich prostoru ni času není; / ve zmatek slov se hovor o nich mění. / *Matky* to jsou!<sup>39</sup>

K oněm *Matkám* tedy, přestože ho jejich jméno děsí, musí jít Faust sám. Mefisto mu dá kouzelný klíč, jímž se má pak v podzemních hlubinách dotknout kouzelné trojnožky, která jej od *Matek* zase vynese zpět. S pomocí trojnožky pak chce Mefisto vytvořit přízraky Heleny s Paridem.

V další scéně vstupuje císař s dvořany do rytířského sálu, zatím co se Faust se vynořuje z hlubin s trojnožkou. Krátce na to se z mlh vynořují přízraky Heleny s Paridem, jímž se podaří všechny přítomné omámit svou krásou. Faust v Heleně náhle rozpoznává onu tvář, kterou kdysi spatřil v zrcadle u čarodějnice, a začne na Parida žárlit. Vzápětí se na Helenu v záchvatu citů zuřivě vrhne. Ozve se však výbuch a celý přízrak se rozplyne v dým. V nastalém zmatku Mefisto s Faustem opět uprchně pryč.

Druhé dějství nás vrací zpět do Faustovy pracovny<sup>40</sup>, kde se od Doktorova odchodu nic nezměnilo. Zatímco spí na pohovce, Mefisto se opět převlékne do jeho šatů. Zvonce pak přivolá fámula, aby jej zavedl k Faustovu bývalému žáku, věhlasnému doktoru Wagnerovi. Fámulus však opáčí, že to Wagner zakázal kvůli velkému dílu, na nějž se právě soustředí. Hned nato do pracovny vejde po fámulovi bakalář, s nímž coby nováčkem ďábel rozmlouval již v prvním díle tragédie. Bakalář je nyní pyšný na získané vědění. Opojen spokojeností se sebou samým plísni Mefista, že si z něj tehdy dělal blázny. V jejich pichlavé disputaci dává bakalář svou samolibost okázale najevo:<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 272. Kurzíva v originále.

<sup>40</sup> Scénická nese název *Vysoko klenutý, úzký gotický pokoj*. Název je shodný se scénickou poznámkou pro scénu *Noc*, kterou začíná První dějství. (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 288).

<sup>41</sup> Jak později uvidíme v analytické části u Goldmana, právě samolibost a nečinnost údajně Goethe považoval za nejhorší z hříchů. (zde s. 66-67).

V tom úloha je mládí velebná! / Svět nebyl, dokud nestvořil ho já; / z vln mořských slunce vyhoupano mnou; / mnou luna má svou dráhu střídavou;<sup>42</sup>

Mefistofeles pochopitelně nedbá zákazu a vstupuje do laboratoře, kde v tu chvíli doktor Wagner vytváří umělého člověka. „Zvěř nechť si nadál ukájí svůj chtíč: / však člověk, jenž se vlohou od ní liší, / napříště původ čistší měj a vyšší!“<sup>43</sup> Ve zkumavce se právě objevuje svítící človíček Homunkulus a ptá se, kde může činem pomoci<sup>44</sup>. Mefisto mu ukazuje za dveřmi spícího Fausta. Homunkulus se nad ním vznáší ve své uzavřené zkumavce a čte v jeho snech. Vidí, že se mu zdá o nahých ženách, koupajících se spolu se jejich královnou, zřejmě Helenou, v lesním háji. Homunkulus s Mefistem přikryjí spícího Fausta ďáblovým pláštěm spolu s ním Wagnera opustí.

Scéna *Klasická Valpuržina* noc je jakousi předehtou k další části dramatu, která se odehrává v antickém Řecku. Namísto čarodějnic a postav středověkého světa se nyní setkáváme se starověkým mýtickým defilé, v němž se objevuje čarodějnice Erichtho, pták Noh, Sfinga, Sirény, Nymfy a další. Když se Mefisto vyptává na Helenu, Sfingy mu odpoví, že by ji mohl znát bájný kentaur Chiron. Na dolním Peneiu Faust náhle procítá, ale díky změněné scénérii si není jist, zda to není stále sen. Chiron, vychovatel Hérakla, Iásona a dalších hrdinů, jej pak na hřbetě odveze k věštkyni Mantó, s níž Faust sestupuje k Proserpině do podsvětí.

Na horním Peneiu vyvolá Seismos zemětřesení, po němž se objeví nové pohoří. Homunkulus se tam setká s filozofy Anaxagorou a Thaletem, kteří se ptají, zda pohoří vzniklo z žáru a dýmu (Anaxagoras), nebo naopak z vody (Thales). Homunkulus oba filozofy žádá o radu, jak by mohl on sám „vzniknout“, resp. stát se člověkem a opustit svou zkumavku. Oblý vršek pohoří se mezi tím s rachotem zhroutí. Mefisto objeví pod zříceným vrcholem sluj, v níž sídlí tři sestry Forkyady a navzájem si půjčují jedno oko.

---

<sup>42</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 296.

<sup>43</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 299.

<sup>44</sup> Wagner vytvořil nového „člověka“, byť maličkého a od světa izolovaného svou zkumavkou, který se však chce ihned někde přičinit. Možná tedy připomeňme Faustovu překladatelskou (sub)verzi Bible, v níž Faust za počátek všeho označil právě „čin“: „Že vznikala by z pojmu všechna díla? / Má státi: Na počátku byla síla! / Leč ještě jsem to ani nenapsal, / a cos mě nutká, abych hledal dál. / A náhle, osvěcen, zřím do hlubin. / Já napíšu: Byl na počátku čin!“ (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 64-65.)



Mefisto – zřejmě aby do světa antických postav lépe zapadl – na sebe vezme podobu jedné z nich.

Následuje noční scéna s názvem *Skalnaté zátoky Egejského moře*. Thales posílá Homunkula ke starci Nereovi, věštci, jenž věstil osud Paridovi či Odysseovi. Nereus pak pošle Homunkula s Thaletem za mořským bohem Próteem. Bůh se jim zjeví v podobě obří želvy a poradí Homunkulovi, aby vznikl v moři:

Jen bez meškání ať se stvoří: / započni hned! a v širém moři! / Nejdřív se v malém zařídíš, / nejmenší tvory pohlcuješ, / pak vzrůstáš zvolna výš a výš / a k větším úkolům se dotvořuješ.<sup>45</sup>

Proteus v podobě delfína odnáší Homunkula na moře. Ubohý človíček se však se svou zklamavou roztrápností o útesy a rozplyne se v moři, jež od té doby v noci světélkuje.

Třetí dějství se odehrává před *Meneláovým palácem v Spartě*. Vystupuje zde Helena se sborem zajatých Trójjanek, které Meneláos vyslal po návratu z Tróje jako svůj předvoj. V paláci má na Helenu čekat šafářka, která mezitím pečovala o domácí krb. Onou šafářkou je však Mefisto v podobě ohyzdné Forkyady. Helena chce, aby ji Forkyas pustila do hradu, neboť má prý po návratu provést oběť bohům. Forkyas jí však oznámí, že se tou obětí má stát sama Helena. Sbor žen proto žádá Forkyas o záchranu své vůdkyně. Ohyzdná stařena (s ďáblem v těle) jim tedy prozradí, že se nedaleko nachází nedobytný hrad cizinců, kteří sem nedávno pronikli ze severu. Když se Helena rozhodne u cizinců ukrýt, počnou se kolem ní zvedat mlhy, jež ji tam i se sborem přenesou.

Skupina se náhle ocitá na vnitřním nádvoří obklopeném fantastickými středověkými stavbami. K ženám s Forkyadou se blíží Faust spolu s vězníkem Lynkeem, jehož dal spoutat za to, že mu příchod ctěné návštěvy nehlásil. Helena jej však omilostní a podivuje se jeho zvláštní mluvě:

Zvlášť pouč mě, proč zněla mi tak divně / řeč toho muže – divně, přítulně. / Tón k tónu, zdá se, mile přilíná, / a sotva slovo zalahodí v sluch, / hned přijde nové, jež se laská s prvým.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 353.

<sup>46</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 393.

Trojská krasavice hovořící hexametrem je okouzlena rýmovaným veršem, jímž hovoří Faust i ostatní neřecké postavy. Rýmovanému verši však Helenu rychle naučí, načež se k sobě po vzoru rýmů oba přivinou a dají se do milování. Forkyas jim však po chvíli oznamuje, že se k nim blíží Meneláos se svými zástupy. Oba milenci tedy uprchnou na arkadskou nivu.

Ve scéně *Stinný háj* již vystupuje syn Fausta a Heleny Euforion, jenž má zvláštní schopnost – dokáže skákat velmi vysoko, jakoby navzdory zemské tíži. Forkyas (Mefisto) jej však varuje, že se nikdy nesmí pokusit vzlétnout. Chlapec si ve antickém sboru vybere jednu dívku, na níž se chce vynutit rozkoš. Jeho vyvolená sboristka se však náhle vznítí a vznese se do výšky. Euforion ji chce následovat, stoupá tedy po skalách výš a výš. Nakonec se prudce vrhne do prostoru a mrtvý se zřítí rodičům k nohám. Vše tělesné se na něm rozplyne a jeho aureola stoupá coby vlasatice k nebesům. V návalu žalu se pak rozplyne i Helena. Její prázdné roucho se promění v mrak, který Fausta obklopí a odnese pryč.

Po návratu ze starověkého Řecka následuje Čtvrté dějství. Mefisto, již opět ve své ďábelské podobě, rozmlouvá s Faustem o dalších plánech:

**Mefisto:** [...] Však aby líp mi rozuměno bylo: / nic se ti na povrchu nelíbilo? / Tys přehléd, letě přes dálavu, / "království světa a jeho slávu"; / však, nenasy-  
cen žádnou z krás, / jsi po tom ani nevzdech as.

**Faust:** ó, velkého cos lákalo mě přec! / Hádej!

**Mefisto:** [...] Já říkám: ženy. Vid', to nezní zle? / Neb ženy znám jen v plurále.

**Faust:** Naprosto ne! Zde této země kruh / pro velké skutky dost má ještě  
místa. / Má vůle cosi zázračného chystá, / k odvážné práci sílu má můj duch.  
[...]  
od břehu zahnat panovačné vlny; / hranicí zúžit širé mořské pláně, / kus pev-  
niny jí urvat odhodlaně. / Tak jsem, krok za krokem, to v mysli snoval: / a chci,  
abys mé přání podporoval.<sup>47</sup>

Z dálky se začne ozývat bubnování. V zemi, jejímuž vládci kdysi oba pomohli, totiž vypukla občanská válka, v níž se proti císaři postavil vzdorocísař. Mefisto pobízí Fausta,

---

<sup>47</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 422-425.

aby císaři v boji pomohli a obdrželi tak od něj v léno kus země pro Faustovy inženýrské plány. Ďas si povolá k pomoci tré obrů a s využitím fata morgany vytvoří na kopci iluzi obrovského vojska. Císař je v nesnázích, po chvíli váhání proto předá velení Mefistovi. Hned nato se na nepřátelské vojsko z hor začnou valit proudy vody a odplaví jej hluboko do údolí. Jedná se však opět o Mefistovo kouzlo, o pouhou iluzi. Po bitvě pak císař opravdu udělí Faustovi v léno pruh země zalitý dosud mořem.

Páté dějství zahajuje scéna *Širý kraj*, v níž se poutník vrací do chaloupky, kde jej kdysi hostila stařenka Baucis se stařečkem Filemonem<sup>48</sup>. Oba jej znovu vřele přivítají a vezmou na vyhlídku za domem, odkud mu ukazují v dálce novou zemi, vzniklou odvodněním. Vypráví pak poutníkovi o podivných jevech, jež tam zhlédli: „Jiskérky kde žhnuly v noci, / nazítří tam stála hráz. / Lidské oběti se daly. / V nočních tmách zněl pláč a kvil. / Plameny se k moři draly – / zjitra průplav hotov byl.“<sup>49</sup> Vypráví také o tom, jak je chtěl inženýr Faust z jejich chaloupky vystěhovat jinam. Oni jej však odmítli, neboť se nehodlají svého domova vzdát.

V další scéně se ocitáme v *Paláci*, v němž sídlí již velmi starý Faust. Nemůže se zbavit posedlosti, jež jej stále nutí získat pro sebe chaloupku s vyhlídkou, z níž by se mohl kochat svým dílem. Stěžuje si tedy Mefistovi:

Tys obratný, i chci ti říci, / co mi tak hnusné, čím dál víc. / Jsou mi to muka drásající / a stydím se, když mám to říc. / Ty staré chtěl bych dostat z domu, / sám abych pod lípy si sed; / když nepatří mi pár těch stromů, / já nevěřím, že můj je svět: / S větvemi větve by se spjaly, / k vyhlídce by se sroubit daly / a zrak by zíral v šir i dál, / co všechno, vše já vykonal, / a naráz by tam odtud zřel / mistrovský kousek lidských děl: / dokázalť podnikavý um, / že prostor získán národům. / Tak nejhůře jsme trestáni. / To bohatců je strádání. / Když zvonek zní, lip vůně vlá, / mne hřbitovem to ovívá.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Zde Goethe umně pozměnil starou řeckou báji. Poutníkem v ní byl bůh Zeus se svým průvodcem Hermem. Večer je u sebe v domě ubytovala pouze dvojice těchto stařečků. Po večeri je vzal Zeus na kopec za domem, odkud uviděli, že je celá vesnice zatopená vodou. Jejich chaloupka se však proměnila ve zlatý palác. Oba stařečkové si pak přáli, aby je bůh nechal odejít ze světa společně. Když tedy přišel jejich čas, začali oba obrůstat listím a proměnili se ve stromy: Filemon v dub a Baucis v lípu. (Viz Publius Ovidius Naso: *Proměny* nebo Eduard Petiška: *Staré řecké báje a pověsti*).

<sup>49</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 458.

<sup>50</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 463.

Mefisto se tedy nabídne, že spolu s obry oba stařečky unesou a usadí je násilím jinde. Stařečkové však nechtějí odejít, proto je obři zabijí. V tom je však zaskočí jejich host, s nímž se dají do rvačky, během níž se chalupa vznítí a shoří...

Ve scéně s názvem *Půlnoc* se k Faustovým dveřím plíží čtvero šedivých žen: Bída, Hlad, Starost a Strast, k nimž se z dálky se k nim ještě blíží jejich pátá sestra – Smrt. Dovnitř k boháči Faustovi vklouzne pouze Starost a raní jej slepotou. Na nádvoří mezi tím kopou Lemuři<sup>51</sup> Faustovi hrob. Slepý Faust vystupuje z paláce a tápe podél veřejí. Zvuk krumpáčů a lopat považuje za budování dalšího odvodňovacího příkopu. Právě toto je Faustův vrcholný životní moment, jeho *Augenblick*. S pocitem této nejšťastnější chvíle, o níž mluvil při uzavření smlouvy s ďáblem<sup>52</sup>, chce zemřít:

...člověk i zvěř se cít tam na novíně, / až usadí se těsně za hrází, / již zástup,  
směle sdružen, vyhází. / Zde uvnitř bude krajina jak ráj. / Necht' příboj burácí  
až na sám kraj [...] / Ba, tímto smyslem proniknut chci býti, / poslední závěr  
moudrosti je ten: / jen pak jsi hoden svobody a žití, / když rveš se o ně den co  
den.<sup>53</sup> [...] / To hemžení bych zřít chtěl rád, / na volné hroudě s volným lidem  
stát. / Okamžik směl bych osloviti: / jsi tolik krásný, prodli jen! / Nemůže oh-  
las mého živobyetí / být věky věků přehlušen. - / Té strmé slasti předtuchu teď  
mám / a nejvyšší svou chvíli prožívám.<sup>54</sup>

Faust klesá mrtev k zemi, Lemuři jej však zachytí. Svým způsobem je toto zase ďáblův *Augenblick*, neboť právě nyní Faustova duše propadne peklu. Při kladení Fausta do hrobu si pak Mefisto Lemurům stěžuje, že smrt bývá někdy jen zdánlivá a že se duše do těla občas navrácí. Aby si svůj úlovek pojistil, povolá k sobě čerty. Jeho služebníci mu tedy přivlečou pekelnou tlamu, která má Faustovu duši spolknout. Na scéně se však nečekaně objevuje sbor andělů. Okřídlení hošiči sypou z nebe růže, které ďábly pálí jako plamen a prchají před nimi zpět do pekla. Jak Mefisto vzhlíží vzhůru, aby se vyhýbal padajícím růžím, zahledí se do poletujících andělů a zahoří k nim vášní: „Či živel lásky je to snad? / Mám celé tělo rozžhavené, / že v popáleném týle cítím chlad

<sup>51</sup> Lemuři – ve starém Říme nepřízniví duchové zemřelých, odlišní od příznivých, tzv. Manů.

<sup>52</sup> Viz verše z Prvního dílu dramatu: „Když okamžik mě zvábí k slovu: / Jsi tolik krásný! prodli jen – / pak si mě sevři do okovů, / ó, pak chci rád být utracen!“ (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 80.)

<sup>53</sup> K tomu viz Goldman a jeho přirovnání Faustovy vůle k životu k Augustinově „neklidu srdce“ (zde s. 66).

<sup>54</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 477. Podtržení jsem doplnil kvůli zviditelnění klíčové pasáže.

[...] / ta popí tvář, ne, ta ti špatně sluší, / koukni se na mne trochu frivolně!“<sup>55</sup> Nesoustředěnému Mefistovi tak Faustova duše nepozorovaně unikne. Andělé pak odnášejí k výši vše, co na něm bylo nesmrtelného.

V Poslední scéně dramatu s názvem *Horské rokle* vidíme na jednotlivých stupních hor svaté poustevníky. Mezi nimi poletují sbory andělů, kolem nejvyšších vrcholků pak sbor blažených pacholátek. V nejvyšší a nejčistotnější cele dlí Doctor Marianus (Anselm z Canterbury), jenž vzývá nejvyšší vládkyni, velebenou Matku a vzor čistoty, jíž je Mater Gloriosa (Pana Maria). Kolem ní poletuje sbor kajícnic – Magna Peccatrix, Maria Aegyptiaca a Mulier Samaritana. Tulí se k nim ještě dobrotivá duše kajícnice zvané Una Poenitentium (dříve Markétka), která „nevědouc, co dělá, jednou jen se zapomněla.“<sup>56</sup> Nová kajícnice mezi anděly náhle spatří Faustovu duši, a požádá Mater Gloriosu, aby směl být v nebi jejím učedníkem. Slavná Matka přivolí a pobídne ji, aby klidně stoupala vzhůru, neboť ji tam Faustova duše bude následovat. Celá tragédie končí za zpěvu sboru Chorus mysticus: „Příměrem<sup>57</sup> pouhým je / pozemské dění; / co pomíjivé – zde / v skutek se mění; / co popsat není lze, / jsoucnem tu již; / za věčným ženstvím jsme / nesení výš.“<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 485.

<sup>56</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 495.

<sup>57</sup> K tomu srovnej začátek Pessoaova Fausta: „Ach, vše je symbol jen a přirovnání. [...] / Vše, co vidíme tu, něco jiného je.“ (zde, s. 46). Jako kdyby Pessoa svým začátkem navázal na Goethův konec.

<sup>58</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 497.

**4. Fernando Antônio Nogueira**  
**Pessoa**  
**(1888-1935)**

Malý Fernando se narodil roku 1888 v Lisabonu ženě jménem Madalena Pinheiro Nogueira. Jeho otec Joaquim de Seabra Pessoa zemřel na tuberkulózu roku 1893, když bylo chlapci teprve 5 let. Následujícího roku však zemřel i Fernandův mladší bratr. V roce 1895 se zbylí členové rodiny stěhují do jihoafrického Durbanu, kde tehdy sídlil matčin nový manžel, portugalský konzul João Miguel Rosa. V Jihoafrické republice absolvuje Pessoa celou školní docházku v anglickém jazyce. Je přijat na Kapuskou univerzitu a během konkurzu dokonce získá *Pamětní cenu královny Viktorie* (Queen Victoria Memorial Prize). I přes tyto nesporné úspěchy se nakonec rozhodne pro návrat do vlasti. Roku 1906 se tedy v Lisabonu zapíše na fakultu literatury, což pro něj také znamená opětovné seznamování se svou mateřštinou, tedy s oním „nejpopulárnějším jazykem světa“.<sup>59</sup> Studia však zanechá, aniž by je dokončil, a najde si zaměstnání jako překladatel obchodní korespondence vývozních/dovozních lisabonských firem. Jediná milostná epizoda jeho života se váže k ženě jménem Ophélia Queiroz, která pracuje v jedné z firem, pro které Pessoa překládá. Jejich vztah však roku 1929 definitivně skončí.

V roce 1926 dochází v Portugalsku ke státnímu převratu, jímž končí období První republiky (1911-1926), a moci se chopí diktátor António Oliveira de Salazar (1889-1970). Pessoa v rozhovoru pro jeden lisabonský deník široce hovoří o svých teoriích Pátého Impéria (Quinto Império). Krátce na to mu nejprestižnější literární časopis *Presença*, jenž stojí při univerzitě v Coimbre, uděluje čestné občanství. Roku 1934 vychází sbírka básní *Poselství* (Mensagem) – jediné Pessovo básnické dílo v portugalské jazyce, jež nebylo vydáno až posmrtně. Touto útlou knížečkou vydanou na vlastní náklady se uchází o *cenu Sekretariátu národní propagandy* (premio del Secretariado de Propaganda Nacional). V soutěži, jejímž tématem je portugalská expanze ve světě, je mu nicméně přiděleno až druhé místo. Dne 30. listopadu 1935 umírá Fernando Pessoa v lisabonské nemocnici St. Luís dos Franceses na cirhózu jater, způsobenou pravděpodobně nadměrnou konzumací alkoholu. Až roku 1942, tedy sedm let po jeho smrti, začíná lisabonské vydavatelství Ática v edici *Obras Completas* (Sebrané dílo) publikovat v první řadě jeho ortonymní poezii.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 127.

<sup>60</sup> Zkrácená verze životopisu převzata a přeložena z: TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 42-44.

Až do tohoto bodu by se jednalo o běžný životopis všedního úředníka s básnickými sklony, částečně též politicky angažovaného. U Fernanda Pessoy však není nikdy nic tak banální, jak se možná může na první pohled zdát. A to platí zejména o jeho životě a díle, což jsou v jeho případě, jak hned uvidíme, *de facto* synonyma. Dobrá, dobrá, Pessoa žil tedy zřejmě dvojitý život, pomyslíme si. Ale kdepak, samá voda... Po pravdě řečeno zde totiž číslo 2 naprosto nestačí!

Politická a kulturní situace v Portugalsku básnickovy doby vytvářela specifický kontext, z nějž jeho dílo přirozeně vychází. Národní kulturní elita zde byla v podstatě aristokratická a proti-buržoazně orientovaná.<sup>61</sup> Její představitelé byli jednak prodchnutí nad-historickým iberským světovým názorem (ideologia metastorica iberica), jednak mystickými a nad-historickými kategoriemi (categorie misticheggianti e metastoriche)<sup>62</sup>, jakými byly Saudade<sup>63</sup> či Sebastianismus. Obecně však brojili proti zpátečnické buržoazní kultuře, která esteticky uvízla na měřítcích zolovského naturalismu. Tito „revolucionáři“ shromáždění kolem aristokratického časopisu *Orpheu* však dobře věděli, co se jinde v Evropě právě děje. Portugalská avantgardní skupina tehdy do delty Teja neúnavně přivázela a aklimatizovala v ní všechny *-ismy*, jež byly zrovna v kurzu na březích Sény (dadaismus, futurismus, kubismus, orfismus a další). V domácím prostředí však tito revoltující intelektuálové vytvářeli i své vlastní směry, jako např. senzacionismus, paulismus, či intersenzacionalismus. Správnější by zde však bylo říci „vytvářel“, neboť jejich bezvýhradným vynálezcem nebyl nikdo jiný než Fernando Pessoa.<sup>64</sup> Povaha portugalského futurismu nicméně nebyla násilná, jak tomu bylo u jeho italské Marinettiho předlohy. Antonio Tabucchi jej popisuje takto:

Portugalský futurismus, tolik neslučitelný s rychlostí, lokomotivami, houfnicemi a výbuchy (dokonce i těmi verbálními, jež by touto cestou požívaly chabé svobody), je futurismem naprosto zvnitřelým, psychologizovaným a paradoxně introvertním. Člověk budoucnosti v něm tehdy patrně hledal možnost útěku či

---

<sup>61</sup> TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 19.

<sup>62</sup> Tamtéž.

<sup>63</sup> „Saudade“ je charakteristické portugalské slovo, těžce přeložitelné do jiných jazyků. Zjednodušeně řečeno je to melancholie, smutek či tesknění po někom nebo po něčem teď a tady nepřítomném. Jeho kořeny sahají patrně do období zámořské kolonizace, tedy dlouhého odloučení od domova. (Definici jsem nepřevzal z literatury, ale ze života).

<sup>64</sup> Tamtéž.



osvobození od přítomnosti, v níž coby člověk své doby pravděpodobně strádal.<sup>65</sup>

Časopis *Orpheu* však nevydržel dlouho, neboť se hned při druhém čísle dostal do finančních problémů a skončil. Výtisky obdobného časopisu, jímž byl *Portugal Futurista*, pak putovaly z rotačky přímo do policejních pytlů... A aby toho nebylo málo, básník z generace *Orpheu* (Pessoův přítel a vrstevník), Mário de Sá-Carneiro, si v malém pařížském hotýlku oblékne frak a spáchá sebevraždu. Takto nějak vypadá kulturní klima, v němž Pessoa tvoří. Tabucchi tedy za těchto okolností spatřuje v Pessoaově poezii „nejkomplexnější – bolestivou a tragickou, současně však jasnou a nemišernou – analýzu člověka dvacátého století.“<sup>66</sup> Bez váhání by jej zařadil do kategorie „negativní literatury“, jejíž hlavní nosné struktury se nám snaží odhalit:

Hned zpočátku tedy objevíme iracionalitu (přesněji řečeno jisté osvobození snového a nevědomého), která zde vystupuje na povrch a uchvacuje rozum. Dále, díky mechanismu heteronymie – umožňujícímu, aby všichni ii [sic!] básnili současně – pozorujeme potvrzení primátu synchronie nad diachronií (což pak v překladu do poetické roviny znamená rozbití hegelíánských kategorií). Nakonec zde dochází též ke stvrzování určité vnitřní časovosti a prostorovosti, která neodpovídá oné vnější aristotelsko-karteziánské. Celkově tedy můžeme konstatovat jistou nespojitost, jež se zde u člověka vyskytuje mezi jeho „uvnitř“ a jeho „venku“.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> „Il futurismo portoghese, così alieno dalla velocità, dalle locomotive, dagli obici e dalle esplosioni in genere (perfino da quelle delle parole, che godettero di scarsissima libertà), è un futurismo tutto interiorizzato, psicologico e paradossalmente introverso, che cerca l'uomo futuro come fuga o liberazione, forse, da un presente in cui probabilmente l'uomo di allora si sentiva a disagio.“ (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 20)

<sup>66</sup> TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 21.

<sup>67</sup> „E allora individueremo dapprima l'antiragione (vale a dire la liberazione dell'onirico e dell'inconscio) che viene allo scoperto soverchiando la ragione; e poi, grazie al meccanismo dell'eteronimia che consente a tutti gli ii di poetare contemporaneamente, l'affermazione della sincronia sulla diacronia (e che significa, tradotta sul piano poetico, la frantumazione delle categorie hegeliane). Infine, l'affermazione di una temporalità e di una spazialità interiori che non corrispondono a quelle esteriori, a quelle aristotelico-cartesiane: una non aderenza, nell'uomo, fra il suo ‚dentro‘ e il suo ‚fuori‘.“ (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 21-22).

## 4.1 Pessoaův heteronymní projekt

Jak jsem se již zmínil, Pessoa nežil pouze jeden život (záměrně nepíše „žil dvojí život“). Na jedné straně stojí nenápadný úředník v černém obleku, klobouku a decentních oválných brýlích, obývající skromnou komůrku někde v podnájmu. Na druhé straně však intelektuál a vůdčí osobnost portugalské avangardy. Toto rozdvojení směrem ven má však ještě svou vnitřní podobu. Nejedná se nicméně o osobnost podvojnou, nýbrž mnohonásobnou, jak jsem již dříve naznačil. Pessoa je totiž unikátní tím, že kromě svého ortonymního díla (jako například zmíněné *Poselství*) tvořil pod mnoha dalšími jmény. Zajisté se nám chce opět sáhnout ke stereotypu a říci si: Inu, pod pseudonymem, tedy nic nového pod sluncem...

Je tomu však zcela jinak. Pessoa totiž netvořil pod jinými jmény „za sebe“, nýbrž za zcela jiné osoby. Tyto fiktivní postavy, jeho heteronymy, žily zcela vlastním životem, jenž jim jejich otec a doživotní hostitel v jedné osobě<sup>68</sup> vdechl. Kromě jména měly jeho heteronymy vždy kompletní biografii (někdy dokonce i s datem úmrtí), stejně jako přesné popisy nejen charakteru, ale i vzhledu. Jak ve své knize Antonio Tabucchi podotýká, sám Pessoa by se asi náramně bavil, kdyby mohl vidět své přátelé, jak v roce 1942 hledí udiveně na svazky jeho písemné pozůstalosti. Zcela nečekaně v ní totiž našli celý zástup osobností, a to každé se zcela charakteristickým literárním stylem. Tabucchi se domýšlí, že se museli zřejmě cítit naprosto dezorientovaní.<sup>69</sup>

Nebyla to zřejmě pouze básníková genialita, jak soudí Eduardo Lourenço, ale nepochybně i autorovo šílenství, co jej k tomuto neočekávanému počínu vedlo.<sup>70</sup> Šílenství v různých podobách se v Pessooově životě objevovalo již od malička. Ještě jako dítě si po smrti svého bratříčka vytvořil jeho fiktivní náhradu jménem Chevalier de Pas, jehož prostřednictvím psal dopisy sám sobě. Kromě toho, krátce před odjezdem do Durbanu byla rodina nucena v Lisabonu umístit do zařízení pro duševně nemocné matku Pessooova otce. V Durbanu také vznikl první Pessoaův heteronym, jímž byl výhradně anglicky píšící Alexander Search. A konečně, ve své zjevné podobě (nicméně držené pod kontrolou) se básníkově šílenství objevuje v autodiagnostickém dopise,

---

<sup>68</sup> Pozn. naprosto neuvěřitelnou ironií (?) je, že jméno „Pessoa“ znamená v portugalské totéž, co naše „Persona“, tedy osoba.

<sup>69</sup> TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 24-25

<sup>70</sup> TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 26.

který Pessoa plánoval zaslat dvěma proslulým psychiatrům tehdejší doby – Henrimu a Hectorovi Durvilleovým. Svou nespoutanou podobu pak mánie nabývá v Pessooově esoterických obdobích. Tehdy básník zaznamenával své astrální a éterické vize, zmiňoval se o radioskopické schopnosti svého zraku či o svém vnitřním vyladění na vlnové délky neznámého „Mistra“.<sup>71</sup>

V literárním díle samém se pak u něj šílenost projevuje onou puntičkářskou posedlostí, s níž Pessoa zpracovává biografie jednotlivých heteronymů. Je asi zbytečné pátrat po nějaké konkrétní diagnóze, či hledat příčiny z nichž autorovo šílenství pramenilo. Spokojme se s tím, co k tomu řekl sám básník: „literatura, stejně jako umění vůbec svědčí o tom, že život sám o sobě prostě nestačí.“<sup>72</sup>

Tabucchi dále uvádí, že básníková heteronymie je jednou z možných substantializací ducha doby, která tolik problematizovala lidské „Já“. U Pessoy pak toto „Já“ vychází na širé jeviště a začíná přemýšlet o sobě samém. Jak autor píše, v žádné jiné epoše než ve 20. století jsme se dosud nesetkali s tím, aby inteligentní a bystrý člověk pojal podezření, že se v něm skrývá mnoho dalších lidí:

Je to ono podezření, jež měl Nerval čas pošeptat publiku („Je suis l'autre“) mezi tím, co padala opona za devatenáctým stoletím. Stejně podezření pak vyjádřil i neposeda Rimbaud, jenž se prohnal literárním jevištěm jako meteor, když v dopise Paulovi Demenyemu z 15. května 1871 oním podvratným tónem křičí: „JE est un autre.“<sup>73</sup>

Tabucchi dále zdůrazňuje, že si Pessoa vůči svým heteronymům nepočíná jako zbrklý tvůrce, chrlící své výtvoary pouze ve vertikálním směru. Pessoa se překvapivě pečlivě

---

<sup>71</sup> TABUCCHI, s. 26-27.

<sup>72</sup> TABUCCHI, s. 28. K tomu srovnej – WAGNER: „Jeť dlouhé umění / a krátké naše žití! (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 42) a MEFISTOFELES: „Toť krásné sice, a přec mám jedno soužení; čas krátký, dlouhé umění. (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 83).

<sup>73</sup> „Un sospetto che Nerval aveva fatto in tempo a sussurrare alla platea („Je suis l'autre“) mentre il sipario calava sull'Ottocento, e che il folletto Rimbaud, attraversando il palco letterario come una meteora, aveva eversivamente gridato, nella lettera a Paul Demeny, il 15 maggio 1871: „JE est un autre“. (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 28.)

věnuje také horizontální rovině, v níž důsledně propracovává i vztahy mezi svými jednotlivými heteronymními potomky.

Kromě zmíněné tematizace onoho „Já“, kdy se subjekt stává objektem pro sebe sama a klade sebe sama jako své alter-ego (resp. jako heteronym), zde zajisté sehrál velkou roli také dobový pocit osamělosti. Jedny z prvních veršů heteronymu jménem Álvaro de Campos z roku 1917 jsou tyto: „Jsem sám, jak nikdo dosud nebyl / jsem uvnitř prázdný, zbavený všech předtím i potom.“<sup>74</sup> Stejný autor, resp. stejná Pessoaova osobnostní multiplikace, ve své básni *Passagem das Horas* (Míjení chvil) píše:

Zmnožil jsem se, abych mohl pocítit sám sebe / abych mohl pocítit sám sebe,  
potřeboval jsem pocítit vše / vylil jsem se z břehů, zkrátka jsem přetekl/strhl  
jsem ze sebe šat, sám sebe odevzdal / a v každém koutu mojí duše stojí<sup>75</sup> oltář  
pro jiného boha.<sup>76</sup>

Jak píše Tabucchi, také tato osamělost – ať už na vyšší, metafyzické rovině, či v rovině jednoduše osobní – je nepochybně tím, co činilo dvacáté století dvacátým. Burácivé a nadlidské postavy považuje autor za relikty spadající do ztroskotání století devatenáctého. Pessou proto považuje za osobu pro dvacáté století přímo paradigmatickou, v podstatě kafkovskou, svým významem nicméně převyšující jakoukoli Kafkovu literární postavu:

Prototyp lidské nuly, ubožáčka, úředníčka, jehož život je rámován melancho-  
lickými čtyřmi stěnami kdesi v pronájmu. Je to život někoho, kdo by se stejně  
jako Řehoř Samsa mohl jednoho rána probudit jako hmyz.<sup>77</sup>

Fernanda provázela osamělost již od jeho tragického dětství. Následný odjezd do Durbanu pro něj navíc znamenal náhlé vytržení z domácího prostředí. Sám Pessoa se o tomto období mezi lety 1896-1905 ve svém díle vůbec nezmiňuje. Jako by jej snad chtěl zcela vytěsnit... Tabucchi ještě uvádí, že na jedné rodinné fotografii z Durbanu

---

<sup>74</sup> „Estou só, só como ninguém ainda esteve, / Oco dentro de mim, sem depois nem antes.“ (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 30.). Můj vlastní překlad veršů z portugalštiny.

<sup>75</sup> Případně: „a v každém koutu mojí duše jsem postavil...“

<sup>76</sup> „Multipliquei-me para me sentir / Para me sentir, precisei sentir tudo / Transbordei, não fiz senão extravasar-me / Despi-me, entreguei-me / E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.“ (Tamtéž). Můj vlastní překlad veršů z portugalštiny.

<sup>77</sup> „...prototipo dell'uomo-nullità, del poveraccio, dell'impiegatuccio con una vita fatta di malinconiche camere d'affitto, di uno che un giorno potrebbe svegliarsi insetto come Gregor Samsa.“ (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 31.)

můžeme z Pessoaovy dětské tváře zřetelně vyčíst jeho tehdejší pocity. Je to tvář pohroužená do melancholie, tvář s úzkými rty a pohledem bloudícím kdesi v dálce za objektivem. Nejde v ní přehlédnout onu tesklivou *saudade* po životě v Lisabonu v časech, kdy byli všichni jeho blízcí ještě na živu a malý Fernando se cítil šťasten.<sup>78</sup>

Pessoa se roku 1905 sice vrací do Lisabonu, samotu si však na lodi veze s sebou. Nyní se pro změnu stává cizincem ve své vlasti. Přestože se opět naučí své mateřštině a na venek se kulturně angažuje, v jeho nitru zřejmě přetrvává hořký pocit. Je to pocit neschopnosti zapojit se do reality, pocit neužitečnosti a cizosti všeho kolem. Všechny tyto rozpaky dle Tabucchiho zřetelně prosakují z jeho *personal notes*, jež si po večerech píše. Na své bezvýchodné osamění a pocit existenciální absurdity si tedy najde osobitý lék. Roku 1914 se rozhodne k již starším Alexandru Searchovi a panu Chevalier de Pas přiřčenit dlouhý zástup lidí, podobně osamělých jako on sám.

Ti nejdůležitější z jeho heteronymů, jimiž jsou Alberto Caiero, Álvaro de Campos a Ricardo Reis, s jejich „otcem“ váže jejich životní osud. Stejně jako on jsou vyhnanci odsunutými na okraj společnosti, případně do ciziny, jak ještě dále uvidíme v jejich biografiích. Definitivním rozhodnutím rozdělit svou duši a vybudovat ony valenční vazby mezi jejími částmi, se tehdy „Pessoa stal jakýmsi uzavřeným okruhem či soběstačným systémem.“<sup>79</sup>

Ortonym Pessoa je ezoterikem a mystikem hermetické poezie, jakožto i svého *Poselství*. S klidem nechá rozpustit svůj paulismus, aby poté mohl v básni *Chuva Oblíqua* opět experimentovat. V duchu estetiky intersekcionistické avantgardy<sup>80</sup> tedy dělá pokusy s novými pŕvaby času a prostoru, jež mu dvacáté století právě odhaluje. Stejně jako bolest způsobenou válkou, však jeho ortonym představuje rozechvělou metafyziku, hrůzu člověka čelícího okolním věcem, znechucení z života či autognósi. Campos je oproti tomu rozporuplným futuristou – zaníceným i sužovaným. Je gnoseologickým vnitřním neklidem, člověkem hledajícím „prsten, jenž nevlastní“ a kapitulujícím před příšernou *hodnověrností* skutečna. Caiero je oproti tomu fenomenolog. Je „okem“,

---

<sup>78</sup> TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 33.

<sup>79</sup> „...Fernando Pessoa diventa un circuito chiuso, un sistema autosufficiente.“ (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 35).

<sup>80</sup> Pozn. intersekcionismus je Pessoaova osobitá romanticko-klasicistní syntéza či estetická kategorie. K tomu viz Xavier (zde s. 72).

olympským a současně ponurým průzkumem světa. Reis, onen monarchista v exilu, pak i se svým bizarním neoklasicismem představuje ironické akceptování nepochopitelného a neměnného světa. Tolik náčrt jen velmi povrchní syntézy. Každý z nich je totiž básníkem kontradikcí, vybaveným komplexními mechanismy a spleťnými psychologickými obvody. Každý má též rozličný a kontrastní kulturní původ: každý z nich je univerzem jako každý jiný člověk.<sup>81</sup>

Tabucchi upozorňuje, že vnímat jednotlivé heteronymy diachronně coby jednotlivé kapitoly Pessoaovy „životní básně“ či zkrátka epizody jeho života, by bylo zásadním omylem. Vše se totiž odehrává jakoby najednou, synchronně, čas se zdá být v heteronymní galaxii jakoby zkapalněn. Každý ze čtyř (neboť do nich musíme zahrnout i Pessoa) hlavních heteronymů se na skutečnost dívá jiným pohledem. Následující citace je rozvedením té předchozí:

Zatímco totiž Pessoa po Caeirovi teprve vyžaduje deskripce nějaké objektivní reality, jejímž fenoménům by se dalo věřit, Campos *již* všechna zdání dávno spolkl a smířil se s jejich věrohodností. Reis se *již* epikurejsky uspokojil tím, co mu skutečnost nabízí, a ortonym Pessoa *již* z této skutečnosti dávno prchl úplně jinam, aby tam hledal odpovědi či důvody. Svým osobitým způsobem, podobným nehybnému pozorovateli z Einsteinovské teorie relativity (k níž mimochodem Álvaro de Campos přirovnává svou *Nearistotelskou estetiku*), se tak Pessoa stává nehybným pozorovatelem svého života. Básník docílil toho, že může svou diachronii žít synchronním způsobem. Možno též říci, že žije svůj život vždy a neprodleně.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> „L'ortonimo è l'esoterico e il mistico delle poesie ermetiche e di *Mensagem*, l'esteta che dissipa il paulismo per poi sperimentare nell'avanguardia intersezionista di *Chuva Oblíqua* le nuove suggestioni di spazio e di tempo che il Novecento sta scoprendo; ma è anche il brivido metafisico, il terrore dell'uomo di fronte alle cose, il male di vivere e l'autognosi, il dolore della guerra. Campos, il futurista contraddittorio, ardente e angustiato, è il rovello gnoseologico, l'uomo che cerca "l'anello che non tiene" e che si arrende alla terribile *plausibilità* del reale. Caeiro, il fenomenologo, è l'Occhio, l'olimpica e insieme tenebrosa ricognizione del mondo. Reis, il monarchico in esilio è, col suo bizzarro neoclassicismo, l'ironica accettazione di un mondo incomprensibile e immutabile. Questo in poverissima sintesi, perché poi ciascuno di loro è un poeta contraddittorio, dotato di complessi meccanismi, di intricati circuiti psicologici, di varie e contrastanti ascendenze culturali: un universo, come lo è ogni uomo.“ (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 38).

<sup>82</sup> „Infatti, allorché Pessoa demanda a Caeiro la descrizione di un reale oggettivo alle cui apparenze credere, Campos ha *già* divorato le apparenze e si è arreso alla loro plausibilità, Reis si è *già* epicureamente appagato di ciò che il reale gli offre, e Pessoa ortonimo è *già* sfuggito a questo stesso reale per cercare altrove una risposta e una ragione. A suo modo simile all'Osservatore Inerziale nella teoria einsteniana della Relatività (alla quale del resto Álvaro de Campos paragona la sua *Estetica non-aristotelica*), Pessoa si fa Osservatore Inerziale della sua vita: riesce a vivere sincronicamente la sua diacronia.

## 4.2 Vybrané biografie Pessoaových heteronymů<sup>83</sup>

### *Alberto Caeiro*

Alberto Caeiro da Silva, učitel Fernanda Pessoa a Álvara de Campose, se narodil v roce 1889 a zemřel roku 1915 na tuberkulózu, stejně jako Pessoaův otec. Narodil se sice jako lisabonský měšťan, byl však spíše venkovským člověkem. Celý svůj krátký život totiž strávil v domě své staré pratety v provincii Ribatejo, kam se uchýlil kvůli svému neduživému zdraví. Na venkově pak napsal prakticky celé své dílo, do nějž patří i krátké básně, jako např. *Patýř stád* (Guardador de Rebanhos)<sup>84</sup>, či ne zrovna rozsáhlý „deník“ s názvem *Zamilovaný pastýř* (Pastor Amoroso). Do Lisabonu se vrátil pouze zemřít, nicméně tam ještě stihl dopsat svou poslední sbírku básní. Na základě rady od Campose, jenž mu sbírku předal, ji pak Pessoa nazval *Poemas Inconjuntos*.

Není toho mnoho co říci o životopise tohoto plachého a samotářského, rezervovaného a hloubavého muže. Vedl existenci vzdálenou všeho rozruchu a každé disputace, chovaje odpor proti jakýmkoli emočním a citovým vazbám. Svůj soukromý život krom toho střežil s velkou úzkostlivostí. Neznáme tedy ani ony málo relevantní, ale zato výmluvné skutečnosti, jež se přihodí dokonce i těm nejmonotónnějším a nejméně výrazným existencím. Sám Pessoa popisuje Caeira s jistou uspěchanou neurčitostí, jako člověka „střední postavy, vyšisovaného blondýna s modrýma očima“. Álvaro Campos, jenž si s ním byl bližší a měl jej více v oblibě, je ve svých poznámkách nicméně štědrější. Campos se s Caeirem seznámil náhodou, během jedné procházky po Ribateju. Stalo se tak díky jednomu jeho bratranci, jenž měl jisté obchodní styky zase s Caeirovým bratrancem. Toto náhodné setkání jej muselo hluboce poznamenat, neboť nám po něm zanechal onen památný a velmi dojatý Caeirův portrét. Patří k němu i konverzace, jež je prý tím nejhezčím „rozhovorem“, jaký kdy Caeiro svým soukromým učedníkům udělil.<sup>85</sup>

---

Come dire che egli vive tutta la sua vita *sempre e subito*.“ (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 40).

<sup>83</sup> Všechny vybrané životopisy heteronymů jsem doslovně přeložil z knihy *Un baule pieno di gente* (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 44-53).

<sup>84</sup> Báseň *Patýř stád*: To, co vidíme z věcí, jsou věci. / Proč bychom viděli nějakou věc, kdyby byla jiná? / Proč by vidět a slyšet byl náš klam, / jestliže vidět a slyšet je vidět a slyšet? / Podstatné je umět vidět, / umět vidět a přitom nemyslet, / umět vidět, když se vidí, / a nemyslet, když se vidí, / ani nevidět, když se myslí. / Tohle však (běda nám, co máme oblečenou duši!), / tohle si žádá důkladné studium, / učít se odnaučit, / a vyprostit se z onoho konventu, / kde básníci říkají, že hvězdy jsou věčné jeptišky / a květiny přesvědčené jednodenní kajčnice, / kde stejně však hvězdy jsou jen hvězdy / a květy květy, / proč je nazýváme hvězdami a květy. / (PESSOA. *Nevinnost je nemyslet. Básně Alberta Caeira.*)

<sup>85</sup> Alberto Caeiro da Silva, maestro di Fernando Pessoa e di Álvaro de Campos, nacque nel 1889 e morì nel 1915, tubercoloso come il padre di Pessoa. Era nato cittadino, a Lisbona, ma fu uomo campagnolo perché passò tutta la sua breve vita

## Álvaro de Campos

Álvaro de Campos se narodil v Taviře v Algarve 15. října 1890. Promoval sice v Glasgow jako námořní inženýr, celý zbytek života však prožil v Lisabonu, aniž by svou profesi kdy vykonával. Vůbec prvního vzdělání se mu dostalo od jeho strýčka, jenž byl knězem v Beíře a učil chlapce latině. Tehdy již dospělý Álvaro uskutečnil v prvních měsících roku 1914 dlouhou námořní cestu do Orientu. Jejím výsledkem je pak poetický zážitek sepsaný v básni *Opiário*, která vyšla až později s antedatací. Jedná se o kratší báseň na secesní témata (zaoceánský parník, opium, exotismus), prosáklou dandystickou a úmyslně „malichernou“ ironií ve stopách mužů jakými byl Wilde či Laforgue. Jen několik málo měsíců potom (v červnu 1941) však Campos signuje svou *Triumfální ódu* (Ode Triunfal)<sup>86</sup> – slavnostní a vitalistickou

---

in un villaggio del Ribatejo, nella casa di una vecchia prozia presso la quale si era ritirato per la sua salute cagionevole. In campagna scrisse praticamente l'intera sua opera, dai poemetti del *Guardador de Rebanhos* al breve "diario" del *Pastor Amoroso*; a Lisbona tornò solo per morire, anche se ebbe tempo di scrivervi le ultime poesie di quella raccolta che Pessoa, dietro suggerimento di Campos che gliela aveva fatta avere, intitolò *Poemas Inconjuntos*.

Non v'è molto da dire sulla biografia di quest'uomo schivo e solitario, riservato e contemplativo, che condusse un'esistenza lontana da ogni clamore e da ogni disputa, aliena da legami affettivi e sentimentali. Del resto la gelosia con cui custodì la sua vita privata [...] ha probabilmente occultato anche quei fatti, forse poco rilevanti ma comunque significativi, che accadono persino nelle esistenze più monotone e incolori. Pessoa descrive Caeiro, con una certa frettolosa genericità, come un uomo "di statura media, biondo slavato, occhi azzurri"; ma Álvaro de Campos, che più lo amò e gli fu vicino, è per fortuna più prodigo di notizie. Campos lo aveva conosciuto per caso, durante una passeggiata nel Ribatejo, grazie a un suo cugino commerciante che aveva rapporti di affari con un cugino di Caeiro. Di questo casuale incontro, che doveva segnare profondamente la sua opera, Campos ha lasciato un memorabile, commosso ritratto, seguito da una conversazione che è la più bella "intervista" che Caeiro abbia mai rilasciato ai suoi privati discepoli. (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 44-45).

<sup>86</sup> Báseň *Triumfální Óda*: V bolestném světle velkých žárovek továrny / třesu se horečkou a píši. / Píši skřípaje zuby, dravec k této kráse, / ke kráse zastara naprosto neznámé. / Ó kola, ó soukolí, věčné Rrrrrr! / Mocná zadržovaná křeč běsnících mechanismů! / Běsnících vně i uvnitř mě, / ve všech mých obnažených nervech, / ve všech mých bradavkách vně všeho, čím cítím! / Mám zprahlé rty, ó velké moderní rachoty, / neboť vás slyším pŕíliš zblízka, / a hoŕí mi hlava, neboť vás chci opěvat pŕemírou / výrazu všech svěch pocitů, / pŕemírou, jež drží krok s vámi, ó stroje! (...) Ach, moci se vyjádŕit celý, jako se vyjadŕuje motor! / Být úplný jako stroj! / Moci jít vítězně životem jako poslední model auta! / Nechat se aspoň fyzicky tím vším prostoupit, / celý se rozervat, plně se rozevŕít, nasáknout / všemi pachy olejů a výhní a uhlí, / této skvostné, černé, umělé a nenasytné flóry! (...) Mohl bych zemŕít rozerván motorem / S pocitem slastného odevzdání ženy. / Vrhňte mě do vysokých pecí! / Hodte mě pod vlaky! / Bijte mě na palubě lodí! / Masochismus pŕostřednictvím mechanismů! / Sadismus nevím ěeho moderního a já a rámus! (PESSOA. *Opiárium a jiné básně Álvaro de Campos.*)



oslavu hemžení skutečnosti. Tato báseň, vydaná roku 1915 v prvním díle časopisu *Orpheu*, se měla stát manifestem portugalského modernismu. Když už se tedy inženýr Campos jednou v Lisabonu usadil, stal se tam též vynálezcem a koryfejem první portugalské avantgardy.

Vysoký, s černými vlasy uhlazenými na jednu stranu, bezchybným vzhledem, monoklem a trošičku snob. Campos byl typickou postavou avantgardisty své doby: buržoazní i antiburžoazní, rafinovaný i buřičský, impulsivní a neurotický, stejně jako sužovaný. Jeho *Ultimátum* adresované literárním mandarínům jeho doby, jež vyšlo roku 1917 v časopise *Portugal Futurista*, bylo typickou charakteristickým projevem tohoto postoje. Přicházejí však těžké časy i pro avantgardisty à la Campos. Velká Válka, daleko působivější než všechny velkoburžoazní avantgardy, smetla Evropu a zanechala po sobě pustinu zbavenou hodnot i jistot. Camposova poezie tehdy pozbývá všechny předchozí návaly heroického zápalu. Místo toho sublimuje do ironie a cynismu onu zoufalost, jež se nyní mění z existenciální v ontologickou. Proustovská introspekce či cesta Andrého Gida<sup>87</sup>, spolu s oním Pirandellem a pirandelismem... To všechno představuje výživu druhé vlny portugalské avantgardy, skupiny kolem časopisu *Presença*. Se svou novou diskrecí a zdrženlivostí pak do časopisu přispívá také Campos, a to dílem své velkolepé poezie absence a nihilismu: *Apontamento* (1929), *Aniversário* (1930), *Tabacaria* (1933). Álvaro zemřel v Lisabonu, dne 30. listopadu 1935, v den a rok smrti Fernanda Pessoa.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> André Gide (1869-1951): „...cesty, na kterých se seznámil s palčivými národnostními a sociálními problémy a také objevil svět smyslů, přispěly k jeho odvrácení od výchovou vštěpované přísné sebekázně k vyhraněnému individualismu a etickému, filozofickému i estetickému relativismu. Výrazem tohoto přerodu se stala lyrická próza *Pozemské živiny* (1897), kterou je možno považovat za jakýsi Gidův manifest, ve kterém vyjadřuje svůj požadavek na osvobození vlastního já. To představuje jakýsi asketismus naruby, podle kterého se smysly musí otevřít všemu, co je přirozené, lidský život je sám o sobě dostatečným cílem, náboženské příkazy a morální konvence nezavazují. Subjektem i objektem Gidovy analýzy se stává hrdina, který nechce být spoután žádnými principy a ve všem se chce odlišit od ostatních lidí.“ (čerpáno z: <http://www.nakladatelstvimmillennium.cz/guide-adre/>)

<sup>88</sup> Álvaro de Campos nacque a Tavira, in Algarve, il 15 ottobre del 1890 e si laureò a Glasgow in ingegneria navale, anche se visse a Lisbona senza mai esercitare la professione. La prima educazione la ricevette da uno zio sacerdote della Beira, che gli insegnò il latino. Nei primi mesi del 1914 fece un lungo viaggio in Oriente, via mare, da cui risultò l'esperienza poetica di *Opiário*, poi pubblicato retrodatato, un poemetto su temi liberty (il transatlantico, l'oppio, l'esotismo) intriso di un'ironia dandystica e volutamente "futile" sul compasso di un Wilde e di un Laforgue. Ma pochi mesi dopo, nel giugno del '14, Campos firmava l'*Ode Triunfal*, solenne e vitalistica celebrazione del brulichio del reale, che pubblicata nel 1915 sul primo numero di "Orpheu" avrebbe fatto da manifesto al modernismo portoghese. Della prima avanguardia portoghese, una volta stabilitosi a Lisbona, Campos divenne infatti l'inventore e il corifeo. Alto, coi capelli neri e lisci divisi da un lato, impeccabile e un tantino snob, col monocolo, Campos fu la tipica figura di un certo avanguardista dell'epoca, borghese e antiborghese, raffinato e provocatorio, impulsivo, nevrotico e angustiato. Il suo *Ultimatum* ai mandarini letterari dell'epoca, pubblicato nel '17 su "Portugal Futurista", fu di questo atteggiamento il tipico marchio di fabbrica. Ma i tempi si

## **Ricardo Reis**

Také Reis umírá 30. listopadu 1935, a to v Brazílii. Po vzniku portugalské První republiky (1919) se tam kvůli svým monarchickým myšlenkám uchýlil do jakéhosi auto-exilu. Narodil se 19. září 1887 v Portu, kde se mu dostalo vzdělání na jezuitské koleji. Víme sice, že byl lékařem, ale není nám již známo, zda této profesi kdy využil ke své obživě. Nechť nám tato informace tedy poslouží alespoň k něčemu jinému: k dotvoření obrysů jeho postavy materialisty a sensisty nasáklého klasicismem a helénismem. Takto charakterizovaný Reis má pak neustále po ruce knihy s Horatiovými satirami. Jeho materialismus nicméně náleží do naprosto odlišné kulturní sféry, než materialismy Caeirův či Camposův. Řadí se spíše k rafinovanému a kultivovanému novopohanství jistého Waltera Patera – zcela odlišnému abstraktnímu klasicismu, jenž popletl hlavu četným anglosaským naturalistům a vědcům konce století. Začíná být jisté zřejmé, že Reis nevedl jen tak pro nic za nic s Camposem rozohněnou polemiku o umění. Také určitě jen tak nazdařbůh nepodepsal jednu recenzi, jež se stavěla dosti zjednodušujícím způsobem ke Caeirovým *Básním* (Poemas). Tento svůj sterilní a pozastavený svět, v němž se křiklounská a velkorysá Camposova revolta uzavírá do skepticizmu a heroické rezignace, si pak Reis vybrousil do čisté geometrické struktury horatiovské ódy. Ta se potom stává poznávací pečetí „řádu“, jenž si tento lékař v exilu – se svou symbolickou cestovní šachovnicí, hodnou přinejmenším jednoho z Alciatových emblémů – uměle vykonstruoval v epoše, pro niž nebyl stvořen.<sup>89</sup>

---

vanno facendo difficili anche per gli avanguardisti alla Campos; la Grande Guerra, assai più efficace delle avanguardie grandeborghesi, ha spazzato l'Europa lasciandola deserta di valori e di certezze. La poesia di Campos, perso lo slancio degli eroici furori, sublima nell'ironia e nel cinismo una disperazione che da esistenziale si sta facendo ontologica. L'introspezionismo proustiano, via Gide, e con esso Pirandello e il pirandellismo, sono il nutrimento della seconda avanguardia portoghese, quella "Presença" cui Campos collabora, con discrezione e riserbo, con le grandi poesie dell'assenza e del nichilismo: *Apontamento* (1929), *Aniversário* (1930), *Tabacaria* (1933). Morì a Lisbona il 30 novembre del 1935, giorno e anno della morte di Pessoa. (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 45-47).

<sup>89</sup> Il 30 novembre del 1935 moriva anche Ricardo Reis, in terra brasiliana, dove si era rifugiato in autoesilio per le sue idee monarchiche fin dal 1919, dopo l'avvento della prima repubblica portoghese. Era nato a Oporto il 19 settembre del 1887 ed era stato educato in un collegio di gesuiti. Era medico, ma non consta che nella vita si sia servito della sua professione per campare, semmai serve a noi per completare i contorni della sua figura di materialista e di sensista, imbevuto di classicismo e di ellenismo, con le satire di Orazio come *livre de chevet*. Il suo materialismo, tuttavia, appartiene a un versante culturale affatto diverso da quelli di Caeiro e di Campos: al neopaganesimo colto e raffinato di un Walter Pater, al classicismo astratto e distante che infatuò certi naturalisti e scienziati anglosassoni di fine secolo. Non per niente Reis ebbe una polemica piuttosto accesa sull'arte con Campos e firmò una recensione assai riduttiva ai *Poemas* di Caeiro. Questo suo asettico e sospeso mondo dove la rivolta chiassosa e generosa di Campos si

## **Federico Reis**

Federico byl bratrancem slavnějšího Ricarda. Zanechal nám po sobě pouze jeden kritický text v portugalštině vztahující se k Ricardově poezii, kterou pak definoval jako „tesklivý epikureismus“.<sup>90</sup>

## **Bernardo Soares<sup>91</sup>**

Bernardo Soares, onen „lisabonský pomocný účetní“, strávil v hlavním městě celý svůj průměrný život malého úředníka. Bydlel sám v pronajatém pokoji ve čtvrti Baixa, obchodní části města ležící mezi náměstím Praça do Rossio a řekou Tejo. Přibližně ve stejných místech se nacházely také ony vývozní/dovozní společnosti, pro něž pracoval Pessoa. Ortonymní básník se s Bernardem seznámil v jedné skromné tratorii, v níž byl sám stálým hostem. Právě tam mu u jednoho z malých stolků Soares vyjevil, že je spisovatelem, a právě tehdy dal Pessoovy k přečtení svou *Knihu neklidu* (Livro do Desassossego): grandiózní kompilaci diářových textů, dojmů, deskripcí, intimních zpovědí a příběhů. Nakolik je Soaresova *Knihla neklidu* diářem jedné duše, natolik je také zcela mimořádným antirománem.<sup>92</sup>

---

racchiude nello scetticismo e nell'eroica rassegnazione, Reis lo candì nella geometrica struttura dell'ode oraziana: sigillo stilistico di un "ordine" che il medico in esilio, con la sua simbolica scacchiera sottobraccio degna di un emblema di Alciato, si costruì artificiosamente in un'epoca che non era fatta per lui. (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 47).

<sup>90</sup> Cugino del più celebre Ricardo. Ci ha lasciato un unico testo critico, in portoghese, sulla poesia di Ricardo da lui definita "di un epicureismo triste". (Tamtéž)

<sup>91</sup> Pozn. Soares je někdy označován jako „semi-heteronym“, neboť je to postava ortonymu v mnohém podobná: „Je to poloheteronymní osobnost,“ prohlásil o něm Pessoa v posledním roce svého života – „protože to sice není moje osobnost, ale zároveň není od ní odlišná, je to jen její okleštění. *Jsem to já, bez mé soudnosti a citovosti.*“ (PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 128).

<sup>92</sup> Bernardo Soares, „aiutante contabile nella città di Lisbona“, a Lisbona passò tutta la sua mediocre vita di piccolo impiegato. Viveva solo, in una camera d'affitto, nella zona commerciale della città, la Baixa, fra Praça do Rossio e il Tago, dove si trovavano anche le compagnie di import-export presso le quali lavorava il poeta. Pessoa lo conobbe in una modesta trattoria di cui era cliente fisso, e fu proprio a uno di quei tavolini che Soares gli si rivelò scrittore e gli dette da leggere il suo *Livro do Desassossego*. Grandioso zibaldone di testi diaristici, di impressioni, di descrizioni, di *journal intime* e di narrazioni, *Il Libro dell'Inquietudine* è il diario di un'anima e al contempo uno straordinario antiromanzo. (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 49).

## „*Flatus vocis*“

Kdo byl Pantaleão, po němž zůstaly v Pessoově pozůstalosti mnohé nevydané dopisy a jeden deskriptivní projekt éterických a astrálních vizí? (Nebo je ve skutečnosti vůbec nenapsal?). Kdo byl Pero Botelho, autor filosofického vyprávění s názvem *O Vencedor do Tempo* (Přemožitel času), jež bylo publikováno teprve nedávno? A kdo byl Caesar Seek? A kdo doktor Nabos? A co Ferdinand Summan nebo Jacob Satan? A Erasmus? A Mister Dare? Kdo pak byly osoby s tak absurdními jmény jako třeba signor Kapp di Montale? Jsou to další svébytné individuality čekající ve temnotách truhly s básníkovou pozůstalostí, až budou přivedeny k životu? Nebo jsou to pouze jména zachycená v zápisníku, pouhé ztracené podpisy či ektoplasmy té nejfantastičtější literární kartotéky, jakou dvacáté století poznalo?<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Chi era Pantaleão, di cui restano nel baule molte lettere inedite e un progetto di descrizione delle sue visioni eteriche ed astrali? (O non le avrà veramente scritte?) Chi era Pero Botelho, autore di un racconto filosofico intitolato *O Vencedor do Tempo* e pubblicato solo di recente? Chi era Caesar Seek? E il dottor Nabos? E Ferdinand Summan? E Jacob Satan? Ed Erasmus? E Mister Dare? Chi erano questi personaggi dal nome inverosimile come il signor Kapp di Montale? Individualità che aspettano, nel buio di un baule, di essere portate a vivere, oppure solo nomi rimasti impigliati in un taccuino, firme perdute, ectoplasmi della più fantastica anagrafe della letteratura del Novecento? (TABUCCHI, A. *Un baule pieno di gente*, s. 53).

### **4.3 Problémy spojené s interpretací Pessooova faustovského počínu**

Na úvod nutno říci, že děj Pessooova Fausta nelze popsat tak snadno, jak tomu je u Goetha. Dílo německého autora má jednoznačně epický charakter. Je to svého druhu odysseovské putování hlavního hrdiny skrze tradičně uchopený prostor a čas (pomineme-li cestu časem do antiky). Během své pouti Faust prochází rozličnými místy a krajinami, v nichž potkává myriády nejrůznějších postav. Goethe, člověk navýsost fascinovaný viděním<sup>94</sup> a barvami, nešetří barvitými deskripcemi všech těchto scénérií. Vše se u něj odehrává takříkajíc na fenomenologické úrovni žitého světa. Celý děj je krom toho prodchnut jistým teleologickým směřováním rozprostírajícím se mezi jasně určeným začátkem dramatu (*Prolog v nebi*) a jeho explicitním závěrem (Faustovo nanebevzetí).

U Pessoy je tomu však zcela jinak. Faustův „žitý svět“ je totiž bezvýchoďně rozštěpen na svět a fenomenální a noumenální, za kterým však Faust vždy tuší ještě nějaký další. Dalo by se říci, že realita i univerzum se mu jeví jako struktura připomínající nekonečnou matřošku. V jeho dramatických monolozích se pak pohybujeme spíše po jakési existenciální vertikále. Také barevná paleta je zde oproti Goethovi značně zredukována. Osciluje téměř výlučně v ostrých kontrastech mezi temnotou a světlem, dnem a nocí, snem a skutečností či životem a smrtí. V prvním aktu se objevují fragmenty básní s podobnými názvy, jako u Goetha, např. *Faust ve své laboratoři*, nebo *Faust přihlíží lidové veselici*.<sup>95</sup> Postupně se však konkrétní názvy vytrácejí<sup>96</sup> a zlomky nesou spíše vágní označení (jako *Bytí*, *Jasný hlas*, *Hrůza ze smrti*), případně jsou označeny jmény postav (*Kristus*, *Lucifer*, *Buddha* atp.). Celou věc rovněž ztěžuje Pessouův vyjadřovací styl, o němž básník sám prohlásil: "Mým myšlenkám se nevyhnutelně přiči jakékoli ukončení."<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Viz Goethova ne fyzikální teorie barev, objevení duality barev komplementárních atd. K tomu např. jeho kniha *Smyslově-morální účinek barev* [Zur Farbenlehre (Entwurf einer Farbenlehre)].

<sup>95</sup> Pocházejí ještě z období, kdy se ještě autor snažil přidržet německé předlohy. K tomu viz dále.

<sup>96</sup> Viz dále Pessouův „velký modernistický přelom“.

<sup>97</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 127

Teresa Sobral Cunha ve svém uspořádání zlomků s faustovskou tematikou s názvem *Subjektivní tragédie* uvádí, že se Pessoa zpočátku pokoušel napsat určitou poctu Goethovi, stejně jako to učinil ve své básni *Poselství* (Mensagem) vůči Luisi de Camões. Cunha dále tvrdí, že se však Pessoa od svého původního záměru, víceméně sledujícího linii původního dramatu, postupně odchýlil. Konkrétně se tyto divergence začaly projevovat v roce 1915, který Cunha označuje jako „velký modernistický přelom“.<sup>98</sup> Od té doby se tedy Pessoaův Faust stává dramatem s jedinou postavou a převládá v něm metafyzicko-filosofické reflexe.

Až potud by se snad nejednalo o žádný problém. Komplikace na sebe nicméně nedají dlouho čekat. Celý korpus týkající se faustovské tematiky totiž dle autorky zahrnuje asi 200 zlomků<sup>99</sup>, z nichž je drtivá většina bez datace, a v některých částech špatně čitelná.<sup>100</sup> Navíc, Pessoa původně zamýšlel sepsání třech dílů, tedy *Prvního*, *Druhého* a *Třetího Fausta* (Primeiro, Segundo, Terceiro Fausto). K realizaci tohoto záměru však nakonec nikdy nedošlo. S počínající převahou monologického diskurzu se pak básník zmiňoval spíše o názvech jako *Subjektivní tragédie* (Tragedia Subjectiva) či *Jiný Faust* (Outro Fausto).<sup>101</sup>

Carlos Pittella pak jmenuje čtyři hlavní problémy, na něž narazíme při jakékoliv snaze o uspořádání tohoto dramatu:

Co si počít s dokumenty s rozporuplným, nebo vůbec žádným označením? Jak vědět, co vlastně patřilo do Prvního, Druhého či Třetího Fausta, pakliže mezi nimi většina dokumentů vůbec nečiní rozdíl? Jak hierarchicky uspořádat dramatické plány, pakliže není pouze jeden? A jak vlastně určit, zda ten či onen plán poukazoval k dílu již hotovému, nebo k tomu, co bylo ještě třeba vykonat?<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)* s. 128. Jedná se zřejmě o okamžik, v němž se Pessoa naplno pustil do rozpracování svých heteronymů. Počátek tohoto období však Tabucchi datuje již rokem 1914.

<sup>99</sup> Pittella uvádí počet 300 zlomků (PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 18)

<sup>100</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 128 a 133.

<sup>101</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 128.

<sup>102</sup> „O que fazer com documentos com indicações contraditórias, ou sem indicações? Como saber o que pertenceria ao *Primeiro*, *Segundo* e *Terceiro Faustos*, visto que a maioria dos documentos não os distingue? Como hierarquizar os planos, já que há mais de um? E como determinar se um plano incidiria sobre o já feito, ou sobre o ainda por fazer?“ (PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 22)

Pittella též upozorňuje na problém absolutní objektivitě či neutrality editora, která samozřejmě nepřipadá v úvahu. Po nastínění hlavních obtíží nicméně zdůrazňuje, že je nutno rozlišovat mezi pohledy, jakými se (nejen) na toto umělecké dílo nahlíží. Je velký rozdíl na něj nahlížet jako na dílo nedokončené, nebo jako na dílo „nedokončitelné“. Oba tyto pohledy v sobě totiž implikují zcela jinou uměleckou hodnotu, kterou v díle následně spatřujeme.<sup>103</sup>

Ve snaze o podrobné zmapování postupů předchozích editorů se Pittella při práci na svém kritickém vydání *Fausta* pustil do velmi usilovné práce. Postupoval například na základě rozlišování různých druhů psacích potřeb, jimiž jednotliví editoři v různých obdobích psali. Základní korpus předchozích vydání doplnil též o různá autorova přepracování jednotlivých částí. Při svém uspořádání postupoval chronologicky, neřídil se tedy žádným dramatickým plánem. Co je však důležité, celý objem korpusu roztřídil do čtyř kategorií *Clearly Fausto*, *Maybe Fausto*, *Maybe Non-Fausto* a *Clearly Non-Fausto*. Touto cestou se pak pokusil o definitivní vyřazení do té doby těžko určitelných zlomků, jež byly do předchozích vydání mylně vřazeny.

Na konci této kapitoly bych se ještě rád zmínil o hlasu Lucifera, který ve Faustovi vystupuje. V jedné z Pessoaových poznámek z roku 1924-25 čteme instrukci „Včlenit do Fausta“.<sup>104</sup> Pessoa se nicméně roku 1930 v dopise určeném muži jménem João Gaspar Simões zmiňuje o básni *Lucifer* jako o samostatném díle již staršího data.<sup>105</sup> Co se pak týče hlasu Krista, Pittella uvádí, že Pessoa v roce 1934 napsal pro statické divadlo několik prosodických fragmentů inscenace s názvem *Calvario*.<sup>106</sup> Pittella proto označuje Lucifera, stejně jako zlomek s názvem *Auto das Bacchantes*, za faustovský „sub-projekt“.<sup>107</sup>

Celá problematika spojená s uspořádáním této „neuskutečnitelné básně“<sup>108</sup> by vystačila na několik odborných studií. Ačkoli s tématem mé práce přímo nesouvisí, pova-

---

<sup>103</sup> PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 20.

<sup>104</sup> PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 297.

<sup>105</sup> PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 27.

<sup>106</sup> PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 297.

<sup>107</sup> PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 418.

<sup>108</sup> „poema impossível“ (PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 388.).

žoval jsem za důležité ji alespoň stručně popsat. Je totiž zásadní si uvědomit, že portugalský *Faust* není jen výlučným dílem Pessoaovým, nýbrž také dílem všech jeho editorů. Oproti „klasickému“<sup>109</sup> dramatu Goethově je tedy dílem, jež lze pokaždé poskládat trochu odlišným způsobem.<sup>110</sup> Nastíněnou problematiku uzavřu překladem<sup>111</sup> Pessoaovy vlastnoruční poznámky, doplněné básníkovým náčrtkem jednoho z možných schémat či plánů jeho *Fausta*:

PRIMEIRO FAUSTO  
[Nov. 1918?]

Celek dramatu představuje boj mezi Inteligencí a Životem, v němž Inteligence vždy prohrává. Inteligenci představuje Faust, zatímco Život je dle náhodných okolností dramatu představován různě. Souboj v 1. aktu spočívá v tom, že chce Inteligence pochopit Život. Je při tom však poražena a pochopí pouze tolik, že Život nikdy nepochopí. Celý tento akt tedy sestává z intelektuálních a abstraktních diskuzí, v nichž je opakovaně probíráno tajemství světa (mimořádně hlavní téma celého díla, neboť je ústředním tématem Inteligence). V prvním intermezzu se pak objevuje lyrická repetice závěrů, k nimž protagonista v průběhu 1. aktu dospěl.

Ve 2. aktu se pak onen boj stává bojem Inteligence, která se snaží Život řídit. Je při tom však poražena, opět poražena. Potíž zde spočívá ve způsobu, jímž by bylo možno onen Život, jež se snaží Inteligence opanovat, představit. Nejlepší by bylo, kdyby jej představoval učen, nebo někdo mu podobný. Díky tomu, že by nechápal subtilnost a *rodový původ* ambicí svého Mistra, by v něm totiž Mistrovy domnělé choutky a úklady nezpůsobovaly žádný dojem, případně pouze dojem falešný. A úplně nejlepší by zřejmě bylo, představit zde Život prostřednictvím třech učňů, nebo jiných tří osob – u prvního z nich pak nevzbuzuje intelektuální aktivita vůbec nic, u druhého je sice přijata, nicméně mylně či zvráceně. U třetího je pak instinktivně poražena. Dochází k tomu opět díky Inteligenci, jež je v něm zbrání, prostředkem či nástrojem, sloužícím instinktu k vlastní manifestaci. Druhé intermezzo pak lidským způsobem shrnuje lekci předloženou v 2. aktu. I toto intermezzo je stejně lyrické jako první. (Bytostným směřováním tohoto intermezza by mělo být studování lyrického žánru).

<sup>109</sup> Viz kapitola o Goethovi, neboť i on své dílo nakonec poskládal z fragmentů.

<sup>110</sup> Pittella například uvádí, že *První Faust* (Primeiro Fausto, 1986) uspořádání Duília Clombiniho a s ním téměř současná *Subjektivní tragédie* (1988) od Terezy Sobral Cunha se diametrálně liší již svým začátkem. *Prvního Fausta* zahajuje fragment z roku 1908, tedy z doby, kdy jej Pessoa teprve začínal psát. Cunha však pro svůj úvod zvolila báseň z roku 1937, tedy z období, kdy básníkovi zbýval pouhý rok života. (PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 387)

<sup>111</sup> PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 344-346. Můj doslovný překlad z portugalského originálu.



Akt číslo 3 následně zahrnuje boj, v němž se Inteligence pokouší na Život adaptovat. Dle očekávání je v tomto bodě Život představován láskou, tedy ženskou postavou Marie, již se Faust *pokouší umět milovat*. Také v tomto případě je porážka Inteligence zcela flagrantní. Celý akt potom s obzvláštní hořkostí uzavírá *Monolog v noci* – neschopnost zanícené adaptace na Život je totiž ještě trpčejší než selhání ve snaze jej pochopit či řídit. První z obou selhání je sice děsivější (díky esenciálnímu tajemství), druhé je však větším zklamáním (díky disparitě mezi výsledky, vyloženým úsilím a jeho intencionálním směřováním). U 3. intermezza, taktéž lyrického, je nicméně těžké určit, jakou by mělo mít orientaci. (Bezpochyby by se nemělo jednat o dionýské intermezzo).

Ve 4. aktu dochází k selhání snahy Život nějak rozpustit. Hněv nepřátelství zde selhává před schopností Života hbitě reagovat. Upadá tedy (podobně jako vzbouřenci, kteří uznávají pána, proti němuž se zároveň bouří) do Zvyku, Nejdostupnějšího Požitku a Lhostejnosti mezi velkými cíli. A to navzdory jejich přitažlivosti pro instinkt (což zde představuje scéna, v níž milenci zdáli netečně naslouchají vřavě revolty). Čtvrté intermezzo pak musí být ze všech nejchladnější.

V 5. aktu se konečně setkáváme se Smrtí, stejně jako s finálním selháním Inteligence před Živodem. Zatímco ve svátek jednoho světce všichni vespolek žertují a tančí, všemi ignorovaný Faust se trápí. Drama pak končí písní Ducha noci. Nastoluje opět prvek hrůzy z Tajemství, jež zahrnuje jak Život, tak Inteligenci – píseň strohá a chladná.

[...]

Jiný způsob, jak rozvrhnout stejný problém, nebo spíše stejnou tezi:

1. Akt: Konflikt Inteligence se sebou samou.
2. Akt: Konflikt Inteligence s ostatními Inteligencemi.
3. Akt: Konflikt Inteligence s Emocí.
4. Akt: Konflikt Inteligence s Činností.
5. Akt: Porážka Inteligence.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> O conjuncto do drama representa a lucta entre a Intelligencia e a Vida, em que a Intelligencia é sempre vencida. A Intelligencia é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstancias accidentaes do drama. No 1º acto, a lucta consiste em a Intelligencia querer comprehender a Vida, sendo derrotada, e comprehendendo só que não pode nunca comprehender a Vida. Assim, este acto é todo disquisições intellectuais e abstractas, em que o mysterio do mundo (thema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Intelligencia) é repetidamente tratado. No 1º entre-actos ha a repetição lyrica das conclusões a que o protagonista chegará no 1º acto.

No 2º acto a luta passa a ser a da Intelligencia para dirigir a Vida, soffrendo na tentativa equal derrota, embora de outra maneira. A difficuldade está na maneira de representar essa Vida que a Intelligencia tenta dominar. O preferível é representar essa Vida por discípulo ou alguém assim, em quem, por não

## 4.4 Pokus o zachycení dějové linie Pessoaovy

### Subjektivní tragedie

---

compreender a subtileza e o *genero* de ambição do Mestre, as pretensas vontades e imposições d'este nenhuma impressão causam, ou causam uma impressão falsa. O melhor talvez é representar a Vida aqui por trez discípulos ou outras pessoas – um sobre quem a acção intelectual é nulla, outro por quem é aceite mas erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instincto combatida, com uso tambem da Intelligencia, que nelle é arma, meio, instrumento para o instincto se manifestar. O 2º entre-acto resume a licção que o drama do 2º acto põe humanamente. Este entreacto é lyrico como o primeiro. (Estudar o genero lyrico, a direcção essencial d'este entreacto).

O 3º acto8 envolve a luta da Intelligencia para se adaptar à Vida, que, neste poncto, é, como é de esperar, representada pelo amor, isto é, por uma figura feminina, Maria, a quem Fausto *tenta saber amar*. A derrota da Intelligencia é egualmente flagrante neste caso. O acto fecha com o *monologo da noite*, de especial amargura, porque a incapacidade de adaptação ávida é mais amarga que a fallencia em comprehendel-a e dirigil-a, que são, a 1ª mais horrível (pelo mysterio essencial), a 2ª mais desillusionante (pela disparidade entre os resultados e o esforço empregado e sua direcção intencional). O 3º entreacto, lyrico tambem, é difficil de determinar que orientação tenha. (Não deve ser este sem duvida o entreacto dyonisiaco).

No 4º acto a tentativa que falha é a de dissolver a Vida, em que a raiva da inimidade falha ante a capacidade de reacção da Vida, cahindo no Habito (os revoltosos que reconhecem senhor o senhor contra quem se revoltaram), no Prazer Mais Proximo, e na Indifferença entre os grandes fins, ainda que tenham um appelo para o instincto (o que é representado pela scena em que os amorosos ouvem passar ao longe indiferentemente o tumultuar da revolta). O 4º entreacto deve ser o mais frio de todos.

No 5º acto temos, finalmente, a Morte, a falencia final da Intelligencia ante a Vida. Emquanto se dança e se brinca em uma festa de dia-santo, Fausto agoniza ignorado. E o drama fecha com a canção do Espirito da Noite, repondo o elemento do terror do Mysterio, que envolve tanto a Vida como a Intelligencia – canção simples e fria. [...]

Outro modo de pôr o mesmo problema, ou, antes, a mesma tese:

1º Acto: Conflictio da Intelligencia consigo propria.

2º Acto: Conflictio da Intelligencia com outras Intelligencias.

3º Acto: Conflictio da Intelligencia com a Emoção.

4º Acto: Conflictio da Intelligencia com a Acção.

5º Acto: Derrota da Intelligencia. (PESSOA, F. *Fausto* – Edição de Carlos Pittella, s. 344-346).

*První akt* začíná jakýmsi prologem, v němž si Faust povzdychá nad nemožností poznat svět takový, jaký skutečně je: „Ach, vše je symbol jen a přirovnání. [...] Vše, co vidíme tu, něco jiného je. [...] stíny rukou, jejichž gesta nám z iluze klamu stvořily klam sám.“<sup>113</sup> Následuje zlomek s označením *Faust ve své laboratoři*, v němž Faust v proměnlivých metaforách užívá obrazu vln. Vzývá takto vlny tužeb, nářku či vlny duše, jež se v něm dmou: „Ach, vlny duše, vplyňte do jezera / či vzedměte se, drsné, běloskvoucí, / zpěněné ve svém ostrém šepotání / a zvedněte se v bouřích bytosti mé.“<sup>114</sup>

Faust ve své lamentaci pokračuje povzdychem nad tím, že nechce vyplakat slzy své hořkosti, neboť se obává toho, co by na jejich konci našel. Po zvolání „Což kromě smrti a nesmrtelnosti nic většího tu není?“<sup>115</sup> pobízí své myšlení, aby zašlo ještě o něco dál<sup>116</sup>, neboť za transcendentním Nepojmenovaným a Nepomíjejícím Neznámem přece musí být ještě něco dalšího. Kromě hrůzy plynoucí z pocitu „šílenství prázdna“, se jej při hlubším ponoření do svého nitra zmocňuje také děs z nepochopené existence.<sup>117</sup>

Faust by chtěl poznávat synteticky jako Bůh. Podobně jako Goethův Faust<sup>118</sup> zatouží v knize najednou zhlédnout celou vědu. Chtěl by alespoň věřit, že mu po všem tom čtení přece jen něco z podstaty světa někde utkví. Doufá, že „stupeň po stupni budu blíž tajemství... Být mu alespoň na dosah, když už je nedosažitelné ...“.<sup>119</sup> Sedí strnule před rozevřenou knihou trýzněm vědomím sebe sama. Má proto nutkání oné trýzni

---

<sup>113</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 13. K tomu ještě srovnej: „a dovedu jedno jen povědět: / je nemožné, bychom cokoli znali! (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 35)

<sup>114</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 14.

<sup>115</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*+, s. 15.

<sup>116</sup> K tomu viz dále Aretta a Camposova/Pessoova akcelerace kognitivní kapacity lidského vědomí (zde s. 100).

<sup>117</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 17. K tomu viz dále Massuno a její rozbor modernistické perverze karteziánství (zde s. 84.)

<sup>118</sup> K tomu srovnej: „A tak jsem se na vědu magie dal, /zda by mi duchů zjev a ret / ne jeden taj moh povědět, [...] / A tato kniha záhadná, / kdys Nostradamem napsaná, / zda nestačí ti průvodem? / Z ní můžeš poznat oběh hvězd, / a příroda-li mistrem jest, / v tvém nitru se to rozhoří [...] / Zda byl to bůh, kdo psal to znamení, / jímž tajemně se odhalily / všech živlů nejskrytější síly [...] / Či já jsem bůh? ó jas, jež zřím!“ (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 35-37).

<sup>119</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 18.

uniknout právě čtením<sup>120</sup>, aby „už přestal snít a aby zmizel sen!“<sup>121</sup> Avšak nechte, neboť si je vědom, že přemíláním knih se jen podobá starému mlýnu, jenž mele naprázdno. S každým dnem stále zřetelněji tuší, že se mezi jeho bytím a jím samým prohlubuje propast, v jejíž hlubinách není vůbec nic.

Další zlomek zařazený do prvního aktu se jmenuje *Vzdech světa*. Je zakončen Faustovými úvahami o „Nejvyšším tajemství Všemohíra“<sup>122</sup> blížícímu se k jeho podstatě. Myšlení mu poskytuje něco, o čem říká, že to je: „vnitřní a (...)“<sup>123</sup> druh cítění, až se stávám nelidským. Svůj cit už nemohu srovnávat s cítěním ostatních, jsa vlastní podstatou naprostý misantrop.“<sup>124</sup> Faust se též vyznává, že nenávidí veselost, neboť jeho duše nesnese, aby byl někdo šťastnější než ona sama.

Část *Faust přihlíží lidové veselici* svým názvem trochu připomíná scénu *Za branou* z Goethova *Fausta*. Jeho portugalského jmenovce se zde zmocňují návaly nenávisti, během nichž se uvědomuje, že vlastně nikdy nebyl schopen pociťovat radost:

Vidím, že sám jsem nebyl nikdy takhle šťasten. / Ani jako dítě, bytost předurčená, / jsem tuhle radost necítil; do svých her, / do dětských iluzí jsem vkládal / zlo svého předurčení.<sup>125</sup>

Důvod pro svou nenávist či touhu po násilí nemůže najít. Vlastně jej ani nehledá, neboť se s těmito holými pocity spokojuje. Jsou to ty jediné pocity, kterých je schopen,

---

<sup>120</sup> Zde je v českém překladu zřejmě drobná chyba. Text je přeložen takto „Nečtu. Na dlouhé chvíle ztracen / všemu a jen nicotné vědomí sebe sama [...] Nic ... A čtu se zimničnou, bolestnou netrpělivostí, / abych už přestal snít a aby zmizel / sen!“ Je zde rozpor mezi Nečtu-Čtu. V portugalském originále však stojí „Não leio. Horas interminas, perdido / De tudo, salvo de uma Dolorosa / Consciencia vazia de mim-proprio [...] Nada ... E a impaciencia fria e dolorosa / De lêr p'ra não sonhar, e ter perdido / O sonho! První část (před závorkami s třemi tečkami) je shodná s českým překladem. Druhá část (po závorkách s třemi tečkami) by však měla znít spíše takto: „Nic... A chladná a bolestivá netrpělivost číst, / abych přestal snít a aby zmizel / sen!“

<sup>121</sup> Tamtéž.

<sup>122</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 20.

<sup>123</sup> Pozn. v Pessoaově poezii se běžně objevuje symbol kulatých závorek s třemi tečkami uvnitř.

Domníval jsem se, že tím autor značí svou nedokončenou myšlenku. V ediční poznámce k českému vydání (PESSOA, *Fragmenty*, s. 133) však stojí, že se tak označuje nečitelný nebo neúplný text. Pro odlišení od přerušení textu v citacích používám tedy hranatých závorek s třemi tečkami [...]. Kulaté závorky (...) jsou vždy součástí originálu.

<sup>124</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 21. Závorka a tři tečky součástí původního fragmentu.

<sup>125</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 22.

s výjimkou závisti. Závídí totiž lidem jejich blaženou nevědomost<sup>126</sup>, v níž a díky níž tak šťastně žijí. Svůj vlastní život naplněný neustálým myšlením oproti tomu považuje Faust za zcela nešťastný. Chce s ním proto skoncovat<sup>127</sup>, aby tak konečně vyšel z labyrintu sebe sama. Záhy však díky síle své nenávisti chytne druhý dech a počne nelí-  
tostně proklínat veselící se dav:

Já jsem ten Vyřazený, ten Vyloučený<sup>128</sup>, ten černý! / Ó, Nenávisti, alespoň ty  
mě rozvesel! / Kéž spatřím smrt, jak všechno nahlodává, / kéž vidím v jejich  
tělech horlivé červy! / Kéž mají děti, ať se dívají, / jak jim tonou před očima! /  
A dcery ať jsou znásilňovány přímo před nimi!<sup>129</sup>

Ani průchod bezmezní nenávisti však Fausta dlouho neopájí. Veselostí lidského he-  
mžení sice pohrdá, zároveň v něm však vzbuzuje neutuchající pocit hrůzy. Jakoby  
snad i v tomto reji tušil ono hrůzné Tajemství:

„Když zaslechnu jejich smích, / připadá mi, že se mi hrozný, nadsmyslný dé-  
mon<sup>130</sup> / - tajemství či ztělesnění / vesmíru – vysmívá. A když je všecky vidím  
/ jako nevědomé tlumočníky / tajemného tyrana, pociťuji nenávist /  
k celému usměvavému lidstvu a / těší mě vymýšlet si pro ně duševní / muka  
(...)

---

<sup>126</sup> K tomu viz dále Massuno a Bytí coby „tajemný automatismus“ (zde s. 88).

<sup>127</sup> Zde vzpomeňme, že Goethova Fausta od sebevraždy zradily andělské hlasy. Jeho portugalského příbuzného oproti tomu udrží při životě síla nenávisti k lidstvu.

<sup>128</sup> K tomu též Hannah Arendt:

Žít pro člověka znamená – jak dosvědčuje latina, tedy jazyk snad nejvýstředněji  
politického národa, jaký známe – „prodlévat mezi lidmi“ (*inter homines esse*) a  
zemřít „přestat prodlévat mezi lidmi“ (*desinere inter homines esse*). S tím se v  
jistém smyslu shoduje bible. Podle jedné z verzí příběhu o stvoření Bůh nestvořil  
*jediného* člověka, nýbrž lidi: "a stvořil je mužem a ženou". Tento člověk stvořený v  
pluralu se principiálně odlišuje od onoho Adama, jež Bůh učinil "z prachu země",  
aby k němu pak dodatečně přidružil ženu stvořenou "ze žebra" *tohoto jediného*  
člověka, kost z jeho kostí a tělo z jeho těla. Zde není pluralita lidem vlastní  
původně, ale jejich mnohost je vysvětlena jako důsledek jejich rozmnožení.  
(ARENDR, Hannah. *Vita activa*, s. 16).

<sup>129</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 23.

<sup>130</sup> Zde možno spatřit obrysy Descartovy první meditace dovedené *ad absurdum*: „Nebudu tedy před-  
pokládat, že existuje nejlepší Bůh, zdroj pravdy, ale jakýsi zlotřilý démon, nesmírně mocný a lstivý,  
který vynaložil všechnu svou píli, aby mne mýlil, a budu mít za to, že nebesa, vzduch, země, barvy,  
tvary, zvuky a vůbec vše vnější není ničím než mámením sníčích, jehož pomocí nastražil léčky mé dů-  
věřivosti...“ DESCARTES, R. *Meditace o první filosofii*, s. 26.)

Pak si náhle uvědomím, že ještě víc, / víc než lidstvo nenávidím / celý vesmír,  
nadsmyslný, strašlivý / obsah svého myšlení, s nenávistí / úměrnou té ne-  
změrnosti, s neschopností / svou nenávist projevit, neboť ona / nezměrnost  
svázána je s ní.<sup>131</sup>

Faust tedy nenávidí především ono „nezměrné“ ve svém myšlení, neboť mu brání  
projevit jeden z mála jeho pocitů – nenávist. Pessoaova poezie kontradikce se zde proje-  
vuje v tom, že i přes nedávnou touhu po smrti Faust nyní otáčí a dává přednost ži-  
votu.<sup>132</sup> Život smrtelníka “vyhnaného z božské podstaty“ mu svou krátkostí a pomíji-  
vostí připomíná iluzi či sen. I ten však jednou skončí a on se bude muset probudit do  
nějaké jiné „skutečnosti“, která jej děsí:

Ač vyhnán z božské podstaty, / vymýšleje si smyšlenky, pustou věčnou lež, /  
jsem-li duše-sen, ať nikdy neprocitnu! / Křehký je mi sen i život, protože je  
snem. / Bojím se pravdy a skutečného žití. / [...] a sen / zdá se mi být životem  
dokonalým ... / Dokonalým, protože lživým, a možná / i proto, že rychle míjí. A  
takový je život.<sup>133</sup>

Tentokrát se onoho procitnutí však nebojí kvůli hrůznému setkání s Tajemstvím.  
Nejde již o duševní chvění, nýbrž o jeho tělesnost, která vykřikuje hrůzy ze smrti.  
Svým křikem přebíjí Faustův rozum, čímž jej uvrhá do stavu úzkosti. Ve své  
kontradikčnosti je tak antihrdina na jedné straně sužován neustálým myšlením, jehož  
se však na druhé straně nechce vzdát:<sup>134</sup>

Nebojím se smrti jako toho, / co bych mohl vidět či slyšet, / ale jako ten, kdo se  
bojí, aniž ví, / čeho se bojí – a bojí se přec.<sup>135</sup>

Na konci svého přihlížení lidové veselici se Faust táže sám sebe, zdali by ona naivní  
realita přece jen nemohla být tou „správnou“ či opravdovou realitou<sup>136</sup>. Táže se dále,  
zdali šálivou iluzí není naopak onen nescíslný a neustále skrytý svět. Uchopí pak no-  
vým způsobem tradiční nihilistickou otázku „Proč je spíše něco než nic?“ a využívá její  
formy k vlastnímu tázání:

---

<sup>131</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 25.

<sup>132</sup> Trochu po způsobu Goetha, jehož Faust byl však smrti skutečně nablízku.

<sup>133</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 27.

<sup>134</sup> K tomu viz Campos a jeho spokojení se s věrohodností reality (zde s. 33).

<sup>135</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 28.

<sup>136</sup> Viz kapitola „Pessoaův heteronymní projekt“ (zde s. 29). Jsou zde popsány rozdíly mezi ortonymem a heteronymy Caeirem, Camposem a Reitem, pokud jde o jejich chápání reality.

Co je, že něco je? Proč to, co je, / je to, co je? Jak to, že svět je svět? / Ach,  
hrůza pomyslit, jako bych / náhle nevěděl, kde jsem.<sup>137</sup>

Další zlomek nese název *Faust před zrcadlem*. Protagonista se nyní zamýšlí především nad Bohem, jenž by sice mohl existovat, ale přitom nebýt Bůh. Faustovo akcelerované myšlení se pokouší jít neustále dál a dál, za vše ohraničené. Uvažuje tedy jaké by to bylo, kdyby byl Bůh jen „pouhým Bohem“, kdyby byl méně než Faustova myšlenka o něm. Uvažuje, jaké by to bylo, kdyby „mohl myšlenkou překročit to nejvyšší nepřekročitelné, představit si většího Boha, než Bůh je ...“<sup>138</sup> Taková bytost by byla absolutní a znamenala by definitivní vymezení bezmezna a nadsmyslna, ukončení nekonečen za nekonečny<sup>139</sup>, v nichž se Faustovo myšlení utápí.

Ve zlomku s označením *Lucifer*<sup>140</sup> dochází Faustovy předchozí představy svého naplnění. Lucifer v něm popisuje, jak poznával stejně jako věční a nekoneční bohové. Poznává, že Bůh není Bohem jediným a odhodlal se ke vzpouře proti němu: „I vykřikl jsem proti Bohu to, co je dál než Bůh, / a sobě rovným prozradil zlověstné tajemství.“<sup>141</sup> Za to byl však Lucifer zatracen a proklet<sup>142</sup>. Jeho štvaná bytost nicméně sahá dál než Bůh, neboť došel poznání skutečného stavu věci:

Bůh ví, že je jediný, jeden a nekonečný, / já ale vím, že Bůh, jenž Bohem jest,  
jím není. / [...] Mám v krvi záhadu vesmíru / a její úděsnost, již druzí neznají;  
/ někteří snad, tak do hloubky však ne. / Jen mně cítit ji stále bylo dáno.<sup>143</sup>

Luciferův monolog končí šepotem třech hlasů<sup>144</sup>. Nejdelší monolog patří *Třetímu hlasu*, jenž se zamýšlí nad ateismem. Spatřuje v něm jakýsi příznak „ústupnosti“, neboť je vždy znakem zanikajících civilizací. Poněkud v duchu Nietzscheho dvojí mo-

---

<sup>137</sup> Tamtéž.

<sup>138</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 30.

<sup>139</sup> K tomu viz Aretta a základní poslání celé lidské kultury „dát lidské osobě nějaké vnitřní gravitační centrum“ (zde s. 92).

<sup>140</sup> Pittella se domnívá, že Luciferův hlas do Fausta původně nepatřil. Snaha jej v rámci celku nějak interpretovat, resp. nějak ztotožnit s Faustem či jeho představou, je tedy možná zbytečná. Viz kapitola „Problémy spojené s interpretací...“ (zde s. 40)

<sup>141</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 32.

<sup>142</sup> K tomu viz srovnání s Miltonem a rozbor MASSUNO (zde s. 80).

<sup>143</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 33.

<sup>144</sup> Pittella řadí zlomek do kategorie *Maybe non-Fausto* (PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 324).

rálky rozlišuje onen hlas také dvojí ateismus – nevíru velkých duchů a nevíru prachsprostého hlupáka. Poslední úvaha patří Bytí, v němž nalézám alespoň nějaký pevný bod pro své myšlení:

Bytí je bytí: to je jasné. Ale Být ... Být ... / Prázdné slovo obtěžkané absolutny, / avšak samo ... bytí je bytí ... / absolutno i relativno přesahuje. / Bytí je Bytí; jediná pravda, / ve své prázdnotě epigramatická. / Jakmile odtud myšlení zamíří / k nesmyslným úvahám či intuicím / dutým jen a marným, blouzní.<sup>145</sup>

V tomto zjištění spatřuje onen Třetí hlas paradoxní vědění, neboť je ironii osudu, že lze „poznat jen to, co se nepochopí, / pochopit jen to, co poznat nelze!“<sup>146</sup>

Další zlomek je monologem *Krista*<sup>147</sup>, jenž díky svému pozemskému životu taktéž prožíval onen sen smrtelníků. Byl z něj však probuzen a musel se stát Bohem. Právě v touze po božském bytí problouznil onu milosrdnou iluzi<sup>148</sup> smrtelného bytí pozemského: „Tak jsem pln trýzně a zděšení / problouznil života klam, / do nebe bez svého přispění / došel jsem, jak nevím sám.“<sup>149</sup> Zřejmě díky oné pozemské zkušenosti však jistota vlastního božství (resp. primátu božství nad onou iluzí) není zcela neochvějná:

„Dychtivě chtěl jsem se Bohem stát, / hle, jsem Bůh – či Bůh mne jen zvou? / Takový jsem; ve jménu mém / mnohý se zhlédne a pozná. / Bůh – sláva nejvyšší pod sluncem – / a blázen! Ohavnost hrozná.“<sup>150</sup>

---

<sup>145</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 36.

<sup>146</sup> Tamtéž

<sup>147</sup> Teresa Sobral Cunha v doslovu ke svému uspořádání *Subjektivní tragédie* vyjadřuje následující myšlenku: „V počátcích křesťanství byl Lucifer ztotožňován s Kristem a teprve později, když pád začal být chápán jako neodčinitelné rozštěpení Vůle a Emoce, uspišené touhou po poznání, se objevuje jako představitel zla. Zdá se tedy přirozené, že se Faust (a připomeňme, že představuje Inteligenci) několikrát sám ztotožňuje s černým Kristem...“ (PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 131). K tomu viz slučování všech protikladů (Bůh-Ďábel) v syntéze sensacionismu (zde s. 73, pozn. 246).

<sup>148</sup> K tomu opět Cunha: „... že jako Bůh, který by marně vyhledával lidské nevědomí, zakusí s Marií (představující v dramatu neintelektuální emoci) nemožnost procítit nejenom lidskou lásku, ale také jakýkoli způsob sblížení. (PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 131).

<sup>149</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 32.

<sup>150</sup> Tamtéž.



Kristův monolog je následován *Sborem mužných hlasů*, patrně křížáků přísahajících padnout v jeho jménu. Dále v tomto aktu promlouvají hlasy patřící historickým postavám Buddhy a Goetha. Druhý z nich vznešeně opěvuje „střídmé šílenství“, jež staví do opozice proti úzkostlivé racionalitě:<sup>151</sup>

Z hlubiny duše v zasnění, / již střídmé šílenství jalo, / čerpal jsem básně, vy-  
těžil vědění - / nebylo toho málo. / Zázračné nevědomí bytí! / Sny ve snech  
stvořit jsem znal.<sup>152</sup>

Zvoláním „A šílenství je inspirací!“<sup>153</sup> Goethovi vzápětí přitaká Shakespeare. Další Hlasy volají „Jen šílenství je velké! / A jen ono je šťastné!“<sup>154</sup> *První akt* tragédie ukončuje patrně opět Faustův vnitřní monolog, v němž se coby Inteligence vrací k leitmotivu svých úvah – hrůze z Tajemství. Z této části lze usuzovat, že předchozí postavy Lucifera, Krista, Buddhy, Goetha mohly být jen jeho představou<sup>155</sup>, v níž se marně snažil najít úlevu od vlastních myšlenek. Je však jen má domněnka a jedna z možností, jak pasáž interpretovat:

Nezablédnutelný přelud, ježž má mysl / představuje si v zviditelnění, mé stíny  
/ v rozhovoru se mnou. / [...] Písně, jste stíny mé duše. Všechny / jste iluzemi;  
má duše vámi zpívá / a prosí o oddech; který nemá. / Utéct si nemohu.<sup>156</sup>

Faustovi se nyní ozvou dva hlasy nazvané *Jasný hlas* a *Jiný hlas*, které mu nabízejí úlevu od myšlenek. Oba mu po svém způsobu slibují návrat zpět do snové iluze. *Jasný hlas* mu chce pět smutné melodie a vypudit tak z Faustovy duše všechnu nená-  
vist, kterou se tak pyšnil. *Jiný hlas* mu zřejmě nabízí řešení v podobě smrti:

Půjdeš se mnou, jsi můj, / kde Iluzí je zem. / [...] Tvé oči / usnou. Jen začnou  
bdít, / zavřou se, znovu najdou klid / a do spánku tě vrátí.<sup>157</sup>

---

<sup>151</sup> O pouze „střídmém šílenství“ nelze u Pessoa tak úplně hovořit. K tomu viz jeho ortonymní a heteronymní biografie.

<sup>152</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 40. K části „zázračné nevědomí bytí!“ srovnej též bytí jako „tajemný automatismus“ (zde s. 88).

<sup>153</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 40.

<sup>154</sup> Tamtéž.

<sup>155</sup> Těžko říct, co zde všechny tyto hlasy literárních a religiálních velikánů vlastně představují. Domnívám se, že mohou také představovat různé podoby či fáze nějaké nad-subjektivní Inteligence, která má být hlavním hrdinou tragédie, a jejíž součástí je i Faust. Goethe a Shakespeare by však mohli být též představiteli Života...

<sup>156</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 41.

<sup>157</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 42. Verše možná nějak souvisí s Faustovým procitnutím ve zlomku *Epilog?* (zde s. 63).

V *Prvním intermezzu* potom blíže neoznačený *Hlas* konejší Fausta, aby neplakal, neboť nic netrvá věčně. Trýzeň prožívanou Faustem v 1. aktu pak shrnuje ve verši: „Život tě děsí a Smrt, vím, se na tě neusmála.“<sup>158</sup> Další hlas, *Ztracená nevinnost*, metaforicky přemítá o rozdílu mezi částmi a celkem, neboť ten nikdy není jen agregátem jeho složek. Veršům lze rozumět snad i tak, že jednou ztracenou nevinnost již nejde žádným odčiněním získat zpět:

Vzácná váza rozbítá je rázem, / její střepy žádnou cenu nemají; / když chrámová socha spadla na zem, / rozbila se. Byla z hlíny, / své věřící ztratila. / Spoj střepy té božské vázy, / vázu z nich už neslepíš; / vrať sochu na oltář zpátky, / nebude, čím byla již.<sup>159</sup>

Následuje obzvláště tajemný monolog hlasu označeného jako *Nepojmenovatelný*. Zřejmě jde o jakousi navýsost absolutní bytost, v níž se rozpouští všechny pojmy i tvary. Klidnou ji nechává i Tajemství světa, tolik znepokojující pro Fausta. Dle popisu sama sebe pak *Nepojmenovatelný* připomíná jakousi obdobu řeckého Tartaru:

Bytost-o-sobě ani jméno není / mé bytosti bez pojmenování; / [...] Jsem víc než BYTOST, která přesahuje / Stvořitele i samo Stvoření. / [...] Život, myšlení, / všechno, co nelze vytušit... / V mé věčnosti to všechno více není / než pouhý oka kmit. /

Víc nežli svět a věčnost sama / v kataklysmatu mlčení, / víc než Idea, Pravda, Bytí drama / dojdou v mé rokli skončení. / A ty vody, jež stékají, / dospějí-li k mým hlubinám / nikdo neslyší, kterak padají, / dno představit si neumím ani sám.<sup>160</sup>

Sladká je nevědomost, avšak běda tomu, kdo si je toho vědom. Tak by se dalo ohlásit úvodní téma *Druhého aktu*. Fausta se opět zmocňuje zoufalství nad neuchopitelností nadmyslna a nespočtem transcendencí všech transcendencí. Jímá jej i nová hrůza, nikoli však z Tajemství, nýbrž ze sebe sama. Opět se po karteziánsku ponoří do svého nitra, v němž však nenachází nic, co by mu dodalo klidu:

---

<sup>158</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 47.

<sup>159</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 48.

<sup>160</sup> Tamtéž.

Čím jasněji nahlížím do sebe, / tím temnější je to, co vidím<sup>161</sup>. / Čím víc chápu,  
/ tím méně se cítím pochopen. Ó, jaká hrůza / paradoxního života při tomto po-  
myšlení... / [...] Vše je tajemství a tajemství je vše.<sup>162</sup>

Fausta se opět zmocňuje sklíčenost z toho, že nikdy nelze zcela proniknout iluzí života. Nikdy zřejmě nedojde k plnému poznání nakolik se myšlení samo „klame v lživé deziluzi vlastní deziluze.“<sup>163</sup> Tíží jej vědomí vlastní existence, tajemství, které rozumem nemůže pochopit. Co jej však tíží a děsí ještě víc, je vědomí vlastního nevědomí, nad nímž nemá žádnou kontrolu, ani je nemůže prozkoumat. Připadá si jen jako „kruh (...) pocitů / neustále rotující, stále stejně vzdálený / od nedosažitelného středu.“ Vše se mu ve svém souhrnu či celku<sup>164</sup> zdá nepochopitelné a nadsmyslné, za vším tuší nějaký tajuplný vnější rozum.

Faustova rozpolcenost se projevuje v jeho nenávisti jak k životu, tak ke smrti. Iluzivní život je pro něj však přece jen přijatelnější, než setkání tváří v tvář s Tajemstvím, jež by jej mohlo po smrti čekat. Obává se oné strašlivé tíže skutečnosti, která by tak dopadla na jeho vědomí. Kdyby věděl, že smrtí dojde jeho vědomí definitivního konce, byl by z ní snad zděšen, ne však tolik otřesen, jako nyní:

Jaké však může být rozluštění tohoto tajemství vesmíru / než jiná skutečnost, /  
než skutečnost konečně skutečná, / a to strašlivě skutečná a děsivá, / kterou  
musí vědomí snést? / [...]

Nenávidím život, budí ve mně hrůzu, roztrpčuje. / Ale smrt, - ach smrt v zaha-  
lení, / i samotnou hrůzu ve mně ochromuje / a zanechá hluboké, strnulé utr-  
pení. / Hrůza! Hrůza!<sup>165</sup>

Faust se dovolává „menších tajemství“ – takových, která nedokáží vyslovit onu nejvyšší záhadu – aby jej alespoň ona držela při životě. Vrací se zpět k pochybování o všem, zejména o pravosti našeho Stvořitele, jehož považuje pouze za jednoho z mnoha. Bůh pro něj není absolutním Bohem, proto absolutní není ani náš osud, jistota spásy či zatracení. Absolutní je jen Bytí samo, neboť na rozdíl od Boha za ním již nelze myslet nic dalšího.

---

<sup>161</sup> K tomu (byť v jiném kontextu) viz Nietzsche: „V člověku je toho tolik děsného!... Už příliš dlouho byla Země blázincem!“ (NIETZSCHE, F. *Genealogie morálky*, s. 73).

<sup>162</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 54.

<sup>163</sup> Tamtéž.

<sup>164</sup> K tomu viz monolog *Ztracená nevinnost* (zde s. 53).

<sup>165</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 57.

On je vskutku věčný stvořitel / mimo čas a prostor a (...), / není však víc než jakési slunce, / kroužící kolem absolutního Bytí... [...] / Ano, my půjdeme, my, nesmrtelné bytosti, / ano, půjdeme k Bohu a zůstaneme tam navěky ... A to vše je jisté<sup>166</sup> ... / A to vše je lež, vše je lež. / Jiná a skrytá je vždy jen Pravda ... <sup>167</sup>

Zašel jsem za Skutečnost, pozvedl jsem se / nad Pravdu ... Bůh ... Bytost, / pomyslná bytost ve své pomyslné ideji, / on sám, tůž božský sen / pohasl a já zůstal opuštěn ve věčné noci<sup>168</sup>, / já a Tajemství tváří v tvář ... <sup>169</sup>

Faust prohlédl iluzi, ví, že Bůh není Bohem. Zůstává tak ve věčné noci vesmíru jen sám se sebou a musí čelit Tajemství, jež se na něj zřítilo a za živa jej dusí. *Druhý akt* zakončuje zlomek s názvem (*After useless discussion*)<sup>170</sup>. Faust si v něm povzdychá nad sdělovací deficiencí jazyka, která v něm vyvolává pocit lidského vydědění:

Vždyť slova, která bych vyřkl, / nikdy nemohou přinést druhým víc / než význam, která ta slova u nich mají, / a já zůstávám mimo to, co říkám, / skryt jako kostra v mém těle, /<sup>171</sup>

Následuje krátké *Druhé intermezzo* tvořené třemi monology. V prvním z nich Bytí sebe samo označuje za vnitřní esenci „hlubokého myšlení, / jež nese jméno ‚Existence‘“. <sup>172</sup> Ve svém enigmatickém sebe-definování pak pokračuje verši: „Nic neříkám, vše vyslovím<sup>173</sup> / němým a chladným jménem svým;“. <sup>174</sup> Druhý monolog patří Existenci, která o sobě říká, že ji dosud nikdo nechápal. Každý se sice seznámil s jejím jménem, ale nikdo „už nepokročil dál“. <sup>175</sup> Poslední monolog patří *Vzdechu světa*, jenž v něm odkrývá zjevené tajemství – dál než Bytí, jež nemá esenci ani existenci, neboť je základem obou, nemůže být nic dalšího:

---

<sup>166</sup> K vypořádání se s karteziánstvím viz dále Massuno (zde s. 80).

<sup>167</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 60.

<sup>168</sup> K tomu viz nehostinné univerzum zbavené teleologie (zde s. 98)

<sup>169</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 62.

<sup>170</sup> Závorky v originále

<sup>171</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 63.

<sup>172</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 67.

<sup>173</sup> V této poslední sebe-definici Bytí je možno rozeznat jeho označení za „nejvšeobecnější a nejprázdnější pojem“, proti němuž se vymezoval Heidegger: „Na půdě řeckých náběhů k interpretaci bytí se vytvořilo dogma, které nejenže otázku po smyslu bytí prohlašuje za zbytečnou, nýbrž její opomíjení ještě ospravedlňuje. Říká se ‚bytí‘ je nejvšeobecnější a nejprázdnější pojem. Jako takový odolává každému pokusu o definici. Tento nejvšeobecnější, a tudíž nedefinovatelný pojem také nemá žádné definice zapotřebí. Každý jej stále používá a také již vždy rozumí, co jím míní.“ (HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*, s. 17.)

<sup>174</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 67.

<sup>175</sup> Tamtéž.

Chvěji se strachem: / hle, zjevenému tajemství jdu vstříc. / Dál nežli ty / jistě není nic, / ani nemůže býti: / dál nežli ty, / jenž nemáš esenci, / ba ani existenci, / a nazýváš se pouze BITÍ. / Ach, nic nemůže býti. /<sup>176</sup>

*Třetí akt* popisuje Faustovo setkání s intimnem a ženskou postavou *Marie*. Faust se nám (nebo spíše sám sobě) v prvním monologu svěřuje, že pociťuje hrůzu z pohledů ostatních lidí a cítí nutnost skrývat před jejich pohledy své nitro. Jeho zájem nyní přesouvá z onoho „menšího tajemství“ Bytí k tajemství existence, jejíž smysl mu stále uniká. Proč samy jsou věci nepodávají vysvětlení<sup>177</sup> toho, proč vůbec jsou? Biologicky podmíněná, ale přesto nepochopitelná<sup>178</sup> vlastní existence mu připadá oblundná:

...lidé, lidské soužití, historie, / to, co se děje – tradice či řeč - / mezi duší a duší - hlasy, města - / ani to všecko nepodává vysvětlení / existence, ani nemá ústa, jimiž by promlouvalo. / Proč vlastně nezáhří slunce a nevysloví, / co je? Z jakého poklidného důvodu / existují kameny pod mými kroky a vzduch, / který dýchám – a já dýchat musím? / To vše je nestvůrné a nesmyslné ústrojí.<sup>179</sup>

Podobně jako při strachu ze smrti se u Fausta opět hlásí ke slovu jeho tělesnost. Zmocňuje se jej:

„metafyzická hrůza z Druhého, / Děs z cizího vědomí/ jež mě sleduje jako jakýsi bůh! Kéž bych byl / pouhým vědomím zvířete, / aby na mně nespočinul ničí zrak!

V druhém člověku, v existenci odlišné od jeho vlastní, vidí další ztělesnění tajemství (existence). V jejich protnutí pak spatřuje kvintesenci Tajemství:

---

<sup>176</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragментy)*, s. 68. Zde je překlad či přebásnění originálu trochu nepřesné. V původním textu stojí: „Tremo de mêdo. / **Eis o segredo** / **♦ aberto**. / Além de ti / Nada ha, decerto, / Nem pode haver / Além de ti / Que não tens essencia / Nem tens existencia / E te chamas só *SER*.“ (Pittela, s. 50-51.) Český překlad zvýrazněných veršů by měl znít spíše následovně: *Chvěji se strachem: / **Hle, zde (jest) zjevené tajemství** / Dál nežli ty (mimo tebe) jistě nic není...* atd. V českém překladu je též použito slova „BITÍ“, což má zřejmě odkazovat k Heideggerově rozlišení mezi Sein (Bytí) a Seyn (Bytj). V originále je však v obou případech použito stejné slovo „SER“, jež je odlišeno pouze kurzivou. Vedoucí mé práce, doc. Mgr. Aleš Novák Ph.D., je na základě Pessouu užívaných pojmů *esence* a *existence* přesvědčen, že se básník pohybuje v hranicích metafyzické tradice. O Heideggerovo rozlišení Bytí a Bytj zde tedy z jeho strany patrně neběží. Není zde tedy důvod k nezbytnému rozlišování obou slov, neboť se tím přetrhává vazba k monologu Bytí, na nějž *Vzdech světa* evidentně navazuje.

<sup>177</sup> Schwartz k tomu dodává, že pro Fausta se „Kniha Přírody stala nečitelnou, stala se z ní ‚kniha hrůzy světa‘. A hrůza z její nečitelnosti nemůže být dostatečně vyjádřena.“ (*The Book of Nature has become illegible, “o livro de horror do mundo”*) SCHWARTZ, J. P. *Rendering the Formless*, s. 64.

<sup>178</sup> K tomu viz dále Massuno a Bytí coby „tajemný automatismus“ (zde s. 88).

<sup>179</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragментy)*, s. 72.

Lidská soulož, tělesný / styk duší, děsivé setkání / hrůzy jedné duše s hrůzou duše jiné, / tajemství jedné bytosti / s tajemstvím bytosti jiné, / hmatatelná kvintesence / Tajemství ...<sup>180</sup>

Marie se ve svém monologu vyznává Faustovi ze své upřímné lásky. Vytýká mu však, že namísto podléhání okouzlení neustále utíká k nějakým otázkám, že hledá lásku, aniž by jí šel vstříc. Její láska k němu je nadčasová, neboť cítí, že jej milovala již jako dítě, ba ještě před tím, než se vůbec narodila. Faust ji poté prosí, ať se za něj modlí, aby mohl i on někdy pocítit klid lásky. Náhle se však jeho myšlenek znovu zmocňuje hrůza a odpor k lidskému tělu se vší jeho nadsmyslovostí. Jeho srdce je natolik chladné, že to v něm samém vzbuzuje úžas.<sup>181</sup> Název zlomku *Dialog v noci* je trochu zavádějící. Přímo o verbální dialog se (pochopitelně) nejedná a je nutno jej chápat spíše jako dialog existenciální:

Mezi tvým tělem a mou touhou po něm / zeje propast tvého vědomí; / kdybych tě mohl milovat, aniž bys existovala, / a mít tě, aniž bys byla!<sup>182</sup>

Fausta opět skličuje jeho neustálé nutkáním k myšlení, neboť v něm zabíjí pro člověka přirozenou animální pudovost. V jeho nářku lze slabě zaslechnout ozvuky Nietzscheho *Genealogie morálky*:

Ach, jak ten nevykořenitelný zvyk myslet / zahání zvíře, takže si netroufnu / na to, co je pro nejubožejšího tvora ubohého světa / samozřejmé.<sup>183</sup>

V *Monologu v noci* se Faust opět stahuje zpět do své vlastní existence. Postrádá v ní ovšem ono lehkomyšlné prožívání lži vesmíru, jež všem ostatním umožňuje žít jejich naivní život. Necítí se být člověkem a proklíná své bytí:

Jsem Vědomí nenávidějící nevědomí. / Jsem symbol ztělesněný v bolesti a nenávisti, / kus duše možného Boha / vržený na svět / se zděšeným steskem po vlasti, / před jejíž hrůzou se chvím v pomyslení na návrat, / [...] Já jsem peklo. Já jsem černý Kristus, / přibitý na ohnivý kříž sebe sama, / já jsem vědění, jež neví; / já jsem pomatenost z bolesti a úvah / o knize hrůzy světa.<sup>184</sup>

Na řadu přichází *Třetí intermezzo* uvozené Mariiným monologem:

---

<sup>180</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 73.

<sup>181</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 75-76.

<sup>182</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 77.

<sup>183</sup> Tamtéž.

<sup>184</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 78.

Zemřu-li, na svůj hrob si žádám / nápis, na kterém nebude nic víc / než to, že zemřela jsem mladá, / že zemřela jsem, stále tě milujíc.<sup>185</sup>

Čtvrtý akt začíná Faustovou bilancí toho, čím vším dosud byl a čím vším prošel. Strhl všechny masky, za nimiž se ukrývá lidská duše, avšak spatřil pod nimi jen nahotu svého vědomí. Ten otřesný pohled jej proměnil v jinou bytost, prošla skrze něj sama pochybnost, a s ní tedy i hrůza z tajemství světa. Spatřil jasně to, co nemá jméno, aniž by však ono spatřené pochopil. Tváří v tvář onomu *Nepojmenovatelnému* se pro něj vše změnilo. Bylo to „jakoby z vesmíru náhle zmizelo slunce,“<sup>186</sup> jakoby se ocitl mimo čas. Nic z toho, co odhalil, však nepochopil. Ze všeho pachtění mu zbylo mu jen děsivé nepochopení.

V další strofě Faust opět vytýká jazyku<sup>187</sup> jeho sdělovací neschopnost: cokoli stojící mimo čisté myšlení mu neposkytuje ani letmé zdání schopnosti být výrazem onoho nevyjádřitelného, jež spatřil:

---

<sup>185</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 81. V českém překladu *Subjektivní tragédie* není monolog nikomu výslovně přidělen. V originále jej však Pittela (str. 291) přičítá Marii.

<sup>186</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 85.

<sup>187</sup> Faustovým lingvistickým lamentacím se věnoval Schwartz. Ve svém článku *Language nad Style in Fausto* k tomu cituje filosofa Richadra Rortyho:

Říci, že pravda tam venku nikde není, jednoduše znamená říci, že kde nejsou žádné věty či slova, tam není žádná pravda. Věty jsou totiž prvky lidské řeči a lidské řeči zase lidským výtvořem. Pravda nemůže být nikde venku – nemůže existovat nezávisle na lidské mysli – neboť ani věty, nemohou samy o sobě existovat nebo prostě „být tam někde venku“. Svět je tam venku, ale deskripce světa nikoli. [...] Domněnka, že pravda, stejně jako svět, je někde tam venku, jsou odkazem věku, který na svět nahlížel jako na výtvor bytosti, která měla svůj vlastní jazyk.

*(To say that truth is not out there is simply to say that where there are no sentences there is no truth, that sentences are elements of human languages, and that human languages are human creations. Truth cannot be out there—cannot exist independently of the human mind—because sentences cannot so exist, or be out there. The world is out there, but descriptions of the world are not. [...] The suggestion that truth, as well as the world, is out there is a legacy of an age in which the world was seen as the creation of a being who had a language of his own.)* (SCHWARTZ, J. P. *Rendering the Formless*, s. 64).

Život, Idea, Podstata, / Transcendence, Bytí, všechno to vágní / a těhotné  
vším, co může nastat / v hlubinách snu myšlení, / ba ani skrze hrůzu nemož-  
ného / neumožní zahlédnout stín, či vzpomínku / na to, *co to je*.<sup>188</sup>

Neexistuje paměť, která by dokázala uchovat ono spatřené. Zahlédl je totiž na úrovni hlubší než úroveň čisté duše – na úrovni čirého vědomí. Nikdy však nebude vědět, co vlastně zahlédl, neboť ani samo čiré vědomí nemá moc být vědomím onoho „spatřené-  
ného“.<sup>189</sup> I kdyby se to však dozvěděl, neexistuje paměť, která by v sobě dovedla takovou vzpomínku uchovat.

Následuje scéna<sup>190</sup> pro toto dílo naprosto výjimečná, neboť se jedná o klasický dialog. Je to rozhovor Fausta se starcem, starým mágem, po němž Faust chce kouzelný nápoj:

*Faust*: Nemůžeš mi, starče, nabídnout / nějaký lék na život? / Chci žít a nevě-  
dět o tom, / tak jak žiješ ty ... Nesměj se, / nebo tě probodnu! Co je tu k smí-  
chu? Dost! [...]

*Stařec*: Nerozumím ti, jestli však to, po čem prahneš, / je zapomenutí, pak  
pij.<sup>191</sup>

Faust starcův nápoj vypije, má však pocit, že nepůsobí, a chce tedy silnější. Stařec mu odpovídá, že na zapomnění sice vypil ten nejsilnější, že má však ještě jiný, jenž život naopak povzbouzí. Jeho vypitím vzniká v duši svár žádostí. Nápojem probuzená touha po všem pak zcela ovládne mysl a odvede ji tak od přemýšlení o čemkoli jiném. Stařec mu však nechce nápoj dát, neboť si jej zřejmě šetří pro sebe. V souboji o nápoj tedy Faust starého mága chladnokrevně zabije. Ani vražda v něm však neprobudí žádné nové pocity.<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 86.

<sup>189</sup> Pittella řadí zlomek do skupiny s označením „Fausto diz“ (1909), kde je k němu přiřčena scénická poznámka vyjadřující Faustovo naprosté zoufalství: *Se strašlivým křikem se Faust vrhne proti zdi, do níž jednou, dvakrát, třikrát udeří hlavou, až se mrtvolně nezhroutí na zem.* (Com um grito pavoroso Fausto atira-se de encontro á parede, dando com a cabeça uma, duas, trez vezes até cair no chão inanimado.) (PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 133)

<sup>190</sup> Tento zlomek, stejně jako zlomek s Marií, pochází samozřejmě z období před rokem 1914/15.

Konkrétně je to v obou případech rok 1909. Viz datace v *Obsahu* knihy: PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*)

<sup>191</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 87.

<sup>192</sup> PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 160-1.



Ve zlomku *Hlas ve tmě* Faust opět hovoří pouze sám k sobě. Vyznává, že chce nyní pouze pocity, a to pocity ryze lidské, ony „strmé vlny slasti“<sup>193</sup>. O stavy vnitřní beznaděje vzešlé z bludných delirií již nestojí. Ve zlomku *Faust (v krčmě)*, si pak protagonista povzdechuje, že již nemá duši, neboť z něj zbylo pouze něco zevnějšího. Díky svému nepomíjejícímu sebezkoumání již vůbec neví, kde nebo kolikerý<sup>194</sup> vlastně je. Přeje si, aby jej smrt proměnila v jiného, ať již trvajících ve všem, nebo zmizelého v nicotě. Žádá si, aby jakýmkoli způsobem vyhaslo ono prázdné vědomí jeho existence. Ani zázračný nápoj mu nakonec nepomohl zapomenout a přestat myslet:

Ach, metafyzická hrůza Činnosti! / Mé pohyby se ode mne oddělují / a ve  
vzduchu je vidím jako křídla / větrného mlýna, nikoli moje, a cítím, / jak v nich  
pulzuje můj život! / Jsem neustále týž, stále týž, stále! / Neustále ten, kdo vidí  
a vnímá všechny věci / v jejich tajemném, nezměrném významu ... / Tajemství  
je krví mých žil. / Neustále ... Nic mne nevyлéčí, nic mne nepotěší! / Ach, kéž  
by něco / zrušilo mou bytost a ponechalo mi ji!...<sup>195</sup>

Ve čtvrtém intermezzu promlouvá nejdříve chladný hlas *Osudu*. Další hlasy pak každý po svém připravují scénu pro poslední akt tragédie, v němž Faust zemře. *Třetí hlas* přitom zpívá:

Neváhej hrob mi vyhloubit, / pokojně chci v něm spát, / ne v zemi – hlubší  
musí být; / ten hrob jdi vykopat / ze sna v samotě ztracené / a polož na něj (...)  
/ náhrobní kámen – srdce mé. / Neumělo se smát.<sup>196</sup>

*Pátý akt* začíná zlomkem *Černý Faust (prolog v pekle)*<sup>197</sup>, kde si prozpěvují tkadleny tkající látku žití. Ve zlomku *Smrt* pak sám Faust přemítá o smrti:

Zvíře se bojí smrti, poněvadž žije, / a člověk i proto, že ji nezná. / Jenom mně  
je dáno bát se jí / s hrůzou, protože ji chápu / v celé šíři i s tajemstvím, protože  
mohu / změřit její nekonečné temnoty.<sup>198</sup>

---

<sup>193</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 92. Viz metafory vln na začátku *Prvního aktu*.

<sup>194</sup> Na první pohled možná trochu zvláštní spojení „kolikerý jsem“ dává ve světle Pessoaova heteronymního projektu naprosto jasný smysl.

<sup>195</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 95. Pittella (PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 185) řadí zlomek do skupiny s názvem „Fausto diz“ (1912-13).

<sup>196</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 100.

<sup>197</sup> Pittella řadí zlomek do kategorie *Maybe Fausto*. (PESSOA, F. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*, s. 298).

<sup>198</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 108.

Faust opět nenachází žádná slova schopná vyjádřit druh bolesti, který nyní uvnitř pociťuje. Vzniká v něm právě nový pocit, jenž však není hrůzou, neboť ta je v něm pouze zdánlivá. Je to pocit<sup>199</sup>, který se mu v myšlení nedaří rozebrat. Zanechává po sobě jen stopu jakéhosi přeludného světa a temnoty, před níž duše raději uhýbá. Faust není tím, kdo pochybuje, neboť on dobře ví, že nezná. Pochybovat, zda Bůh je, či není, je smutné. Avšak vědět či znát, že Bůh není, znamená ptát se „Co tedy je?“. Z takového tázání ovšem neplyne nic než nepředstavitelná úzkost.

Faust se znovu utvrzuje o své výjimečnosti a božské podstatě:

Já, Faust, jsem dosáhl nejvyššího vědění, / jež člověk může mít. V něm jsem našel / (...) beznaděje, / úzkosti, hrůzy, strachu, / blouznění, váhání, cizoty na zemi, / prázdna v sobě a v celém světě, / ve veškerém myšlení i ve veškerém Bytí.<sup>200</sup>

Svou reflexi pak uzavírá konstatováním: „Záhada Hledání je v tom, že se nenajde“.<sup>201</sup> Věčné světy nekonečně marně míjejí. A my, i kdybychom byli bohy bohů, jsme v tomto nekonečném míjení začlenění. V honbě za chápáním pomíjejících nekonečen nenalzáme ani pochopení sebe samých. Faust v této osvícené herakleitovské chvílce zahlédne pomíjivost všeho, stejně jako nedosažitelnost nejistého světla nejvyšší pravdy. Onoho světla, které všem, lidem i bohům, neustále o krok uniká.

V *Monologu v temnotách* o sobě Faust prohlašuje, že je „ten nejvyšší“, černý Kristus<sup>202</sup>, který nevěří ani nemiluje, jen zná tajemství. Příčinu své nenávisti ke světu – s celým jeho nezměrným bytím a nahromaděním viditelných věcí – připisuje tomu, že on sám je skutečnější než svět. Je jakýsi „Bůh, jenž se učinil nevědomým k lidství“, k onomu neskutečnému „světu odjinud“.<sup>203</sup> Opět připomíná, že jednoho dne zřetelně spatřil tajemství vesmíru, ono jediné, jež v sobě zahrnuje všechna ostatní. Od té doby

---

<sup>199</sup> Viz Pessoaova akcentace pocitů v rámci jeho programu sensacionismu.

<sup>200</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 109.

<sup>201</sup> Tamtéž. K tomu viz Goethův Faust: „je nemožné, bychom cokoli znali!“ (zde s. 12).

<sup>202</sup> Viz Cunha, zde s. 51, pozn. 147.

<sup>203</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 110. Viz zde kapitola *Pessoaův heteronymní projekt*. Jsou zde popsány rozdíly mezi ortonymem a heteronymy Caeirem, Camposem a Reismem, pokud jde o jejich chápání reality.

však žije v hrůze, z níž se snažil nejrůznějšími způsoby uniknout. Jako jediné nevyzkoušené východisko mu zůstává pouze smrt. Obává se nicméně, že ani ta mu nedodá klidu. Bojí se, že se ani po smrti nepřekročí onu oběžnou dráhu tajemství, po níž bude i nadále kroužit kolem nedosažitelného středu:

Kdo ví, zda končí iluze, když život / ustává, nebo zda smrt, osvobozujíc / od omezené osobnosti, / nevrhá nás do jiné, stále vzdálené / od neznámého bodu, kde už nic nepravé není?<sup>204</sup>

Faust proklíná onu chvíli, kdy člověk pozvedl pohled od země ke stálícím, postavil se na své vratké nohy a zatoužil vědět. Závidí živočichům s pohledem věčně upřeným k zemi, aniž by kdy vědění vzbudilo jejich zájem. Vše, co můžeme poznat, je totiž jen závoj jmen a řeči halící to nepoznatelné pod ním. Poznat můžeme pouze omyl:

I kdybys pohlédl ve tvář Boží blíž, / i kdyby ti věčnost ruku podala, / nestrhneš ten závoj, pravdu neuzříš - / jenom samota ti cestou zůstala. / Věčné hvězdy, i ty, které září tmou / na bezedném nebi světa bez děje - / nejsou než cesty, po nichž klamně jdou / věčného omylu bludné kročeje.<sup>205</sup>

Ve svém posledním monologu shrnuje Faust všechny boje, jež Životem svedl s: „Zpočátku byl jsem zaujat přemýšlením, / posléze jsem zatoužil po nesmrtelnosti.“<sup>206</sup>

Z obojího však jeho bytost nedostihla než studený stín, vržený temnými obrysy toho, co mu i nadále uniká v hlubinách věčné noci. Hledal tedy úlevu od tíživého vědomí smrti v novém zaujetí láskou a životem. Lásky však nebyl schopen, neboť jeho duše není celistvá. Vrhł se proto ve slepou a zběsilou činnost, aby v ní našel úlevu od myšlení. Ani činnost však nedokázal prožívat opravdově a zůstal i nadále pouze jejím vnějším divákem. Zůstal také pouhým pozorovatelem sebe sama, zevnitř šířaného stále stejnou hrůzou. Všechny předchozí bitvy Inteligence ustála, nyní se však cítí smrtelně unavena a chce sama před sebou kapitulovat:

A dnes se mi z toho, že jsem, chce spát... / Spát, spát, z nitra duše, jako / nějaký usnuvší bůh, jehož spánek / byl by odpočínutím, nesmírným jako věčnost / a blaženým ponorem v nekonečnu / šťastného nevědomí.<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 112.

<sup>205</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 113.

<sup>206</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 114.

<sup>207</sup> Tamtéž.

V dalším zlomku *Monolog k noci*<sup>208</sup> Faust pobízí smrt, aby se jej konečně zmocnila a znicotnila jej v absolutním nevědomí:

Kéž mám dimenze a beztvary tvar / stínu a jako beztvaré stvoření / nechť se rozplynu a zmizím! / Uchvať mě, ó, nesmírná noci, a změň v částici / svého chladu a své samoty, / ztotožni mě se svými zmrtevělymi / gesty nejistoty a mlčení, / spoj mě s tím, co se tebou proměňuje v nic ... / [...] Nech mě tkvít ve svém vzdušném šíru, / zahal mnou hvězdy a prostor! / A má nezměrná pýcha kéž se spokojí / tvou vládou nad nekonečnem a život / kéž se nade mnou slituje, utěšen tvým nezměrným hebkým klidem.

Zlomek s názvem *Epilog?* je opatřen scénickou poznámkou „*Faust procitne na loži a otevře oči*“.<sup>209</sup> Zjistí tedy, že stále ještě žije. Je ale zmaten a neví kde je, ani kde byl a co se mu stalo:

„Vírí ve mně / v neurčitém zneklidnění / ozvěna vřavy a stínu i jakási družina / rozehvělých přízraků. [...] A nemohu se rozpomenout, / nejsou-li to přízraky či nejasné vzpomínky. / Nevzpomínám na žádný svůj život / a vzchopit se nedokážu / k rozpomenutí.“<sup>210</sup>

Všechny ty přízraky a žádný svůj život. Není to povzdech autora tragédie, jenž si ústy postavy Fausta povzdychá nad geniálním darem i prokletím svého heteronymního rozštěpení? Co se tedy stalo? Byl to vše snad pouhý Faustův sen? Nevíme... Navzdory svému procitnutí z hlubokého spánku se cítí unaven životem. Jeho nesnesitelnou únavu též umocňuje ono zmatení a ztráta jakýchkoli vzpomínek na svůj život. Ocitl se v jizbě plné setmělého podvečerního světla, kterou nepoznává. Nemá však již sil, aby se po ní vůbec porozhlížel. Na ničem už nezáleží a k Faustovi přichází smrt: „Živote, mizíš. Snášejí se stíny. Slepý. Ó, Fauste!“<sup>211</sup>

Za posledním aktem následuje *Závěr*, v němž Faust hovoří ke Smrti. Bez váhání, se vydává v její náruč, načež mu Smrt odpovídá: „Pojď, můj synu, půjdem v dál!“.<sup>212</sup> Tragédii uzavírá monolog *Hlas jako vzdech*, jenž lze chápat jako varování před cestou, po níž se Faust vydal, a na níž tak osudně pohořel. Varuje nás před vzhlížením k věcem, na které nemůžeme nikdy dohlédnout, a proto žádnému vědomí nemohou být nikdy dostupné:

---

<sup>208</sup> Pozor, neplést s jiným zlomkem *Monolog v noci*.

<sup>209</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 117.

<sup>210</sup> Tamtéž.

<sup>211</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 119.

<sup>212</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 122.

Nuž hbitě, hbitě / snažme se zmoci: / Myslet je žít. / Tajemství trýzeň. / Nevě-  
řit, snít / bude jen žízeň / za věčné noci. [...] Synu temnot, slyš, / nevzhlížej k  
světlu blíže. / Vzneseš-li se výš, / vždycky dorazíš / jen ke břevnům kříže. /  
Synu temnot, slyš!<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> PESSOA, s. 123-124.

## **5. Analytická část:**

### **Představení různých přístupů k faustovské látce**

„Zkoumat původ díla přísluší fyziologům  
a vivisektorům ducha: nikdy však  
lidem estetickým, artistním!“<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> NIETZSCHE, F. *Genealogie morálky*, s. 80.

David P. Goldman

## **5.1 A mého sluhu Fausta znáš?<sup>215</sup>**

Autor se ve svém článku<sup>216</sup> věnuje Goethově *Faustovi* a jeho srovnání s biblickou *Knihou Jób*. V postavě německého Fausta Goldman spatřuje jednu z nejpodařenějších realizací Augustinovy antropologie.<sup>217</sup> Shoduje se s Jochenem Schmidtem v tom, že charakterizace Goethova Fausta v *Prologu* velmi připomíná začátek Augustinových *Vyznání*: „Ty povzbuzuješ člověka, aby Tě s radostí chválil, neboť stvořil jsi nás pro sebe a nepokojné jest srdce naše, dokud nespočine v Tobě!“<sup>218</sup>

Právě *Prolog v nebi* považuje Goldman za evidentní parafrázi *Knihy Jób*. V rozhovoru s Mefistem totiž Hospodin ďáblovi odpovídá „Tvor lidský bloudí, pokud za čím spěje.“<sup>219</sup> Tento verš považuje Goldman za přímý návod k Faustově spasení. V duchu oné augustinovské inspirace je to tedy právě Faustovo „neklidné srdce“, co jej nakonec zachrání před pekelnou tlamou.<sup>220</sup> Typicky moderním hříchem je totiž samolibost<sup>221</sup>. Proč je k ní moderní člověk tak náchylný, vysvětluje Goldman následovně:

Moderní člověk je více náchylný k iluzi, že může formovat svou vlastní identitu a vytvářet svůj vlastní osud. Moderní člověk dokáže přesvědčit sám sebe, že je ve vesmíru sám. Během své osamělé cesty má pak sklon si improvizovaně vytvářet vlastní etiku a identitu. Díky moderní vědě si může sám sebe představovat jako pána všehomíru. Může si dokonce představovat, že vědecké zkoumání mozku rozřeší existenciální otázky, které jeho druh trápily po tisíciletí. Pod rouchem této jeho samolibosti však číhá antipatie k životu, tak důvtipně artikulovaná Goethovým ďáblem. V Mistrově světě tato domýšlivost jen vzkvétala.<sup>222</sup>

---

<sup>215</sup> V českém překladu Goetha je tato otázka rozdělena na tři části. „HOSPODIN: Znáš Fausta? / MEFISTOFELES: Doktora? / HOSPODIN: Jej, mého sluhu!“ (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 29-30). Kvůli lepší shodě s anglickým názvem článku jsem tedy verše sloučil a mírně upravil.

<sup>216</sup> GOLDMAN, David P. Hast Thou Considered My Servant Faust?. *First Things*. August 2009, 31-34.

<sup>217</sup> GOLDMAN, D. Hast Thou Considered My Servant Faust?, s. 31.

<sup>218</sup> AUGUSTINUS, A. *Vyznání*, s. 10.

<sup>219</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 30.

<sup>220</sup> Tamtéž.

<sup>221</sup> resp. zahálčivost či spokojenost se sebou samým (*complacency*).

<sup>222</sup> „But modern man is more susceptible to the illusion that he can mold his own identity and make his own destiny. Modern man can persuade himself that he is alone in the universe, improvising his ethics and identity as he goes along. He can fancy himself master of the universe through science. He can even imagine that brain science eventually will resolve the existential questions that have troubled his kind for millennia. Underneath this complacency lurks an antipathy to life, articulated wittily by Goethe's

Za takříkajíc „nedospělý“ prototyp Faustovy osobnosti pak Goldman považuje *Mladého Werthera*, jehož francouzským překladem se pod pyramidami pročítal i Napoleon I.<sup>223</sup> Také Werther se před tím, než spáchal sebevraždu, ponořil do hloubavé introspekce a prošel beznadějnou láskou. Faust, coby jeho „dospělá verze“, se však na konci oné Wertherovy cesty rozhodne pokračovat v životním boji.

Goethe dle Goldmana důmyslně převrátil tradiční premisu *Knihy Jób*.<sup>224</sup> Biblický Satan v ní sebere Jobovi vše, co mohl člověk starověku k životu potřebovat, aby tak vyzkoušel jeho počestnost. Mefistofeles oproti tomu pokouší moderního člověka nabídkou všeho, co si jeho srdce může přát. Podle Goldmana se Goethe snaží naznačit následující skutečnost: moderní člověk sice dosáhl svobody, jaká byla pro starověkého člověka nepředstavitelná, avšak záhy se však stal její obětí. Jinou spojitost Fausta s Jóbem pak vidí právě v hříchu samolibosti (complacency), kterou Goethe považuje za nejtěžší hřích<sup>225</sup> moderních lidí. Jób je ztracen, pokud se bude příliš litovat a prokleje Boha. Faust je oproti tomu ztracen, pokud bude přespříliš užívat svých výhod poskytovaných Mefistem. Mefistovo uzavření smlouvy s Faustem Goldman interpretuje následovně:

Faust se musí ještě před tím, než bude připraven na velkou smlouvu s ďáblem, zřici gnosticizmu (tj. rozumového modloslužebnictví, touhy po tajemnu, stejně jako vědeckého vědění). Musí se na vlastní kůži poučit, že tento způsob idolatrie není ničím jiným než zapuzením života. Nejdříve je tedy třeba, aby náš protagonista překonal ono duchovní soužení, jež po něm Oswald Spengler pojmenoval právě *faustovským*. Jen tak se může stát pro ďábla protivníkem hodným pozornosti.<sup>226</sup>

O setkání s duchem země pak autor říká:

---

devil. These conceits flourished in Goethe's world.“ (GOLDMAN, D. Hast Thou Considered My Servant Faust?, s. 31).

<sup>223</sup> (Tamtéž).

<sup>224</sup> Viz k tomu Aurette, zde s. 93 a Peslier, zde s. 94 (Poznámka č. 323)

<sup>225</sup> Viz k tomu vychloubavost Faustůva Bakaláře: „Jestli já nechci, ďábel nesmí být. [...] / V tom úloha je mládí velebná! / Svět nebyl, dokud nestvořil ho já; / z vln mořských slunce vyhoupano mnou; / mnou luna má svou dráhu střídavou; [...] / Mne duch však pudí, zřím svou svobodu / a nadšen za svým vnitřním světlem jdu, sám sebou vznícen křepce kráčím vzhůru, / před sebou jas a v zádech dusnou chmuru.“ (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 296).

<sup>226</sup> „Before Faust is ready for the great wager with the devil, however, he first must reject gnosticism (the idolatry of reason, the desire for occult as well as scientific knowledge); indeed, he must learn that this form of idolatry is the repudiation of life. What Oswald Spengler called *Faustian* is the spiritual affliction that Goethe's protagonist must overcome in order to be a worthy adversary for the devil.“ (GOLDMAN, D. Hast Thou Considered My Servant Faust?, s. 32.)



Člověk vidí pouze „živoucí šat Hospodina“ (viz Žalm 102), nemůže však plně pochopit přírodu samu. Právě za to duch země Fausta kárá. Gnostický pokus dosáhnout transcendentna skrze proniknutí tajemstvími přírody, může vést pouze k zoufalství. Pátrání po ukrytém vědění Fausta dovádí až na pokraj sebevraždy, neboť nevede než k zapuzení života.<sup>227</sup>

Moderní vědu – ono nové náboženství 18. století – Goldman označuje za pouhý „gnosticismus v novém balení“.<sup>228</sup> Člověk je jí natolik opojený, že se může snadno domnívat, že svět nepatří Bohu, ale jemu. Z tohoto vlastního sebezbožňování a přehnané samolibosti pak neplyne než sklon k hříšné nečinnosti.<sup>229</sup> Právě ve Faustově „neklidném srdci“, tedy v jeho odmítnutí gnosticismus společně se svody moderní vědy, vidí Goldman příčinu jeho závěrečného spasení.<sup>230</sup>

Co se týče dramatických prvků Goethovy tragédie, Goldman považuje za klíčové Faustovo permanentní rozkročení nad metaforickou propastí. Před sebevraždou, resp. otrávením jedem, jej uchrání dávná vzpomínka na víru. Plného obrácení však nakonec nedosáhne. Takto rozkročen tedy Faust neustále balancuje nad propastí mezi vírou a zbožňováním vlastních schopností, tedy mezi pokorou a egoismem.

Tato závratná dynamika však vytváří pouze jistý rámec. Za ústřední námět dramatu pak Goldman považuje Faustovu honbu za životem. Ono selhání na poli vědění představuje tedy pouhou předehru k hlavní části, která započne až smlouvou s Mefistofelem:

Faust necítí svůj neklid coby touhu po Bohu, nýbrž hned po té další nejlepší věci: po životě. Prahne po skutečném lidském životě coby protikladu k jeho ubohé náhražce ztělesněné v honbě za vědění. Jak sám říká Mefistofelovi,

---

<sup>227</sup> „Man sees only ‚the living vesture of God‘ (compare Psalm 102) but cannot fully comprehend nature itself, as the Earth Spirit admonishes Faust. The gnostic attempt to achieve the transcendent through penetration of the secrets of nature can only lead to despair, and it brings Faust to the point of suicide. For Faust, the search for hidden knowledge leads only to repudiation of life.“ (GOLDMAN, D. *Hast Thou Considered My Servant Faust?*, s. 32.)

<sup>228</sup> Tamtéž.

<sup>229</sup> Viz také verše: „Kdybych se lenochem kdy za pecí měl státi, / v tu chvíli, libo-li, mě sraz! / Když obelžeš mě lichotkami, / bych sebou sám byl spokojen, / když tvoje rozkoše mě zmámí - / to poslední buď pro mne den! / Toť sázka má. /“ (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 80).

<sup>230</sup> GOLDMAN, D. *Hast Thou Considered My Servant Faust?*, s. 32.).

právě ta totiž učinila pro Fausta život hodným nenávidění:<sup>231</sup> a tak mi život těžkým břemenem; / mně hořko být; jen smrti dychtiv jsem.<sup>232</sup>

Mefisto mu však připomene, že navzdory jeho rouhání smrt „...přec jen bývá neví-  
tána; všem.“ Po všem tom Faustově velebení smrti k tomu ještě nezapomene s úškleb-  
kem podotknout: „A přece kdosi v onu noc / nedopil toho zahnědlého moku.“<sup>233</sup> Ve  
své smlouvě pak Doktorovi ďábel nabídne tři hlavní pokušení: ryzí lásku nezkažené  
Markétky, klasickou krásu trojské Heleny, a nakonec vytvoření nového kusu země  
včetně obyvatel, a to dle vlastních tužeb. Po selhání lásky k Markétce i Heleně, však  
ztroskotá i jeho budovatelský projekt. V násilné snaze získat, co mu ještě nepatří,  
svou spasitelskou vizi pouze poskvrní krví nevinných stařečků Filoména a Baucis.

Hlavní podobnosti Fausta s postavou Jóbá tedy Goldman shrnuje následovně: Faust  
chyboval v tom, že se snažil vyrvat přírodě její tajemství, Jób zase v tom, že žádal  
kauzální vysvětlení svého utrpení. Pro lepší ilustraci cituje rabína jménem Joseph So-  
loveitchik:

Jób se rozeznil proti nebi, neboť se snažil složit účty světu a pochybil. Nyní  
však přijímá boží soud, jenž byl nad ním vynesen. [...] Hřešil svým pyšným  
a přehnaně odvážným odhodláním uchopit a pochopit tajemství kosmu.  
S objevem tajemství stvořeného světa a se svou neschopností jej pochopit se  
vyzpovídá Bohu a vrací se k němu:<sup>234</sup> „Ano, mluvil jsem, o čem jsem neměl  
ponětí, o tajemstvích, jež jsou nad mé chápání. [...] Proto se pokořuji – v  
prachu a popelu činím pokání!“<sup>235</sup>

Jób neztratil pouze své bohatství a zdraví, ale i sebedůvěru. Již nevěří, že dokáže Boha  
ovlivňovat skrze oběti a další smířlivé činy. Goldman tedy spatřuje další paralelu v

---

<sup>231</sup> „Faust feels his restlessness not as a yearning for God but as a yearning for the next best thing: life, the actual life of mankind as opposed to the poor substitute for life embodied in the search for knowledge. It has made life hateful for Faust, as he tells Mephistopheles: *Existence seems a burden to detest, / Death to be wished for, life a hateful jest.*“ (GOLDMAN, D. Hast Thou Considered My Servant Faust? s. 33.)

<sup>232</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 76.

<sup>233</sup> Tamtéž

<sup>234</sup> „Job, who had raged against heaven because he had sought to render an accounting of the world and erred, accepts upon himself the divine judgment [...] He sinned with his proud and overly bold venture to grasp and comprehend the secret of the cosmos; he confesses and returns to God with the discovery of the mystery of the created world and of his inability to understand that mystery. 'Wherefore I abhor my words, and repent, seeing I am dust and ashes.'“ (GOLDMAN, D. Hast Thou Considered My Servant Faust?, s. 34.)

<sup>235</sup> Kniha Jób, 42:3 a 42:6

tom, že Jób, stejně jako Faust, pozbyl vlády nad přírodními silami. Zdrčení svou neschopností potom oba zapuzují život. Nešťastník Jób nevyslyší naléhání své ženy, aby Boha jednoduše proklel, a rychle zemřel. Goldman chce však třeba připomenout, že pro člověka starověku byl Bůh něčím vzdáleným, a tedy nerozlišitelným od *osudu*. Jen pošetilec by tedy mohl proklínat vlastní osud. Na jedné straně Jób odmítá cestu pohanského prokletí Boha, na straně druhé odmítá naléhání svých přátel, aby odhalil svůj těžký hřích a činil pokání. Nestojí o snadná vysvětlení. Odmítá, že by věděl o jakémkoli hříchu, za nějž by musel být tak krutě trestán. Tento jeho vnitřní svár připomíná Goldmanovi ambivalentní situaci Faustovu, tedy onu propast, nad níž německý Doktor neustále balancuje.<sup>236</sup> Svou komparační reflexi obou tragických postav pak autor shrnuje v následujícím odstavci:

Možná je to právě z tohoto důvodu, proč Jób a Faust stále nepřestávají fascinovat literární imaginaci. Spíše než na vnějších okolnostech jejich příběhu, je to v jejich vnitřním boji, kde vidíme soustrastné lopocení nejlepších mužů lidstva balancujících na okraji víry. Kdyby byl Faust buď věřícím člověkem, nebo naopak ryzím egoistou, jeho postava by nezasluhovala žádnou pozornost. Neodehrávalo by se v něm totiž žádné drama. Kdyby byl podobně Jób světec, který trpěl svévolně, jeho příběh by do Bible nepatřil. Faust je však výjimečný člověk, imunní proti Satanovým svodům. Jako takový tedy může být spasen, bude-li věrný Augustinově neklidu srdce. Tento Faustův boj o život nám pomáhá proniknout závojem prachu spočívajícím na starověku. Díky němu tedy můžeme spatřit již v postavě Jóba ten samý svár života se smrtí či víry s beznadějí, který musíme ustát i my, moderní lidé.<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Podobnou nerozhodnost pak můžeme vidět u *Hamleta*, kladoucího si svou slavnou otázku. Dánský princ volí mezi svým autentickou existencí pod vlastní identitou na jedné straně, a zaujetím místa svého otce, tedy negováním autentičnosti své existence, na straně druhé. I on tedy balancuje nad existenciální propastí.

<sup>237</sup> „Perhaps this is why both Job and Faust continue to fascinate the literary imagination. Their internal struggle, rather than the mere external circumstances of their stories, shows the travails of the best of men at the cusp of faith. If Faust were either a man of faith or a pure egotist, his character would hold no interest, and there would be no drama. If Job were a saint who suffered arbitrarily, his story would not belong in the Bible. Faust is an extraordinary man, immune to the seductions of Satan, who can be saved if he is true to the Augustinian restlessness of his heart. Faust's fight for life helps us pierce the dusty veil of ancient times and see in Job the same contention of life and death, faith and despair, that we moderns must endure.“ (GOLDMAN, D. Hast Thou Considered My Servant Faust?, s. 34)

Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier

## **5.2 Pessoaův koncept *Subjektivní tragedie***

Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier se ve svém článku<sup>238</sup> věnuje zejména problematice subjektu. Připomíná latinský význam slova *subiectus*, jako něčeho vrženého či „ležícího vespod“. Metafyzicky pak subjekt běžně chápeme ve smyslu bytného základu. S první radikalizací subjektu coby výchozího bodu pro veškeré porozumění realitě, se setkáváme u Descarta. Jeho počín však končí pro filosofii značně osudným subjekt-objektovým rozkolem. Ve snaze o řešení této aporie se pak u Kanta subjekt stává transcendentním. Ještě o něco později, v německém idealismu, je subjekt absolutizován a stává se totalitou veškerenstva, absolutním Duchem. Friedrich Nietzsche, „velký bořitel“ všech dogmat, označí posléze subjekt za pouhou lež, respektive pouhý gramatický úzus. Ve dvacátém století jsme pak svědky Heideggerovy ontologické dekonstrukce subjektu.<sup>239</sup>

Fernando Pessoa, básník a myslitel s velmi obsáhlou, neurčitou a mnohvrstevnatou identitou, rozumí podobně velkorysým způsobem i metafyzice. Chápe ji jako vědu o Bytí, o Absolutnu, Životě a Umění, Vůli k životu atp. Xavier má za to, že v případě Pessoaova *Fausta* lze na uchopení subjektivity nejnáze nahlížet kantovským, respektive schopenhauerovským prizmatem. Zjevně v něm totiž dochází k dělení světa na svět fenomenální a noumenální. Jinak řečeno, dělí se na svět představ (reprezentací) a svět čisté vůle-o-sobě, resp. vůle k životu. Na tomto základním schématu pak Pessoa díky svému akcelerovanému myšlení<sup>240</sup> rozvíjí další vrstvu. Jde o jakousi „neredukovatelnou Realitu“<sup>241</sup>, kterou představuje vědění. Na rozdíl od naší „běžné reality“ se v ní subjekt a objekt nevyskytují odděleně, nýbrž prostřednictvím svého koexistenčního vztahu. Tuto svou subjekt-objektovou syntézu pak aplikuje na dvojici vědomí-zkušenost, resp. myšlení a pocitu.<sup>242</sup> K ilustraci tohoto myšlenkového postupu cituji z Xavierova textu Pessoaovo vlastní vysvětlení:

---

<sup>238</sup> CARVALHO XAVIER, Rodrigo Alexandre de. Fernando Pessoa's *Fausto* and the concept of Subjective Tragedy.

<sup>239</sup> CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*. s. 272.

<sup>240</sup> K tomu viz dále Aretta a Camposova/Pessoaova akcelerece kognitivní kapacity lidského vědomí (zde s.95)

<sup>241</sup> „irreducibly Reality“ (CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*. s. 272).

<sup>242</sup> Tamtéž.

Základem celé této spekulace je rozlišení mezi S[ubjektem] a O[bjektem]. (Vztah mezi nimi je nazýván Věděním). (Ve vzrušení a touze však není žádný subjekt a objekt, nýbrž dva objekty). // 2. S[ubjekt] a O[bjekt] jsou neredukovatelné. Něco, co je Objektem, nemůže být zároveň Subjektem a něco, co je Subjektem, nemůže být zároveň Objektem. // 3. Zbývají dvě věci: Vědomí a Skutečnost. Ty jsou také neredukovatelné. // 4. Vědomí není Skutečnost. Z toho tedy plyne, že V[ědomí] neexistuje. Nemůžeme říci, že existuje, neboť by to znamenalo tvrdit, že to je Objekt. Vědomí je však bytostně Ryzí Subjekt.<sup>243</sup>

Xavier tvrdí, že by tento Pessoaův myšlenkový konstrukt mohl objasňovat jiný jeho konstrukt: ten heteronymní. Domnívá se, že jej Pessoa vytvořil, aby tak umocnil svou schopnost vypracovat subjektivitu vyššího řádu, která by ve své fragmentárnosti dokázala uchopit zkušenosti ve zcela jiném, pluralitním porozumění. Xavier k tomu ještě na základě citace z básnickovy vlastní tvorby dodává, že:

Jednou z hlavních charakteristik utvářejících subjektivitu Fernanda Pessoy, je zejména ta, že nikdy neměl jednotlivou osobnost. Stejně tak potom i skutečnost, že nikdy necítil ani nemyslel jinak než dramaticky.<sup>244</sup>

Sám Pessoa měl za to, že lidský duch má v podstatě dualistickou povahu. Ve stejném smyslu je pak i jeho poezie vystavěna dualisticky, a to konkrétně za využití paradoxů, kontradikce či antinomie. Xavier se domnívá, že Pessoaovy jde v jeho díle především o vytvoření syntézy dionýsovského a apollinského principu, resp. o syntézu klasicismu s romantismem. Klasicismus Xavier charakterizuje jakožto výraz abstraktního a obecného, zatímco romantismus konkrétního a individuálního. Sám Pessoa pak tuto osobitou syntézu či estetickou kategorii pojmenoval jako „intersekcionismus“.<sup>245</sup>

Podobně dualisticky lze podle Xaviera uvažovat také o Pessoaově pojetí věděním. Dualisticky na ně nahlíží jako na „myšlenku“, která „cítí“. Jako taková je nicméně pokaždé

---

<sup>243</sup> „The basis of all the speculation is the distinction between S[ubject] and O[bject]. (The relationship between them is called Knowledge). (In the excitement and desire there is no subject and object but only two objects). // 2. S[ubject] and O[bject] are irreducible. Nothing that is Object can be Subject, nothing that is Subject can be Object. // 3. Two things remain: Consciousness and Reality. These are irreducible. // 4. Consciousness is not Reality. Therefore, the C[onsciousness] does not exist. We cannot say that it exists, because to state that it exists is to assert that it is Object, and it is essentially the Pure Subject [...]“ (Tamtéž).

<sup>244</sup> „Thus, one of the characteristics that comprise Fernando Pessoa's subjectivity is that he has never had a single personality, neither has he felt or thought, but dramatically.“ (CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*, s. 273).

<sup>245</sup> Tamtéž.

myšlenkou fiktivních subjektů. Na ideji subjektivity tak u Pessoa není nutné nahlížet jako na dialektickou fúzi protikladů, ale jako jejich současnou koexistenci. Aby nám koncepci *sensacionismus*<sup>246</sup> trochu lépe osvětlil, cituje Xavier portugalského filosofa José Gila (nar. 1936):

---

<sup>246</sup> K významu, který tento konstrukt pro Pessoa měl, srovnej ještě:

Jeho základním principem je být veškerými možnými způsoby všemi a cítit vše. Pro Pessoa pak *sensacionismus* představoval, jak o něm sám prohlásil, umění vrcholné syntézy. Jedná se o jistotu totalitu, v níž se i ty nejrozdílnější části po způsobu alchymického athanoru harmonizují. [...] Nejbouřlivěji a téměř křečovitým způsobem jej rozvířoval skrze Álvara de Campos, a to zejména skrze jeho futuristickou podobu, pod kterou podepsal obě své Ódy (Triumfální a Námořní). Stejněho Camose, jenž ze sebe vykřičel onen vír pocitů a onu alchymickou harmonii, v níž jsou všechny protiklady (člověk-stroj, Bůh-Đábel, konkrétní-abstraktní, zde-tam, přítomnost-minulost) pouze jedním a tímž způsobem, jak pociťovat city absolutním způsobem. Neméně intenzívně, ačkoli daleko poklidnějším způsobem, jej pak prožíval prostřednictvím Alberta Caeira, onoho ryzího a absolutního *sensacionisty*, jak byl nazýván. Caeiro byl vposledku mistrem svého učení jak nemyslet, nýbrž věci pouze pociťovat takové, jaké jsou, a spatřit je tak v jejich nejvyšší ryzosti. Ani nyní však Pessoa nechtěl přestat ukázňovat své pocity, a tedy i svůj *sensacionismus*. Nadále tak proto činil dominantnějším a uzavřenějším hlasem Ricarda Reize. Tento básník klasického vzdělání, vykazující mistrné opanování svých pocitů, byl též základním pilířem hnutí. Tímto způsobem můžeme tedy pozorovat míru, jakou *sensacionismus* pravděpodobně Posseovi pomohl si „uklidit v domácnosti“ vlastních pocitů. Nyní je mohl totiž roztřídit do různých oddělení svého Já, a to dle přání a přirozenosti každého z nich.

(Tendo como princípio fundamental, sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos, o *sensacionismo* foi para Pessoa a arte da soma-síntese, como lhe chamou, um todo no qual as partes, mesmo as mais díspares, se harmonizavam, como se de um atamor alquímico se tratasse. [...] Vibrou-o de modo mais efusivo e quase espasmódico, através do Álvavro de Campos, sobretudo do Campos-poeta futurista que assina as Odes Triunfal e Marítima e que grita esse vórtice das sensações, essa harmonia alquímica dos contrários, onde o homem e a máquina, Deus e o Diabo, concreto e abstracto, aqui e além, presente e passado, são um só e mesmo modo de sentir a sensação em absoluto. Viveu-o não menos intensamente, mas de modo muito mais tranquilo, através de Alberto Caeiro, o *sensacionista* puro e absoluto, como foi chamado, o mestre, afinal, no seu ensinamento quanto a não pensar, a sentir apenas as coisas tais como elas são, a saber olhá-las na plenitude da sua pureza. Não quis deixar de disciplinar as suas sensações, logo também o seu *sensacionismo*, agora pela voz mais dominada e contida de Ricardo Reis, o poeta de formação clássica que ao demonstrar um excelente domínio sob as suas sensações, foi também um pilar fundamental deste movimento. Deste modo, pressentimos o quanto o *sensacionismo* terá ajudado Pessoa a arrumar a casa das suas sensações, podendo distribuí-las por divisões do eu distintas, consoante os desejos e a natureza de cada uma delas.) Čerpáno z: Čerpáno z:

<https://modernismo.pt/index.php/s/814-sensacionismo>

Viděli jsme tedy, že pocit (*sensation*) je tvořen dvěma symetrickými elementy: ‚pocitem vnějšího světa‘ a ‚abstraktním fenoménem vědomí‘. Tyto elementy pak definují oba směry či rozměry pociťování (*feeling*): na jedné straně je to objekt spolu s objektivní pocity, na druhé straně pak subjektivní stav a subjektivní asociace spojené s oním objektem. Jednoduše řečeno: vnější a vnitřní tvář pociťování. Mezi oběma těmito póly a počínaje od nich pak musí umění vytvořit ještě další druh pocitu, a to ‚abstraktní pocit‘ (*abstract sensation*).<sup>247</sup>

Xavier v Pessooově Faustovi spatřuje básníkovu velmi dlouhou a zoufalou zpověď o svém vlastním selhání. Sám Pessoa se totiž Faustovi v lecčems podobal – byl to chudý muž, žijící v temnotě své pracovny, samotářský, přesto však toužící po lásce a vyděšený obavami ze smrti. V případě svého *Fausta* pak dle Xaviera Pessoa selhal konkrétně v úkolu depersonalizace. Přestože toto umění díky svým heteronymům mistrně ovládal, promítl nakonec do postavy Fausta svou vlastní podobu.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> „We have seen that the sensation has two symmetrical elements, ‘the sensation of the outside world’ and ‘the abstract phenomenon of consciousness’. These elements define two directions or dimensions of feeling: on one hand, the object and the objective sensations, on the other, the subjective state and subjective associations linked to that object. In sum, the outer face and the inner face of sensation. Between these two poles, and from them, art must produce another type of sensation, ‘abstract sensation’“ (CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa’s *Fausto*, s. 274.)

<sup>248</sup> Tamtéž. Zde bych se rád zastavil, neboť o tomto problému, jemuž musí umělec ve vztahu ke svému dílu čelit, se věnoval i Nietzsche, když se zamýšlel na Wagnerovým Parsifalem:

...jistě učiníme nejlépe, jestliže umělce od jeho díla natolik oddělíme, že jeho samého nebudeme brát stejně vážně jako jeho dílo. [...] Střezme se i záměny, jíž se umělec sám až příliš snadno dopouští, z psychologické contiguity, abychom mluvili s Angličany: jako by sám *byl* tím, co dokáže znázornit, vymyslet, vyjádřit. Ve skutečnosti je tomu tak, že právě *kdyby* tím byl, pak by to rozhodně neznázorňoval, nevymýšlel, nevyjadřoval; Homér by nezbánil Achillea, ani Goethe Fausta, kdyby byl Homér býval Achilleem a Goethe Faustem. Dokonalý a celý umělec je na věky věků od "reality", od skutečnosti odloučen; na druhé straně lze potom pochopit, že je touto věčnou "nereálností" a falešností svého nejnítěrnějšího bytí někdy už zoufale znaven, - a že se pak nejspíš pokusí alespoň jedenkrát vstoupit do toho, co je právě jemu nejvíc zakázáno, totiž do skutečnosti, že se pokusí skutečně *být*. S jakým z darem? Snadno uhadnout... Je to *typická velleita* umělce: táž velleita, které propadl i zestárnuvší Wagner a kterou musel tak draze, tak osudně zaplatit... (NIETZSCHE, F. *Genealogie morálky*, s. 80-81).

Faustovské téma je z tohoto pohledu zřejmě jedním z nejnebezpečnějších. Jak jsem již stručně popsal v kapitole *Okolnosti vzniku Goethova Fausta*, i Goethova verze této legendy se neobešla bez zrcadlení některých zásadních událostí z básníkovy života. Jen krátce připomenu například jeho „tajemnou“ studentskou epizodu v Lipsku, či onu tragickou postavu slečny Brandtové, která zavraždila své nemanželské dítě, a která tedy mohla ve spojení s onou lipskou epizodou tvořit vzor pro postavu Markétky. V neposlední řadě je to také Goethův společenský vzestup. I v něm by bylo možno spatřovat paralelu s teleologií Fausta, coby voluntaristického subjektu, která se projevuje především ve Druhém díle dramatu.

Dle autora, jenž stejně jako já vychází z Fausta uspořádaného Teresou Sobral Cunha, si čtenář v díle rychle povšimne čtyř hlavních témat: Tajemství Světa (Mystery of the World), Hrůza z vědění (the Horror of Knowing), Selhání v rozkoši a lásce (the Failure of Pleasure and Love) a Strach ze smrti (the Fear of Death). Návod ke čtení díla je pak podle něj nutno hledat v samotném jeho názvu. Obsahuje totiž slova: subjektivita, tragédie a *Faust* (tedy mytickou a fikční postavu).<sup>249</sup> Iluzi dramatu nám pak navozuje uspořádání díla do pěti aktů a čtyř meziaktů (respektive čtyř intermezz). Pessooova volba formy monologu dle Xaviera není náhodná, neboť:

Monolog obvykle odráží nevědomý a spontánní účinek, jakým jedna lidská bytost působí na druhou, aniž by při tom však pokaždé odrážel také básníkovu individualitu [...]. Monolog zkrátka vyjadřuje dojmy, jež jistá postava získává z událostí či od jiných lidí.<sup>250</sup>

Xavier tedy soudí, že Pessooova volba vnitřního monologu jeho dílo coby drama nediskvalifikuje. V případě Fausta totiž dějová linie nechybí. Odvíjí se nicméně výlučně uvnitř protagonisty samého, a to v podobě do vyčerpání opakované intelektuální aktivity. Spíše než o monolog vnitřní zde jde tedy o „monolog dramatický“. V této specifické formě pak Pessoa zaznamenává kontinuum pocitů, myšlenek a impulzů, vycházejících jak z vědomé zkušenosti, tak z podvědomí. Xavier v této souvislosti poukazuje na zřejmou spřízněnost s technikou „proudu vědomí“ (*stream of consciousness*).<sup>251</sup> Aby zodpověděl otázku, proč ze všech žánrů nejlépe slouží básníkovi subjektivní tragedii právě dramatický monolog, cituje George Steinera:

[...] Metafyzický nihilismus nemůže anulovat impuls směrem k porozumění. Pessoaův dramatický monolog se opakovaně obrací v děsivou noční můru: posedlý marným, ale nepotlačitelným přemítáním se Faust ‚dusí uvnitř své vlastní duše‘. Díky metafyzickému tázání tak zde dochází k pohřbívání zaživa.<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*, s. 274.

<sup>250</sup> „The monologue uses to reflect the unconscious and spontaneous effect of one human being upon another, though it does not always reflect the individuality of the poet [...]. The monologue expresses the impressions which a certain character receives from events or from other people.“ (Tamtéž).

<sup>251</sup> CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*, s. 275.

<sup>252</sup> „[...] Metaphysical nihilism cannot negate the impulse towards understanding. Repeatedly Pessoa's dramatic monologue reverts to a nightmare horror: possessed by vain but imperative reflection, Faust 'suffocates within his own soul'. Metaphysical inquiry induces live burial.“ (Tamtéž).



Lyrickou část *Fausta* dle Xaviera obstarává právě zlomkovitost Pessoaova díla. Tento specifický lyricismus je pak charakterizován: a) Nerozhodností (irresolution) intenzivního nahuštění antinomií; b) Nerozhodností intenzivního nahuštění, navíc neuspořádaného do oddílů podle smyslu.<sup>253</sup> Takto osobitě pojatá struktura má za následek, že jeho *Faust* „v tomto smyslu odporuje Hegelově pojetí dramatu, neboť jeho lyrická subjektivita neodpovídá jeho epické objektivitě. Jinak řečeno, v uspořádání vnějšku niternost nepoznává sebe samu.“<sup>254</sup>

Xavier se vrací k samotnému textu *Fausta*, a to k verši: „Ach, vše je symbol jen a přirovnání.“<sup>255</sup> Faustův hlas tím chce podle něj říci, že na všechna jeho tvrzení – a po-  
tažmo na tvrzení každého básníka – je nutno nahlížet s podezřením.

U Pessoa si pak toto upozornění vyžaduje obzvláštní pozornost. Pomineme-li jeho mnohohvrstevnatou osobnost, je třeba nespouštět ze zřetele, že jeho poezie obsahuje mnoho meta-poetických rysů. Sám Pessoa nás na to okatě upozorňuje, když sám sebe označí za „podvodníka“ par excellence<sup>256</sup>. Navíc je třeba při interpretaci uvedeného verše brát v potaz i neobvyklou dramatickou formu, v níž se při četbě jeho *Fausta* ocitáme.

Xavier ve svém článku představuje profesorku dějin divadla jménem Anna Marie Cascetta (Katolická univerzita v Miláně). Parafrazuje pak její myšlenku, že aristotel-  
ské pojetí tragédie coby dramatický žánr v 19. století sice pomalu upadalo, ale postupně bylo přepracováno ve filosofický koncept. V této své aktualizované podobě pak poskytovalo nové paradigma pro interpretaci lidské existence a skutečnosti.<sup>257</sup> Xavier se domnívá, že právě skrze toto paradigma „utrpení plného rozporů“<sup>258</sup> je nutno nahlížet na Pessoaova *Fausta*. Tragický koncept „neodčinitelné katastrofy“ (irredeemable

---

<sup>253</sup> Tamtéž.

<sup>254</sup> „Pessoa's *Fausto* in this sense contradicts the concept of drama in Hegel, because its lyrical subjectivity does not match its epic objectivity. In other words, the interiority does not recognize itself in an exteriority organization.“ (Tamtéž).

<sup>255</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 13.

<sup>256</sup> Viz. Pessoaova báseň *Autopsychografie: /Básník dovede předstírat! / Bez pochybností namluví ti, / že bolest, o níž umí psát, / není bolest, již vskutku cítí. / A ti, kdož čtou, co vytvořil, / v čtené bolesti shledají / ne ony dvě, jež pocítil, / ale jen tu, již nemají. / A tak rozumu k pobavení / v svých kolejnicích rotuje / vláček pružinou natažený, / který se srdce jmenuje... (PESSOA, F. *Heteronyma*).*

<sup>257</sup> CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*, s. 277.

<sup>258</sup> „contradictory suffering“ (Tamtéž).

disaster) se v něm však schovává ještě pod jiným hávem. Klasické chápání katastrofy vždy předpokládá dva elementy: selhání a nepředvídatelnost. U Pessoa se však věci opět mají trochu jinak:

Faust nezpochybňuje limity své smrtelné existence skrze svou „hybris“, skrze popouzení Bohů, aby tak vyprovokoval jejich „nemesis“, ani nepřijímá a neplní svoji „moiru“. Jeho tragédie tkví v neřešitelnosti problému tkvícím v něm samém, a to počínaje od chvíle, kdy se začal zabývat svou vlastní existencí. Nemůže vyřešit novou hádanku od Sfingy, protože na ni zkrátka neexistuje žádná přijatelná odpověď.<sup>259</sup>

Na konci tradičně pojaté tragédie společně s jejím protagonistou pochopíme, proč jej očekával právě takový tragický osud a zač byl potrestán či odsouzen. Pessoaův antihrdina je oproti tomu odsouzen k věčnému nepochopení. Jeho trest potom paradoxně spočívá v pokračování ve vlastní existenci. Díky stejné logice se mu smrt naopak jeví jako jediné východisko, jak se zbavit svého žalu. A to i přesto, že jej na konci neočekává žádná vidina spasení. Faustovo předvídání svého vlastního konce pak Xavier nachází hned v úvodních verších:

Vy vlny tužeb, jež hynete marně, [...] / hořké vlny nářku, / vás vyplakat nelze, stoupáte však ve mně / - nezměrný příliv, halasný a hluchý - / abyste zašly tam na krajním břehu / vnucovaném životem a Bytím;<sup>260</sup>

K dalšímu objasnění Pessoaovy monologické formy Xavier cituje Petera Szondiho, specialistu na historický vývoj dramatu. Szondi vysvětluje, že ve druhé polovině 19. století došlo ve společnosti ke krizi, během níž partikulární síly rozbily interpersonální vazby a zahnalý lidi do izolace. Drama tuto krizi přestalo právě ve formě dramatu jedince v izolaci, tedy ve formě dramatického monologu. Doplňuje k tomu nicméně, že se v Pessoaově případě jedná též o monolog dialektický. Jde přitom o dialektiku přítomnou v celém korpusu básníkovy díla: o souboj mezi jeho nitrem a jeho vnějškem.

---

<sup>259</sup> „Fausto does not challenge the mortal limits with his ‘hibrys’, angering the Gods, provoking their ‘nemesis’, nor accepts and fulfills his ‘moira’. His tragedy is concentrated in the insolubility of a problem presented inside himself, from the moment that he has inquired his own existence. He cannot solve a new riddle of the Sphinx, because there is no reasonable answer to it.“ (Tamtéž).

<sup>260</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 14. K tomu viz Aurretova interpretace těchto veršů na základě gnostické symboliky moře coby sféry nevypočitatelného, antiteze k lidskému světu (zde s. 96).

Konkrétně ve *Faustovi* je pak tento boj zhuštěn do podoby lyrické postavy neoddělitelně spjaté se svým autorem.<sup>261</sup>

Vrátíme-li se na začátek naší analýzy a podíváme se na *Fausta* schopenhauerovským pohledem, můžeme v něm dle Xaviera lépe než kde jinde spatřovat antagonismus vůle zaměřené proti sobě samé, neboť:

Během usilování o porozumění existenci na základě principu dostatečného důvodu, si protagonista uvědomuje, že jeho život je ve skutečnosti orientován vůlí. Bytostné utrpením jeho života potom tkví v tom, že je navěky odsouzen k nepochopení směru, jímž se tato volní orientace ubírá.<sup>262</sup>

Faust se tak ocitá ve víru nonsensů a zklamání, z něhož není cesta ven. Navíc, ačkoliv své existenci sice rozumí jako bytí-ve-světě, nenáleží mu spolu s ní pocity, jež by mu takto měly být podřízeny. Svou existenci nedokáže pociťovat tak, jako jiní lidé, neboť jedinými pocity, jimiž si je skutečně jist, jsou hrůza a strach. Podíváme-li se na básníkovy rozumění existenci pohledem jednoho z jeho nejvíce životem zmučených heteronymů, Bernarda Soarese<sup>263</sup>, pak v jeho poezii čteme, že život je „[...] tragedie, kterou z pódia vypískali bohové, \* aniž by se kdy dostala za první dějství.“<sup>264</sup> Pessoaův ortonymní náhled na nesmyslnost našeho bytí ve světě pak vypadá takto:

Není větší tragédie než té, když je v téže duši nebo témže člověku zastoupeno stejnou měrou cítění intelektuální i morální. Aby totiž mohl být člověk jednoznačně a absolutně morální, musí být alespoň trochu hloupý. Aby však mohl být absolutně intelektuální, musí být též nutně poněkud amorální.  
[...] Nebyl to přebytek jedné z těchto kvalit, nýbrž přemíra obou, co mě zabilo na celý můj život.<sup>265</sup>

---

<sup>261</sup> CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*, s. 277.

<sup>262</sup> „...because in an attempt to pursue the understanding of existence from the principle of sufficient reason, the protagonist realizes that his life is being actually directed by the will, and the essential misery of his life is to be condemned to misunderstand this direction.“ (CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*, s. 278).

<sup>263</sup> Soares je někdy označován jako „semi-heteronym“, tedy Pessoaův téměř identický obraz (zde s. 38, poznámka č. 91)

<sup>264</sup> “[...] a tragedy booed off stage by the gods, \* never getting beyond the first act” (CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*, s. 278).

<sup>265</sup> „Não há maior tragédia do que a igual intensidade, na mesma alma ou no mesmo homem, do sentimento intelectual e do sentimento moral. Para que um homem possa ser distintivamente e absoluta-

Ve světle těchto slov pak není divu, že Eduardo Loureço ve své předmluvě k vydání *Fausta* z roku 2018 použil označení „Faust, neboli Ontologická závrať“.<sup>266</sup>

Nekonečný sled Faustových selhání počínající momentem jeho zevrubné introspekce, jej nakonec vede k tomu, že si zvolí namísto života smrt. Náznaky či ozvěny Pessovy tragédie pozoruje Xavier již při pohledu na Goethova *Fausta*. Také dílo německého autora dle něj postrádá onen Aristotelem vyžadovaný dramatický spád. Xavier soudí, že ani německý *Faust* totiž není po stránce své struktury a obsahu čtenáři předkládán coby ucelené dílo<sup>267</sup>. Zejména kvůli obrovskému časovému rozpětí, v němž dílo vznikalo, je třeba vzít v potaz také pohled, jímž se na ně dívá Jane K. Brown:

[...] jeví se tedy celkem oprávněným nahlížet na II. část *Fausta* jako na rozšířenou reflexi zaměřenou na I. část dramatu. Jedná se totiž o širší rozpracování, rozvinutí a interpretaci toho, co bylo implicitním obsahem I. části.<sup>268</sup>

Xavier soudí, že oběma *Faustům* lze přisoudit značnou obratnost v zachycování tragického smyslu života. Zvláště pak Pessovo faustovské období se krylo s dějinným momentem hlubokého pesimismu a beznaděje. Veškeré filosofické snahy – od Descarta až ke Comtovi – o uchopení problematiky moderního světa v tomto období selhávají. Portugalský básník žil ve světě nejen ekonomické, sociální a politické, ale především lidské mizérie. Celou svou předchozí reflexi nad faustovskou problematikou pak Xavier shrnuje následovně:

V obou případech těchto paradigmatických reprezentací moderního člověka jsme byli svědky lidského zoufalství, ztělesněného v neúnavné a marné honbě za pravdou. U *Goetha* pak opět spíše ve smyslu spíše obecném, u Pessoy více individuálním. Portugalský *Faust* nám dává na srozuměnou, že jeho hlavním cílem je hledání odpovědí na otázku, kterou si jeho autor jakožto člověk kladl po celý svůj život. Fernando Pessoa – onen tragický subjekt, jenž ve snaze převtělit tak jinač svůj vlastní strach, selhání, zklamání a deziluze zdramatizoval celý svůj život – vytvářel sice fragmentovanou, avšak skvostnou poezii. [...] Nakolik vnímáme německého *Fausta* jako *Divadlo*

---

mente moral, tem que ser um pouco estúpido. Para que um homem possa ser absolutamente intelectual, tem que ser um pouco imoral. [...] Não foi o excesso de uma qualidade, mas o excesso de duas, que me matou para a vida.“ (Tamtéž).

<sup>266</sup> (Tamtéž).

<sup>267</sup> Viz k tomu má kapitola o Goethovi a jeho práci se zlomky dramatu.

<sup>268</sup> „[...] it seems reasonable to regard that *Faust* II for an extended reflection on Part I, an elaboration, an unfolding and interpretation of what was implicit in Part I.“ (Tamtéž).

světa, natolik jsme v Pessoaově *Faustovi* diváky *Divadla člověka*, byť člověka mnohočetného. Pessoa je svým vlastním Dramatem *in persona* (*Drama em gente*)<sup>269</sup>, jak nám ostatně po celý svůj život sám říkal.<sup>270</sup>

Tatiana de Freitas Massuno<sup>271</sup>

### 5.3 Myslím, tedy... jsem?

Autorka se ve svém článku<sup>272</sup> zabývá interpretací *Fausta* Fernanda Pessoa, a to ve srovnání se dvěma velkými literárními charaktery. Jednak se Shakespearovým *Hamletem*, především však s Luciferem z Miltonova díla *Ztracený ráj* (1667). Pro analýzu jí pak za jisté paradigma – jež jednak využívá, zároveň však rozvrací – slouží kar-teziánské *cogito*. Tematické jádro portugalského *Fausta*, tedy boj Inteligence s Živo-tem, pak ve zmíněném díle Miltonově nachází v podobě boje myšlení s existencí.<sup>273</sup>

Massuno se zabývá především onou zápletkou *Ztraceného ráje*, v níž Lucifer vyvolá v Ráji vzpouru, neboť dychtí po stejné distinkci, jaké se těší nedávno příchozí syn Boží. Hospodin totiž po ostatních andělech (mezi jež patří i Lucifer) žádá, aby jeho

---

<sup>269</sup> Portugalské „*Drama em gente*“ lze přeložit asi jako „Drama v lidech“. Slovo „gente“ odpovídá přibližně francouzskému „gens“ či anglickému „people“. Nejsem si tedy jist, zda je Xavierovo spojení „*Drama in persona*“ správné. Spíše by mělo znít „*Drama in personae*“.

<sup>270</sup> „In both representations of this modern man paradigm, we have witnessed the human desperation represented into a relentless and vain pursuit for the truth. Once again, in *Goethe*, in a universal sense of this truth; In Pessoa, in a more individual one. The Portuguese *Fausto* presents that his particular aim is seeking for the answer to the question that Fernando, as a man, has asked himself all the time. A tragic subject who has dramatized his own life in setting up his heteronymous in an attempt to transmigrate his own fears, failures, disappointments and disillusionments through his fragmented, but magnificent poetry. [...] Inasmuch we can perceive the German *Faust* as the *Theatre of the World*, in Pessoa's *Fausto* we are watching the *Theater of a Man*, nevertheless a multiple one. He is his own *Drama in persona* (*Drama em gente*), as he has told us his whole life.“ (CARVALHO XAVIER, R. Fernando Pessoa's *Fausto*, s. 279.)

<sup>271</sup> Autorka je držitelkou titulu Ph.D. v literární komparatistice (2015) a titulu Master z portugalské literatury (2010) na Státní univerzitě v Rio de Janeiro (UERJ).

<https://puc-rio-br.academia.edu/TatianaMassuno/CurriculumVitae>

<sup>272</sup> MASSUNO, Tatiana de Freitas. Penso. Sou? – O Fausto de Fernando Pessoa. *Nova Revista Amazônica*. Jul./Dez. 2014, n. 4, 118-134.

<sup>273</sup> MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 118.

Syna nazývali „pánem všech andělů“. Lucifer se tomu však odmítne podvolit a rozhodne se zpochybnit autoritu samotného Boha. Ostatních andělů se tedy začne ptát, zdali si pamatují, že by je byl kdy někdo stvořil:

„Díš, stvoření a druhých rukou čin, / za úkol Otcem Synu předaný, / že jsme? věc divná to a nová! zkad / víš učbu tu, my seznat chcem: kdo zřel, / když výtvor ten se dál? vzpomínáš ty / na vznik svůj, kdy ti Tvůrce bytost dal? / Známe není čas, kdy nebylo, jak teď; / neznáme starších sebe, svérodní, / svou vlastní Živnou mocí povstali, / když sudby běh svůj plný opsal kruh, / plod zralý nebes rodných, / synové nadzvdušní. Z nás moc naše, nejvyšší.“<sup>274</sup>

Massuno této pasáže epické básně využívá k demonstraci její (byť antagonistické) spřízněnosti s Descartovským *cogitatio*. Luciferovo *dubitatio* je totiž introspekce a zpochybnění nejen své vlastní existence, ale i víry v boží všemocnost. Právě citovaný Miltonův verše „Známe není čas, kdy nebylo, jak teď; / neznáme starších sebe, svérodní,“ pak velmi připomínají Descartovu *třetí meditaci*:

Kdybych byl od sebe, pak bych přece nepochyboval, neměl bych žádná přání a vůbec nic by mi nescházelo, dal bych si totiž všechny dokonalosti, jejichž idea je ve mně, a byl bych tak samotným Bohem. Také se nesmím domnívat, že to, co mi schází, si snad lze osvojit obtížněji než to, co je už ve mně: právě naopak, bylo by zjevně mnohem obtížnější, abych já, to jest věc či substance myslící, vzešel z ničeho, než abych si osvojil poznatky mnohých věcí, jež neznám – poznatky, jež jsou pouze akcidenty této substance. A zajisté, kdybych od sebe měl to větší, <to jest, kdybych byl původcem svého zrodu a své existence,> určitě bych si neupíral to, co lze mít snáze, <totiž mnoho poznatků, které scházejí mé přirozenosti,> ale ani nic jiného z toho, co vnímám jako obsažené v ideji Boha – nic se mi totiž nezdá obtížnější; [...] Síle těchto důvodů neuniknu, ani když budu předpokládat, že jsem snad vždy byl tak, jako jsem nyní, jako by z toho vyplývalo, že není třeba hledat žádného původce mé existence.<sup>275</sup>

Stejně jako Descartes, má i Lucifer jasnou a rozlišenou představu. Vidí totiž, že je nemožné vyvrátit odvěkou existenci andělů, a akceptovat tak Boha jako jejich stvořitele. Massuno se domnívá, že tím Milton naznačuje, že dokonce i „jasné a rozlišené ideje“

---

<sup>274</sup> ...who saw / When this creation was? rememberest thou / Thy making, while the Maker gave thee being? / We know no time when we were not as now; / Know none before us, self-begot, self-raised / By our own quickening power, when fatal course / Had circled his full orb, the birth mature / Of this our native Heaven, ethereal sons. / Our puissance is our own.“ (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 119.). Český překlad převzat z: MILTON, J. *Ztracený ráj, svazek první*, s. 114.

<sup>275</sup> DESCARTES, R. *Meditace o první filosofii*, s. 47-48.

nemusejí představovat nezvratnou jistotu, nýbrž pouhé další svody ďábla. *Ztracený ráj* tak velmi brzy po vzestupu karteziánství předpověděl jeho pozdější pád, vzešlý z jeho vnitřních rozporů.<sup>276</sup>

Pro svůj záměr pak Massuno čerpá z knihy *The Ruins of Allegory*. Autorka Cathrine Martinová zde uvádí, že v Miltonově díle již alegorie nemají strukturu synekdochy (=části označující celek a naopak), nýbrž metonymie (=přeneseného označení). Martinová interpretuje další scénu *Ztraceného ráje*, v níž se archanděl Rafael setká s Adamem a odpovídá mu na některé jeho otázky stran stvoření. V rozhovoru vznese Rafael řečnickou otázku: „A co kdyby Země byla jen stínem Nebes a nebeských věcí, a to Nebi nepodobným více, než se na zemi myslí...?“<sup>277</sup> Právě oním „co kdyby?“ tak Rafael otrásá bytostnou jistotou, že je pozemský svět obrazem onoho nebeského, a že je tedy v jeho rámci možno dospět k poznání božích úmyslů. Cathrine Martin v tom pak spatřuje alegorickou kritiku rituálních praktik (mysticismus, gnóze atp.), stejně jako nových karteziánských jistot.

Při návratu k problematice *cogita* si Massuno povolá na pomoc dalšího autora. Filozof Stanley Cavell na objevu *cogitatio* nepovažuje za zásadní pouze zjištění, že existence vyžaduje být podrobena zkoušce, ale především objev toho, že to vůbec umožňuje:

Zásadním obratem je pak právě Descartův objev, že má existence vyžaduje, a tedy i umožňuje, podání důkazu (můžeme též říci, že vyžaduje autentizaci). Přesněji řečeno, mám-li existovat, pak musím svou existenci pojmenovat, a tím ji také uznat.<sup>278</sup>

Cavell se domnívá, že odmítnutí tohoto úkolu nutně znamená propadnutí skepticismu. Lidská existence má dle něj totiž dvě základní fáze. Tou první je biologické na-

---

<sup>276</sup> ASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 120.

<sup>277</sup> “what if Earth / Be but the shaddow of Heav’n, and things therein / Each to other like, more then on earth is thought?” (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 120.). Můj volný překlad (odpovídající verše se mi nepodařilo v českém překladu najít).

<sup>278</sup> “This twist is Descartes’s Discovery that my existence requires, hence permits, proof (you might say authentication) – more particularly, requires that if I am to exist I must name my existence, acknowledge it” (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 122.)

rození člověka, tou druhou je jeho vlastní přijetí či akceptování oné první. V náboženství je toto přijetí tradičně symbolizováno pokřtěním, ve filosofii potom hlubším ponorem do svého *cogitatio*.<sup>279</sup>

Za určité paradigma akceptování vlastní existence Cavell považuje Shakespearova *Hamleta*. Když po něm totiž duch jeho otce, žádá, aby zaujal jeho místo a stal se králem, vyžaduje po něm ve skutečnosti popření vlastní identity v neautentickém modu existence. Právě takto je dle Cavella nutno chápat Hamletovu slavnou otázku: „Být, či nebýt?“ Tím, že, Hamlet svou identitu nakonec popře a existuje neautenticky, se začne sám podobat duchu, který ve světě nežije, ale pouze straší.<sup>280</sup>

Identické schéma pak přenáší Massuno na Lucifera. Jeho odmítnutí podřídít se novému řádu v Ráji současně znamená zabránit touto cestou anihilaci své identity. Tímto činem se z něj stává jednající subjekt, a to nejen ve filosofickém smyslu tohoto slova.<sup>281</sup> Z Lucifera se stává *subiectus*, tedy něco (s)vrženého a ležícího vespod. Teprve ve své vzpouře doopravdy poznává, co to znamená být podřízen Bohu.<sup>282</sup> Cena, jíž je nutno za uhájení vlastní identity zaplatit, je totiž značná:

Aby nicméně mohl Lucifer – jenž po svém pádu obdrží jméno Satan, tedy jméno bytosti stvořené Luciferovou negací – říci „Já“, musí zůstat na okraji

---

<sup>279</sup>Podobně také Hannah Arendt též rozlišuje biologické narození a následné potvrzení či autorizaci své existence, byť skrze jednání a promlouvání:

Toto aktivní sebe-ukazování bytosti, která je zásadně jedinečná, na rozdíl od pouhého objevení se člověka ve světě skrze jeho narození, je založeno na iniciativě, jíž se chápe člověk sám, ale nikoli v tom smyslu, že by k tomu bylo zapotřebí nějakého zvláštního rozhodnutí. Žádný člověk se nemůže zcela obejít bez promlouvání a jednání, což nelze tvrdit o žádné jiné činnosti *vita activa*. [...] Promlouváním a jednáním se zapojujeme do světa lidí, který existoval, dříve než jsme se do něj narodili. Toto zapojení je jako druhé narození, v němž stvrzujeme holý fakt svého fyzického zrodu a jakoby za něj sami přebíráme odpovědnost. [...] Skutečnost, že člověk je nadán schopností jednat ve smyslu nového počátku, může proto znamenat jen to, že člověk se vymyká veškeré předvídatelnosti a vypočitatelnosti. [...] Právě díky této jedinečnosti, která je dána spolu se skutečností zrození, se zdá, jako by byl v každém člověku ještě jednou opakován a potvrzen Boží stvořitelství. Chceme-li určit někoho, kdo v každém novém člověku jedinečně přichází na svět, můžeme říci jen to, že s ohledem k němu neexistoval před jeho zrozením "nikdo". Jednání jakožto nový počátek odpovídá narození někoho, jednání realizuje v každém jednotlivci skutečnost zrodu. (ARENDDT, Hannah. *Vita activa*, s. 225-228)

<sup>280</sup> MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 123.

<sup>281</sup> K tomu viz Xavier (zde s. 71).

<sup>282</sup> MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 123.



existence. Moci říci „Já“ pro něj tedy znamená být vykázán ze sféry božského. [...] Jeho přítomnost v Ráji je vposledku podmíněna přijetím nové arbitrární hierarchické struktury. Ta je však v rozporu s vlastní esencí andělů, neboť byli všichni stvořeni jako svobodné bytosti. Táž hrozba, která hrozí anihilovat jeho identitu, jej proto popuzuje ke vzpouře.<sup>283</sup>

Massuno se poté zabývá ambivalencí celé básně a táže se, zdali vševědoucí Bůh, jehož myšlení je adekvátní věčnosti, nevyprovokoval Luciferovu vzpouru záměrně. Tato otázka, byť rozhodně stojí za zmínku, se nicméně přímo neváže k našemu tématu, a proto ji ponecháme otevřenou...

Luciferova *hrdost* není pouze příčinou jeho vyloučení z Ráje, ale též nemožnosti, aby se ze své rebelie kál. Již od počátku musel vědět, že vzpouru proti Bohu nemůže ustát, a jeho pád se tedy jeví jako něco nevyhnutelného. Stejně tak Pessoaův Faust předvídá své metafyzické ztroskotání již od samého začátku. Lucifer, ačkoli prošel vnější proměnou v Satana a byl vykázán do Pekla, si však za cenu svého pádu uchoval vlastní identitu. Něco uvnitř něj tedy zůstalo i nadále neporaženo a nezměněno. Právě jeho nezlomná vnitřní integrita jej tedy pouze utvrzuje v podezření, že jej nestvořil Bůh, nýbrž že se učinil sám od sebe<sup>284</sup>. Tímto způsobem získává odpověď na otázku po své existenci i esenci, neboť nyní může konečně sám sobě odpovědět: „Jsem na způsob myslí“.<sup>285</sup>

Právě v tomto jeho konstatování Massuno spatřuje ryzí důkaz o tom, že Miltonovo dílo mělo představovat zejména kritiku, resp. perverzi karteziánského postoje. Po svém pádu totiž Lucifer zjišťuje, že Peklo není fyzické místo obklopující jej zvenčí, nýbrž něco, co neustále nosí sám v sobě. Oním vnitřním peklem je jeho neschopnost uprchnout před skutečností či vzpomínkou na to, že byl vyloučen z ráje. Pod dojmem

---

<sup>283</sup> „Portanto, para que Lúcifer – que, após a queda, recebe o nome de Satã, Satã criado a partir da negação de Lúcifer – possa dizer “Eu” precisa estar à margem da existência. O dizer “Eu” é estar excluído da esfera divina. [...] Uma ameaça que ao mesmo tempo em que aniquila a identidade de Lúcifer – afinal, sua presença no Paraíso se encontra condicionada a aceitar uma nova estrutura arbitraria que não condiz com a própria essência dos anjos – todos os anjos haviam sido criados livres -, também incita-o a se rebelar.“ (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 124.)

<sup>284</sup> K tomu viz výše citovaná *třetí meditace* (zde s. 81).

<sup>285</sup> “eu sou enquanto mente.” (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 126).

tohoto zjištění tedy Satan konstatuje: „nosíť peklo v nitru svém i vůkol, *ni můž'* peklu o krok víc než sobě sám míst změnou uniknout.“<sup>286</sup>

Potvrzením své identity, resp. podrobením své existence zkoušce, se tak Lucifer coby Satan ocitá *de facto* uvězněn sám uvnitř sebe. On sám je peklo. Miltonova perverze karteziánského *cogito* zde tedy nabývá své finální podoby: *Cogito, ergo Infernum sum* – Myslím, tedy jsem Peklo.<sup>287</sup> Pojmenovat svou existenci a potvrdit tak svou identitu tedy vždy obnáší projít svým vlastním Peklem. V poznámce pod čarou ještě Massuno zmiňuje, že Stanley Cavell ve svém díle *In Quest of the Ordinary* rozeznává určitou perverzi karteziánského *cogito* také v povídkách E. A. Poa. Tentokrát však v podobě: „Myslím, tedy jsem (z)ničen.“<sup>288</sup>

Důvod pro podobné hrátky s jazykem a jeho imanentními ambivalencemi pak Massuno spatřuje ve změně úlohy, kterou musel začít jazyk díky rozvoji moderní vědy<sup>289</sup> v 17. století plnit: jazyk se má nyní stát transparentním a neutrálním prostředkem. Na tuto „hybris“ proti jazyku pak odpoví literatura pravým opakem, a to svojí „nemesi“ v podobě ambivalence a ironie. Autorka opět cituje Cathrine Martinovou:

Ironii zde představuje skutečnost, že tento racionalistický věk obnovené jistoty na poli filosofie, vědy a náboženství je vlastně počátkem daleko velkolepějšího věku pochybnosti. Proroctví básníci, jakým byl (spolu s anti-karteziány, mezi něž se řadil také Pascal) i Milton, byli schopni tento věk předvídat dlouho dopředu.<sup>290</sup>

Zdá se tedy, jako by *Ztracený ráj* tímto způsobem „vyhmátl“ a upozornil na imanentní rozporuplnost nových karteziánských jistot. Stejnou záležitostí se pak ve

---

<sup>286</sup> Zjednodušeně též: „Všude, kam se hnu, je Peklo; Já sám jsem Peklo. Původní anglické znění: “Which way I flie is Hell; my self am Hell“ (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 126). Citovaný český překlad čerpán z: MILTON, J. *Ztracený ráj, svazek první*, s. 114.

<sup>287</sup> „*Eu penso, logo, sou Inferno.*“ (Tamtéž).

<sup>288</sup> “I think, therefore, I am destroyed” (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 134.)

<sup>289</sup> K tomu viz dále Habermas a Heidegger.

<sup>290</sup> „The irony here, then is that this rationalist age of renewed certitude in philosophy, science and religion is actually the beginning of a greater age of doubt that prophetic poets like Milton (as well as anti-Cartesian philosophers like Pascal) could begin to foresee in advance.“ (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 127.)

své vlastní interpretaci zabývá i Pessoaův *Faust*. Luciferův pád zachycuje básník ve svých verších takto:

Mnohá věda však k vyššímu vystupuje / než k tomuto jedinému Bohu, jenž  
vše překračuje. [...] / I vykřikl jsem proti Bohu to, co je dál než Bůh, / a sobě  
rovným prozradil zlověstné tajemství. / Navěky odsouzen bloudit budu  
stále, / neustále klet, / protože tento svět (...) <sup>291</sup> / Být víc než Bůh, pak bych  
mohl jen / nekonečno nekonečna překročit a hned / zrodit se pro nesčíslný  
den ... <sup>292</sup>

Lucifer je tedy jiný než ostatní andělé, neboť jedině on mohl docílit transcendentního poznání. Massuno však nachází jisté rozdíly mezi metafyzickými otázkami, jež si oba protagonisté kladou. Miltonův Lucifer si pokládá otázku, zda je to vůbec Bůh, kdo jej stvořil. Faust však formuluje otázku poněkud jinak: pakliže má onen Bůh také svého Boha a ten zas dalšího, jak lze vůbec dospět k tomu, který jej (pozn. Fausta) skutečně stvořil? Jakýkoliv důvod, původ, základ či jistota čehokoliv se Faustovi ztrácí v bezedných hlubinách nekonečen za nekonečny. <sup>293</sup> Důležitou odlišnost však autorka spatřuje také v tom, že zatímco Miltonův Lucifer se podělil o své pochybnosti jen s ostatními anděly, hlas Lucifera v Pessoaově básni vyhlašuje, že transcendentní poznání je dosažitelné pro každého smrtelníka:

Jako když se smrtelník, obývající zem, / učí, že celá pláň nebe hvězdnatého  
/ je plná jiných světů, v nesmírném, / nekonečném rozrůznění stvoře-  
ného. <sup>294</sup>

Massuno tato slova interpretuje tak, že oním smrtelníkem je právě Faust. Jak on, tak Lucifer intuitivně tuší ono absurdní tajemství a paradox existence. Lucifer je vězněm Pekla v sobě samém, Faust pak ve svém „černém odloučení toho, kdo přemýšlí“. <sup>295</sup> Pro Lucifera myslet znamená být Peklem, pro Fausta to znamená *trpět*.

Miltonovo otřesení karteziánských jistot však Faust posouvá ještě o něco dál. Myslet pro něj ve výsledku znamená zapudit život. Stejně jako po svém pádu Satan, i Faust brzy pochopí, že se jeho vyloučení ze života ohlašovalo již ode dne, kdy spatřil světlo

---

<sup>291</sup> Viz mé vysvětlení rozlišení kulatých a hranatých závorek (zde s. 47, poznámka č. 123).

<sup>292</sup> MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 128. Český překlad převzat z PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 32.

<sup>293</sup> MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 128.

<sup>294</sup> Tamtéž. Český překlad převzat z PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 32.

<sup>295</sup> “no isolamento negro de quem pensa” (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 129). V českém (nekompletním) vydání tyto verše zřejmě chybí.

světa. I přesto však chce proti trýzni myšlení bojovat životem a žitím. Chce se pokusit v běžném lidském žití zapomenout sám sebe a najít úlevu od tíhy vlastní existence, jejíž smysl mu stále uniká: Nemůžeš mi, starče, nabídnout / nějaký lék na život? / Chci žít a nevědět o tom, / tak jak žiješ ty ... /.<sup>296</sup> Massuno připomíná, že abychom mohli žít, je nutné si k tomu osvojit určitý stupeň schopnosti zapomínat<sup>297</sup>, jenž však není v souladu s tím, čím Faust je:

Ani jako dítě, bytost předurčená, / jsem tuhle radost necítil; do svých her, / do dětských iluzí jsem vkládal / zlo svého předurčení.<sup>298</sup>

Pro Fausta je jeho nekonečné přemýšlení o myšlení hořkým pramenem zmatení a dezorientace:

---

<sup>296</sup> MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 130. Český překlad převzat z PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 87.

<sup>297</sup> Připomeňme zde Nietzscheho, který v zapomínání spatřoval jednu ze základních podmínek života:

Pozoruj stádo, jež se pase kolem: neví, co je včera, co je dnes, poskakuje, žere, odpočívá, tráví, znovu skáče, a tak od rána do noci a den za dnem, pevně přivázáno svou libostí a nelibostí na kolík okamžiku, a proto ani těžkomyslné ani omrzelé. [...] Ke všemu jednání náleží zapomínání: jako k životu všeho organického náleží nejen světlo, nýbrž i temnota. [...] Tedy: je možno žít téměř bez vzpomínky, ba žít šťastně, jak ukazuje zvíře; je však naprosto nemožné žít bez zapomínání. Anebo, abych se o svém tématu vyjádřil ještě jednodušeji: *je stupeň nespavosti, přežvykování, historického smyslu, který poškozuje a posléze hubí vše živé, ať je to člověk nebo národ nebo kultura.* (NIETZSCHE, B. O užitku a škodlivosti historie pro život, s. 7-10.)

Zavřít na čas dveře a okna vědomí; být ušetřen bitevní vřavy, v níž se nalézají služební orgány v našem podsvětí, pracující spolu i proti sobě; trochu ticha, trochu tabula rasa ve vědomí, aby se opět uvolnilo místo pro něco nového, především pro vznešenější funkce a funkcionáře, pro vládnutí, předvídání, předurčování (neboť náš organismus je zařízen oligarchicky) - to je užitek z oné, jak řečeno, aktivní zapomnětlivosti, naší dveřnice, udržovatelky duševního řádu, klidu, etikety: z toho hned vysvítá, v jakém smyslu by bez zapomnětlivosti nemohlo existovat žádné štěstí, žádná radost, naděje a hrdost, žádná přítomnost. Člověka, u něhož se tento mechanismus zábran porouchá a zastaví, můžeme přirovnat (a nejen přirovnat -) k dyspeptikovi, s ničím se "nevypořádá" ... A právě tohle nutně zapomnětlivé zvíře, u něhož zapomínání představuje sílu, formu *silného* zdraví, si vypěstovalo sílu protikladnou, paměť, s jejíž pomocí v jistých případech zapomnětlivost vyrazuje... NIETZSCHE, F. *Genealogie morálky*, s. 41-42.)

<sup>298</sup> MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 130. Český překlad převzat z PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 22.

V nepomíjejícím zvyku zkoumat sebe sám<sup>299</sup> / nevím, kde nebo kolikerý  
jsem, / v jaké půdě hluku a (...) pohřbil jsem horečnatého ducha. /<sup>300</sup>

Oproti myšlení se pak Bytí (*Ser*) Faustovi jeví jako nějaký nadpřirozený automatis-  
mus.<sup>301</sup> Zdá se mu, že je poháněno jakousi vůči myšlení zcela indiferentní metafyzic-  
kou silou. I tak ale před Faustem vyvstávají stále nové otázky: Je indiferentní vůči  
myšlení koho? Vůči myšlení onoho bytí? Ale co jiného je tedy bytí, než myšlení? Po-  
city? Ale ty stále jen krouží kolem nedosažitelného středu...<sup>302</sup> Ale co to vůbec je Bytí?  
V tragédii se proto objevuje i hlas *Bytí* samého, aby nám odhalilo svou identitu:  
„Jsem tedy vnitřní esence / vzdechu a kvílení, / hlubokého myšlení, / jež nese jméno  
,Existence‘.“<sup>303</sup> Právě *Existence* však ve svém monologu odhaluje, že ji nelze obe-  
jmout, nelze ji pochopit:

Ač pojem temný, pomyslný, / stačím tě překonat! / Nahé ve mně může zřít /  
zrak (nikomu nelze pochopit) / Tajemství (...) zázrak snad světa / a vůle žít.  
[...] / není, kdo by mě uchopil / (nikdo mě dosud nechápal), / kdo s jménem  
mým se seznámil, / už nepokročil dál.<sup>304</sup>

Je to tedy v Existenci, kde lze zřít holé tajemství. Massuno nicméně upozorňuje, že to  
neznamená než další izolaci, další *huis clos*, neboť Tajemství jako takové nelze sdě-  
lit<sup>305</sup>. Massuno podtrhuje jednu paradoxní skutečnost: ani čtenář si nemůže koncep-  
tualizovat to, co ve Faustovi vlastně čte, a v ději se proto obtížně orientuje:

Verše Pessoaova poetického dramatu činí nemožným uchopování či formo-  
vání pojmů, neboť hyperbolicky narušují stabilitu slov. Lépe řečeno, tvrzení,

---

<sup>299</sup> K tomu opět Nietzsche: „...hybris je i náš postoj k *nám samým*, - protože se sebou provádíme expe-  
rimenty, které bychom si nedovolili s žádným zvířetem, a pitváme si potěšeně a zvědavě duši v živou-  
cím těle: což nám záleží ještě na "zdraví" duše?! [...] Sami sebe teď znásilňujeme, není o tom pochyb,  
my rozlouskávači duše, my tazatelé a tázáním zpochybňovaní, jako by život nebyl nic jiného než lous-  
kání ořechů; právě tím musíme být nutně každým dnem ještě pochybnějšími, ještě více *hodni* tázání,  
právě tím snad také *hodni* – žít? ...“ (NIETZSCHE, F. *Genealogie morálky*, s. 92)

<sup>300</sup> MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 131. Český překlad převzat z PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 94.

<sup>301</sup> Viz „Zázračné nevědomí bytí!“ (PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 40), nebo  
„Nemenší hrůzu ve mně budí / vědomí mého nevědomí, / nadpřirozeného mechanismu, / jímž jsem  
sám, kruh ( ... ) pocitů / neustále rotující, stále stejně vzdálený / od nedosažitelného středu.“ ( s. 55). A  
ještě: „/Kdoví, zdali až zemřu, neocitnu se / jen na jiném stupni nevědomí, / v jiném principu stejného  
ukrutného tajemství, / jiného, nového, a přece téhož?“ (s. 59).

<sup>302</sup> Viz předchozí poznámka.

<sup>303</sup> MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 131. Český překlad převzat z PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 67.

<sup>304</sup> Tamtéž. Český překlad tamtéž.

<sup>305</sup> Viz Faustovy nářky nad deficiencí jazyka, coby nástroje formalizace obsahů vědomí.

že Tajemství je vše, nám zabraňuje pojmově uchopit, co by ono tajemství vlastně mohlo být – konec konců, je vším. Slovo tajemství dovoluje, abychom jej naplnili různými formami, přičemž není ani jednou z nich, stejně jako je zároveň souhrnem všech. V důsledku toho nám Faustovy verše cestou hyperboly brání, abychom dosáhli jakékoli pevné půdy pod nohama.<sup>306</sup>

Jak Milton, tak Pessoa tedy napadají samotné základy karteziánství a poukazují na jeho vnitřní rozpory. Milton to činí demonstrací perverze *cogita*, k níž nechá Lucifera na základě Descartových pravidel pro vedení rozumu dojít. Pessoa nám pak okázale předvádí, že konstatování „Myslím, tedy jsem“ není než vstupní branou do pekla vlastního myšlení, v němž neustále vyvstávají nové otázky. Je to peklo, v němž se tedy nikdy nelze dopátrat jakékoliv definitivní odpovědi. Onen boj Inteligence se Životem, jak sám básník popsal ústřední téma svého Fausta, je tedy dle autorky explicitní kritikou karteziánského potvrzení existence skrze myšlení<sup>307</sup>. Faust nám ukazuje, že je myšlení s existencí naopak v přímém rozporu, neboť zapuzuje život:

Přemýšlení a bytí-ve-světě se zde jeví jako dvě konkurující si sféry, jež se navzájem popírají: buď je člověk ve světě, nebo přemýšlí. A to platí i naopak...  
[...] Bylo by tedy, aby člověk vůbec mohl „být“, nutné přestat myslet? [...]

---

<sup>306</sup> „Os versos do drama poético de Fernando Pessoa impossibilitam a apreensão ou a formação de conceitos, haja vista quebrarem hiperbolicamente a estabilidade das palavras. Ou melhor, ao afirmar que o mistério é tudo, evita-se conceituar aquilo que o mistério possa ser – afinal, é tudo. A palavra mistério admite ser preenchida por várias formas, não sendo ao mesmo tempo nenhuma delas, e sim o conjunto de todas. Consequentemente, de forma hiperbólica, os versos de Fausto impedem que se chegue a um terreno estável.“ (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 133)

<sup>307</sup> Viz Heideggerova kritika Descartova vypracování *cogito*:

Svým „*cogito sum*“ chtěl Descartes zjednat filosofii novou a bezpečnou půdu. Co však při tomto „radikálním“ začátku ponechává v neurčitosti, je způsob bytí oné *res cogitans*, přesněji *mysl bytí onoho „sum“*. [...] Descartes provádí fundamentální úvahy svých *Meditationes* tak, že na toto jsoucno, jež klade jako fundamentum *inconcussum*, aplikuje středověkou ontologii. *Res cogitans* je ontologicky určena jako *ens*, přičemž *mysl bytí ens* je pro středověkou ontologii fixován v porozumění, jež *ens* chápe jako *ens creatum*. Bůh jako *ens infinitum* je *ens increatum*. Avšak stvořenost něčeho, chápaná v nejširším smyslu jako zhotovenost, je podstatným strukturálním momentem antického pojmu bytí. Zdánlivý novopočátek filosofování se tak odhaluje jako naroubování osudného předsudku, na jehož základě následující doba pominula tematickou ontologickou analytiku „mysli“, jejímž provedení by jako vodítko sloužila otázka po bytí a jež by byla zároveň kritickým vyrovnáním s tradiční antickou ontologií. (HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*, s. 41)

Neznamenalo by právě ono „myslet existenci“ nacházet se již dávno za jejím okrajem?<sup>308</sup>

**Christopher Damien Aretta**

## **5.4 „Bratři“ Faust a Álvaro de Campos: Konfigurace modernity**

Autor jednoho z článků zařazených do goethovsko-pessoovské antologie<sup>309</sup> se zabývá interpretací faustovského tématu ve vztahu k invazi techniky do žitého světa, manifestující se zejména na úrovni jazyka. Cituje v této souvislosti přesvědčení Jürgena Habermase, že technický jazyk (coby informační obsah věd) může v žitém světě nabývat významu pouze oklikou, a to skrze své praktické důsledky, resp. technologické aplikace.<sup>310</sup> Podobně na tento problém nahlíží také Martin Heidegger, jenž přirozenou povahu lidské řeči spatřuje v její schopnost říci, jakožto nechat ukázat přítomné i nepřítomné. Z toho důvodu tedy také on vidí v technickém jazyku nebezpečnou agresi vůči naší řeči a její základní povaze.<sup>311</sup>

Jestliže tradici rozumíme jako souhrnu soudobého jazyka a kultury určité historické komunity, je tedy z uvedených důvodů její překlad do technického jazyka vyloučen. Stejným prizmatem autor ve své studii nahlíží i na obě zpracování Fausta. Podtrhuje, že jak Goethe, tak Pessoa žili v určité fázi modernity s různě pokročilou úrovní industrializace a technického pokroku:

---

<sup>308</sup> „Pensamento e o estar no mundo aparecem como duas esferas em competição que se alternam: ou se está no mundo ou se pensa; ou se pensa, ou faz-se parte de um mundo. [...] Para ser seria, então, necessário não pensar? [...] Pensar a existência não seria já estar fora dela?“ (MASSUNO, T. Penso. Sou?, s. 131 a 133). Uvozovky jsem v překladu doplnil pro lepší srozumitelnost věty.

<sup>309</sup> AURETTA, Christopher Damien, DA COSTA, Nuno Felix, BROHM, Holger a MENDES, Anabela. *Goethe e Pessoa: Contemporaneidade de Fausto*. Lisabon: Edição Colibri, 2006. ISBN 972-772-610-0.

<sup>310</sup> AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 10.

<sup>311</sup> AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 12.

Je zcela zásadní postřehnout, jak každý z obou Faustů zcela odlišně a po svém odpovídá svému světu. Dochází k tomu totiž v souladu s různým stupněm pnutí mezi jazykem soudobé tradice a techniky. Jeden z nich neustále usiluje o nalezení nějaké syntézy – v Goethově terminologii symbolu – která by sjednotila pozorovatele a pozorované<sup>312</sup>. Svět je pro něj nahlédnutím. Je to modelový plán s mnohočetnými variantami skutečnými i virtuálními. Činitel i pozorovatel se v něm pohybují v témže eschatologickém směru, tj. ke smíření organického a anorganického života v jeho cyklickém nastávání pod symbolem „věčného ženství“. Právě zmínka o něm v závěru fakticky korunuje konec druhého dílu Goethova Fausta [...]. Ten druhý oproti tomu jedná a reaguje v situaci plné nesouladů [...], z nichž jeden představuje též příznak kulturní krize, probíhající celým Faustem portugalského modernisty. Pessoaův *Faust, Subjektivní tragédie*, nám tedy oproti Goethovi zprostředkovává naprostý opak: aporii, metafyzické a zkušenostní *huis clos*, jež odsuzuje jeho Fausta k rozplynutí ještě před osvobozujícím Okamžikem.<sup>313</sup>

V portugalském *Faustovi* tedy ona velkolepá závěrečná syntéza chybí. Nalezneme ji však jinde, a to v heteronymickém projektu. Aretta totiž spatřuje v Pessoaově alter-egu Álvaro de Camposovi jistý Faustův komplement. Jeho dodatečným doplněním k Faustovi je pak možno zahlédnout podobně celistvou syntézu, k jaké došlo u *Fausta* německého. Námořní inženýr Campos<sup>314</sup> ve své poezii opěvuje hluk motorů<sup>315</sup>, rychlost dopravních prostředků a tep moderního velkoměsta, Lisabonu. Aretta v Goethově *Faustovi* (Pozn. v závěru druhého dílu), stejně tak jako v heteronymním Camposovi, spatřuje právě to, o čem píše Habermas: snahu o „překlad“ obrazu technického pokroku do jazyka literatury. Oba zmínění autoři jsou tedy:

---

<sup>312</sup> Viz u Goetha znamení makrokosmu a ducha země (zde s. 11)

<sup>313</sup> „É fundamental ver como os seus Faustos respectivos respondem diversamente ao seu mundo de acordo com o grau de tensão entre esta língua de tradição e linguagem técnica: um está perpetuamente em busca de uma síntese - o *simbolo* na terminologia de Goethe - que reúne o observador e o observado, o mundo e o *insight*, a planta prototípica e as suas múltiplas variantes reais e virtuais, o actor e o contemplador numa mesma direcção escatológica, i.e., a reconciliação da vida orgânica e inorgânica no seu cíclico devir sob o signo do ‚eterno feminino‘ cuja referência coroa de facto o segundo *Fausto* de Goethe [...] ao passo que o outro age e reage numa situação de plena dissonância [...] uma dissonância que representa uma crise cultural que perpassa todo o Fausto do modernista português [...]. Para Pessoa, a obra *Fausto, Tragédia Subjectiva* comunica o seu contrário: a aporia, o *huis clos* metafísico e experiencial que condena o seu Fausto à dissolução antes do Momento libertador.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 12.)

<sup>314</sup> Viz kapitola této práce *Vybrané biografie Pessoaových heteronymů* (zde s. 34).

<sup>315</sup> K tomu srovnej: Camposova báseň *Trimfální óda* (zde s. 35, poznámka č. 86).



...poetickými konfiguracemi. Cestou hluboké estetické inovace pak každý svým způsobem, zprostředkovávají aspekty v pokroku technického myšlení, dopadající na jedno ze základních poslání celé lidské kultury: dát lidské osobě nějaké vnitřní gravitační centrum.<sup>316</sup>

Až prostřednictvím Camposova díla tedy Pessoa – superiorní subjektivita nadřazená jak Camposovi, tak Faustovi – dojde oné syntézy, kterou prezentuje *Faust* Goethův. Na rozdíl od Camposa se totiž Faustovi nepodařilo přeložit<sup>317</sup> svou zkušenost s vnějším světem, tolik proměněným technickým pokrokem a kulturní krizí. Faust tímto způsobem zůstává věznem své subjektivity a nepodílí se na bytí-ve-světě, neboť mu nerozumí. Jak shrnuje Aretta, Faust i nadále „zůstává ve svém spekulativním *huis clos*, prodchnutém stíny nihilismu.“<sup>318</sup>

Autor soudí, že ona „estetika inovativní destrukce“<sup>319</sup>, kterou modernita do umění vnesla, definitivně pohřbila mimetickou přetvářku realismu. Moderní umělecké dílo „*již není věrným obrazem světa, ale manifestací procesu světa-o-sobě.*“<sup>320</sup>

Modernismus nejenže vyzdvihl potřebu revize generativních principů uměleckého

---

<sup>316</sup> AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 13.

<sup>317</sup> K tomu viz Schwartz: „(Richard) Rorty nás pobízí, abychom opustili tradiční filosofické usilování o nalezení kritéria, jež by nám sdělilo, která slovní zásoba skutečně odpovídá světu, nebo snad vyjadřuje skutečnou přirozenost našeho Já (*self*). Rorty tvrdí, že změna z jedné jazykové hry do druhé totiž ve skutečnosti neprobíhá na základě kritérií či výběru. Zvyk užívat jistých slov spíše postupně ustupuje jinému zvyku. Děje se tak kvůli tomu, že nová slovní zásoba nabízí momentálně užitečnější, nikoli však přesnější způsob popisu světa a vlastního Já (*self*). Ve Faustovi pak nacházíme dramaturgii právě takového momentu kulturní změny. Potíž tkví však v tom, že zastaralá jazyková hra (*language game*), která právě vypadla z používání, teprve musí být nahrazena novým způsobem mluvy. Následkem toho protagonista sám zjišťuje, že se ocitá ve stavu jazykové zbavenosti. Jinak řečeno, Faustův tradiční jazyk – včetně s ním souvisejících tezí, jež považoval za samozřejmé – ztratil své výsadní postavení, avšak po ruce není žádný jiný jazyk, jenž by mu ulevil od bezforemnosti světa, kterou s sebou tento stav přináší.“

(„Rorty urges us to abandon the traditional philosophical search for a criterion that would tell us which vocabulary fits the world or expresses the real nature of the self. Indeed, the change from one language game to another does not occur by means of criteria or choice, he argues. Rather, the habit of using certain words gradually yields to the habit of using others, which offer a more useful way of describing the world and the self, not a more adequate one. Fausto dramatizes just such a moment of cultural change, except that the language game that has fallen into disuse has yet to be replaced by a new way of speaking, with the result that the protagonist finds himself linguistically bereft. Put differently, Fausto's customary idiom, and the interlocked theses it took for granted, have lost their purchase, and no new idiom is available to relieve him of the formlessness that ensues.“) SCHWARTZ, J. P. *Rendering the Formless*, s. 66.

<sup>318</sup> „...permanece no seu *huis clos* especulativo, permeado de sombra niilista.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 13).

<sup>319</sup> „uma estética de destruição inovadora“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 11.)

<sup>320</sup> „...a obra torna-se manifestação do processo do mundo em si.“ (AURETTA. *Contemporaneidade de Fausto*, s. 13.) Kurzíva v originále. Dodal bych k tomu snad jen, že je to samozřejmě manifestace bytostně dynamická.

díla, ale podnítl i zpochybnění konstitutivních prvků modernity vůbec. Každý dějinně-kulturní zlom si žádá jakési „vyrovnání se“ s předchozí tradicí. Konkrétně osoba Fausta, ona „osoba palimpsest“<sup>321</sup>, je pro takové chvíle příhodným médiem. Připomeňme si opět scénu, v níž německý Faust přepisuje počáteční verše *Nového zákona*:

Zde: "Na počátku bylo *slovo!*", čtu. / A jak dále? Nesnáz je hned tu. / Nelze mi slovo přec tak v úctě míti, / musím to jinak přeložiti; / ačli že duch mě řádně osvítil, / stojí tu: Pojem na počátku byl. / Dobře si rozvaž první řádku, / neukvapuj se na počátku! / Že vznikala by z pojmu všechna díla? / Má státi: Na počátku byla síla! / Leč ještě jsem to ani nenapsal, / a cos mě nu tká, abych hledal dál. / A náhle, osvícen, zřím do hlubin. / Já napíšu: Byl na počátku čin!<sup>322</sup>

Auretta scénu interpretuje jako metaforické přepisování Faustovy vlastní existence, pro niž touto cestou vytváří nové místo ve světě. Coby moderní člověk ji nicméně přepisuje do podoby, kterou si ve své představivosti sám osnuje. Ať již úmyslným či neúmyslným Goethovým ironickým žertem při tom je, že tuto scénu zakomponoval do

---

<sup>321</sup> „Faust est un personnage-palimpseste dont la parole est tramée d’un véritable tissage hétéroclite et éclairé des autorités médiévales occidentales.“ (*Faust je jakási osoba-palimpsest, jejíž/jehož slova jsou utkána ze vsutku různorodé a osvícené tkaniny středověkých západních autorit*). PESLIER, J. *Faust à l’épreuve du médiéval*, s. 79.

<sup>322</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 64-65.

vlastního přepisu jiného tradičního prvku<sup>323</sup> – postavy Fausta z loutkových představení a knížek lidového čtení<sup>324</sup>. Světlo světa tak spatřil ryze moderní Faust, „jehož vlastní přepisování biblického textu symbolizuje založení moderního vědomí v celé jeho tragické a osiřelé velkoleposti.“<sup>325</sup>

Auretta tedy soudí, že klíčem k lepšímu pochopení Fausta/Pessoa je jeho heteronym Campos. V jeho ódách opěvujících fantaskní „*techno-krajiny*“<sup>326</sup> vystupuje moderní město nikoli jako „pouhé dílo inženýrů, nýbrž jako manifestace Nezměrna.“<sup>327</sup> Lisbon se pro Campose stává křižovatkou imanentních a transcendentních energií. Je to metafyzický uzel, v němž se lidská „negativní zkušenost s naší biologickou, fyzickou a dějinnou podmíněností – tedy naší pozemskou kontingencí, která neguje veškeré

---

<sup>323</sup> Co se týče onoho nového uchopování tradice a jejího přepisu Julia Peslier je k této latentní symbolice ještě o něco pozornější. Ve své reflexi nad faustovskými středověkými motivy upozorňuje na četné tradiční aluze. Například scéna „Noc“ je situována do místnosti vylíčené jako „*Vysoko klenutý, úzký gotický pokoj*“ (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 35). Jeho gotický kabinet zde tedy symbolizuje středověk, z něž chce Faust uniknout pryč, do nového světa: / Běda, jsem ještě v tom vězení, / v proklatě ztuhlém sklepení...“ (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 36). Peslier si dále všimá, že se ve své lamentaci nad marností vědění prezentuje jako dědic středověké univerzity s jejími čtyřmi fakultami: „Ach, s právy filozofii / a medicínu jsem studoval / a také teologii / já pohříchu se prokousal a / teď tu, blázen, stojím, žel, / a ani za mák jsem nezmoudřel. (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 35).“ Mezi jinými tradičními středověkými symboly se zde dle autorky objevuje též náznak gesta sv. Jeronýma, patrona překladatelů, jak jej vyobrazil na svém obraze Durer „Co se mi šklebíš, / dutá lebko ty?“ (GOETHE, J. W. *Faust*, s. 45). Logicky pak následuje onen přepis Bible, v němž Peslier spatřuje jakýsi deformovaný obraz Luthera překládajícího Bibli do Goethovy mateřštiny. V náznacích zde spatřuje i obraz sv. Augustina, v soužení netrpělivě vyhlížejícího hodinu smrti:

...a vzlykal jsem v žalostném nářku: "Jak dlouho ještě? Jak dlouho? Zítřka a opět zítřka? Proč ne nyní? Proč nemá ještě této hodiny býti konec mé hanbě?" Tak jsem mluvil a plakal v přehořké lítosti svého srdce. A aj; ze sousedního domu slyším hlas, jako hoch a nebo dívky, jež zpívajíc často opakuje: "Vezmi, čti! Vezmi, čti!" (AUGUSTINUS, A. *Vyznání*, s. 258)

Také Fausta před sebevraždou náhle zachrání dětský hlas. Zatímco je však Augustin tímto božím zásahem obrácen na víru, Faust víry nedosáhne. Pole působnosti v jeho duši tak zůstane volné pro Mefistofela. Peslier v této části dramatu nachází i další podobnost Fausta s Lutherem: aktualizaci legendy, podle níž prý o Luther vrhl do tváře, kalamář ďáblovi, jenž jej přišel trýznit. (PESLIER, J. *Faust à l'épreuve du médiéval*, s. 81).

<sup>324</sup> K tomu viz úvodní kapitola *Doktor Johannes Faust* (zde s. 5)

<sup>325</sup> „...Fausto moderno cujo acto de re-escrita do texto bíblico simboliza a fundação da consciência moderna em toda a sua trágica e orfanada grandiosidade.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 15.)

<sup>326</sup> „*As tecno-paisagens*“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 15.). Kurzíva v originále.

<sup>327</sup> AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 16.

naše netechnologické aspirace –proplétá se zkušeností neomezena.“<sup>328</sup> V této metafyzické fúzi vidí autor podobnou událost, jakou představuje spojení Fausta (kontingentní dějinné bytosti) s věčným nihilistou Mefistem.<sup>329</sup>

Auretta se dále věnuje zejména motivu neobyčejného Okamžiku (*Augenblick*). Rozumí mu jako „postřehnutí života v jeho zkušenostní totalitě“.<sup>330</sup> Připomíná však, že nikdy neutuchající materiální i metafyzické *accelerando* naší modernity jakýkoliv *Augenblick* okamžitě rozpouští v kritické reflexi a analýze. V Goethově dramatu je pak tento Okamžik posledním pozemským pocitem umírajícího Fausta, žasnoucího nad výsledkem svého urbanistického inženýrství:

Močál se táhne pod horstvem / a zamořuje, čeho dosaženo. / Zlých výparů smět zbavit zem, / pak teprv je mé dílo dovršeno! / Chci milionů mnoho usídliti, / ne v bezpečném, leč volném, činném žití. [...] /Zde uvnitř bude krajina jak ráj. / Necht' příboj burácí až na sám kraj: [...] / To hemžení bych zřít chtěl rád, / na volné hroudě s volným lidem stát. / Okamžik směl bych osloviti: / jsi tolik krásný, prodli jen! / Nemůže ohlas mého živobytí / být věky věků přehlušen. - / Té strmé slasti předtuchu teď mám / a nejvyšší svou chvíli prožívám.<sup>331</sup>

Auretta zde využívá aristotelského termínu TELOS, jehož činnost je v eschatologickém směřování Faustovy existence dobře čitelná: „Historické vědomí je zde evidentně obdařeno určitou jednotnou a obklopující teleologií: pro německého autora tomuto vědomí tedy stále ještě náležela určitá teleologická záruka.“<sup>332</sup> Faustem popsaný obraz příboje, resp. pomezí suché země a moře, se pro toto drama Aurretovi zdá být emblematickým. Slepý Goethův Faust právě při představě této hranice, jejíž kus vyrval vodnímu živlu, prožívá svůj *Augenblick*. U Pessoa je tomu „nicméně právě naopak,

---

<sup>328</sup> „...experiência negativa da nossa contingência terrestre, i.e., a nossa vida condicionada e contextualizada pelas suas limitações físicas, temporais e históricas- aquilo que nega as aspirações não tecnológicas da consciência humana- com a experiência do ilimitado.“ (Tamtéž).

<sup>329</sup> Tamtéž.

<sup>330</sup> „A captação da vida na sua totalidade experiencial – o *Augenblick*“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 17).

<sup>331</sup> GOETHE, J. W. *Faust*, s. 477.

<sup>332</sup> „A consciência histórica vê-se, portanto, dotada de uma teleologia una e envolvente: para o autor alemão, possui uma garantia teleológica.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 19.)

neboť je to právě na moři, kde Pessoaův Faust – ono metafyzické ztroskotání – předjímal svou definitivní porážku.<sup>333</sup> Jeho neblahé tušení pak celou *Subjektivní tragédii* dokonce zahajuje:

Vy vlny tužeb, jež hynete marně, / aniž pojedete k srdci bliž a k duši / vlastního citu; hořké vlny nářku, / vás vyplakat nelze, stoupáte však ve mně / - nezměrný příliv, halasný a hluchý - / abyste zašly tam na krajním břehu / vnucovaném životem a Bytím; / vlny tesknící po nezměrném moři, / kde pláž je planým snem, či po nějaké zemi, / neznámé *uíc* než věčný van / trápení bez ustání, a kde jenom tvary / očima duše nepostižitelné bloudí, / esence jasnozřivé [...] /<sup>334</sup>

Auretta se pozastavuje nad obrazem této portugalské „pláže“, resp. bažinatého holandského prostředí, coby zmíněné symbolické hranice. Pro ilustraci nám přibližuje jednu filosofickou reflexi Hanse Blumenberga, týkající se gnostické symboliky moře. Blumenberg uvádí, že zejména metafora nebezpečné plavby slouží člověku za nástroj k pochopení směřování vlastní existence v její totalitě. Moře pak představuje přirozený limit lidského úsilí a komplementárně k tomu též démonickou sféru nevypočitatelného, kde neplatí žádné zákony. Samotnou gnózi jsou mu pak připisovány rysy označující inertní hmotu, která vše pohltí a transformuje v sebe samu.<sup>335</sup>

Pessoaův Faust je trosečníkem ve „stavu metafyzického solipsismu.“<sup>336</sup> Ve stínu Goethova Fausta vypadá jako mýtus zbavený dějinnosti, abstraktní počín postrádající svou aktualizaci ve skutečném činu (výjimkou vraždy starého mága). Peklo jeho vlastního myšlení, jeho horečně temný IDIOS KOSMOS, je tak „zbaven těhotnosti věcmi a postrádá jakoukoli fenomenologickou pregnancí“<sup>337</sup> Portugalcův německý Mistr je však s tradiční metafyzikou stále ještě v souladu:

Pro Goetha tak Faust nejen představuje, ale i substančně zakládá vitální proces (sebe)rozvinutí se lidského vědomí (*Bildung*, řečeno v souladu Goethovým vědecko-estetickým slovníkem). Je to drama, jež dovoluje, aby si

---

<sup>333</sup> Em contraposição ao Fausto de Goethe, porém, é precisamente no mar que o Fausto pessoano - náufrago metafísico - pressagia a sua derrota definitiva já num dos fragmentos que *inicia* a "tragédia subjectiva". (Tamtéž)

<sup>334</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 14.

<sup>335</sup> AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 19-20.

<sup>336</sup> „estado de solipsismo metafísico“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 20.)

<sup>337</sup> „o seu cosmos é destituído de pregnância fenomenológica, privado da prenhez das coisas“ (Tamtéž)

jistá organická totalita uvědomila svůj TELOS v konsonanci s TELOS náležitým jině vřezávající totalitě, tedy totalitě kosmu samého. Obě tyto totality pak v Goethově díle konvergují<sup>338</sup>, a to v oblasti viditelného.<sup>339</sup>

Obě díla dle Aurretty sice vykazují podobné sklony ke spekulativní reflexi, diametrálně se však liší v rozuzlení aporií z jejich reflexí vzešlých. Na rozdíl od Goetha pak Pessoa svého Fausta umisťuje do univerza, v němž je život spíše jen donekonečna promyšlen než kdy vůbec žít.

*Augenblick*, onen pro Goetha tak podstatný motiv, v Pessoaově Faustovi zcela chybí. Aurretta však soudí, že básník tohoto opojení požíval někde v jinde, a to v poezii zmíněného námořního inženýra Álvara de Campose. Jak již bylo předesláno, teprve jeho prostřednictvím nebo v komplementaci s ním, dochází u Pessay k obdobné syntéze, jako u Goetha. Stejně tak jsem se již letmo zmínil, že Campos v ryze materiálním a mechanizovaném prostředí města nalézá křížovatku energií, která mu paradoxně umožňuje zakoušení absolutna.<sup>340</sup> Toto materialistické médium nicméně nepovažuje Aurretta za žádnou novinku.

Připomíná mu totiž jednu z nejstarších písemných památek vůbec – *Epos o Gilgameshovi*. Hrdina Gilgamesh při návratu do rodného města pozoruje jeho mohutné hradby, úžasný konstrukční výkon tehdejších „inženýrů“. Ocitá se před nimi

---

<sup>338</sup> Podobně jako v Camposově metafyzickém clustru představovaném Lisabonem.

<sup>339</sup> „Assim, para Goethe, Fausto representa e consubstancia o processo vital de (auto-)desenvolvimento da consciência Humana (a *Bildung*, no vocabulário científico e estético de Goethe) – drama esse que permite que utna totalidade orgânica realize o seu *telos* em consonância com o de outra totalidade mais envolvente, i.e., a do cosmos em si. Estas duas totalidades convergem, na obra de Goethe, no território do visível.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 21)

<sup>340</sup> Ve své knize *Továrna na absolutno* (1922) se podobnému prostupování absolutna materiálním světem věnoval i Pessoaův vrstevník Karel Čapek (1890-1938). Absolutno v jeho literární fikci vytvářel stroj nazvaný karburátor:

Víš, co je to panteismus? To je víra, že ve všem, co existuje, se projevuje jeden Bůh, nebo Absolutno, jak chceš. V člověku i v kameni, v trávě, ve vodě, všude. A víš, co učí Spinoza? Že hmotnost je jenom projev nebo jedna stránka božské substance, kdežto druhá stránka je duch. [...] Leibniz učí, že hmota je složena z duševních bodů, z monád, které jsou boží podstaty. Co tomu říkáš? [...] A teď si představ, že kus hmoty úplně zničíš, zdánlivě beze zbytku; ale protože každá hmota je vlastně Hmota plus Absolutno, zničil jsi jenom hmotu a zůstal ti nezničitelný zbytek: čisté, uvolněné, činné Absolutno. [...] Zůstal čistý Bůh. Chemické nic, které působí s ohromnou energií. (ČAPEK, K. *Továrna na absolutno*, s. 33-35).

však sám, bez svého věrného Enkidua, s nímž město opouštěl. Také tento jedinečný moment je svého druhu *Augenblick* vyvolaný materiální strukturou. Neohrožený Gilgamesh si v něm uvědomí onu pro člověka nikdy nepřekonatelnou hranici – lidskou smrtelnost. Podobně jako u Goetha, jsme i zde svědky epopeje lidského vědomí, které nakonec dospívá až základnímu zákonu lidské existence.

Álvaro de Campos je (byť v daleko menší míře než Pessoa) také nehomogenní osobností. Právě díky své podvojně osobnosti inženýra-poety je majitelem oné „vykolejené pozitivistické imaginace“<sup>341</sup> a hlasatelem náboženství metafyzicko-technického Nezměrna. Moderní poezie takových imaginativních prostředků nežívá jen nějakého svého vrtochu či rozmaru. Snaží se totiž rozličnými prostředky artikulovat pocit kosmického osamocení, jenž zakoušíme na scénérii naší nehostinné moderní citovosti. V knize *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology* k tomu Hans Jonas poznamenává:

Pryč je onen kosmos, s jehož imanentním LOGEM se můj LOGOS mohl cítit spřízněn. Pryč je i řád veškerenstva, v němž existovalo důstojné místo pro lidskou bytost. Nyní se toto místo jeví jen jako ryzí a nepochopitelná náhoda. (...) V takové situaci však existuje něco ještě vážnějšího než pouhý stav mysli člověka bez vlasti, jenž má strach se cítí ztracen. Lhostejnost takové přírody v sobě implikuje především to, že se žádným způsobem nevztahuje k jakýmkoliv účelům. Po vyloučení teleologie ze systému přírodních příčin přestala příroda, která se díky tomu nyní sama ocitla bez hranic a účelů, potvrzovat jakoukoliv lidskou účelnost. Universum bez jakékoli vnitřní hierarchie bytí, jakým je i univerzum kopernikánské<sup>342</sup>, tak ponechává hodnoty bez jakékoli ontologické opory. Vlastnímu JÁ v marné honbě za smyslem a hodnotami nezbyvá jiné východisko než obrat k sobě samému.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 26.

<sup>342</sup> K tomu viz opět Nietzsche:

„Není snad právě po Koperníkovi nezadržitelně na postupu sebeumenšování člověka, jeho *vůle* k sebeumenšování? Zmizela víra v jeho důstojnost, jedinečnost, nenahraditelnost uvnitř hierarchie bytostí. Po Koperníkovi jako by se člověk octl na šikmé ploše,- sjíždí nyní stále rychleji ze středu kam? do nicoty? do „pronikavého pocitu své nicoty“? *Všechna* věda (a rozhodně ne jen astronomie, o jejímž ponižujícím a snižujícím působení učinil pozoruhodné doznání Kant, „ona ničí mou důležitost“) dnes usiluje o to, aby člověku vymluvila jeho dosavadní úctu k sobě samému. (NIETZSCHE, F. *Genealogie morálky*, s. 128).

<sup>343</sup> Foi-se o cosmos cujo logos imanente o meu logos podia sentir-se aparentado; foi-se a ordem do todo; onde existe um lugar para o ser humano. Este lugar aparece agora como puro e incompreensível

Skrze svou heteronymitu, svou biologickou desinkarnaci a stávání se někým jiným, se Pessoa snaží učinit zjevnými metafyzické základy, jež determinují a podmiňují již *samotnou možnost* mít vůbec identitu. Připomeňme, že u Pessoy je to vždy právě abstraktní spekulace, co musí definovat, předcházet a konec konců i zakládat konkrétní manifestaci skutečnosti světa. Aretta v tom spatřuje zásadní odlišnost vůči Goethovi, „pro nějž byla poetická reflexe vždy soupodstatná s fenomenologickým děním se života.“<sup>344</sup> Poslední slovo k této Pessově konstrukci bych přenechal opět Arettovi:

Heteronymní já odporuje empirickému já a doplňuje jej. Odhaluje při tom, že je to druhé (*tj. empirické já*) omezeno na své holé existování, coby protagonista pouhého počínání si, postrádajícího vyšších cílů. Poetická heteronymie v důsledku toho uskutečňuje akt textové transcendence, která umožňuje zdolávat jednotlivosti daného historického času a prostoru. Campos je prostředkem symbolické syntézy a dynamické konkretizace modernity, chápané nyní ne již jako pouhé dílo inženýrů, nýbrž jako určitý mýtický dozvuk.<sup>345</sup>

Pessoův Faust při pokusu o zmíněný Habermasův „překlad“ pohořel a uvízl ve vězení své subjektivity. Campos však svou mechanickou imaginaci neobstruuje vyčpělými obsahy předchozí tradice, nýbrž obsahy pulzující přítomnosti. Touto cestou tedy překonává zhoubnou inertnost vůči vnějšku a zbavuje se oné kosmické osamělosti, o níž psal Jonas. Svůj LOGOS uvádí v soulad s LOGEM kosmickým. resp. LOGEM oné

---

acaso. (...) Mas existe algo mais, nesta situação, do que o mero estado de ânimo de quem não tem pátria, de quem está perdido e sente medo. A indiferença da natureza significa também que ela não tem qualquer relação com fins. Excluída a teleologia do sistema das causas naturais, a natureza, ela própria sem fins e sem objectivos, parou de sancionar qualquer possível finalidade humana. Um universo sem uma hierarquia interna do ser, como é o universo copernicano, deixa sem apoio ontológico os valores, e na busca de sentido e valor o eu é inteiramente rechaçado de volta a si mesmo.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 27-28.)

<sup>344</sup> „...para quem a reflexão poética era sempre consubstancial com o fenomenológico acontecer da vida.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 28).

<sup>345</sup> „O eu heteronímico contraria o eu empírico e completa-o; revela que este último é limitado no seu mero existir, protagonista de um agir sem desígnio maior. A heteronímia poética realiza, consequentemente, um acto de transcendência textual que vence as particularidades de um dado tempo e espaço históricos. Campos é um veículo de síntese simbólica, a concretização dinâmica da modernidade entendida agora não apenas como obra dos engenheiros mas igualmente como reverberação mítica.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 30). K tomu viz příklad s *Eposem o Gilgameshovi* (zde s. 97-98).



vyšší reality, která se mu dává poznat skrze jakot strojů, bez ustání vykonávajících jim vytyčený TELOS.

„Lisboeta“<sup>346</sup> Campos nechce žité realitě svého velkoměsta pouze přihlížet, a proto ji ve své imaginaci neustále přepisuje a přetváří.<sup>347</sup> V těchto jeho nekonečných imaginativních rekonstrukcích a transfiguracích prostoru spatřuje Aurretta obdobu Goethovy snahy vyrvat zemi mořskému živlu. Zejména v tomto společném hledání „spásného horizontu pro lidský svět“<sup>348</sup> vidí autor jejich bratrskou spřízněnost:

Oba „bratři“ Faust i Campos prozkoumávají limity svých vlastních světů a současně se jim snaží odolávat. Pokoušejí se transcendovat inertní stav kulturní tradice i vlastního materiálního uspořádání světa své současnosti. Pro oba básníky je lidstvo konstruktem, projektem a projekcí. Pro Goetha i Pessou tak od nynějška poezie představuje autobiografii budoucnosti.<sup>349</sup>

Mechanická věda přítomná v Camposově poezii má být pouhým odrazem nějakého vyššího a všezahrnujícího mechanismu transformace hmoty. Tentýž mechanismus také „umožňuje vzestup našeho vnímání až do samého jádra materiality.“<sup>350</sup> Aurretta v tom vidí Pessoaovo osobité (*jak jinak*) uchopení gnostického usilování o osvobození se od hmoty, jíž se však v posledku odmítá vzdát docela. Běžící motory strojů – oni vyslanci vyšší skutečnosti, jež skrze jejich materiální podstatu promlouvá – se tedy dle Aurretty stávají v Camposově/Pessoově poezii také akcelerátory kognitivní kapacity lidského vědomí.<sup>351</sup> Právě touto inovativní cestou transformace lidské mysli Pessoa navrhuje podněcovat vytvoření nové estetické a kulturní mentality.

Zřejmě následkem popsané materiální a duchovní akcelerace se pak Pessoa nachází v podobném rozkolu, jehož jsme byli svědky u německého Fausta a biblického Jóba. Na

---

<sup>346</sup> Pozn. portugalské označení obyvatele Lisabonu.

<sup>347</sup> „A praça pública é alternadamente transgredida, re-escrita e reinventada pelo Poeta.“ (*Veřejný prostor je Básníkem střídavě překračován, přepisován a přetvářen*). AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 31.

<sup>348</sup> „um horizonte redentor para o mundo humano“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 30.)

<sup>349</sup> „Os "irmãos" Fausto e Campos simultaneamente exploram e resistem aos limites dos seus respectivos mundos; pretendem transcender o estado de inércia da tradição cultural e da própria organização material do seu mundo em que se encontram. Para os dois Poetas, a humanidade é uma construção, um projecto e uma projecção. Para Goethe e Pessoa, a poesia constitui, *desde já*, a autobiografia do futuro.“ (Tamtéž).

<sup>350</sup> „...que permite uma ascensão perceptual em pleno coração da materialidade.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 30).

<sup>351</sup> AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 31.

jedné straně je do sebe uzavřeným samotářem, bezvýznamným úředníkem či Faustem ztroskotávajícím v moři metafyzického solipsismu. Na druhé straně však tento Portugalec

...prostřednictvím dithyrambického Camose a jeho urbanistických odysejí inscenuje jistý akcelerovaný čas-prostor, aby tak podnítil remodelaci našeho (*pozn. tj. portugalského*) národního, ale i individuálního podvědomí.<sup>352</sup>

Tato druhá Pessoa podoba, promítající se i v jeho novinářské a sociálně-politické činnosti, představuje právě to, co „chybělo“. Je to onen nezbytný komplement k oné velkolepé syntéze, k níž došlo ve *Faustovi* německého Mistra. Lze-li ve světle jeho heteronymie o něčem takovém vůbec hovořit, pak v Pessooově „vlastním životě“ tato syntéza nakonec nechyběla. Básník ji jen zkrátka přenesl na jiné literární pole, resp. do jiné z té řady osob, jimž ve své duši vdechl život... Chtělo by se nám asi ještě dodat: „A co tedy ten jeho *Augenblick*?“ Inu, snad jeho obrysy zahlédneme v tomto závěrečném Pessooově citátu:

(Za)působit na lidstvo, a přispět se vsí silou mého úsilí k k civilizaci, stává se mi závažným a těžkým cílem mého života. Umělecká tvorba se mi za těchto okolností zdá být věc čím dál tím víc důležitá. Stává se mi stále hroznějším posláním, povinností, již je nutno plnit tvrdě, monasticky a bez spuštění očí z cíle stvořitele-civilizace veškerého uměleckého díla.<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> „... através do ditirâmico Campos e as suas odisséias urbanas, encena um espaço-tempo acelerado a fim de promover uma remodelação do nosso subconsciente nacional e individual.“ (AURETTA, D. *Goethe e Pessoa*, s. 33)

<sup>353</sup> [T]er uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização, vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim do criador-de-civilização de toda a obra artística. (Tamtéž). *Pozn.* Konec citátu „z cíle stvořitele-civilizace veškerého uměleckého díla“ je sice trochu vágní. Jeho mlhavost nicméně celkové vyznění Pessooov zповědi nemění.

## 6. Závěr

Ve své poměrně obsáhlé i rozsáhlé práci jsem se snažil co možná nejkomplexněji představit a uchopit faustovský námět. V úvodní části jsem se vydal po stopách skutečné historické osoby Johanneše Fausta a alespoň elementárně jej začlenil do kontextu jeho dějinné současnosti. Následně jsem pak ve volném chronologickém sledu zmínil některá další významná zpracování legendy o jeho životě.

Část věnovanou Goethovi jsem otevřel jeho stručnou biografií. Díky tomu jsme později mohli lépe rozeznat podobnosti mezi jeho vlastním životem a životním příběhem jeho literární Faustovské *velleity*<sup>354</sup>. Můžeme tedy konstatovat, že do *Prvního dílu* dramatu se prolínaly spíše jednotlivosti z jeho neklidného mládí, stejně jako jeho tehdejší zápal pro okultní nauky. *Druhý díl* pak představuje spíše obraz celku jeho dospělého života, resp. pozdějšího společenského vzestupu. V práci bylo též zmíněno, že pod určitým zorným úhlem jej můžeme vnímat jako reflexi<sup>355</sup> na díl první.

Životopis Fernanda Pessoa jsem pojal poněkud velkoryseji. Mnohé jednotlivé události z jeho života jsou totiž pro nalezení cesty k jeho tvorbě klíčové. Zcela zásadní je pak z tohoto pohledu jeho heteronymní projekt. Za nutné jsem tedy považoval uvedení biografií alespoň nejvýznamnějších heteronymů, jimiž jsou zejména Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, či jeho semi-heteronym Bernardo Soares. Domnívám se totiž, že bez alespoň základního nastínění rozdílů mezi nimi by pak byla analytická část jen obtížně srozumitelná. Nezbytné pak bylo i základní uvedení do formální problematiky literární zlomovitosti portugalského *Fausta*, potažmo celého Pessooova díla.

Co je tedy pro všechny faustovské obrazy lidství společné? Autoři jednotlivých analýz si často vypomáhali dalšími výraznými charaktery, aby tak dali těmto spojnicím lépe vyniknout. Ve všech případech spatřujeme existenciální rozkročení mezi dvěma extrémny, v němž se protagonista po celou dobu snaží udržet rovnováhu. Goethův Faust balancuje mezi vírou a egoismem. Podobně i Jób váhal jednak mezi vírou ztělesněnou v činu pokání, jednak mezi pohanským prokletím boha. Hamlet a

---

<sup>354</sup> Viz zde poznámka č. 248 na s. 74.

<sup>355</sup> Viz Jane K. Brown, zde s. 79.

Lucifer, jež si vzala na pomoc Massuno, pak balancují mezi podvolením se vůli vnější, nebo uposlechnutím vůle vlastní. Volí tak mezi anihilací vlastní identity, nebo naopak jejím zachováním díky setrvání v autentickému modu své existence.

S Pessoa je to opět o něco složitější. Metafora propasti se zde objevuje v rozporu mezi jeho bytím a jím samým.<sup>356</sup> Faust chce na jedné straně žít obyčejný život, na druhé jím však pohrdá. Touží po smrti, ale jímá jej z ní tělesná i duševní úzkost. Dychtí po blažené nevědomosti, ale současně neustále pobízí své myšlení „Musíš dál! Myšlení, musíš dál!“<sup>357</sup> A tak bychom mohli spolu s ním pokračovat až do nekonečna. Faustovi se celý žitý svět, včetně jeho vlastní existence, vždy rozpadá na dva krajní extrémy. Soudím tedy, že oním dynamickým prvkem, resp. jeho existenciálním rozkročením, není v jeho subjektivní tragédii nic jiného, než jeho váhavost a neschopnost se rozhodnout (*Ó, jak mu někdy rozumím!*).

Na základě předložených analýz se domnívám, že zde jasně spatřujeme rozpolcenost nitra moderního člověka: na jedné straně pocit naprosté svobody, na druhé však neustálý stín zodpovědnosti za všechny své činy. O této nově získané moderní svobodě psal ve své analýze také Goldman. Podle jeho soudu se tedy Goethe snažil naznačit, že právě ona je pro člověka zhoubná.<sup>358</sup> Opojení touto naší moderní svobodou nás svádí na jedné straně k samolibosti, na druhé straně k vnitřní úzkosti vydědění v nekonečném vesmíru.<sup>359</sup> Kombinace obojího nás nutí ke zpochybňování

---

<sup>356</sup> Viz zde s. 47.

<sup>357</sup> PESSOA, F. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 14.

<sup>358</sup> Viz zde s. 65.

<sup>359</sup> Opět Hanse Blumenberga cituje k ilustraci tohoto vztahu člověka ke světu Rémy Brague ve své knize *Podstata člověka*. Blumenberg říká, že v novověku již člověk není odkázán na svou afirmaci něčím vnějším (Bohem, přírodou, či jejich kombinací), ale potvrzuje sám sebe, rozhoduje se sám za sebe. Tímto způsobem byly také položeny základy pro epochu „Dobývání“ světa:

Středověk skončil ve chvíli, kdy již nedokázal člověku umožnit další růst v rámci svého duchovního systému, jehož výtvozem byla Prozřetelnost, a kdy tím na něj dokonce vložil břímě sebe-stvrzení. „Autoafirmace“ v tomto případě neznamena prosté biologické a ekonomické uchování animálního člověka pomocí prostředků, kterými disponuje jeho přirozenost. Autoafirmace znamená existenciální program, jemuž člověk v určité historické situaci podřizuje svoji existenci a do něhož vpisuje, jak chce tuto svoji existenci vnímat v realitě, která jej obklopuje, a jak se chce chopit svých možností. V porozumění světu a s tím spojených a souvisejících očekáváních, odhadech a výkladech se postupně rodí zásadní metamorfóza, jež nepředstavuje úhrn zkušenostních faktů, ale je symbolem domněnek a předpokladů, které vymezují horizont možných zkušeností a jejich výkladu a které v sobě předem zahrnují údaje o tom, co znamená svět pro člověka. (BRAGUE, R. *Podstata člověka*, s. 134-135).

čehokoli, co se nám zamane. Troufáme si zpochybňovat nejen existenci vlastní, ale i tu Boží.

V analytické části jsem citoval Aurretta, jenž v inspiraci Heinrichem von Kleistem prohlásil, že jedno ze základních poslání celé lidské kultury je „dát lidské osobě nějaké vnitřní gravitační centrum“.<sup>360</sup> Soudím, že svým způsobem je právě snaha o jeho nalezení pozitivním motorem celé modernity. Descartes se ono nezbytné „gravitační centrum“ pokoušel hledat uvnitř sebe samého. Bytostně destruktivní povaha modernity však do plodů jeho úsilí okamžitě nasadila vyhladovělé červy. Jak odporně taková jablka chutnají, jsme viděli v případě Miltonova *Ztraceného ráje* a Pessooova *Fausta*. Oba se nám snažili ukázat, že karteziánské stvrzení existence vede skrze peklo vlastního myšlení a končí zapuzením života.

Jistým anachronismem v Goethově portrétu moderního člověka je počáteční sázka mezi Nebem a Peklem o jeho duši. Německý Faust má po smrti stále ještě nějakou záruku, ať již nebeského jasu, či pekelných plamenů. Doktor si rychle uvědomil, že „je nemožné, bychom cokoli znali!“ Své strasti se tedy rozhodne rozpustit v rozkoši a posléze horlivé budovatelské činnosti. Přepsáním Bible k obrazu svému si vytvořil novou cestu ke světu, v němž může dát průchod své vůli. Svou novou, moderní, existenci pak stvrzuje skrze jednání a promlouvání ve společném světě. Na konci života se snaží pomocí svých inženýrských úspěchy pozvednout k novému horizontu i lidstvo. Jeho marné usilování o uchopení podstaty světa tedy najde svou aktualizaci v konkrétní činnosti. Přírodu již nemá potřebu pochopit, neboť ji sám přetváří. K tomu bych snad za sebe dodal, že Faust, coby člověk na rozmezí středověku a modernity, k tomu ještě potřeboval cizí pomoc ze „starých časů“, tedy od ďábla. Skutečně moderní člověk si pak zanedlouho dokázal s destrukcí přírody poradit úplně sám.

Portugalský Faust oproti tomu žije ve světě zbaveném jakýchkoli záruk, natož pak těch metafyzických. Ve snaze najít jakoukoli pevnou půdu pod nohama zůstává věznem svého nitra, v němž však nenachází nic než útrapy. Oproti svému německému jmenovci neutíká ke světu, ani do něj nenechá proudit svou vůli. Nakonec ji vždy naopak obrací směrem dovnitř, tedy proti sobě samému, aby ještě trochu roznítil pekelný oheň své subjektivity. Veškeré jeho úsilí – snad s výjimkou vraždy starého

---

<sup>360</sup> K tomu viz Aurretta, zde s. 89.

mága – zůstává na rovině spekulace a postrádá jakoukoli aktualizaci ve vnějším světě. Faust nerozumí vlastní existenci a jeho bytí ve světě není provázeno adekvátní emoci. Lidstvo je mu zcela lhostejné, neboť postrádá jakoukoli pozitivní emoci, na jejímž základě by se k němu mohl vztahovat. Na základě naprosté nesrozumitelnosti všeho kolem i uvnitř sebe sama chce znicotnit své bytí. Faust se tedy konečně rozhodne a využije své moderní svobody k tomu, aby se sprovodil se ze světa.

Na základě Aurretovy analýzy by se dalo říci, že Pessoa obě životní fáze německého Fausta separoval, a každou z nich vystupňoval *ad absurdum*. V *Subjektivní tragédii* jsme viděli hyperbolizovanou podobu rozjímavého života (*vita contemplativa*), která vedla pouze k potlačení života vůbec. Druhým excesem je pak jeho titánský heteronym Campos, jehož prostřednictvím básník svým způsobem experimentoval s onou druhou polohou, tedy životem činným (*vita activa*). Nutno k tomu však podotknout, že veškeré re-modelování veřejného prostoru a vytváření jeho technokrajiny se stále odehrávalo pouze v Camposově excitované imaginaci. Již zde totiž bylo uvedeno, že u Pessoa je to vždy právě abstraktní spekulace, co musí definovat, předcházet a konec konců i zakládat konkrétní manifestaci skutečnosti světa.<sup>361</sup> Možná právě kvůli těmto extrémním experimentům si uvnitř sebe vytvořil onu laboratoř, v níž je mohl poměrně bezpečně provádět. Práce s natolik třaskavým materiálem nicméně svá rizika zřejmě měla. Vypětí, jež to asi obnášelo, by se dalo dovtípit z příčiny jeho předčasné smrti, již byla cirhóza jater, způsobená patrně nadměrnou konzumací alkoholu.<sup>362</sup>

Co si s tím vším tedy máme „u všech čertů“ počít? Jednu praktickou, až skoro babičkovskou, radu bych si dovilil vypůjčit ze Skotska od umírněného skeptika jménem David Hume:

Člověk je společenská bytost neméně než rozumová; nemůže však stále trávit čas v příjemné a zábavné společnosti ani se z ní trvale těšit. Člověk je rovněž činná bytost, a jak díky té dispozici, tak i následkem rozmanitých životních nutností se musí věnovat obstarávání a zaměstnání; mysl však vyžaduje nějaké uvolnění a nevydrží stále v napětí starosti a píle. Zdá se tedy, že sama příroda poukázala na smíšený způsob života jako na nejvhodnější pro lidský rod a potají lidi poučila, aby se nedávali žádným z těchto sklonů *strhnout* příliš. Holduj své vášni pro vědu, říká, ale učiň svou vědu lidskou a takovou, že bude mít přímý vztah k jednání a společnosti. Nesrozumitelné myšlení a hluboké výzkumy zakazují a budu přísně trestat zádumčivou me-

---

<sup>361</sup> Viz zde s. 95.

<sup>362</sup> Viz básníkův životopis, zde s. 25.

lancholií, k níž vedou, nekonečnou nejistotou, do níž tě zapletou, a chladným přijetím, jehož se dostane tvým domnělým objevům, když je předáš veřejnosti. Buď si filosofem, ale vprostřed vší své filosofie zůstaň člověkem. Buď si filosofem, ale vprostřed vší své filosofie zůstaň člověkem.<sup>363</sup>

Chceme-li tedy zůstat lidmi, musíme se věnovat střídmě jak životu v kontemplativním osamění, tak životu činnému a politickému. Totéž řečeno s Platónem: člověk nesmí zůstat příliš dlouho v šeru jeskyně, ani v oslnivém jasu světa idejí. U Heideggera bychom pak mohli čerpat obdobnou radu: „Pobyt je bytostně sám o sobě spolubytí. [...] Jakožto spolubytí je tudíž pobyt bytostně kvůli druhým.“ I tento podnik, odehrávající se ve sféře jednání a promlouvání, má svá rizika. Chytíme-li se pak v našem spolubytí, do pasti jeho aporií, můžeme se z něj nicméně vyprostit pomocí účinných nástrojů. Hannah Arendt nám připomněla, že jejich povaha je zcela prostá: je to dodržení slibu a umění odpouštět.

Jaké je tedy konečné poučení z Fausta? Věnujme se zejména činorodému životu ve společném světě a sílu k tomu čerpejme ve střídme kontemplaci. Nikdy se také nezapomínejme řídit radou jednoho německého filologa, která za touto prací udělá definitivní tečku:

K čemu je zde „svět“, k čemu je zde „lidstvo“, o to se zatím nestarejme, pokud nechceme žertovat. ale k čemu jsi zde ty, jednotlivce, ptám se tě, a pokud ti to nikdo nedovede říci, pokus se smysl svého života ospravedlnit takříkajíc a posteriori – tím, že si sám vytkeš účel, cíl, své „kam“, vysoké a šlechtné „kam“. Ať tě třeba zahubí – neznám lepšího účelu života než nechat se zahubit tím, co je velké a nemožné, *animae magnae prodigus*.<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> HUME, D. *Zkoumání o lidském rozumu*, s. 27-28.

<sup>364</sup> NIETZSCHE, B. O užítku a škodlivosti historie pro život, s. 91.

## 7. Seznam použité literatury

### 7.1 Primární literatura:

ARENDDT, Hannah. *Vita activa neboli O činném životě*. Praha: Oikoymenh, 2007. ISBN 978-80-7298-185-4.

AUGUSTINUS, Aurelius. *Vyznání Svatého Otce a učitele církve*. Praha: Ladislav Kuncíř, 1926.

BRAGUE, Rémi. *Podstata člověka: o ohrožení lidské legitimacy*. Z originálu přeložil Josef Mlejnek. 1. vydání. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2017. 194 s. ISBN 978-80-7325-423-0.

ČAPEK, Karel. *Továrna na absolutno*. Praha: Nakladatelství Fr. Borový, 1947. s. 33-35

DESCARTES, René. *Meditace o první filosofii. Námítky a autorovy odpovědi*. Praha: Oikoymenh, 2003. ISBN 0-7298-084-X.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. 3. opravené vydání. Z německého originálu přeložil Otokar Fischer. Praha: Academia, 2019. ISBN 978-80-200-2883-9.

HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 3. opravené vydání. Praha: Oikoymenh, 2018. ISBN 978-80-7298-244-8.

HUME, David. *Zkoumání o lidském rozumu*. Praha: Svoboda, 1996. s. 27-28.

MILTON, John. *Ztracený ráj, svazek první*. Praha: Vlastním nákladem vydal. J. Otto, 1911.



MILTON, John. *Ztracený ráj, svazek druhý*. Praha: Vlastním nákladem vydal. J. Otto, 1911.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogie morálky: Polemika*. Z originálu přeložil(a) Věra Koubová. 1. vydání. Praha: Aurora, 2002. 147 s. ISBN 80-7299-048-9.

NIETZSCHE, B. O užitku a škodlivosti historie pro život. In: *Nečasové úvahy*. Praha: Vlastním nákladem Jana Laichtera na Král. Vinohradech, 1902.

PESSOA, Fernando. *Faust – Subjektivní tragédie (fragmenty)*. Z portugalského originálu v uspořádání Teresy Sobral Cunha přeložila Pavla Lidmilová a přebásnil Josef Hiršál. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-7203-147-3.

PESSOA, Fernando. *Fausto – Edição de Carlos Pittella*<sup>365</sup>. Lisabon: Tinta-da-china, 2018. ISBN 978-989-671-423-9.

PESSOA, Fernando. *Opiárium a jiné básně Álvara de Campos*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2003

PESSOA, Fernando. *Nevinnost je nemyslet. Básně Alberta Caeira*. Přel. Pavla Lidmilová, Praha: Garamond, 2008

PESSOA, Fernando. *Heteronyma*. Přel. Josef Hiršál a Pavla Lidmilová. Praha: Odeon: 1968

## **7.2 Sekundární literatura:**

AURETTA, Christopher Damien, DA COSTA, Nuno Felix, BROHM, Holger a MENDES, Anabela. *Goethe e Pessoa: Contemporaneidade de Fausto*. Lisabon: Edição Colibri, 2006. ISBN 972-772-610-0

---

<sup>365</sup> Jedná se o takzvané „kritické vydání“, jež si vzalo za cíl zpřehlednit a chronologicky seřadit veškeré Fragmenty, které by mohly s Faustem souviset. Stejně tak se snaží poukázat na to, že některé fragmenty, jež byly v minulosti do faustovského korpusu včleněny, s ním prokazatelně nesouvisí.

CARVALHO XAVIER, Rodrigo Alexandre de. Fernando Pessoa's *Fausto* and the concept of Subjective Tragedy. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. 2016, vol. 38, n. 3, 271-279. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/309212204\\_Fernando\\_Pessoa's\\_Fausto\\_and\\_the\\_concept\\_of\\_Subjective\\_Tragedy](https://www.researchgate.net/publication/309212204_Fernando_Pessoa's_Fausto_and_the_concept_of_Subjective_Tragedy)

GOLDMAN, David P. Hast Thou Considered My Servant Faust?. *First Things*. August 2009, 31-34. Dostupné z: <https://www.firstthings.com/article/2009/08/hast-thou-considered-my-servant-faust>

LOVETT, Dustin. Polemical Magic: Early Faust Literature and Skepticism in the Reformation. *EHumanista*. 2019, vol. 42, 20-36. Dostupné z: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume42/ehum43.dm.lovett.pdf>

MASSUNO, Tatiana de Freitas. Penso. Sou? – O Fausto de Fernando Pessoa. *Nova Revista Amazônica*. Jul./Dez. 2014, n. 4, 118-134. Dostupné z : [https://www.researchgate.net/publication/342325392\\_Penso\\_Sou\\_-\\_o\\_Fausto\\_de\\_Fernando\\_Pessoa](https://www.researchgate.net/publication/342325392_Penso_Sou_-_o_Fausto_de_Fernando_Pessoa)

PESLIER, Julia. Faust à l'épreuve du médiéval. Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann. *Littérature – Le Moyen Âge contemporain. Perspectives critiques*. 2007, 148, 77-97. Dostupné z: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2007-4-page-77.htm>

SCHWARTZ, John Pedro. Rendering the Formless: Language and Style in Fausto. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*. 2019, 14, 59-83. Dostupné z: <https://hcommons.org/deposits/item/hc:41305/>

TABUCCHI, Antonio. *Un baule pieno di gente: Scritti su Fernando Pessoa*. Miláno: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2000. ISBN 88-07-81625-3.

XAVIER, Rodrigo, BOS, Daniela a PITTELLA, Carlos. Outros Faustos: as influências da tradição sobre o 'Fausto' pessoano. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*. 2018, 14, 84-119. Dostupné z: <https://hcommons.org/deposits/item/hc:27595/>