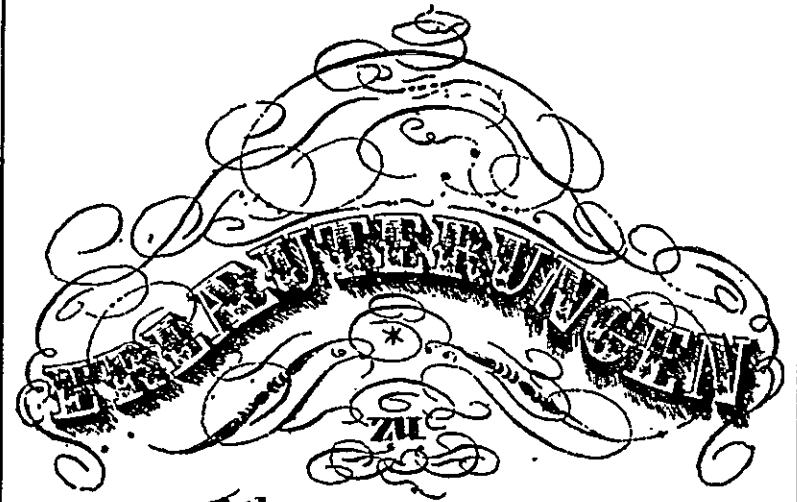


FRANTIŠEK
TOMÁŠ
BRATRÁNEK

VÝKLAD
GOETHOVA
FAUSTA



Gothes Faust.

VOII F.B.

František Tomáš
BRATRÁNEK
Výklad Goethova
FAUSTA

ODEON

Přeložil
Jaromír Loužil

140871

NÁRODNÍ KNIHOVNA



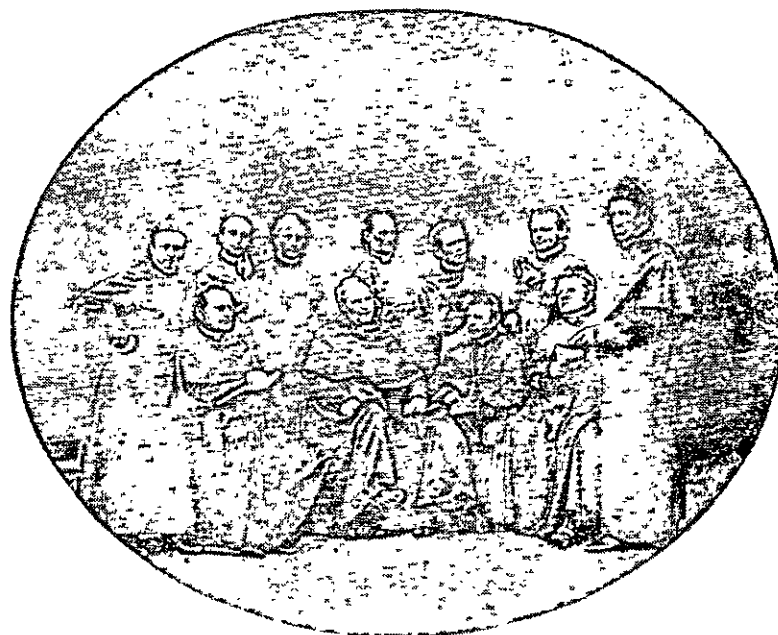
1000251470



II-25400

SK 1232/82

Vychází
k 150. výročí úmrtí
Johanna
Wolfganga
Goetha



Členové starobrněnského kláštera
na počátku 50. let 19. století.

Dr. Antonín Alt, Anselm Rambousek, Benedikt Vogler,
dr. František Tomáš Bratránek, dr. Josef Lindenthal,
Řehoř Mendel, Václav Šembera.
Pavel Křížkovský, Jan Vorthey, opat dr. Cyril Napp,
František Matouš Klácel.

Dobová fotografie.

ÚVOD AUTORA

Žádné básnické dílo nové doby nebylo tak často předmětem výkladů a zkoumání jako Goethův „Faust“. Vyjmeme-li Dantovu „Božskou komedii“, pro jejíž výklad byla brzy po básnickové smrti zřízena ve Florencii zvláštní katedra, sotva se stala nějaká báseň hned po svém zveřejnění předmětem tolika kritických pojednání jako největší dílo našeho básníka, dílo, do kterého uložil všechny poklady svého dlouhého a bohatého života. O „Faustovi“ vznikla celá zvláštní literatura a málo chybí k tomu, aby se ona sama stala opět ohniskem nové shrnující, vylučující a třídící literatury. Je-li již toto množství rozprav, tento všeobecný ohlas důkazem, že se Goethe dotkl skutečného středu života, ještě zřejmější nám to bude, povšimneme-li si, jak je tato mnohost zároveň mnohotvárná. Jednou měl „Faust“ obsahovat celý svět, podruhé pouze básnickovy vlastní osudy, potřetí opět život a snahy německého národa. Hned byl vydáván za evangelium nové víry, hned za uzavřený systém filozofické spekulace. Konečně byl — jako vše velké — z jedné strany oslavován jako nejčistší zákon života, z druhé strany hanoben a proklínán jako výlupek všeho zla, jako škola svodu a neřesti. Zkrátka jako vždy viděl každý v uměleckém díle jen své vlastní nitro, až na to, že podstata a povaha právě této básně vyzývá člověka mnohem víc k vyslovení jeho nejupřímnějšího mínění než kterákoliv jiná.

Každá báseň je ovšem předvedením toho, co klíčí a temně se hýbe ve vroucím nitru ducha, a každá proto podněcuje člověka více nebo méně ke zkoumání, jaké postavení zaujímá on sám k takto znázorněné pravdě ducha. Ve „Faustovi“ k tomu přistupuje ještě to, že obráží úsilí a zápas jednotlivce, o němž snil každý aspoň jednou v životě, totiž obecné tíhnutí člověka z jeho omezenosti a konečnosti do oněch sfér, kam již nedosáhne pozemské utrpení, kde prsa nesvírají žádné pochybnosti, kde splývá vnitřní mír s nezkaleným štěstím vnějšího života.

Není proto divu, že toto obecné téma bylo obměňováno ze všech hledisek, jichž se dotklo, není divu, že se každý tlačil k řečništi, když šlo o debatu, jejíž výsledek se dotýkal jeho nejhlubšího nitra.

Nejsou však výkladem vkládány do každé bás-

Místo „Fausta“
ve světové
literatuře

(13)



Všelidský ně, a zvlášť do „Fausta“, věci, které jsou jí zcela cizí?
obsah Nepodsouvá vykladač básníkovi své vlastní názory
„Fausta“ a nemělo by být proto veškeré komentování zakázáno,
ospravedlňuje neměli bychom se ho raději předem vzdát? Takové
různost otázky se ozývají až příliš často, než aby je bylo možno
jeho ponechat bez odpovědi.
vykládá

V tom, že je „Faust“ skutečné umělecké dílo, čin génia, se shodují všichni, i jeho nepřátelé; tím však jsou již vyvráceny všechny námitky proti jeho komentování. Každý čin génia totiž, ať už je uskutečněn řečí nebo jednáním, je v nejvlastnějším smyslu slova činem lidskosti jako takové.

Génus uskutečňuje svou činností to, co přebývá jako mírné hřejivé záření nehlouběji v zbožném srdci, to, co uvádí poetickou fantazií ve vytržení jako nejvznešenější obraz a co se v ní vynořuje jako plod jejích nejšťastnějších chvil, to, co myslitel považuje za ústřední bod svého bádání a poslední slovo záhady, jedním slovem to všelidské. Z hlubin své čisté a plné niternosti vyvolává tvary, v nichž každý znovu objevuje svůj vlastní nejvyšší zájem, protože tyto tvary samy jsou v lidském životě tím nejvyšším. A to je ta ozvěna, kterou vyvolává čin génia v každé lidské hrudi. Proto je ale také génus dítětem své doby a všechna bolest a všechna radost, úkoly, které je třeba řešit, stejně jako překážky, které se stavějí tomuto řešení do cesty, prostě obsah všech snah doby se nachází pohromadě v niternosti génia, jenž je jen proto géniem, že vytváří pravdu světa, že ji tedy také vytváří ze světa a že ji tedy také musí do sebe ze světa přijmout. Proto však čin génia neodráží pouze to, co v jeho době žije ve všech myslích, nýbrž tím, že to soustřeďuje do jedné postavy, stává se právě tato postava prostředkem podněcujícím nový život v různých směrech. A jako je čin génia čerpán z hloubi srdce té které doby, poskytuje nám také zrcadlo, v němž každý znovu objeví spolu se svým nitrem i vše to, co se v jeho nitru hýbe nebo možná jen dříme. Jestliže pak vidí jeden v geniálním činu ztělesněno to, druhý ono, oba však jen svou vlastní niternost, není nikdo v nepravu, protože přece nitro každého člověka žije v tomto činu jako jeden z momentů doby. Správné pochopení podstaty geniálního činu a toho, že je to podstata celé jeho doby, ospravedlňuje nejrozumnější způsoby výkladu. Ospravedlňuje vykládání vůbec, protože každý má právo hlásit

(14)

se ke svému podílu na tomto kapitálu; ospravedlní — Zrod je názorové rozdíly, poněvadž v době, jejíž přito- pověsti o Faustovi z rozkladu středověku
mnou pravdu vyjadřuje geniální čin, žijí ty nejroz-

Když máme konečně co dělat s tématem, jako je „Faust“, musí nám být dovoleno zkoumat a osvětlovat je z jeho různých stránek. A nikomu, kdo může oprávněně říci, že pocítil, jak a čím naše doba žije, co cítí a co chce, i kdyby se ho její dech dotkl sebenejpatrněji, nelze upírat právo vyložit, co si o „Faustovi“ myslí — o díle, které lze nazvat základní knihou moderního světa právě tak, jako byla „Iliás“ knihou starého světa a „Božská komedie“ knihou středověku.

V přechodném období, kdy se jeden po druhém hroutily ztrouchnivělé základy středověku, kdy byla s rozkladem veřejných poměrů jednotlivci odňata půda, na níž dříve nacházel ve své činnosti uspokojení, a kdy byl s veškerou svou energií a činorodostí zatlačen zpátky k sobě, vznikla pověst o Faustovi. Vědomí naplněné niterností a nemožností dát jí v troskách světa pevnou a uspokojivou skutečnost vedlo jednotlivce na takové cesty, které by za jiných, nenarušených poměrů považoval za strašné, nebo aspoň nebezpečné, a na které by nikdy nevzkročil. Tehdy se nadsvedl závoj, který člověku zastíral dálku, a protože nebyl s to nalézt své štěstí doma, hledal je v oněch končinách, které mu označovali jako starou pohádku, jako domovinu veškeré pozemské blaženosti. A tento věčný nepokoj v přítomnosti, tuto nemožnost cítit se doma ve své vlasti, tuto věčnou touhu líčí pověst o Věčném židovi. — Anebo mu na jeho pouti přicházelo štěstí dobrovolně vstříc, získal — aniž věděl jak — nesmírné bohatství a s ním možnost uskutečnit všechna svá přání pomocí kouzelného měšce, dálka se před ním příliš otvírala a doma se mohl stát navrátilcec obtížený poklady tvůrcem nového řádu, jedním slovem odchod z otcovského domu ho učinil skutečným Fortunatem. Avšak stejně jako tento hrdina pověsti se nemohl — i když byl navenek zavalen štěstím — nikdy považovat za šťastného, neboť to byl jen vnější úspěch, jeho niternost neměla možnost činně se přitom uplatnit, a proto také zůstala až do konce neuspokojená. — Nakonec zbyla člověku zbavenému schopnosti vyjádřit to, čím překypovalo jeho srdce, možnost spoutat noční stranu, kterou proti němu stavěl svět, pomocí její vlastní

(15)

Goethe učinil z Fausta představitele moderního života

temnoty a podříditi ji své vůli tím, že sám uhasil světlo svého ducha a pokusil se ovládnout spolu se zaklínanou temnotou temnotu vůbec, překonat zlo zlem, aby nakonec jako vítěz uskutečnil světový plán, který se zrodil v jeho duchu. A tento pokus jednotlivce zachránit se z roztržky s vnějším světem, která tkvěla jako vnitřní rozervanost v něm samém, tím, že se vydal v plen temným mocnostem života, aby pomohly prosadit jeho světlý plán, líčí pověst o Faustovi. Tato pověst byla nejdokonalejším výrazem umírajícího středověku, jelikož vyslovila s krajní ostroží snahu jednotlivce čelit rozpadajícím se vnějším poměrům a překročit je. — K tomu, abychom viděli, jak velice se podobá naše doba poměrům rozkladu stárnoucího světového řádu, není věru třeba vypočítávat podrobnosti. Teprve když toto pochopíme, nabývají pokusy posledních desetiletí minulého století o báseň o Faustovi svého pravého významu. Jen málokterý z básníků hnutí Bouře a vzdoru se nepokusil o toto téma, ano dokonce i strážlivý Lessing složil několik faustovských scén, a jistě to nebyly ty nejhorší, jež byly tehdy napsány. Avšak teprve Goethe, jenž všude svazoval v jednotu nitky, které se v jeho době rozbíhaly nejrůznějšími směry, dokázal prosyť látku staré loutkové hry moderním způsobem nazírání a učinit z Fausta, který se poprvé významně ohlásil na sklonku středověku a na prahu novověku, představitele veškerého moderního života. Tento Faust už ovšem není jako Faust staré pověsti jen zaklínačem temných sil, nýbrž také vítězem nad nimi, a tím teprve dokonalým hrdinou nové doby, která nejen skoncovala s minulostí, nýbrž poznala i cestu, po které se musí ubírat, aby vyhojila tuto roztržku a dosáhla konečného vítězství světla nad temnotou.

Avšak právě druhý díl Goethova „Fausta“, který znázorňuje toto vítězství ducha a jeho smíření se sebou samým, byl z mnoha stran napadán — jednak prostě jako nepřipustný, jednak proto, že prý neodpovídá formou ani obsahem prvnímu. Je samo sebou jasné, že onen proces, který počíná bodem, na němž se poprvé zjevuje smíření jednotlivce s uraženými mocnostmi života, a který pokračuje až k dokonalému uskutečnění tohoto ideálu, má jiný předmět a vyžaduje také jinou formu podání než postup od pochybností skrze zločin až k prvnímu záblesku vzdáleného smíření, a proto není třeba hledat pro změněnou podobu dru-

hého dílu žádné další vysvětlení. Prohlašovat však druhý díl za nepřipustný znamenalo by popírat možnost vítězství ducha a uskutečnění jeho nejvyššího snažení, znamenalo by hlásit se k oné rozervanosti, jež představuje vzdor svým nárokům jen jeden důležitý moment našich dnů, které mají docela jiné starosti než zabývat se nářky hlasatelů světobolu.

To, že se druhý díl setkává s menším souhlasem než první, je zcela přirozené, neboť z roztržky jednotlivce se světem prožívá každý z nás nějakou, i když snad nepodstatnou část a získává tak podvědomý zájem o zbývající části tohoto dílu. K uspokojivé realizaci dospěje však z mnoha povolanych jen několik málo vyvolených, a protože skutečně známe pouze to, co jsme sami prožili, není těžké pochopit, proč je to neznámé také nezajímavé. Goethův „Faust“ by tedy dával již jen jako geniální čin každému oprávnění vyjadřovat se o něm, shledávat v něm svou vlastní niternost v jejím nejvyšším uskutečnění. A nejrůznější způsoby výkladu jsou ospravedlněny jako pravdivé, jen když udeří na strunu naší doby. Až na konci našeho výkladu necht je zvaženo, zda se nám podařilo ukázat, jak je v Goethově „Faustovi“ umělecky vyjádřeno nejen to, co vzrušuje za našich dnů všechny myslí, nýbrž co vždy a všude tvořilo střed života, totiž rozdvojení od lehké pochyby až k nejostřejšímu odporu jednotlivce proti veřejnému zákonu a z této krajní roztržky vyrůstající snahu o smíření a blaženost a její dokonalé uskutečnění neboli proces vývoje niternosti.

Obecné lidské oprávnění mluvit spolu s ostatními o tom, co se vydává za ohnisko všeho lidského, ospravedlňuje i naše podniknutí.

Obtížnost druhého dílu „Fausta“ plyne z bohatství jeho životního obsahu

BÁSNÍKOVY PŘEDMLUVY

1. Věnování

Dříve než nás Goethe uvede do svého velkého dramatu, které — protože jde opravdu o umělecké dílo — je jako skutečný chrám, jako příbytek božstva obrazem celého světa, zastavuje se s námi v jeho předších, aby v nás vyvolal náladu, která ho naplňovala při vytváření a provádění jedné základní myšlenky.

Básníkovo
zamyšlení
nad hotovým
dílem

Věnování tlumočí nejprve pocity, které se Goetha zmocnily tváří v tvář dokončenému „Faustovi“ a které naplňují každého umělce nad uskutečněným uměleckým dílem a v hlubším smyslu každého člověka, když před sebou spatří svou vlastní niternost jako svůj čin. To, co ve šťastném okamžiku své mladosti poznal jako ideál, co se mu zjevilo vysoko nad jeho přítomností jako jeho pravda, to je zde jako nepopíratelná skutečnost; a když ho to zasáhne jako závan „kouzelného dechu“, přenášeje ho s neodolatelnou mocí zpět do dávno minulých dnů, musí nechat vládnout těchto vznešených tvarů volné pole. S nimi se vrací „obraz jeho máje“, kdy se v něm poprvé ozvalo tušení pravdy, s nimi přichází „hle, prvá láska, první přátelství“, které ho poprvé vyvedly z omezené jedinečnosti, a právě tím v něm probudily tušení o obecnosti jeho pravého snažení.

(19)

Avšak mnohé z toho, co kdysi považoval mladík k svému životu za naprosto nezbytné, od nadějně plného entuziasmu až po dovršenou skutečnost jeho opravdového úsilí, dávno zmizelo. Mnohé se ztratilo cestou přirozeného zániku, mnozí lidé zašli znenáhla, a „jsou-li živi, v svět se poztráceli“ vlivem rozbíhajících se směrů lidského života, a našel-li první žár mládí oblažující odezvu ve stejně naladěných srdcích, pak se nyní jeho čin ocitá uprostřed „nahodilých davů“. Zda lze očekávat porozumění pro to, co zazářilo v niternosti jako nejvyšší pravda a co bylo uskutečněno s vynaložením všeho, co nashromáždil celý jeden bohatý život, anebo zda tento čin ožije, nepoznán, nebo i zneuznán, v davu, zda básníka nemusí zarmovovat dokonce i souhlas, když vyzdvihuje stránky, které je možno považovat za nepodstatné, a tak znetvořuje pravdu — to vše doléhá na básníkovo nitro při pohledu na vlastní čin. Přitom se čin sám, jenž se básníkovi již zpola odcizil, vzdaluje vystoupením

Věnování z jeho nitra — jeho nejvlastnějšího vlastnictví — od své vlasti do nedohledna a činí naopak skutečností to, co zmizelo, totiž mladické nadšení. To vše dotírá ze všech stran na básníkovu nitro a jeho přísná pravdomilovnost se rozplývá v tichých slzách, v něž se mísí elegický odlesk štěstí mladosti, vrcholná rozkoš z uskutečnění nejblazejších snů, vnitřní vytržení i strach z hrubých úderů vnějšího světa.

(20)

2. Předehra na divadle

Dává-li básník ve věnování mluvit svému nitru jako takovému, uvádí v této předehře naproti tomu před naše zraky to, co se staví mezi pojetí a provedení plánu, tedy překážky, s nimiž musí umělecké dílo zápasit před svým uskutečněním, těžkosti, jež se vůbec stavějí do cesty lidskému činu, než si zjedná ve světě platnost.

Jsou to především střízlivost a próza pouhého rozvažování ovládající a řídící velký i malý svět, které brání od samého počátku vzepětí ducha k jeho pravdě, a tím dusí uskutečnění niternosti již v jejích prvních nábězích. A co by mohlo ochromovat entuziasmus života víc než vědomí, že je zneužíván v zápase, který má přivést pohodlně k cíli lenost šosáctví! Právě to je ale vůle Ředitele divadla proti Básníkovi a jeho snům. Jeho cílem je požitek z vnějškovosti a k tomu potřebuje kouzelný prostředek, který by mu tuto vnějškovost přilákal. Duch a jeho žár mají být jen ohňostrojem, za nímž se obracejí všechny zraky i kroky, a Básník, v němž tento plamen hoří, má dodat potřebné lákadlo, jelikož má to, za čím se dav žene jako za trestí svého vzdělání. A aby dav dosáhl svého požitku, nechť jenom Básník zpracuje hodně rozmanitého materiálu, nechť předloží ragú, v němž by každý našel uspokojení, které by ho lákalo k opětné návštěvě. Tato rozvázná sprostota, jež sází na smrt vzepětí ducha k pravdě, se přitom ještě tváří, jako by chtěla pro Básníka planoucího svatým ohněm jen to nejlepší. Tomu však stačí pohlédnout na dav („K těm příznivcům jen zblízka pohlédněte!“), kterému má předat svůj čin, aby pochopil, že by bylo bláznovstvím házet to nejsvětější, co má, sviním a psům. A tak není divu, že se básnická duše stahuje zpět ve své vnitřní prostory ještě dříve, než je opustila, když vidí, že se světa zmocnila sprostota požívání a próza užitečnosti, které dychtí po onom činu jen proto, aby ho vykořistily ke svému prospěchu.

Právě tak překáží na druhé straně blouznivost poetického světového názoru tomu, aby se projevil skutečným činem. Básnický génius ovšem od sebe právem daleko odhání sprostotu panujícího rozvažování, kdykoliv se k němu přiblíží. Nemůže přece vydat zvůli „dravé chvíle“, „ach, z hlubin prsou co mu vyprýstilo“, co poznal jako niternost, jako pravdu ducha; a než by se propůjčil k žádanému břídlství, k posluhování vnějšmu požitku, bude lépe, když se stáhne do soutěsky

Překážkou básnického činu je jak přizemní střízlivost, tak blouznivost

(21)

Předehra srdce „pod nebem se pnoucí“ a zachová si svou čí-
na stotu a vznešenost. „Proč srdce všech jím rozchvívána
divadle jsou?“ Protože ukazuje lidstvo samo i přírodu v jejich
pravdě a převtělení; v jeho poetickém duchu se zjevuje
„moc lidství, do básníka vtělená“. Jen on má být na-
zýván lidským, a tudíž neschopným otročit smyslo-
vosti. Tím vším však nebylo ještě ničeho dosaženo.
(Neboť zůstane-li básnický poznání pravda skryta
v tomto vnitřním ústraní, bude světu právě tak cizí,
jako kdyby byla zničena požívacím rozvažováním.)

Má-li být pravda zjevená v niternosti vůbec
pravdou, musí vstoupit do tohoto světa jako čin, nesmí
se dát zahmat ani surovostí vnějších poměrů, ani stra-
chem nebo pýchou nitra na onen svět. Tyto drsné vý-
pady proti pravdě jsou přece vnitřně nepravdivé;
vnější silou nelze ani umrtvit ducha, ani uzamknout
nitro, duch tihne k uskutečnění a ohýbá tak ony pro-
tiklady vnějšího a vnitřního. A je to humor, kdo pro-
hlédá všechny nicotnosti, všem se stejně směje, a když
je postaven do středu zdánlivé vážnosti světských zá-
pasů, vystupuje vždy jako zábavná Veselá osoba. Ten,
komu jde opravdu o niternost, kdo usiluje o obecně lid-
ské, ten je bude umět nalézt v každém lidském životě
a zevnějšku; nedá se odradit trpkou slupkou a dojde
pro sebe sladké jádro. A protože poznal pravdu jako
takovou, která se zjevuje i ve svém protikladu a roz-
víjí sebe a svou nutnost krok za krokem „z náhodné
setkané“, podá ji opět tak, že se její jas projeví „v pes-
trých obrazech“. Podat pravdu lidskosti prostřed-
nictvím lidského života, vyvodit ji jako čistý zisk
z jeho protikladů a skrze ně, to je básnický čin, to je
„interesantní“ jako osvědčení myšlenky vyhmátnuté
z „plného živobytí“. A k tomu není vůbec třeba záru
mládí, v němž tato myšlenka původně vzplanula,
k tomu je spíše nutná zralá rozvaha, která se nedá
žádnými těžkostmi odvrátit od provedení svého plánu.

Tak je Básník tvůrcem a pořadatelem světa,
neboť pravdu ducha, která mu vzešla při zkoumání
jeho vlastního nitra, tvořivě vkládá do látky nashro-
mážděné ze všech oblastí života. On sám je světovým
řádem své básně a vyslovuje ji tak, že zaznamenává
jednoduchými základními tahy rozvrh svého činu.

3. Prolog v nebi

Když básník nejprve vyjádřil vnitřní náladu, kterou
v člověku vyvolává jeho uskutečněná pravda, a když potom tuto umělecky realizovanou pravdu
představil jako lidskou pravdu neustále znovu se ro-
dící z protikladů života, předvádí před nás tyto moc-
nosti, jejichž působením skutečná pravda vzniká, v je-
jich absolutním významu. Pro tyto absolutní mocnosti
lidského života a jejich vývoj jsou nebesa oblastí čistě
duchovních určení a básník zde podává celou svou bá-
seň tak, jak je poznávána — přeložena do jazyka čis-
tých určení rozumu či logických kategorií — ve svém
vývoji. Předkládá celkový plán a jeho jednoduché linie
tak, jak se pro něho utvářejí skrze poetickou tvůrčí roz-
vahu, jako čistou pravdu, nadšeně čerpanou z pramene
plného lidského života.

Tento prolog v nebi se podobá scéně vylíčené
v knize Jobově, a to proto, že v obou je zpracováno
totéž téma. Zde i tam je to člověk, který se probojoval
ze své konečnosti a omezenosti k absolutní pravdě,
protože na bludných cestách života nikdy neztratil
z očí svou vůdčí hvězdu — pozemsky zakalenou ne-
běskou jiskru. Ani zde, ani tam nejde o nějaký zlomek
dějin vývoje lidstva k božské pravdě, nýbrž je to v ce-
lém rozsahu boj a úsilí jednotlivce o jeho obecnou pod-
statu. Zde i tam stojí proto také ony mocnosti, které
zůstávají ve všech proměnách života stále tytéž a je-
jichž působením všechny tyto proměny vznikají, proti
sobě jako samostatné osobnosti, které vedou spor
o celek, jehož jsou momenty, spor, jímž je sám průběh
lidského života.

Avšak nekonečno a konečno, bůh a ďábel spolu
nebojují jen v lidském životě; zde je jejich boj jen vi-
ditelnější, protože je stlačen na menší prostor. Svár,
který je v člověku jakožto pravdě světa vyhrocen do
krajnosti, působí v životě celého světa.

Proto také zahajuje básník prolog, v němž načr-
tává v hrubých rysech průběh vývoje niternosti od její
vnitřní pravdy přes překonání vnějškovosti až k vnější-
mu činu, zkoumáním světového řádu a mocností, které
v něm panují. Jsou to andělé, kteří zde ve shodě se
svým prapůvodním významem — jako přírodní síly
proměněné v duchy — ohlašují své působení; Rafael
představuje mimozemské, Gabriel pozemské potence,
Michael jejich vzájemné působení, v němž život světa

Celkový
plán
„Fausta“
v jazyku
pojmových
určení

Prolog vůbec spočívá a trvá. Tím, že odpovídají společnému směřování všech přírodních sil k jednomu životu, oslavují všichni tři archandělé v chóru tvořivou moc světa; zjevují se skrze svá díla z původních hlubin.

Proces veškerého života je pohyb, změna a proměna tvarů, zanikání jedné skrze druhé neboli nepřetržitě zjinačování sebe sama, neustálé popírání všech stavů, neboť každý zaniká s příchodem dalšího. Proto není anděl, který osobně ztělesňuje negativní moc veškerého života, žádným náhodným hostem v nebeských prostorách; patří k čeledi boží právě tak jako ostatní andělé. Je-li však řeč archandělů oslavou světového řádu a jeho absolutní moci, pak je vystoupení anděla záporu, Mefista, hanobením celku, který může trvat jen tak, že se neustále proměňuje, který je s to zachovat si existenci jen pomocí ničení. Mefisto je tudíž trpkou nutností světového procesu a jeho absolutní význam tkví v popírání.

Z tohoto suchého pojmu záporu dokázal Goethe vytvořit jednu z nejživotnějších postav tím, že všestranně rozvinul určení, která v něm byla obsažena. Tím, že uvedl dokonce i ďábla jako řádného ducha do dobré společnosti, prokázal Goethe nejpřesvědčivěji svou velikou moc a mistrovství.

Mefisto je tedy zápor, a to ne snad nějaký libovolně vymyšlený, nýbrž takový zápor, který vystupuje jako nutná stránka v celku samotného světového řádu. Protože tento celek je pohyb, musí se neustále nacházet v proměně svých stavů a každý z těchto stavů musí mít na sobě stránku, kde sám končí a uvolňuje místo jinému stavu, stránku svého zániku či přechodu v jiný stav. Touto stránkou každého jednotlivého tvaru přispívajícího k životu celku, stránkou, kde tento tvar přestává být sám sebou, je jeho konečnost, a negativní moc světa tkví v konečnosti jednotlivých tvarů světa. Každá jednotlivá věc je ve své konečnosti vydána do rukou ničivé moci Mefistovy.

To, co je na každém jednotlivém jsoucnu vpravdě jsoucí, jeho pravda a skutečnost, je duch neboli nekonečno. Proti duchu a pravdě stojí však nepřátelsky konečnost jednotlivé věci a Mefisto, nicotnost a konečnost, je z tohoto hlediska lhář, a to pralhář, jelikož v každé jednotlivé věci je současně s pravým bytím konečnost neboli její popření. Mefisto se však nevzpěčuje jen proti pravdě jako takové, nýbrž proti duchu,

základu veškeré pravdy, a je v tomto hodně materialistickou, a to až ke krajnímu cynismu, až k zcela bezduché sprostotě.

Nezbytnost
Mefista
ve světovém
hospodářství

Mefisto však není pouze obecně negativní mocí, nýbrž je také — pokud se tato obecná moc oproti celku osamostatňuje — osobní, ostře ohraničenou, jedinečnou postavou, která si je vědoma své jedinečnosti vůči všemu jsoucímu; neboli Mefisto je určité Já. A toto Já se v něm objevuje ve své nejčistší, nejabstraktnější podobě, když vystupuje nepřátelsky proti všemu, co není on sám; je to perzonalizované sobectví, egoismus namířený s krajní ostroží proti obecné pravdě. Mefisto je tedy Já, samostatná osobnost v protikladu k obecnému řádu světa; zároveň je však jako zápor a konečnost přítomen na každé jednotlivé věci a tím samostatnou vědomou mocí nad vším nicotným ve světě. Tato nicotnost nebo konečnost je však jevem, v němž se projevuje podstata. Duch existuje totiž jen potud, pokud se jeví, a toto jevení se je nicotné, neboli je pouhým zdáním potud, pokud je konečné čili zaniká. Duch neboli nekonečná podstata je tedy nicotný, pokud se jeví, je zdáním, pokud se uskutečňuje ve vnějším světě. Vědomí nicotnosti podstaty v každém z jejích jevů je však ironie, a protože Mefisto je tímto vědomím nicotnosti, je každý jeho výrok neboli každý projev jeho vědomí ironií. Kdekoliv Mefisto spatří něco skutečného, zkoumá to po všech stránkách, aby zjistil, která z nich je nicotná, a tudíž podrobená jeho moci, a když ji poznal, přitakává jejímu projevu. Již toto přitakání negativní moci ukazuje dostatečně jasně, že to, s čím vědomá nicotnost souhlasí, je samo nicotné. Mefisto ničí ironicky skutečnost, jelikož vydává její nicotnou stránku za pravdu, a tím ji odhaluje jako lež. Mefistova ironie je však jen tehdy trpká a krutá, když se proti ní pokouší obhájit jako skutečnost něco, co je pouhým zdáním. Je-li rozpoznáno, že nutnost zdání a jeho zničení je pohybem světového řádu, nenaráží-li tedy Mefisto na skutečný odpor, vykoná vesele svou ničivou práci; jeho ironie je mírná, když se zdání nevydává za nic víc než za zdání. Této veselé, mírné ironii říkáme šelmovství — a Mefisto se jeví v oblasti absolutního ducha, před bohem a na nebesích, jako šelma, který je všude rád viděn, protože nezruší zaslepeně proti všemu existujícímu, nýbrž ruší s plným vědomím pouze jeho zdání.

(25)

(24)

V souladu s touto svou rozvinutou podstatou zahajuje Mefisto svou řeč s nesmírnou ironií. Jako zosobněná negace je si až příliš dobře vědom své vlastní nicotnosti, takže se nemůže přidat k patetickému chvalozpěvu archandělů, aniž by se musel bát, že se mu kvůli rozporu mezi jeho podstatou a jeho zjevem všichni nevysmějí. Tento výsměch, jehož se obává ze strany andělů, ano samotného boha, se však okamžitě obrací proti patosu archandělů, který je jen proto tak upřímný, že nemá ani tušení o tom, že jeho negace sídlí a působí v jeho vlastním středu. — Avšak Mefisto se brzy obrací od oblastí, v nichž je bezesporu doma, k jiné sféře, kde je jeho působení neustále potíráno a která ho tudíž sama vyzývá k odporu, totiž k lidskému životu.

→ Člověk je svou podstatou duch a konečný, avšak jako jev příroda a konečný, a lidský život jakožto jednota spočívá v neustálém sjednocování tohoto protikladu. Pravdou ducha je bůh, lidská podstata je božská; pro sebe jsoucí konečnost ve svém protikladu k duchu neboli negativní moc tohoto ducha je Mefisto. Tak jsou bůh a ďábel jen momenty člověka, vytržené ze své — v člověku realizované — jednoty a pravdy a postavené každý sám pro sebe; tyto momenty představují protiklad, jehož sjednocením je lidský život. To tedy, co se na nebi jeví jako oddělené osobnosti, je pravdivé jen jako neustále se sjednocující protiklad člověka. Protože pak vnitřní pravdou člověka neboli jeho podstatou je božství, a to se musí — má-li být skutečné — projevit, a tedy zrušit původní přirozený jev, cítí se Mefisto napaden probuzením rozumu v člověku neboli poznáním podstaty, jež má být uskutečněna, a brání se proti tomuto útoku protiútokem. Tento útok proti duchovnímu životu člověka ulehčuje Mefistovi člověk svým vlastním přičiněním. Mezi první záblesk rozumového poznání a odpovídající dokonalý projev se totiž staví bezpočet neúspěšných pokusů, když člověk zkouší vyjádřit svůj ideál hned tímto, hned oním způsobem a často přitom zabředá do přímého opaku ideálu, takže vzniká dojem, že „nebeské záře zdání“ bylo člověku poskytnuto jen proto, aby ho vytrhlo z jeho štěstí a svedlo jako bludička do bažin, z nichž není úniku. Tyto omyly jsou ovšem jen nutným prostředkem, jak člověka seznámit s veškerým vnějším světem a naučit ho ovládat jej, ano velmi často se zdá být blouděním to, co je projevem nitra. Všechny

tyto projevy lidského života poskytují Mefistovi podněty k ironizování neboli k odhalování nicotnosti podstaty v nicotnosti jejích projevů. Ano, Mefisto se dokonce tváří, jako by měl útrpnost s takovým zcela pochybeným usilováním, jako by nechtěl ty „ubozáky“ ještě více „trápit“ a ztrpčovat jim pobyt v tomto „slzavém údolí“.

Čím ostřejší je však Mefistova ironie, čím vřelejší jsou jeho předstírané projevy účasti, tím víc prozrazuje, jak vážně se cítí napaden a jak velice se snaží zakrýt svůj strach z nebezpečí své porážky. Ještě více je tato Mefistova tíseň patrna, když náhle vypadne z role ironika a vystrčí přímo své drápy, protože se jeho vítězství stalo víc než pochybné vystoupením člověka, který pevně směřuje k cíli, i když občas podléhá nejasnosti svého poznání.

Jako takový člověk, na kterém má ztroskotat Mefistova popírající činnost, je líčen Faust. A na Mefistovi se opět ukazuje, že jeho záporná moudrost je ve skutečnosti pošetilostí (motiv, který se častěji opakuje na klíčových místech dramatu), když docela naivně vykládá Faustovu snahu dobýt nebes, obejmout celý svět tak, že nechápeme, proč se raději předem nevzdá zápasu s tímto věrným „sluhou božím“, s mužem, který rozhodně, i když ještě zmateně směřuje k božství.

V tomto líčení poznáváme Fausta jako jednotlivce, který se pokouší ze své niternosti dospět k usmíření s vnějškem, a tím dosáhnout božství; tato Faustova snaha představuje úkol člověka vůbec. Mefistovi se ovšem zdá být snaha dobýt nebes bláznovstvím a v tomto výroku slyšíme nejen ironii, která ví, jak strašně se skutečnost jakožto vnějšek protiví niternosti neboli právě lidské podstatě, nýbrž prozrazuje se v něm i Mefistův materialismus a egoismus. V Mefistově nechuti ke všemu mrtvému, na němž už není co zničit, vystupuje do popředí prastará popírající moc, již se stalo ničení všeho živého vášní.

Proti Mefistovu tvrzení, že i to nejvyšší lidské snažení ztělesněné ve Faustovi je jen bláznovstvím, protože přece musí vždy podlehnout jemu, Mefistovi, neboli své vlastní konečnosti, stojí klidná jistota božské podstaty, že právě úsilí člověka se nemůže minout svého cíle. Toto tiché niternosti žene člověka současně do výšin i do hlubin, „leč nablízku ni v dálce

Jednota
lidského
života
tkví
v zápase
boha
a ďábla

Prolog v nebi vytoužené / nedojde smíření hruď jeho vzbouřená“. Lidské nitro je ovšem vystaveno mnoha bludům, ano, je neustálým blouděním, protože vychází neustále ze sebe a do konečnosti, a vzdává se tak své nekonečnosti. Avšak jako se zahradník nevzdává naděje, že jednou uvidí plody zasetého semene, i když mezi ně vstupuje matoucí hojnost listů a květů, nesmíme se ani my vzdávat naděje na uskutečnění ideálů klíčících v niternosti. Je-li prazdrojem všeho konání pravda a světlo, nemůže se nakonec nedostavit jasno. A protože dokonce i uprostřed v temném puzení niternosti žhne tento základ, který se potom v jednání projeví jako jasný plamen, je možno říci, že každý „dobrý člověk“ čerpající v životě ze své niternosti „přec o jediné pravé cestě ví“, protože stačí, když jde za tímto hlasem. Každé lidské konání musí vést k míru, pokud zůstává lidské, neboli pochází z niternosti.

Mefistův předpokládaný triumf je tedy již předem zkalen; v rozladění nad tím se odhaluje tato infernální bestie a sahá až k hrůzně výsměšné připomínce prvního odpadnutí člověka od božské jednoty. Avšak zatímco se z jedné strany jeví jako vítěz božské, je na druhé straně i ďáblovi přiznáno určité oprávnění v lidském životě. Má-li se totiž niternost projevit, musí k tomu přijít podnět zvenčí. Tento podnět ale nachází člověk právě ve své konečnosti či jedinečnosti a jejich vývoji v životě. Život jednotlivce je konečné usilování a již jako takový znamená odpadnutí od obecné lidské podstaty neboli niternosti.

Tato roztržka je výzvou k zjednání jednoty, a k tomu, aby ji zjednal, musí člověk opustit své klidné spočinutí a uvést v činnost svou niternost, a to na tak dlouho, než je překonán protiklad vnitřního, obecného, a vnějšího, jedinečného, a než je vytvořena nová, vyšší jednota, než byla ta dřívější, jednota, která však je znovu rozkládána konečností a znovu vyžývána k boji, jenž trvá tak dlouho jako lidský život.

Božské je tudíž ono Jedno, jež se neustále znovu vytváří z protikladů života, ono věčně Vznikající, jež objímá láskyplně všechny své projevy, protože ve všech znovu objevuje sebe sama jako činnost a život, a které nevylučuje dokonce ani zápor, protože by bez něho a jeho potírání neexistovalo. To, co vystupuje ve světě a v člověku jako rozmanitost proměnlivých jevů, jako to, „co ve zjevech se chvějně vznáší“, je — uchope-

no čistou myšlenkou — věčným sjednocováním protikladů věčně se rodících z jednoty. V abstraktní podobě je toto dění zápasem boha s ďáblem, v konkrétní pravdě ale zápasem niternosti člověka s jeho vnějškovostí. Světový řád nachází tak svou pravdu v člověku, protože člověk v sobě samém probojovává a vyrovnává jeho protiklady a jako ze svých momentů z nich vytváří čin neboli skutečnost niternosti.

Život je věčně sjednocování protikladů věčně se rodících z jejich jednoty

PRVNÍ DÍL TRAGÉDIE

Vlastní drama začíná básník v okamžiku, kdy Faust pochopí pochybenost svého jednostranného zaměření, kdy se v něm probudí protiklady, které v něm toto zaměření vyvolalo.

Úkol, který si Goethe ve „Faustovi“ vytyčil — totiž smířit jednotlivce s jeho obecnou podstatou uskutečněním jeho niternosti nebo v hlubším smyslu přivést člověka k božství rozvinutím toho opravdu lidského v něm — může být vyřešen jenom živým uchováním a proniknutím všech protikladů, a k tomu je nutné, aby se protiklad vůbec projevil. Bez boje není smíření a boje není bez bojovníků. Jako je však u jednotlivých momentů dramatu vždy třeba vyzdvihovat jejich obecně lidský význam, protože Faust představuje ve své jedinečnosti obrovité úsilí veškerého lidstva, tak je, pokud jde o jeho počátek, neobvyčejně důležité vidět, že zahájení dramatu předpokládá již i jeho konec.

Rozpor totiž, v němž Fausta na počátku dramatu nacházíme, se rozvíjí v průběhu lidského života, jehož pravda záleží v tom, že uskuteční svou niternost a v tomto pohybu se osvědčí. Avšak dříve než se může projevit plnost niternosti, musí člověk poznat všechny zvláštní poměry vnějšího světa, musí je všechny obsáhnout svým vedením tak, jak jsou dány, a potom zkoumat, co je na nich pravdivé a co pouhé zdání, které tudíž musí z ideálu odstranit. V obou směrech hrozí nebezpečí, že se utopí v jednotlivostech vnějškovosti a nebude už schopen — ať už z přemíry vědění, nebo z přemíry požitků — návratu k jednotě niternosti. Dojde-li k tomu druhému, totiž k rozplynutí se v přemíře požitků, znamená to, že niternost ztroskotavšího člověka byla jen prudkým vzplanutím jeho přirozeného života, tedy jen ohnivým blýskáním na časy, nikoliv duchovním východem slunce.

Přemíra vědění je naproti tomu nutným následkem niternosti usilující o uskutečnění a o uchopení skutečnosti v její pravdě. V úplném životním procesu vývoje ducha přichází nutně okamžik, kdy se duch zaměstnává pouze chápáním pravdy a zcela se odpoutává od bezprostřednosti života; se stejnou nutností ale přichází okamžik, kdy mu tento abstraktní postoj nestačí, protože niternost tíhne především k uskutečnění a sebeprojevení. A zde se ocitá člověk poprvé v rozporu se sebou samým; je to však rozpor, který obsahuje jistotu

Úkolem
Fausta je
smíření
jednotlivce
s jeho
obecnou
lidskou
podstatou

Noc opětného sjednocení, protože vzešel z úsilí o jednotu.

Když člověk dospěje k této roztržce v sobě samém, anebo spíše když ho napomínání niternosti přiměje uvědomit si roztržku, kterou v něm vyvolal první pokus niternosti vystoupit navenek, stojí proti sobě jednotlivé stránky jeho vlastního života jako znepřátelené a protikladné momenty. Z jedné strany je niternost něco pouze vnitřního, je zatlačena do sebe samé, a o to prudší je proto její snaha znovu se nalézt ve vnějším světě. Niternost — v této své jednostrannosti, jako moment vytržený z celku —, to je nitro člověka, jeho čistá podstata, tudíž jeho obecnost oproštěná od všech zájmů neboli ideál, který se však stává následkem chybějícího sebevyjádření věčným steskem a touhou. — Proti této niternosti omezené na nitro stojí úsilí, jež se rozplynulo ve zkoumání vnějškovosti a jež se stalo i samotné niternosti vnějším. Život chce celek, a přece se badatel utápí v jednotlivostech, v zmeti materiálu. Celek se mu ztratil, a proto není s to spojit jednotlivé směry vědy s tímto jedním věděním, ani neumí převést toto věděním v jeho plodné interakci s celkem do života. Protože se člověk nejprve odpoutává od života a jeho vztahů a potom chápe zcela důsledně vědy jen jako vnější uchopení jejich předmětu, jako něco, čemu se lze naučit — nenalézá nikde uspokojivé naplnění své vnitřní touhy. Přestože se mnohému naučil, „nenamlouvá si, že zná co vskutku“, že by mohl vědou přispět k poučení lidstva, a poklady života, z nichž se sám vyloučil, zůstávají mu i vnějškově cizí. — Základem, z něhož vychází jeho odvaha žít, není nakonec nic jiného než vnější uchopení niternosti, a tento základ se objevuje vždy znovu proto, že niternost je něco, co se má uskutečnit. K tomu ale niternost potřebuje vnějšek, a v tomto přechodu se musí zabývat i těmi nejnepatrnějšími maličkostmi vnějškovosti, aby se v nich mohla projevit. Tento základ, jehož vývoj dospívá až k roztržce plného nitra a nenaplněného vnějšku neboli roztrhává člověka ve dvě stránky, jednu čistě duchovní a jednu pouze vnější, smyslovou, nachází svůj nejostřejší výraz v magii. Magie spočívá totiž v úkonech, kterými si chce člověk bezprostředně, bez prostředků odpovídajících jeho vůli, vnějšně přisvojit nitro, takže například cenné předměty nebo amulety mají nahradit činnost, která by přivodila žádaný výsledek překonáním vnějškovosti. — Tak má magie nakonec pomoci

i Faustovi přenést se přes roztržku se sebou samým i se světem a bez dalšího mu vyjevit tajemství života a život sám proměnit podle jeho přání. A to vše se má stát pomocí pouhého zařikávání a rozkazů, aniž by se musil člověk, který propadl pýše ve své vědě a pozbýl všech zábran a pochyb, hlouběji zabývat životem, jeho látkami a vztahy. Faust chce vytrvat ve svém osamělém postoji vůči životu, jeho vědě nemá vstupovat v žádný vzájemný činný styk se životem, a přece mu má život odpovídat! — Tím je dosaženo vrcholu abstrakce, tím je ale také touha po plném svěžím životě, uzamčená do nitra, vydrážděna na nejvyšší míru.

A tak stačí chladný, mnohokrát bez povšimnutí pominutý paprsek měsíce, aby do krajnosti vyhocené protiklady Faustova života vzplanuly plamenem, který pohasne až po strávení jejich poslední nepravdy. Počínaje prvním uvědoměním si tohoto protikladu mezi vnitřkem a vnějškem, mezi věděním a životem, vstupují do vědomí jednotlivé stránky a vztah těchto protikladných stránek. — Již dávno jsou tytam časy, které Faustovi vylučujícímu se ze života připomíná „milý svit“ měsíce; namísto jejich snové existence zdomácněla ve Faustově blízkosti ponurá muka věděním, které se mu najednou stává se všemi svými nástroji, kelímky a křivulemi nesnesitelným. Ocílil se ve světě, který je přímým protikladem světa, do kterého jej ve vzpomínce vrací měsíční světlo a který je svou živostí niterně srostlý s životem jednoho každého člověka, či spíše který je jeho vlastní, nerozdělenou a nerozdvojenou živostí samou. A jako se všude, kde se člověk zapletl do svých vlastních zásad a nenachází východiště z labyrintu, do něhož jej zlákal nějaké jednostranné bažení po vědě, ozývá volání *retournons à la nature* jako výraz touhy po onom dětském přírodním stavu, dokud ovoce ze stromu poznání nepřivodilo rozkol, je i Faustův výkřik „Ó vzhůru! uteč! pryč a ven!“ překypěním touhy tryskající z nejhlubšího rozdvojení.

Hned se však ukazuje, že je to jenom temné puzení do neznámé země, které vyrůstá z Faustovy rozervanosti, když chce zbavit svůj život a své poznání pout pomocí magie, pomocí strnulých a mrtvých formulek. Proto také nutně selhává jeho pokus přiblížit se přírodnímu duchovi a dosáhnout u něho utišení. — Je to první pokus o zprostředkování mezi vě-

Práci
ducha
nelze
nahradit
magií

(34)

(35)

nitro a vnějšek = něco, co se má uskutečnit

Noc děním a životem, který Faust podniká a který postupuje až k opaku toho, oč původně šlo, protože se Faust dívá na tryskání pramenů a šumění deště, na živé vzájemné působení a harmonické souznění všech ve vesmíru stoupajících a klesajících životních sil jen jako na suchou a vybledlou formalku. Proto mu zůstává celá nekonečná příroda pouhým „divadlem“, z něhož je vyloučen, protože se odtrhl od všeživících řader přírody, protože se vymkl z obecné souvislosti života vůbec. O něco bližší než harmonie vesmíru je mu pozemský život, protože ten se zdá být — když je zkoumán mimo souvislost s vesmírem — již něčím víc než rozervanou, vnějšími vlivy všelijak potlačovanou nebo podporovanou skutečností. Faustovo usilování, jeho bolesti a jeho radosti patří podstatně zemi, protože z ní vzešly a jí se snaží dosáhnout. Ano, v prudkém vzplanutí jeho touhy vystupuje již v ostrých obrysech pozemský život jako prostředek, který by ho mohl zbavit trýzně poznání, a to, za čím se žene jeho srdce, staví se proti jeho vzrušené mysli jako duch, jako duch horoucně vytouženého pozemského života. — Duch země je tedy touha po pozemském životě, která se ve Faustově vědomí stala určitou postavou, od níž se ale Faust s hrůzou odvrací, jelikož je větší než jeho přítomnost, protože teprve když vidí v celé plnosti před sebou to, čeho se mu nedostává, uvědomuje si zcela jasně svou bezmoc. Když však Faust tuto postavu zkoumá pozorněji a přitom si uvědomuje, jak vysoko již vystoupil ve svém úsilí, jak nesmírně ho jeho chtění a ideály pozvedají nad vše obyčejné a sprosté, nemůže jí rozhodně ustoupit, naopak, staví se se svým tvůrčím puzením odvážně po bok tvořivé moci Ducha země. A jelikož se vlada a působení všeho pozemského stále více odhaluje jako živé objetí božské jednoty a také Faust usiluje o to, aby dal své rozpoznané božské podstatě uspokojivou vnější podobu, stupňuje se jeho rozkoš z nahlédnutí toho, co chce, až k radostnému pocitu, že už pronikl tak blízko k tomuto žhoucímu životu, že před ním stojí zcela odhalený.

Ačkoliv si je ale Faustova touha po činu vědoma určitého vysokého cíle, dělá Faust až dosud pravý opak toho, co by ho mohlo vést vstříc tomuto vznešenému vzoru. Místo aby se snažil v životě znovu nalézt živého ducha a tento život aby chápal jako bohatství jeho jevů, stáhl se z životní svěžesti zpět do říše

abstraktního vědění, vyčerpává se zde zvládáním nekonečného množství detailů. Právě tam pak, kde se domníval být nejbliž životní plnosti Ducha země, musil si uvědomit, že jeho abstraktní konání je v naprostém protikladu k věčnému a plnému vlnobití života. A tak když díky nekonečné živosti Ducha země poprvé dokonale nahlédl, co mu chybí, zhroutil se sám v sobě, neboť jeho původní bohupodobnost příliš ostře kontrastovala s jeho nynějším abstraktním postojem odcizeným božskému životu.

Když Faust z jedné strany zjišťuje, do jaké míry jeho život postrádá životní plnosti a že se tím jeho ideál, jeho nitro, stává nepravdivým, vidí právě tak z druhé strany, že ani pouhá abstraktní vědeckost, učenost není tím, co by uspokojilo jeho chtění.

Jedním směrem žene Fausta potřeba nalézt i ve vnějším světě bohatství svého nitra, a toto úsilí, vzato ve své jednostrannosti, je v oblast ducha přesazený pozemský život přírody. Druhým směrem jde vnější námaha shromažďování materiálu, který má touze sloužit jako její smyslový výraz, a tuto námahu v její jednostrannosti jakožto vnější, pouze abstraktní vědeckost představuje služebná a podřízená postava Wagnerova. Tato postava se objevuje v souladu s uměleckou nutností právě tehdy, když je ve Faustově nitru vyvolána Wagnerovi odpovídající nálada jako protiklad k poznané a ztracené plnosti života. Jak cizí je ale Faustovi v podstatě směr vyjádřený Wagnerem, přestože mu dočasně propadl, vysvítá z jeho odpovědí na Wagnerovu řeč. Wagnerův rozhodující názor na vědu a studium, jako by tu totiž byly jen proto, aby člověku zjednaaly vnější uplatnění, ničí Faust hned na začátku, když ukazuje, že taková činnost je prostá jakékoliv vážnosti a důstojnosti, že je to holá fraška. Proti Wagnerově náruživosti pro hromadění zkušeností a přemlouvání hájí Faust nitro jako zdroj, z něhož jedině pochází pravda proudící opět do nitra; bez té by nebylo možné žádné obecné lidské dorozumění, nýbrž bylo by lze očekávat jen tolik, že na sebe lidé budou civět s prázdným údivem. Co nepochází ze svěžesti správného smýšlení a vážnosti, je třeba považovat přes všechnu vnější nádheru za naprosto pochybené. Čím hlouběji se zabýváme podstatou vědění, tím ostřeji vystupuje do popředí tato difference. Faust proklíná sám své dosavadní úsilí a proti Wagnerovým nářkům,

Noc jak těžko se dosahuje vědění, když množství látky a nedostatečnost prostředků člověku nedovolují dosáhnout cíle, odkazuje k nitru, které jediné může člověku přinést uspokojení. Avšak ani toto uspokojení vědou nesmíme chápat ve Wagnerově smyslu, který ve vědě vidí jen subjektivní zrcadlení vlastních předností, nástroj samolibého sebeobdivování, „že tak daleko my dotáhli to už“ ve srovnání s nedokonalými pokusy minulosti. Uspokojivé jednoty s duchem všech dob nelze dosáhnout tím, že rozprostřeme svého vlastního ducha přes celý svět a jeho dějiny, neboť potom zůstanou „blížkost i dálka nepochopeny“. A jako se již v tom projevila Wagnerova zkostratělá pedantičnost, když z namyšlenosti nad svými úspěchy přezíravě shlíží na lidské pachtění, dokonale jeho šosáctví charakterizuje požadavek, aby celý svět přijal jeho poznání za své. Poznání je však slovo, které — protože může znamenat jak vnější uchopení, tak vnitřní proniknutí věci — se vkládá dvojznačně jako dvousečný meč mezi Faustův vzlet a Wagnerovo lopotění, a tak jako probouzí ve Faustovi vědomí jeho cíle, činí mu zároveň jeho druha, který svou práci na řešení tohoto úkolu chápe jednostranně, a tudíž pokřiveně, zcela nesnesitelným.

Duch země a Wagner odhalili Faustovu nedostatečnost, zároveň ale také nezničitelnost jeho podstaty, a když proti němu vystoupily obě stránky jeho rozdvojení jako dvě pro sebe jsoucí postavy, rozptýluje se i v jeho vědomí zmatek jeho rozdvojení a o to prudčeji se rozvíjí boj a pohyb ostře vyhrocených protikladů.

Nejprve čerpá Faust ze své povýšenosti nad Wagnerem, tímto nejubožejším z pozemšťanů, pocit uspokojení, a protože díky jemu dospěl k tomuto vědomí, a toto vědomí ho opět pozvedlo z jeho pádu tváří v tvář Duchu země, je mu Wagnerův příchod příjemný. Avšak s oslovením Ducha země se okamžitě opět vynoří Faustovo dočasné potlačené rozdvojení se sebou samým i se světem, které se mu nejostřeji odhalilo v protikladu k plné a sjednocené postavě Ducha země. On, který se domníval, že se již přiblížil na dosah Nejvyššímu a byl zasvěcen do veškeré pravdy, on, jehož snažení připadal celý svět příliš malý, se cítí — když si byl dokonale uvědomil, jak se v něm rozcházejí vědění a život, vnitřek a vnějšek — rázem vyvržen z těchto nebes „v nejistý lidský osud“.

Tento znovu pocitlý rozpor vnitřku a vnějšku,

jehož krajní stránky vidí jako skutečné osoby, probíhá nyní v něm samém jako zápas, kterému se pokouší uniknout, i kdyby měl sáhnout k nejzazšímu prostředku. Jestliže totiž jednou přehla blažená nevinost, sladký mír ráje, znamená každý další krok již jen prohloubení roztržky, překážku rozvoje života, kterou není možno odstranit bez úporného úsilí.

Svět, z něhož člověk přenesl své těžiště do svého nitra, se tomu ze všech sil vzpírá, aby ne-li potlačil, tedy aspoň podvázal klidné pulsování života. Člověku, který se se světem rozešel, se stávají jeho jevy cizími; stále nová, neznámá látka se tísní a hromadí před jeho očima a rozpory mezi novým a tím, co tu už bylo, hrozí zničit dokonce i jeho smysl pro dobro a zlo. Před tímto vnějším tlakem se utíká citový život, jeho snahy a naděje, do úzké komůrky srdce, avšak ani tam není ponechán mocnostmi světa na pokoji. Neboť roztržka neproběhla jen navenek, nýbrž je to rozdvojení celku, a tedy rozdvojení i v něm samém; vnějšek se stává vnitřní mocí, bolestí a obavou z bolesti, která neustále tisícířým způsobem ohrožuje vnější panství i klid srdce, takže dokonce i to, čeho se nedotýká, je předmětem bázně, a nezničitelné nitro je stále trýzněno až k pláči.

Avšak jako po rozchodu nitra se světem svět nitro dále znepokojuje, tak mu také znemožňuje, nebo spíše znemožňuje si nitro svou izolovaností samo jakékoliv znovunalezení sebe sama ve svém jiném neboli vnějším. Neboť rovněž poznání světa musí chybět tam, kde se je lidé pokoušejí dosáhnout pomocí vnějších prostředků, pomocí „pák a šroubů“, a ne láskyplným zkoumáním jeho nitra. Podobně nemůže člověka uspokojit vlastnictví, pokud se na ně dívá jen jako na vnější statek a nevkládá do něj při jeho použití svou vůli.

Tak vede člověka již první krok, který učiní z rajske jednoty se světem, na ony závratné výšiny, kde se před ním otvírá již jen propast zmaru. Neboť pokračuje-li dál po cestě rozporu, zjistí nakonec, že cestu zpátky mu zatarasila dvojice postav, které sám vytvořil, a tak zbývá jen, aby to, co je již v něm obsaženo, totiž vystoupení z vnějšího světa, uskutečnil také navenek.

Na tento vrchol zoufalství Faust dospěl, když zjistil, že vnitřek a vnějšek od sebe odpadly a že toto

Duch země
a Wagner
jsou jen
osamostatněné
stránky
Faustova
nitra

Noc zlo nemůže být napraveno žádnými paliativy. Toto vědomí, že svým věděním již vykročil ze života, je pro něj vskutku výzvou, aby tento krok uskutečnil i vnějšně. Poznání vyvěrající z hlubin zoufalství, že na dosa-
vadní cestě mu může přinést vykoupení pouze smrt, poskytuje Faustovi vzápětí také mír, neboť i nejstrašnější jistota se stává vykoupením z temnot pochybností. Faust doufá, že na onom břehu temné propasti smrti najde rozřešení úlohy, která se na tomto světě tak zapletla, a tato naděje ho také ihned pozvedá nad vše-
chen zmatek, takže se dívá na svůj krok a jeho podnět s klidem, ano s veselým vtipem. Není to ukvapenost, co ho žene k sebevraždě, je to přesvědčení, že má pouze provést to, co se v něm samém již dávno událo. A když se postupně uklidnily vlny jeho duše, když bouře ustoupily před východem jasného přesvědčení, po-
vstávají z utišených hlubin dávno zapomenuté obrazy. Uklidněné myslí se teď vše jeví v jiném zabarvení, místo nových bolestí a nářků jsou to nyní ozvuky dávno zašlých dnů, jejichž památka byla zasuta pod rumem, který nakupil život.

(40)

Je to vzpomínka neboli ponoření se do nitra, která se stala u Fausta možnou, až když byla odklizená stranou tato vnější překážka, ano, která se nutně projevuje skrze toto odklizení. V nejhlubších základech Faustova srdce však spočívá zbožnost; ano, vroucí oddání se bohu je vlastně vřením a kolotáním této hlubiny, které Fausta pohánělo jako temné puzení k tomuto rozhodnutí, jež přece není než výsledkem pochopení, že v rozdělení se nemůže dařit božímu míru. A nakonec se ve vzpomínce vynořuje dětinská zbožnost se svými sladkými pověstmi a zázraky. Dávno zapadlé chrámové písně a hlahol zvonů, s nimiž je spojeno tolik radostí dětského života, se znovu rozeznávají v široce rozevřených nadrech, a tento zážitek rozechvěje Fausta tak, že přemožen vzpomínkou nechá sklesnout ruku se smrtícím pohárem a jeho sluch se opět ochotně otevře vnějším dojmům.

Tato Faustova vzpomínka je tak zároveň jeho vzkříšením z temnot zoufalství, roztržením okovů, jimiž ho spoutaly nejhlubší mocnosti života. Úplné je však toto zmrtvýchvstání, jen když nejde pouze o chvilkové povznesení myslí, nýbrž o neotřesitelný postoj, když se neřídí smyslovostí dojmu, nýbrž má svou oporu v prověřeném a mnohokrát vyzkoušeném

srdci. Ten, kdo se chce podobat vzoru, který se mu zje-
vil ve vzpomínce, nesmí jako ženy oplakávat zmizení smyslové existence tohoto vzoru, nýbrž musí hledat —
poslouchaje a následuje andělský hlas — pevnou pů-
du ve své niternosti a v jejím činném uplatnění lás-
ky. A toto vědomí se ve Faustovi ozývá stále jasněji, jakmile se jednou oddal všeobjímající moci vzpomín-
ky. Člověk, který jednou zaslechl tento hlas, nesmí přestat na tom, že vzhledne k nebi, k pravdě ducha, ani nesmí setrvávat v hořekování nad pozemským ži-
votem, který je v tak velkém rozporu se zjevenou nád-
herou, ten, kdo tomuto zjevení porozuměl. Nýbrž pře-
konává pozemskou bídu všude, kde na ni narazí, rozptyluje všude mlhy překážející poznání, vyhledá-
vaje všude v rozkladu božské zárodky, musí dokazovat pravdu, jež se mu zjevila, a činně uplatňovat svou niternost ve všeobjímající lásce. A toto, čin, který uskutečňuje niternost, tj. pravdu ducha, je nanebevze-
tím člověka, je důkazem jeho zmrtvýchvstání.

Tak přechází ve Faustovi jistota zoufalství skrze vzpomínku v jistotu pravdy a vzpomínka je ne-
beským mostem přes údolí smrti. A protože vzpomínka nebo, což je totéž, podnět vzpomínky proráží cestu, po níž Faust může a musí dojít pokoje, je to potvrzením příslibu vysloveného v prologu, že Faust musí dosáhnout nebeského světla, protože to nezávisí na vnějších mocnostech, nýbrž je to odůvodněno v jeho nitru. Faustovi je třeba už jen překonat vnějšek, žít ze vzpomínky k tomu, aby byl uveden do nebe. Kdo má nebe, pravdu ducha, v sobě, ten je ponese všude s sebou a všude je bude šířit. To vše je ale jen před-
běžné ohlášení, které se má v zápase se světem teprve osvědčit, a k tomu musejí působit tyto mocnosti ve své dokonalé podobě samy.

(41)

Ze zoufalství
může
Fausta
zachránit
jen činné
uplatnění
lásky

Za branou — Zatímco dosud byl vylíčen (v souladu s Faustovým postavením stranou světa) jen jeho vnitřní život, zápasy uvnitř jeho mysli — na scénu s Duchem země, ba i na scénu s Wagnerem se lze beztoho dívat jako na dění probíhající jen ve Faustově duši —, vstupuje teď Faust, v důsledku pokusu o sebevraždu jakoby zmrtvýchvstalý ze své abstrakce, v bližší styk se skutečností.

Ve skutečném životě je ihned zřejmé, proč se Faust předtím ukrýval v mlhavých sférách abstrakce. Každý totiž sleduje své jednostranné zaměření. Šosáctví a nestydatost, sprostota a upejpavost, hrubé siláctví a žebravá lenost se střídají jedno přes druhé jako obrázky v kukátku a nejpodnětnější obraty přírodního života, nejvznešenější připomínky duchovního procesu jsou této panské nebo sprosté luze pouze příležitostí k tomu, aby uplatnila své prozaické zájmy. — Z této změti se pak vynořuje Faustův velkolepý názor na svět jako slunce z pozemských par. Tento názor objímá nejčistším porozuměním přírodu i lidstvo, všude vyhledává nejjemnější rysy a vztahy a nejnepatrnější pohyby a pro každý z nich těží z hlubokých zdrojů niternosti živé slovo. Taková všeobjímající osobnost se ovšem musila utéci z bídy každodennosti do nekonečné říše vědění, a teprve nejpříkřejší rozpory ji přivedly k poznání, že pravda živého ducha nemůže být nalezena vně skutečného života. Než ani při tomto vstupu do oslav svátků vzkříšení nechybí zcela abstraktní vznešenost. Projevuje se v tom, že ducha není s to uspokojit každý, nýbrž pouze určitý okruh života, a proto sotva Faust prohlásí, že právou lidskost nachází jen v svěžím životě venkovana, sotva o něm řekne v protikladu k ostatním stavům: „Zde člověk jsem, zde smím jím být!“, získává také představitel jeho vlastní abstrakce, Wagner, právo mluvit o věcech, které jsou mu bytostně cizí, ano protivné, avšak Faustovým zprostředkováním se mu stávají přístupné.

Avšak v této scéně ustupuje Wagner ještě zcela do pozadí a ukáže se znovu až o několik okamžiků později. Rázná, občas drsně smyslná svěžest venkovana, jejich bodrost, jejich upřímná úcta a srdečná vděčnost jsou Faustovi vesměs podnětem, aby pátral po kořenech svého života zasutých pod nánosem vědění, aby z nich dal znovu vypučet stromu svého života. — A je

to opět vzpomínka, která vytváří přechod tím, že umožňuje porozumět přítomnosti a dává jasněji vyniknout zákonu života. Z těchto Faustových vzpomínek je pak patrné, že temný základ jeho zvláštního životního zaměření tkví svými kořeny již v bytosti jeho otce, zvláště však, že k próze světa musil přistoupit také ještě nezdar jeho vlastních pokusů uvést své ideály do života, měl-li být dostatečně zdůvodněn abstraktní postoj osobnosti ve své podstatě tak hlubokomyslné. Faust se sice pokouší v okamžiku životního uspokojení tuto těžkomyslnost zahnat, aby se opět neztratil v abstraktnu, avšak není mu nic platno chtít něco naprosto nemožného. Marné je chtít „setrvat u krásného daru okamžiku“, pokud není boj vybojován a každé hnutí, které by ho mohlo rušit, dokonale uklidněno. — Ano, ze samotného okamžitého uspokojení vyrazí ve Faustovi nepokoj, který je jen uměle zastírán. Neboť toto uspokojení ve vnějším nazírání a vnímání zmrtvýchvstalého života ukazuje Faustovi mnohem přesvědčivěji, než by to dokázal stín Ducha země, co chce a oč usiluje, co v něm dosud vřelo jen jako nesmiřitelný protiklad. Z jedné strany zápasí o světlo, chtěl by za ním přes hory a moře, aby nabyl čistého a dokonalého přehledu světa. Na druhé straně však chce proniknout vesmír nejen poznáním, nýbrž také v požitku tím, že se v něm snaží znovu nalézt sebe sama i své poznání. A jeho žaloba zní, že ke křídům ducha se nepřidává žádné tělesné křídlo, že ideál a skutečnost, vědění a život se rozcházejí.

A když takto stále více vystupuje v ostré a určité formě do popředí to, co Fausta zprvu jen nejasně tísnilo, co se pak proti němu najednou postavilo jako obrovský jev skrze různé protiklady, do nichž navenek upadl, vyjadřuje Faust také celou svou rozpolcenost a její důvod: jeho utrpení, jeho rozervanost tkví v tom, že jeho hrud obývají „dvě duše“. Nikoli vně něho, nýbrž v něm samém je osten, který mu nedává dojít míru. Toto jasné poznání představuje bod obratu v jeho životě, tímto poznáním musí začít nový život, protože jím končí přitímí. Tento nový život může však spočívat — v protikladu k dřívějšímu životu, který se točil kolem vědění o nekonečnu — jen v realizaci konečných požadavků a zájmů skutečnosti. Místo abstraktní nekonečnosti zaujímá nyní jako hybná síla konečnost a z procházky o dni vzkříšení si Faust při-

Pravdu...
ducha
nelze
hledat
vně
skutečného
života

Za hranou náší sílu k svému novému životu díky jasnému poznání toho, čeho se mu nedostávalo.

Tehdy se také Wagner, který ve Faustovi re-
prezentuje stránku abstraktního vědění, s touto strán-
kou samou loučí, protože nerozumí ničemu z toho, co
se děje. Neboť pro Fausta má pobíhání a šmejdění po-
věstného černého pudla zcela jiný význam než pro
Wagnera, v jehož suché pedantské duši nezableskne
ani tušení toho, co tíše poutá Faustovy kroky do ma-
gických smyček, co uzavírá všechny jeho pohyby ve
své kruhy, protože je to všechny proniká a všechny
ovládá z jejich nejhlubšího nitra. A tak je Faustův
návrat domů spojen s přijetím nového životního druhu,
který činí starého famula zbytečným.

(44)

Z velikonoční procházky si Faust přinesl uklidnění,
které v něm vyvolal pohled na život spokojující se
s. klidným plněním povinností v omezeném kruhu.
Probudila se v něm ta „lepší duše“, s novou silou se
v něm ozvalo tušení nekonečna, které se snaží všude
najít sebe samo, a proto láskyplně postihuje božství
v člověku. Když však Faust získal jasnější náhled na
svou pravdu, uvědomil si také, jak daleko vně této
pravdy se ještě nachází, jak nesmírně ho jeho dvojitý
život vzdaluje od jejího prostého klidu a jasnosti. Vedle
nekonečného si uvědomil i své konečné snažení, a toto
vědomí si s sebou přivedl jako nového druhu domů.
Co toto konečné snažení vlastně je, v jakém vztahu je
k nekonečnu, zůstává pro něj zatím skryto; nicméně
pro něj nabylo podobu určitého protikladu, konkrétní
poruchy, kdežto dříve působilo jen jako neurčitý kvas
ve všech bodech jeho života. A i když se Faust po ná-
vratu domů — jen proto, aby se zajistil před rušením,
které je mu již vnější — uzavírá v těsnou komůrku
svého srdce, aby v této samotě zřetelněji slyšel hlas
rozumu a aby zachytil klíčící naději, prameny tryska-
jící z nejhlubších zdrojů života, je i při vnímání těchto
svatých tónů rušen zvuky konečnosti a vnějškovosti,
které srážejí jako chladný výsměch jeho žár, takže
sotva vytrysklý pramen uspokojení opět vysychá.
I když opustí nitro a hledá zjevení, které se zde od-
mlčelo, ve vnějším světě, neuchrání se před vyrušová-
ním vnějškovostí, která se dokáže ke všemu přitřít.
A když konečně hledá základnu každého zjevení ducha
za hranicemi řeči a svou pravdu nachází v jeho pravdě,
vzroste odpor vnějškovosti do takové míry, že musí užít
vší moci, aby se od něho osvobodil. Tuto moc však
Faust získal tím, že zkoumá, čím veškeré zjevení ducha
v podstatě je, a když zjišťuje, že poznané duchovno je
k duchu promluveným slovem, v němž duch sám sídlí
jako jeho smysl a živě působící tvořivá síla. A tak je
duch vpravdě uskutečněním sebe sama; slovo, které
jej zjevuje, je činem, počátkem i koncem, nekoneč-
ností duchovního života a zjevování.

Když se Faust na tuto pravdu ducha rozpomíná,
musí se mu odhalit i význam konečnosti, protože sku-
tečnost ducha je možná jen prostřednictvím koneč-
nosti. Zároveň však roste na nejvyšší míru odpor této
konečnosti, když se nečekaně ocitá v zajetí tam, kde se
chtěla sama zmocnit vlády, i když je ovšem toto zajetí

V Meřistovi
vystupuje
proti
Faustovi
jeho vlastní
konečnost

(45)

Studovna I zatím jen velmi volným objetím a snadno je lze proložit, protože přece Faust sám — zpočátku ještě jen jako ve snu — má v rukou klíč od tohoto vězení, neboť sotva tuší za tímto vzpírajícím se jevem něco, co je poddáno duchu. Nehledě na to stačí však již tento první záblesk pravdy, aby rozptýlil mlhu, v níž se konečnost snaží dodat si zdání síly a velikosti, a ze všech roušek, v nichž se dosud vzpírající se konečnost skrývala, dráždíc nekonečné snažení tak, že nemohlo dojít ani klidu, ani určitého cíle, vystupuje nyní Mefisto a přistupuje k vysoce postavenému doktorovi jako podřízený scholast.

Od chvíle, kdy proti Faustovi vystupuje jeho vlastní nicotná a konečná stránka jako samostatná osobnost Mefistova, dostává drama podstatně odlišný charakter. Neboť to už není — jako až dosud — temné nevědomá změt, to už není přeplněné nitro, chaos nerozlišených sil, nýbrž obě dvě stránky usilování jsou odděleny a stále ostřeji rozlišovány, aby bylo možné jejich smíření, jemuž musí předcházet tvrdý boj. A jako se Mefisto poprvé, i když zahaleně, objevuje na scéně, když Faust rozdělí trosky, které se nahromadily v jeho nitru, mezi dvě různé duše, když tedy od sebe oddělí svou pravou a svou nicotnou část, tak také spadne Mefistův závoj, když Faust sám odhodí svůj závoj, který mu zakrýval přístup k pravdě ducha, a odvážným, jistým pohledem označí čin za nekonečné zjevení ducha. Zde se od něho nicotnost odloučila a není už ani v něm, ani na něm, nýbrž mimo něho, ačkoliv je od něho neoddělitelná, dokud nepřekoná tuto z něho samého vytvořenou osobnost. Bylo by možno říci, že chorobné látky, které se ve Faustovi nahromadily, vytvořily v Mefistovi hnisavý vřed, jenž ale hrozí stále otravou celému organismu, protože je s ním svými kořeny příliš těsně spjat. V každém případě přestál Faust v Mefistově výstupu první krizi.

Jako nicotnost vystoupivší z Fausta je Mefisto veskrze negativní mocí, zároveň to ale není pouhá abstrakce, nýbrž určitá, v sobě uzavřená osobnost, a proto v něm není popírání pouhým trpným spočinutím, nýbrž je to úsilí, které se všude snaží vytvořit sebe. Mefisto není pouhé Nic, nedostatek jsoucna, nýbrž „duch, jenž stále popírá“, protože je negativitou ducha vzešlou z ducha. Negativní se v něm stalo pozitivním, něčím, co se samo prosazuje, a Mefisto může

vstoupit do dramatu teprve tehdy, když něco určitého chce, právě tak, jako to chce Faust, a protože toto něco je nekonečné, musí se stát jejich boj bojem na život a na smrt. Každý z nich chce dosáhnout uspokojení, každý chce uskutečnit svou pravdu, a když se Faust pokouší dosáhnout pravdy ducha činem, jeho přirozeným zjevením, snaží se také Mefisto osvědčit svou nicotnost tím, že na každé skutečné věci nalezne nějakou konečnou, tj. nicotnou stránku, a zabírá tak tuto věc pro svou říši.

Jelikož je Mefisto Faustovou nicotností, jež dospěla k uvědomění, je jakožto samostatná osobnost sebevědomou mocí. Obsahem tohoto sebevědomí je však Nic, proto vidí i ve světě jenom to nicotné, neví nic o žádné podstatě a jeho veselost neboli vědomí sebe sama v druhém je ironie neboli vědění o nicotnosti toho podstatného v každém z jeho jevů. Je to zničující smích — od sotva znatelného úsměvu až k strašnému chechtotu —, kterým dává Mefisto najevo svou radost z nicotnosti, jímž však zároveň pomáhá k nápravě svému protivníkovi, neboť když tento protivník pozná, že předmětem posměchu je něco nicotného, odvrhne to od sebe jako něco, co nemá s jeho opravdovým usilováním nic společného.

Tak hned svůj příchod doprovází Mefisto ironickou poklonou, která se vydává s posměšnou pokorou jen za jednu „část“, když se Faust naivně táže po jménu a podstatě ducha. Dokonce ani tam, kde Mefisto vykládá svou úlohu ve světovém řádu a v tomto výkladu se dává strhnout až k hněvivým kletbám a hrozbám, nechybí přes všechnu vážnost ironie. Neboť zánik jednotlivce, nicotnost každého jevu, zakalení i toho nejčistšího a nejjasnějšího vyvolává v něm tajnou naději, že nakonec přece jen v tomto „nejapném světě“ kvůli svým nicotným, pomíjejícím stránkám „vše, by zahynulo, hodno je“. Vše musí dospět k tomu, to cílí a vládý se musí opět ujmout ve své temné slávě stará noc, když byl Mefisto, její milovaný syn, vyhladil svými ničivými plameny poslední zárodky života. Když tedy chce Faust naivně vykázat Mefistově ničivé činnosti nějaký jiný směr, v němž by se mohla uchovat a nemusela nakonec sama zaniknout, stupňuje se Mefistova ironie až k jízlivému slibu, že se zařídí podle této dobré rady. Zároveň se ale Mefisto necítí ve Faustově blízkosti zcela jist, neboť v jeho upřímné důvěře

Ironie
je
výrazem
Mefistovy
sebevědomé
nicotnosti

Studovna I v „tvůrčí moc“ ducha začíná věřit jádro, na kterém by mohly ztroskotat všechny jeho ničivé snahy. Pokouší se proto opět stáhnout zpátky, než se mu naskytne příznivější okamžik. Tyto dvě osobnosti, které jsou přece v podstatě jen rozložená jedna osobnost, se však od sebe nemohou oddělit, aniž by dříve dospěly k naprostému splnutí; to je jejich zákon, kterému musejí učinit zadost. Nadto nemůže Mefisto, který vznikl jen díky tomu, že Faust má moc odlišit svou konečnost od svého nekonečného úsilí, vykročit z tohoto začarovaného kruhu, pokud ho z něho Faust nepropustí, a vymlouvá-li se v tomto ohledu na nějaké zákony, je to ve skutečnosti jen zákon jeho vzniku, čemu podléhá. K tomu, aby byl Mefisto přinucen sloužit, není třeba žádné zvláštní smlouvy; je tu tak jako tak proto, aby převáděl nekonečné požadavky ducha do konečné podoby a tak přispíval k jeho uskutečnění.

(48)

Toto vše, totiž celé jeho podřízené postavení, se Mefistovi připomíná tím nepříjemněji, čím více jej Faust nutí, aby přes všechny vytáčky aspoň naznačil, jaký je opravdový poměr mezi nimi, a čím méně je Mefisto schopen vymknout se Faustově moci, tryskající z nekonečnosti jeho sebevědomí. Faust sám nemá o této své nadvládě nad Mefistem nejmenší tušení, považuje ji za náhodně získanou moc nad bytostí, která mu nečekaně vyšla vstříc; zcela zbytečně se bojí dábla propustit, když ho má jednou v hrsti, protože „podruhé by tam sotva vlít“. V této své nevědomosti odhaluje Faust před Mefistem svou slabinu a Mefistovi se proto daří vymanit se z jeho moci; nejbujnějšími a nejsmyslnějšími obrazy života Fausta obloudí a jeho chvilkové zapomnění na vlastní duchovní moc změní v hluboký spánek. A tak neví Faust, když se probudí a přijde opět k sobě, co bylo v jeho vidinách pravdivé, protože nachází uspokojení jak v porozumění zjevení, tak v nazírání přírody.

[Že by mohl dosáhnout s Mefistovou pomocí toho, co mu dosud chybělo a nedostatek čeho především přivodil hlubokou roztržku v něm samém, poznal Faust při bližším seznámení s Mefistem a jeho zákonem, ještě více pak z toho, že utápěje se v snových rozkoších přivolaných Mefistem, mohl zapomenout dokonce i na své nekonečné tihnutí vzhůru. A že je ochoten použít k svému uspokojení tohoto prostředku, dokazuje Faust, když s největší ochotou přistupuje na Me-

fistovu podmínku (trojího zaklepaní), načež Mefisto jakoby v naději na snadné vítězství radostně říká: „tak se mi zamlouváš“. Když však Faustovi slibuje ukázat „život ze všech stran“, jestliže si jen osvojí navrhované nevázané šlechtické způsoby, a když Faust vidí, jak málo ho mohou uspokojit takové převleky a hříčky, procitají v něm znovu sotva potlačené nářky nad nejistotou uspokojení pozemskými statky a nad nekonečným „odříkáním“ a prozrazují takovou hloubku, že již zde s nezvratnou jistotou víme: vítězství připadne Faustovi.

Faust se odhodlává použít Mefistových služeb

A jako když někdo hodí na hladký zasněžený svah kamínek, který — jak se kutálí dolů — na sebe nabaluje měkkou podložku, a čím víc je obalen, tím rychleji se řítí dolů a smetá cestou všechny překážky, až nakonec mohutná lavina zavalí celé údolí a způsobí všeobecnou zkázu, tak dokáže i nejnepatrnější vzpomínka zjitřit Faustovo nitro do té míry, že se musí vylít navenek. — A tak, když byl ovšem předcházet dostatek zkušeností o tom, jak se vnější život přiči niternosti a svět srdci, o tom, jak bezmocný je bůh v lidských nádrech, má-li něčím pohnout navenek, ačkoliv dokáže jako všemocný démon vzbouřit celé jeho nitro — probouzí se ve Faustovi hluboká nenávisť k veškerému životu, smrt je mu nejvyšším přáním, její příchod blažeností, jen když Fausta uspokojí v tom, že se mu všechno životní snažení zhustí v jeden dokonalý požitek života, jen když smrt člověka zastihne v okamžiku vrcholného štěstí. Mefisto mu zde dokáže uštedřit jen několik postranních štulec, které, místo aby zmírnily Faustův žár, vyvolávají naopak, jako jednotlivé kapky vody, jeho jen ještě prudší vzplanutí.

(49)

Faust tedy odvrhne — aby se osvobodil od posledních pozemských pout a zbavil se věčného výsměchu konečnosti, který se znovu ozývá s každým neúspěšným pokusem niternosti — vše to, co člověka poutá k životu,

*co v duši bují
svodem a kouzlem mámiým,
co v truchlivé ji vězní sluji
lichotně lichým klamem svým!*

Vše, co člověka poutá k světu, ať je to jeho vlastní vědomí nebo znalost jevů, ať je to ideální statek

Studovna II slávy nebo materiální statek majetku, ať je to smyslový požitek nebo uspokojující znovunalezení sebe sama v duchu, lásce, naději a víře, především však trpělivost, která po tisíci neúspěšných pokusech začíná vždy znovu, aby vytvořila z prvků světa skutečnost odpovídající ideálu — to vše je zde, na vrcholu bolesti, jediným úderem zničeno. Odtud už není návratu, protože i samo „zpátky“ zmizelo, teď už jde jen o to, vydobýt si nový svět, když domov zmizel jako bájná Atlantida a to, co tkví v samotné nutnosti postupu vpřed — hrůza z nesmírné moci ducha, který se rozhlíží, stojí na troskách, jako polobůh kolem sebe, zvážení toho, co se stalo, chuť k novému tvoření plynoucí z vědomí vlastní síly —, to vše vyjadřuje sbor duchů, jehož slova patří k tomu nejúchvatnějšímu, co kdy bylo řečeno.

To, že básník přivodil tento obrat, dokazuje velikost jeho pojetí lidskosti. Má-li se totiž čin prokázat jako vpravdě lidský projev, musí vzejít z čistého sebeurčení, z čistého rozhodnutí, a to je možné, jen když je napřed odstraněno vše cizorodé. Cizí je však člověku vše, co nepřijal a neuznává jako svůj výtvar, ať je to s ním jakkoliv těsně srostlé díky výchově, zvyku a mravu. Má-li být poznán ve své pravdě, musí to ze sebe odstranit, musí to odhodit jako nějakou masku. Toto násilné odvržení všeho, co přišlo do nitra zvenčí, tato otevřeně vyhlášená válka proti dřívější naivní existenci se dostavuje vždy, když si člověk uvědomil sebe sama jako prasílu, a probíhá tím násilněji, čím více osvojeného je nutno odstranit. A protože toto osvojování je podmíněno všestrannou vnímavostí, prokáže svou největší energii tam, kde se nachází nejvyšší všestrannost nitra. A jestliže se obyčejné duše spokojují s tím, že prošly jednou obdobím, kdy se z nechuť ke všemu stávajícímu obrátily v předstírané zpupnosti proti tomu, co je jim nejbližší a nejvíce příbuzné; když se u hlubších myslí roztržka ohlašuje jako rozervanost a světobol; když ale ty i ony upadají zpátky do prózy šosáctví, do hospodské pohodlnosti nebo podle okolností do dobromyslného a upřímného sociálního tlachání — povstane opravdový duch, nekonečná niternost, jen proto, aby náraz stihl všechny závory a zároveň zahájil ze sebe sama novou stavbu. Proto musí Faust jako představitel celého lidstva postupovat až k tomuto strašnému rozdělení se vším existujícím, aby se svět zjevil jako jeho čin a jeho čin

aby opět získal prostor k rozšíření ve světě. A protože tento výstup na vrchol utrpení je možný jen tomu, kdo je naplněn lidskostí, je v tom již záruka, že nitro v sobě nese budoucí skutečnost nového řádu světa a že Faust musí vyjít z boje s vnějškovostí a konečností vítězně. Ještě nepochybnější je tato jistota vítězství, kterou lze v roztržce se světem jenom tušit, z následujícího rozhovoru s Mefistem, ze scény uzavření smlouvy, která je v tomto smyslu také předmluvou k druhému dílu a apoteóze.

Přitom nesmíme zapomínat na to, že v rozhovorech Fausta s Mefistem jde vlastně jen o dvě stránky jedné rozložené lidské bytosti, které se v rozmluvě a sporu stavějí proti sobě; že Faust znamená jen násilně z celku vytrženou niternost, svobodu a nekonečnost ducha, kdežto Mefisto právě tak osamostatněnou vnějškovost a konečnost života: že se oba jen proto scházejí, protože k sobě patří; že se oba jen proto rozhodnou uzavřít smlouvu, protože jeden potřebuje druhého; že konečně oba existují, jen dokud není vykonán ónech jeden čin uskutečnění ducha. A poněvadž tento jeden čin je jakožto sjednocení extrémů možný jen tehdy, když se byly všechny stránky protikladu ostrým otíráním navzájem vyrovnaly, je nutné, aby na začátku tohoto sjednocování, totiž při uzavírání smlouvy, byly proti sobě vyhroceny do krajností. Nehledě na to vidíme však v ostrosti rozporů, které se vyjevují při smlouvě mezi Faustem a Mefistem, a právě skrze ně, prosvítat budoucí vítězství pravdy.

K předběžnému jednání o této smlouvě přistupuje Mefisto po zpěvu duchů, mládat jeho dábelského rodu, který symbolizuje skryté vzrušení, hluboko v nitru dřímající a náhle propukající radost ze života a požitku. A Mefisto se nabízí za sluhu a otroka pro nový svět, který má Faust vybudovat ve svých naděch, a za rádce a pomocníka v novém běhu jeho života. Faustovou otázkou „A na mně co zas ty si vyžádáš?“ neboli zjišťováním, nakolik se musí vzdát sebe sama, když si něco začne s tímto prostředkem, je již řečeno, že Faust cítí ve svém nitru nutnost nového života, že Mefistovu nabídku považuje jen za vyhovění svému přání a že zároveň nahlíží nezbytnost jasného zúčtování s tím, jehož otrokem by se stal, kdyby se oddal nějakému nežádoucímu sebeklamu o pravém stavu věci.

Co se pak v následujícím mimořádně důležitém smlouvání Fausta samotného týče, svědčí o nekonečném bohatství jeho niternosti a je dobrou zárukou splnění touhy, která z ní tryská, že Faust nepřiznává naprosto žádný význam onomu světu. Ne v nějaké nejisté budoucnosti, ale zde a nyní, na této zemi, z níž „prýští jeho slasti“, a na půdě svého vzniku musí proběhnout tento proces, musí se stát puzení činem, zárodek světem, má-li se vůbec dostavit uspokojení, má-li Faust dosáhnout opětného sebe-sama-nalezení. Nikoliv když se odřekne tohoto světa a uteče na onen, nýbrž když vyhoví všem požadavkům tohoto světa, může se se sebou ve svém světě smířit. Toto spokojení se s pozemským světem jako dějištěm vlastní činnosti, které u Fausta vyrůstá ze sebejistoty nekonečnosti, chápe ovšem Mefisto po svém a neopomene tomu jednak s ironickým úsměskem přitakávat, jednak Faustovi nabízet ještě něco lepšího — moře rozkoší a požitků. Možnost, že při požitku si lze představovat a myslit nejprotichůdnější věci, svádí Mefistu k omylu, který obrací jeho ironii proti němu samému. Zatímco Faust má na mysli požitek ve svém smyslu, sebeuspokojení v nekonečnu, a na Mefistovu nabídku, že mu poskytne, „co člověk ještě neviděl“, odpovídá s opovržlivým politováním, „co můžeš dát, ty ubožácký dase!“ odvolává se na nekonečnost „vznešeného usilování lidského ducha“ a srovnává výstižně nicotnost pozemských požitků — hráčské vášně, milostných pletek, falešné ctižádosti — s plodem, „jenž, než je střesen, hnije“, a jejich nekonečné, stále tutéž bezvýznamnost opakující střídání se stromem, „jenž den co den vždy znovu zelený je“ —, dokáže Mefisto pouze ironicky přiznat, že arci všemi těmito poklady vládne. Zároveň ale upozorňuje Fausta znovu — a v tom odhaluje celou svou konečnost, která nemá ani tušení duchovna —, že po práci je přece nutný požitek, a protože nechápe, že opravdový požitek tkví v sebenaplnění prací, nabízí Faustovi jako požitek po činnosti otrocký klid. — Na nejvyšší míru pobouřen tímto dvojím nepochopením ze strany svého protivníka, vyjadřuje Faust se vši rozhodností jak nekonečnost své niternosti, která se nemůže spokojit sama se sebou a v klamně samolibosti zakouší jen nicotnost, tak neomezenost svého snažení, které nenachází uspokojení v ničem chvilkovém, nýbrž jen ve své vlastní věčnosti, v neustálém sebeuskuteč-

ňování nitra. Faust tak beze zbytku vyjadřuje sebe sama a Mefisto na to nedokáže říci nic jiného, než že ho nabádá k rozvaze. Té má však Faust dost a dost, neboť jednak ví, co chce, jednak nahlíží její nutnost, kterou chápe jako bezpodmínečné směřování k cíli, i kdyby se měl v jeho službách vzdát sebe sama. —

Když byly vysloveny podmínky smlouvy, Faust vyjádřil svou vůli a Mefisto se označil za nástroj jejího uskutečnění — slouží to ostatní jen ještě k ostřejšímu vyhocení protikladnosti obou stanovisek. Mefisto, který nepochopil vnitřní nutnost smlouvy a dívá se na ni jen zcela vnějškově jako na Faustovu choutku, proti jejíž nestálosti se musí chránit vnějšími prostředky, požaduje totiž na Faustovi úpis. Faust naproti tomu poukazuje na moc daného slova, které — jelikož pochází z nitra — má také sílu jeho nitro zavazovat, anebo ještě lépe, které, vycházejíc z pravého nitra, podává svědectví o pravdě tohoto nitra, o jeho věrnosti sobě samému. Zároveň Faust ukazuje, jak z jedné strany není žádná vnějškovost s to omezit nekonečně naplněné a k nekonečné proměně tvarů života rozvinuté nitro, jak se ale z druhé strany staví opět každý projev proti nitru jako svazující moc, jež dokáže sevřít do těsných mezí to, co bylo původně svobodné. Ve skutečnosti vyjadřuje tedy Faust, jaký význam pro ducha mají slovo a čin jako uskutečnění ducha. Mefisto naproti tomu varuje Fausta s posměšnou dobromyslností před přeháněním a žádá jen málo, jen kapku krve. Jako doklad toho, že Faust ručí za dodržení smlouvy svým životem, stačí Mefistovi ve shodě s jeho přirozeností vnější věc, tělesný jev proudu života, kdežto Faust poukazuje jako na jedinou záruku na své nitro. A vzhledem k tomuto způsobu nazírání mu není nic odpornějšího než Mefistova obava, že smlouvu poruší, on, kterého k ní přiměla jeho nekonečnost, „úsilí veškeré jeho síly“. Obvyklé hranice lidstva překročil přece z nutnosti své překypující niternosti, nezbyvá mu proto nic jiného, než aby si to, co mu nedalo vědění, opatřil žitím, aby nit přetrženou v myšlení znovu navázal v oblasti činu, aby zlomil závoru přírody a překonal pohrdnutí velkého ducha tím, že se vrhne do propasti smyslnosti, do plamenů vášně, do příboje a burácení světové dějinného vývoje. Což vše ovšem Mefisto opět nechápe a Faustovo pohroužení do základů každé věci považuje jen za rozmarnou choutku a jeho

Faust
očekává
od smlouvy
požitek
nekonečna,
Mefisto mu
nabízí
jen
nekonečné
požitky

Studovna II nekonečnost má za nemírnost. A když Faust v odpověď na nabádání svého druha, aby to, oč usiluje, nepokazil vlastní hloupostí, přímo a zcela vážně vykládá, v čem hledá svůj požitek, že je to totiž opětne-sebe-samanelezení v každém jevu lidskosti, sebe-sama-rozšíření ve všeobecnou, sebe-rozpuštění v osudu veškerenstva, dává mu Mefisto po svém dobře míněnou radu. Radu, která je výsledkem jeho zkušeností a která by sice Faustovi poskytla okamžitý požitek, zároveň by jej ale neomylně přivedla do Mefistova područí. Proti této radě, aby se totiž odřekl nemožného, uplatňuje však Faust jako pravou moc své „já chci“. Když mu ale Mefisto líčí obecnou lidskost jako bláznivou směs nejczorodějších prvků a když toto posměšné líčení uzavírá ještě posměšnějším zvoláním, že by takové dohromady sfilikované nedochůdce nazval panem Mikrokosmem, Faust zakolísá. A když mu Mefisto na otázku, kde lze tedy dosáhnout koruny a vrcholu lidstva, už s větší jistotou nabízí odpověď, která je sice pravdivá, a přece ho má pokořit: „Jsi koneckonců tím, — čím jsi“, klesá Faust na mysli a nakonec se táže Mefista, který mu předkládá seberozšíření v životě jako požitek sebe sama v rozšířené životní sféře, jako požitek všech prostředků, které jsou muži okamžiku po ruce: „A kudy na to?“ A pak se poddává v této neznámé oblasti bez okolků jeho vedení.

Toto náhlé Faustovo zhroucení, tato jeho neočekávaná mdloba, když byl před chvílí vyslovil tolik výtečných myšlenek, ano samu pravdu ducha, by byla zcela nepochopitelná, kdyby to nebyl krajní projev jeho podstaty. Faust totiž ví, co je to nekonečno; je mu vnitřně dáno; avšak právě proto, že jen vnitřně, že o něm jenom ví, je mu toto nekonečno vnější, je to pro něj nepoznaná cizí moc. To znamená, že Faust procítl k vědomí své niternosti a nekonečnosti; protože ji však ještě neuskutečnil, je mu něčím vzdáleným, je to cíl jeho touhy, a právě proto něco vnějšího, cizího, čeho má teprve dosáhnout, s čím se má teprve sjednotit. Vědění a život stojí u Fausta ještě proti sobě (ačkoliv smlouva obsahuje nutnost jejich sjednocení a je počátkem skutečnosti tohoto sjednocení), a proto jakmile Mefisto Fausta odkáže na život, jakmile mu ukáže, jak strašně se mu v životě nedostává nekonečnosti, která by jej učinila malým světem, a nekonečnost vědění že mu naopak nepomůže z místa, ani ho

neučiní o nic lepším, propadne Faust malomyslnosti a přizná, že „není nekonečnu blíž“, čímž právě dokazuje, jak velice vnější a teprve ve vzdálené budoucnosti dosažitelný cíl to pro něj je. V tomto vnějším způsobu nazírání na nekonečno jako na něco, čeho má být teprve dosaženo, se Faust podobá Mefistovi, a tato podobnost ho vydává do Mefistových rukou na tak dlouho, dokud nezmizí v jednom jediném činu rozdvžení mezi životem a věděním.

Avšak Mefisto, který považuje Faustovu mdlobu způsobenou rozkolem mezi vnitřkem a vnějškem za spolehlivou záruku toho, že mu Faust nakonec podlehne a on vyhraje svůj spor, projevuje také svým způsobem vážnost. Dobře věda, že když člověk zhrdá „rozumem a věděním“, zhrdá „člověka darem největším“, buduje na tomto pohrdání svou naději, které ovšem naprosto odporuje to, co o Faustovi říká. Když považuje za Faustovu celou podstatu jeho chvilkové sebezapomnění, jež se projevuje v znechlucení nad dosavadním způsobem života, vědami, předáváním vědění, a tedy i nad tímto věděním samým, přehlíží Mefisto navíc také nekonečnost neboli „nepsoutanost“ Faustova snažení, která je právě zárukou Faustova vítězství. Ano, pojímá ji jako její přímý opak — jako vždy, když má co dělat s nekonečnem —, opírá právě o ni svou naději, která by byla ovšem na místě, kdyby byl Faust nenasytný jen ve vnější žádostivosti, nikoli nekonečný v snažení vyrazejícím z niternosti. A jestliže proto u Fausta vystupuje naděje na vítězství jako nutnost uzavřená zatím ještě v nitru, opírá Mefisto svou naději o spolupůsobení vnějších okolností, staví na moci, kterou vládne prostřednictvím požitku vnějška nad vnějšími projevy Faustovy niternosti, v čemž ho ovšem posiluje Faustovo chvilkové sebezapomnění.

Když tedy byla smlouva uzavřena a obě smluvní strany se k sobě navzájem vyslovily podle své podstaty, Faust jako cílevědomé usilování o nekonečno v životě a Mefisto jako nebezpečný, protože k utonutí ve vnějškovosti svádějící prostředek tohoto usilování, začíná zápas těchto dvou mocností, který slibuje co do vnějšího zdání šťastný výsledek Mefistovi, co do vnitřní nutnosti naproti tomu Faustovi.

Mezi smrtelnou vážnost uzavírání smlouvy a neméně hrozivé perspektivy jejího provedení je vsunut jako veselá mezihra všeobecně známý dialog Me-

Vnější
zdání
smlouvy
slibuje
vítězství
Mefistovi,
vnitřní
nutnost
Faustovi

Studovna II fista s Žákem. Kdyby Mefisto úplně vyčerpал možnosti ironie a kdyby byl tento dialog znázorněním této úplnosti, odpovídala by definice Jeana Paula, podle níž je ironie zdáním vážnosti a vážností zdání, dokonale svému předmětu. Zpočátku totiž přistupuje Mefisto k Žákovi s vážností, za níž skrývá své šejdířství, tedy se zdáním vážnosti, a dokáže z jedné strany výborně zesměšnit důležitost tří nejváženějších fakult, z druhé strany vyzdvihnout s předstíraným politováním jejich nicotné stránky a tak je v očích nezaujatého studenta znevážit, ba zničit. Pak ale náhle odhodí masku důstojnosti a odhalí lehkovážnost svého nazírání, které ve všech vědách vyhledává jen zdání, svádějící a smysly obluzující jevovou stránku a s tímto zdáním pravdy to myslí naprosto vážně. Je to přece lhář, který dokáže vydávat zdání pravdy za pravdu samu, a v tomto lhaní ukazuje svou nejhlubší pravdu.

(56) Na první pohled se zdá, jako by Žák do děje dramatu spadl z čistého nebe. Ve skutečnosti tomu tak ale není. Stejně jako byl Wagner jen tehdejší Faustovou zosobněnou jednostranností, je i Žák jedním momentem celého Fausta v podobě živé osobnosti, a sice tím momentem, k němuž právě teď Faust vším svým konáním jednostranně směřuje. Žák, to je nyní nejší Faustovo nitro vyjmuté z celku jeho bytosti — a tudíž oprávněná a nutná osoba dramatu. Že jí opravdu je, ukazuje veškeré Žákovo chování, které tvoří přirozený protějšek chování Faustova. Podobně jako Faust chtěl by se Žák svým věděním zmocnit vědění vůbec („něčemu bych se tu přiučil chtěl“) a jako Faustovi brání i jemu neukojený pud života a požívání, aby se zcela oddal ryzímu zájmu vědění; školní šíně ho skličují („tak divně v nich, tak nehostinně, / tak těsně naprostranství tom, / nic zeleného, žádný strom“). Rád by zůstal trvale přimknut „k ňadrům vědy“. Chtěl by „obsáhnout nebesa i zem, / znát, co se do něj může vejít, / a vůbec vědu a přírodu“, což Faust označuje jako seberozšíření na celý vesmír. Poleká se však, když mu Mefisto ukazuje konečně a nicotné stránky všeho jednotlivého. Faustova „ach-filozofie“ je nejkrutějším způsobem parodována v Žákových slovech:

*Já jsem tím vším tak otupěl,
jak mlýnské kolo bych v hlavě měl.*

Žákovo „tak tedy bohosloví“ rozvíjí Mefisto nepřekonatelným způsobem, když Žáka upozorňuje na jed skrývající se v této vědě. Faustovo hledání smyslu Písma je podepřeno jako nějakým důkazem důvěřivým výrokem Žáka: „Leč pojem u slova přec musí být.“ Když pak Mefisto před Žákem rozvíjí půvaby života, které mu nabízí medicina, a když Žák připojí své:

Žák je jen
Faustovo
nitro
vyjmuté
z celku
jeho
osobnosti

Nu, zde se vyznám už. To přece jasnější je,

tu je nám, jako bychom viděli samotného Fausta, jak
chtivě odpovídá na Mefistovy svody: „A kudy na to?“
A Mefistovy závěrečné verše:

*Víš, chlap, jenž spekuluje napořád,
toť soumar na vyprahlé pláni:
točť se dokola, jak byl by bšsem jat,
a poblíže má pastvu k pohledání*

a

*Šedá, můj příteli, je všechna teorie,
a žití zlatý strom se zelená*

(57)

jsou významově totožné a liší se jen svým vnějškem.

A když Mefisto píše Žákovi do památníku své „Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum“ a s příšerným výsměchem vyzdvihuje bohupodobnost člověka, tu se zdá, jako by vyrostl před našima očima v nebeských síních do obřích rozměrů a počal se zarytou zlobou deklamovat:

*Ten světa pámbíček je hrubě nezměněn,
je originální tak jako v prvý den.
On by si líp žil o poznání,
jen nemít od tebe nebeské záře zdání;
rozumem zve ji, což mu znamená,
že smí být zvěřšjší než zvířena.*

Žákův výstup se nám zdál velice komický, ale nakonec, když začneme tušit, že Faust sám je tím žákem, který musí projít všemi útrapami a svody školy života, než dosáhne cíle vyváděného v nekonečném vědění, zmocní se nás hrůza.

Se slovy „Zhlédneme malý a pak velký svět“,

Studovna II která jsou téměř totožná se slovy určenými Žákovi: „Hle, velký, malý svět se probádá“, předkládá pak Mefisto Faustovi své návrhy pro život. Faustovy pochybnosti zaplaší odpovědí: „Jen sobě důvěřuj a naučíš se žít“, podobně jako povzbuzoval Žáka: „sám v sebe důvěru kdo má, / dojde jí u ostatních lidí“. A když byl v jistotě svého vítězství Faustovi posměšně blahopřál: „K novému životu mou vřelou gratulaci!“, uzavírá Mefisto jeden důležitý úsek tragédie, protože skrze Faustovu vnitřní nutnost, jež se projevuje v jeho neschopnosti setrvat ve falešné, od života odtržené nekonečnosti vědění, dostává Fausta do moci svých svodů. Boží ústupek ďáblu: „Nu dobrá, to už věc je / tvoje! / Buď urván jeho duch od svého zdroje!“ se naplnil; člověk byl odkázán při uskutečňování své niternosti na konečnost. Teď je třeba se podívat, zda se splní i druhý božský výrok, „že dobrý člověk ve svém temném vření / přec o jediné pravé cestě ví“.

(58)

Mefistovo úsilí směřuje v průběhu celého dramatu k tomu, aby Fausta, který potřebuje vnějškovost a konečnost jako prostředek k uskutečnění svých nekonečných tužeb, odlákal pomocí půvabů konečnosti tak daleko od jeho cesty, že nakonec ztratí z očí svůj cíl. Faust se chce a má vrhnout do života, aby jeho poznáním utišil puzení svého nitra a aby tím, že najde svou niternost dokonale zvnějšněnu, dosáhl ve svém světě požitku sebe sama. A Mefisto se ho pokouší odvést od uchopení celku, od nekonečného požitku tím, že se ho snaží upoutat nějakou stránkou a nechat ho utonout v momentánním požívání.

Mefisto se snaží zmást Faustovo ticho k nekonečnu smyslovými požitky

Tento svůj vpravdě ďábelský plán začíná Mefisto uskutečňovat uvedením Fausta do Auerbachova sklepa. Tady se shromáždil houf veselých kumpánů, kteří se snaží užívat života po svém. Není jasné, proč by to musili být právě studenti, jak to chce většina komentátorů, neboť u studentů jsou výstřelky sice běžné, ale ani jiným stavům není cizí sprostota v životním požitku. A celá scéna, hovor, popěvky těchto brachů jsou sprosté až k oplzlosti; jejich žerty jsou tak nechutné a surové, že nemají daleko k bestialitě. O veřejném životě, politice je těmto pánům odporná i jen zmínka, z druhé možnosti uspokojení subjektivity, z lásky, znají jen ty nejnestoudnější stránky. Jejich nudnost, křečovitě se nutící do nespoutaného veselí, se nezmůže na víc než na kluzký vtip a krysařovu píseň.

(59)

Zařazení této nejhrubší scény do dramatu ospravedlňuje Mefisto ve svých úvodních slovech: uvádí Fausta do společnosti, „kde uvidí, jak lehe žít lze“, kde nahlédne, jak snadno lze uspokojit touhu po požitcích. A skutečně, špatný požitek má tu vlastnost, že mu postačí i nejnepatrnější předmět, že objektivní skutečnost je mu vlastně lhostejná a záleží jen na tom, aby se subjekt vzdal v nějakém vnějším předmětu sebe sama. Ano, tím hlouběji je postižena i podstata nejvyššího požitku, že subjekt znovu nalézá své nitro v nějakém vnějším projevu, že spojuje sebe sama s něčím jiným, a tím se uspokojuje. Jakého druhu musí být tento jiný vnější předmět, aby subjektu odpovídal, to závisí pouze na nitru, a to je tudíž v požívání rozhodující. Ve veselí hrubých kumpánů je názorně ukázáno, a Mefisto to výslovně říká, že požitek najdeme všude, jen když nemáme holení hlavy (nebo něco podobného)

Auerbachův sklep v Lipsku a hospodský nám naleje na dluh; jen když tomu tedy nezabrání nějaká překážka z vnějška.

Faustův charakter nám vysvětluje, proč musil mít k takové společnosti nechuť, a tato nechuť je opět zárukou jeho charakteru. Zůstává v této krémě spíše z překvapení, než aby byl něčím přitahován. Mefisto je tu naproti tomu ve svém království, ví, že se pohybuje na půdě své pravé působnosti; ihned také kápne do noty přítomné společnosti a právě tak rychle ukáže, že je jejím mistrem. Neboť hrubé výpady, narážky na kata (Hanse z Rippachu) okamžitě odrazí ještě hrubší odpovědí, v níž prohlásí shromážděné pány za katovo přibuzenstvo; přebije oplzlé popěvky tím, že ještě nižší téma oepří jízlivými narážkami; rozdmýchává ještě zvířecký chtíč tím, že uspokojuje jeho bezuzdná přání. Teprve když odhalil s výsměchem bestiální surovost, když ji vybičoval do krajnosti a vyprovokoval až k drzému hulvátství a impertinentnímu nevděku, je čas, aby vyhověl Faustovu naléhání k odchodu. Předtím však odhalil ironicky sprostotu jako takovou a dovedl ji až k jejímu sebezničení. Neboť odhalování nicotnosti požitku, jenž nemá žádné jádro, je druhou tendencí této scény, která měla nejprve vyzdvihnout spokojenost požívajícího s jeho vlastní rozkoší.

Scéna v Auerbachově sklepe uvedla Fausta do života a jeho požitku, který — ačkoliv zůstává i tak ještě požitkem, tzn. uspokojením nitra nějakým vnějším předmětem, nemohl mu přece pro svou nízkost a sprostotu stačit — právě proto, že v něm chybělo opravdové nitro, niternost. Tímto vstupem do života, při němž se musil život Faustovi jevit jako něco zcela vnějšího (a to je základní význam sklepní scény, že Faustovo počáteční pojetí věci jako věci, jeho vnější způsob nazírání, je podáno jako vnějškové zakalení), je Faust ve svém nejhlubším nitru vzrušen, všechny drímající životní živly se v něm dostávají do varu a pokoušejí se probíjet k jasnému tvaru. Toto vzrůstání životních živlů je třeba dobře odlišovat od Faustova počátečního vzrušení, neboť jestliže to mu ukázalo rozpor mezi jeho věděním a životem a vyvolalo tak rozkol a tím i snahu hledat to, co chybí nitru, na druhé straně, ve vnějším světě, pak je nynější vrčení životních živlů následkem snahy dát odpovídající vnější tvar nitru jasněji poznanému díky rozporu se sprostotou a hrubostí. Tento tvar však musí být utvo-

řen z takových látek, které nejsou nitru od počátku cizí, které se s ním dají spojit jako prapůvodní příbuzní. Tak se ve Faustovi probouzejí k životu látky, které se pokoušejí zjednat si o sobě samých dokonale jasno, aby se pak daly s jistotou do vnějšího utváření. Jedním slovem, je to vznik touhy, která byla vyvolána protikladem sprostoty a snaží se rozvinout tento podnět v určitý vzor konání.

Tento proces vývoje touhy, její postup od zcela neurčitého vzruchu přes pokusy, výběr a zavrhování řady nejasných, nedokonalých podob až po zahlédnutí tvaru, který jako vzor určuje naše jednání, je vnějšně podán jako scéna v čarodějnické kuchyni. Čarodějnická kuchyně je totiž laboratoř, ve které jsou připravovány kouzelné prostředky, kde je uloženo čarodějnické náčiní, je to tedy středisko magické činnosti. Magická činnost je však ten nejtemnější a nejlhubší způsob, jímž se člověk pokouší osvědčit ve svém prvotním postavení, totiž proti přírodě. Čarování je důkazem, že si uvědomuje duchovno jako něco mocného, že však je toto jeho tušení ještě nejasné, a proto vede nutně jen k zmatenému a mráкотnému konání; je to první probuzení touhy ducha osvědčit se jako moc nad vnějškem, ovládat svůj život a svůj svět svým věděním. To je nejobecnější smysl scény, v níž musí Faust vystupovat jako někdo, kdo do ní patří svými nejasnými hnutími směřujícími k uskutečnění nitra. Podíváme-li se blíže na vybavení laboratoře, padnou nám ihned nepříjemně do očí kočky; podle této podvědomé nechuti snadno uhodneme jejich význam. Jsou to přírodní bytosti, které ale náleží jen zpola přírodě, zpola přesahují do lidské říše. V této své dvojakosti jsou ohavné, ale ještě ohavnější jsou ve svém konání, které napodobuje — aniž ví, co dělá — vše, co pochází z lidskosti, duchovna, a pak opět bezmocně klesá zpátky do pouhé přirozenosti. Je v nich zosobněno vše nedokonalé a nejasné, jež vzešlo ze snahy přírody uskutečnit svůj ideál, člověka; avšak to, čeho zde příroda dosáhla, je jen jeho karikaturou. Vaří řídké žebrácké polévky, a co je tím míněno, je okamžitě jasné každému, kdo měl tu smůlu, že viděl nějakou takovou bídnou náhražku potravy, která je připravena z všelijakých odpadků, a tomu, kdo ji jí, poskytuje zdání sytosti, protože naplňuje jeho žaludek, ale jejím následkem je nemoc a chřadnutí. Dychtí po penězích, nejraději z loterie, svět je jím du-

Ve Faustovi se rodí touha dát svému nitru odpovídající vnější tvar

Čarodějnická kuchyně tou křehkou koulí, vládá korunou, již drží pohromadě krvavá moc, prostředkem rozpoznání zla jsou jim kejkle s kouzelným sítím, které se v rukou zloděje otáčí, kdežto v rukou nevinného zůstává v klidu, kotel jim konečně slouží k shromažďování výše zmíněných odpadků, z nichž se vaří kaše. Přeloženo do prózy myšlenky, představuje konání koček onu duchovní činnost, která znázorňuje sotva tušený obsah věcí ještě nejasnějším způsobem. Je to duchovní konání, které se však ve vnějším projevu duchu ihned odcizuje; to, co má ducha živit a uspokojovat, se stává řídkou žebračkou polévkou vědění, chatrnou směsicí postřehů; majetek, jehož cena je přece podmíněna jeho duchovními účely, se stává hlavní věcí, a k tomu věcí, za niž vděčíme nejraději náhodě, nikoliv práci. Změna ve vývoji světa se jeví jen jako náhodné odvíjení a navíjení událostí a moc jako existence založená na využití této náhody a násilí. Kouzelné síto konečně, které se ovšem někdy dostává do pohybu bezděčným zachvěním viníka, je symbolem onoho způsobu nazírání na lidské konání, který chce uhadovat podstatu člověka z nějaké náhodné, bezvýznamné vnějškovosti. Stručně řečeno tedy, kočky a jejich řádění znamenají ducha hýbajícího se podle nejasných názorů, tudíž stále jen v nedokonalých, neurčitých tvarech.

{ Ze se Mefisto cítí v takovém zmateném a rozum oblužujícím prostředí velmi dobře, je u syna temnot, který je doma v temnotě a mlhách, jen pochopitelné. Ano, protože v něm zmatení dosáhlo vrcholu, musí přijmout v této oblasti předsednictví. Stejně pochopitelné je, že Faust, který hledá jasný cíl pro své snažení, a tím chce toto snažení posílit a osvěžit, nebo, jak říká básník, který se chce omladit, touží uniknout z těchto přízračných stavů. Je však naprosto nemožné, aby jich byl zcela ušetřen, neboť buď by se musil člověk, který svým vědáním skoncoval se životem, vrátit k bezprostřednosti, ve vši nevědomosti „kopat a rytí“ a pokoušet se uchovat si, či spíše obnovit „svůj omezený rozum“, jak mu radí ironicky Mefisto, ačkoliv dobře ví, že je nemožné spokojit se „s těsným životem“. Anebo musí najít v troskách svého světa nějaký nový cíl. A v tom spočívá nezbytnost čarodějnické kuchyně a jejího zmateného hemžení pro Fausta, že je s to působit s novou, mladistvou silou, jen když provedl svou touhu řadou nedokonalých tvarů až k postižení nové

myšlenky jakožto jasně uvědoměného cíle. Toto prodirání se touhy svými vlastními nedokonalými podobami se nám navenek jeví jako řádění koček, těchto duchovních zpotvoření, a nepřijemný pocit, který se nás zmocňuje při pozorování těchto odporných zjevů, je třeba klást do Faustova nitra jako sklíčenost a úzkostnou zjitřenost jeho nejasných stavů.

A jako představuje vše, co se v čarodějnické kuchyni odehrává, jen rozložené jedno Faustovo nitro, jeden vývojový proces touhy, sbíhají se v jeden střed i jevy, které se zprvu rozcházejí. Faust spatří v kouzelném zrcadle postavu, která má vést jeho snažení, neboli jeho nitro se mu stává jasným a vystupuje proto proti němu jako určitý předmět, jako určitý cíl snažení. A rozumí se samo sebou, že tato postava je pro něho ideálem ženství, protože subjekt může dosáhnout svého prvního uspokojení v životě jen v lásce, v opětném-sebe-nalezení v druhém pohlaví. Mefisto současně vystupuje jako předseda těchto nejasných postav, koček, protože samy splynuly v jednotu, a ty prohlašují „lepení rýmů“ za postižení něčeho, v čem zaznívá připomínka sjednocení. A když se i u Fausta stále určitěji projevuje úsilí o tuto jednou objevenou vůdčí myšlenku života, vyjadřují to kočky takto:

*A najdem-li rým
a svedem to s ním,
pak myšlenky jsou to !,*

což jim Faust přičítá ironicky k dobru jako upřímnost, neboť dosažením jasnosti popírají jako nejasné bytosti sebe samy. Nakonec se Faustovo vzrušení mění ve zcela určité prudké puzení, takže se Mefisto, který dává přednost nejasnosti, necítí dobře, a i on se chce, i když z jiného důvodu než Faust, vzdát. Kočky zanechaly veškeré své činnosti a doprostřed této kombinace podřizující se jednomu cíli vpadá Čarodějnice, pro kterou je to narušením její říše.

Na výklad osoby Čarodějnice bylo již vynaloženo mnoho námahy, a jmenovitě Weisse zabředl se svou zálibou v tajemnu až do nesrozumitelnosti. A přitom je na tomto zjevu nejpravdivější právě to, co leží na povrchu, to, co básník o řádění Čarodějnice vkládá do úst Mefistovi. Čarodějnice považuje prostě své nesmyslné a zmatené řádění za pravdu, ona sama

Zjevení
ideálu
ženy
dává
Faustovu
nejasnému
snažení
určitý
cíle

Čarodějnická kuchyně představuje zcela upřímně hloupost člověka, který se spokojuje s vnějškem a věří, že skrze něj zvládne i nitro. Odtud její bezpodmínečné uznání Mefista jako jejího mistra, odtud vážnost a důležitost, s nimiž koná své přípravy, vyslovuje své zařikávání, podává kouzelný nápoj a udílí své dobré rady. Odtud na druhé straně výsměch Mefistův, který prohlédá nicotnost toho všeho, který s Čarodějnicí zachází jako pán a mistr, a v témže okamžiku si dělá z Fausta i Čarodějnice dobrý den, když Fausta nutí, aby se podrobil všem jejím příkazům, a zároveň je prohlašuje za hokuspokus, za „dokonalé matení, / jež pro moudré je taj a stejně pro zpozdilé“, za „blud místo pravdy“. Přitom neopomene přidat podle své povahy řadu rozkošných posměšků na účet každého šosáctví. — Všim tím, co Mefisto říká, co Čarodějnice dělá, jak se Faust bezostyšně a vzpurně chová, ještě více však tím, co předcházelo, stává se tato poslední scéna v čarodějnické kuchyni velkolepou ironií, která hraničí až s humorem.

(64)

Neboť jelikož to, co bylo účelem kouzelného nápoje a jeho zdlouhavé přípravy, totiž Faustovo omlazení, je již přítomno ve Faustově nitru jako obnovené svěží a rozhodné úsilí vyvolané rozvinutím touhy, jeví se důležitost Čarodějnice a jejích úkonů naprosto nicotná. A když se Faust nechá vzdor tomu, co jasně viděl, opět zmást nesmyslnou vřavou, jako když „na sto tisíc bláznů vřeští“, je i v něm na okamžik opět zničena pravda, což se ale ihned ukáže jako něco chvilkového, jako přechodné zakalení, protože Faust se velmi rychle rozpomene na to, co spatřil. A tak je tato scéna ironií, v níž je vnějšek odhalen v protikladu k nitru jako nicotný, protože to, co vychází z nitra, se ukazuje nezávislé na vnějšku, ano, dokonce i v jeho vřavě to zůstává jasné a projevuje se to jako moc, která každé zakalení vnějškem opět odvrhne. Závěr scény v čarodějnické kuchyni obsahuje touž ironií, která zakončovala scénu v Auerbachově sklepě — totiž sebezničení pouhého vnějšku skrze jeho vlastní nicotnost, a oběma scénami je otec ironie, Mefisto, dokonale uspokojen. Uniká mu ovšem a musí mu unikat, že vzdor tomuto zničení vnějšku, ano právě skrze ně vystupuje stále určitěji do popředí Faustovo jádro, které je zárukou jeho vítězství, že nitro se stává z neurčitého pudu cílevědomou touhou, a tak se obrací ironické zvolání:

*S tou šťávou v těle každou ženu
budeš mít brzy za Helenu*

Faust se
vymanol
z moci
temných
sil
a vstupuje do
svobodného
shonu
světa

zpět proti samotnému Mefistovi.

Scéna v Auerbachově sklepě a scéna v čarodějnické kuchyni tvoří dohromady první úsek Faustovy činnosti v životě, nebo spíše přechod z těsné, zatuchlé studovny do rozmanitého a svobodného shonu světa. Představují jakoby předsín, v níž přecházející člověk přemítá o tom, čeho má zanechat a o čem má usilovat, než vyjde ven. A v důsledku tohoto zamyšlení se neprobudila pouze touha, nýbrž zrodil se i určitý vzor snažení.

Faustovy osudy, k nimž dochází v důsledku činnosti naplňující tuto první touhu, neboli ty scény dramatu, které jsou vymezeny prvním setkáním Fausta s Markétkou a jeho jízdou na Brocken, tvoří druhý úsek Faustova vstupu do života. Je to jedno drama, svět sám pro sebe, bohatý a krásný, jakým může být jenom svět lásky. Zde by bylo možno vysvětlovat tolik a tak lákavých detailů, že by se člověk jen stěžil dokázal podrobit nějakému omezení. My si však chceme a můžeme toto vysvětlování podrobností odpustit a načrtnout jen několika málo tahy postup a vývoj tohoto dramatu, totiž jen potud, pokud to vyžaduje souvislost s tím, co předcházelo, a s tím, co následuje. Neboť ti, kdo vůbec přistupují k četbě „Fausta“, všechny tyto stavy jistě již prožili a byli by nám přamálo vděční za to, kdybychom chtěli zešířka rozebírat něco, co chovají sami pevně a vroucně v úkrytu svého srdce. Pro ty bychom tedy přišli příliš pozdě; pro ty ostatní, kteří by takové vysvětlení potřebovali, nebyl „Faust“ napsán, neboť jestliže každá báseň se stává dokonale jasnou teprve tomu, kdo ji prožívá, vyžaduje „Faust“ takové spoluprožívání v nejvyšším smyslu toho slova.

Hlavní postavou tohoto úseku je Markétka, ideál ženství právě tak, jako je Faust dokonalým výrazem mužské povahy. Jestliže používáme výrazu „ideál“, pak rozhodně nechceme, aby si pod tím někdo představoval něco odtrženého od skutečnosti, nějaký vzor všech ženských ctností, postavu vzušející se v nadpozemských sférách, živnou nektarem a ambrózií a v jejíž žilách pulsuje ichor; zkrátka nějakou abstrakci. Ideál je podle nás jen to, co je vždy a všude

(65)

Ulice
Večer
Procházka
U sousedky
Zahrada

v životě činné; je to pojem ženství, který je vždy již uskutečněný a tudíž neustále působící. To, že je Markétka po vnější stránce namnoze portrétem stejnojmenné dívky, která obšťastňovala svou láskou Goetha v době jeho mladosti, škodí její ideálnosti právě tak málo, jako vadí u Fausta, že mu Goethe propůjčil některé své rysy, neboť to mohou být koneckonců jen takové podobnosti, které odpovídají znázorňované postavě, jejíž rysy by tu tedy byly i bez vnějšího podnětu. Ideálem ženství je pak Markétka potud, že u ní vše vyplývá z nerefektované bezprostřednosti; její vědění je bezprostředním vědění neboli citem, její konání bezprostředním uskutečněním požadavku citu, který se právě vynořil v jejím nitru. Odtud pramení nenucenost, se kterou Markétka odmítá „trochu uštěpačně“ to, co je jí v dané chvíli protivné, se kterou se ale také bez výhrad oddává svému milenci; odtud moc vnějšího dojmu na ni, zvědavost, přijímání příjemného, nevysvětlitelná a vysvětlení odmítající nechuť k nepříjemnému: každý jev je přijat bez zábran a bez reflexe proměněn ve vnitřní majetek. Odtud konečně i reflexe prosté uchopení duchovna, jež proti ní bezprostředně vystupuje jako naplnění touhy, její citění ideální v milenci a v božství, ano setření všech rozdílů mezi božským a lidským až k nerozlišitelnosti, úplné rozplynutí se v citu lásky a bezvýhradné splnění všech jejích požadavků. Stručně řečeno, Markétka je čistou vnímavostí pro ideál zjevující se jí v milenci, její podstatou je naprosté rozplynutí se v jediném citu lásky. A zůstává čistá, panenská, neposkvrněná od prvotního odmítnutí Faustovy poněkud neomalené nabídky doprovodu až po onu strašnou scénu v kostele, kdy se bezmocně hrouť v pocitu viny. Proti této čisté ženskosti nelze uvádět jako námitku příliš otevřené vyslovení tužeb jejího srdce v nepřekonatelné písni „Můj klid ten tam“, ani smyslný žár, s nímž se vrhá Faustovi do náruče (v zahradní scéně) a zcela se mu oddává. To je přece pouze bezpodmínečná poslušnost tomu, co žije a působí jako ideál v jejím citu, a její nevina se ukazuje nejjasněji právě v tom, že nezastírá vnějším ostychem každé hnutí svého srdce, zatímco je uvnitř plna milostných choutek, nýbrž bez rozpaků dělá to, co jí nerefektovaně platí jako to nejvyšší a nejlepší. Odejmete duchu jeho smyslovou stránku a ocitnete se ve světě přízraků!

(66)

Jak nám básník navenek ukazuje, vyrostla Markétka v omezeném, nikoliv však stísněném prostředí. V jejím líčení jejích životních poměrů („Ba naše domácnost je malilinká“) a v jednotlivostech domácího zařízení i Markétčina chování před námi vystává obraz měšťanského světa, který se kromě o zajištění obživy tu a tam zajímá též o obecné záležitosti, avšak dokáže je pouze přijímat, nikoliv o nich reflektovat nebo je rozvíjet. A Markétka je nejčistším výrazem tohoto důvěryplného pojetí života, této upřímné víry v něco vyššího a lepšího, a je jen pochopitelné, že mrav, bezprostřední konání a smýšlení jejího okolí, na ni musí vykonávat mocný vliv, jakmile dospěla k poznání, že tento mrav porušila.

Stejně přirozený, jen mužně energický charakter představuje její bratr Valentin, který považuje za správné to, co platí v domácím mravu, a který se, je-li jednou v tomto mravním sebevědomí uražen, dvakrát neptá a nerozmýšlí a snaží se pomstít svou poskvrněnou čest nejbližším prostředkem, který má po ruce. Podobný maloměstský charakter, i když opak Valentinovy počestnosti i Markétčiny milé upřímnosti, máme v Martě, zpola ženě, zpola vdově, jaké nechybějí v žádném stavu, které se ale mohou rozvinout k takové zvrhlosti, že se jich začne bát i ďábel, jen v šosáckém prostředí, kde těžký boj o život působí, že se špatné prostředky zdají méně ohavné, a v nichž se takové ženy dokáží učinit nepostradatelnými jako moment dialektiky života, zde ovšem jako klepny.

V Markétčině čistém ženství, vyrostlém v těchto skromných poměrech a zčásti i jimi podmíněném, nachází tedy Faust poprvé v životě uspokojení své niternosti. Toto uspokojení se nutně uskutečnilo v lásce, neboť niternost, dříve než se může poznat a osvědčit jako obecně lidská, musí se sama mít a vědět o sobě jako o jednotě člověka se sebou samým v jeho přirozeném jinném, jako vytvoření jednoho celého člověka. Právě tak nutně se Faust znovu nalezne v nějakém takovém jinném, které je v porovnání s ním opravdu jiné; jeho touha je nutně odkazována od abstraktní energie vědění rozervaného reflexí k Markétčinu bezprostřednímu a svěžímu citění. Neboť tato čistá upřímná povaha je přímým protikladem Faustovy rozpolcenosti a jeho pochyb; proto mu také v čarodějnické kuchyni tane na mysli její obraz jako cíl veškeré jeho touhy.

Faustovo
nitro
nachází
poprvé
uspokojení
v Markétčině
ryzí
bezprostřed-
nosti

(67)

Markétčina
světnice
Martina
zahradě
Ulice před
Markétčinými
dveřmi
Chrám

✓ Svým vztahem k Markétce upadá Faust zdánlivě stále více do Mefistova područí; ve skutečnosti je to však příprava k jeho osvobození z moci těchto temných sil.

Faust se totiž nemůže Markétky zmocnit bez Mefistova přispění, neboť o ni usiluje jen kvůli své smyslové stránce, a sice proto, že pohlavnost představuje co do svého bezprostředního, prvního vědění a chtění pouze něco smyslového. Proto Faust předstupuje před Markétku dosti drze a jeho úmysly, jak je sdělil hned po jejím prvním spatření Mefistovi, jsou pouze výrazem nespoutané smyslné žádosti.

✓ Mefisto činí přirozeně vše, aby tyto úmysly podpořil a vyhověl jim, aby ve Faustovi udusil každou vzpomínku na duchovno a svedl jej nakonec až k zločinu. Neboť čím víc se Faust oddává smyslovým požitkům, tím víc se vzdaluje od svého cíle, a čím více se přijímáním Mefistovy pomoci stává jeho dlužníkem, tím dříve bude Mefisto moci přikročit ke konečnému zúčtování. A zdánlivě se to Mefistovi docela podařilo. Faust sešel, jak se zdá, natolik ze své cesty, že jej Mefisto může vzít jako příslušníka své říše s sebou na Valpuržinu noc. Faustova záhuba je však jen zdánlivá; po pravdě se mají věci jinak. Neboť je-li jeho řeč spočátku až smyslně sprostá a je-li jeho chování zaměřeno jen na vnějšek, pak se to průběhem jeho sbližování s Markétkou krok za krokem mění. Již v její komůrce, při pohledu na čistotu a pořádek v ní, proráží smyslnou slupkou niternější způsob nazírání. Ve Faustovi se probouzí vzpomínka na dětskou nevinnost, která je ovšem ihned zastřena smyslnou vůní. Ačkoliv se neostýchá získávat pro sebe Markétčinu náklonnost pomocí darů, přistupuje přece jen s hlubokým odporem na lež o Schwerdtleinově smrti. Ještě více a v čistší podobě vystupuje tato niterná stránka na povrch při procházce po zahradě, kde Faust postupně přechází od otrěpaných galantností k vyznání své svobody a konečně k nejvyššímu projevu niternosti („Ó, nechvěj se! Necht pohled můj, / necht tento ruky stisk ti poví, / co nevýslovné jest: / Cele se vzdát a cítit, cítit / rozkoš, jež musí být věčná!“). A když Faust dává ve velkolepém monologu („Vznešený duchu, dals, tys dal mi všechno“) výraz svému pokojnému spočinutí v jevech života, vzpomíná s odporem na zlého druhá, a v odpověď na Mefistův výsměch a svody se zpola zoufalý

(68)

odhodlává k poslednímu kroku a skládá Markétce své vyznání víry, tu je dobře patrné, jak láska pročistila jeho bytost, jak se pravda jeho nitra — místo aby utopila ve víru vášně — pozvedá stále nádherněji vzhůru. I když snad v této lásce převládá smyslové uspokojení, dokonce ani pak nezaniklo duchovno úplně. Je jenom dočasně zakaleno smyslovým požitkem; ještě víc je však zatlačeno Faustovým zločinem na Valentinovi; přesto nakonec jen vnější zdání svědčí proti Faustovi, v čtenáři ale žije nejhlubší přesvědčení, že Faust sám nebyl svou vinou v nitru zničen. A že je tomu skutečně tak, že Faustova niternost je jen přehlušena, nikoliv mrtva, dokazuje nevyvratitelně scéna na Brockenu.

Láska
k Markétce
osvobozuje
Faustovo
nitro
z pout
smyslnosti

(69)

Od scény na Brockenu až do konce prvního dílu tragédie, který je prvním závěrem Faustova činného uplatnění, pokračuje třetí úsek tohoto způsobu uplatnění a jeho obsahem je vítězný průlom Faustovy niternosti všemi druhy zakalení způsobenými hříchem, i když je to jen první průlom, jen pouhý záblesk. Vstup tvoří scéna na Brockenu, jejíž velkolepou fantastičnost dokáží přiměřeně zobrazit jen Retzschovy siluety. Mefistovi se zdánlivě podařilo odvrátit Fausta zcela od jeho cíle a Faust ho nyní následuje k ďábelskému sabatu čarodějnic, který musí jako svůdce a vrah bez odmluv podstoupit, protože hřích ho učinil satanovým poddaným. I zde je ovšem Faustův způsob chápání zcela jiný než Mefistův, jak ani nemůže být jinak, jelikož shoda mezi nimi je jen chvilková a vnějšková. Proto také působí děšt mladého jara na Fausta docela jinak než na Mefistu, totiž tak, že ho oživuje a rozradostňuje, protože jeho mysl ještě nepozbyla schopnost chápat to, co probouzí ducha, kdežto Mefisto, který ji nikdy neměl, stále jen proklíná nepřijemnosti cesty. A jako by nebylo toho temného, přízračného dost, přivolá Mefisto jako doprovod ještě jeden výtvar nocí, výplod rozkladu a bahna, totiž Bludičku, jejíž světélkování láká nic netušícího do záhuby stejně jako síla Mefistova ducha. Faust se s těmito výtvarny temnot zcela spojuje k střídavému zpěvu, jehož námětem je líčení oné stránky přírody, která se člověku jeví jako temný zmatený sen jeho vlastní existence a kterou jsme si v novější době zvykli nazývat její noční stránkou. Jdete nic netušíce a zamyšleně svou cestou a tu je vám, jako byste slyšeli lidské hlasy, jako by k vám doléhala změt vzdechů a úpění větru ze skalních pustin; tu k vám důvěrně promlouvá lesní zeleň a zurčení potoka, vzápětí vás vyděsí náhlé houkání sovy; staré vyvrácené stromy se mění v strašidelné postavy, svatojánské mušky tančí před vašimi očima a oslňují vás tak, že spadnete do nějaké kaluže a vyplašíte z ní šeredné záby. Jen se vydejte všanc tomuto všude číhajícímu kouzlu a brzy ztratíte i ten poslední zbytek rozvahy, budete zmateni sami sebou a jako vaše okolí promění se i vaše nitro v změt vzájemně se křížících a rychle se střídajících stavů. A tak je i Faust uveden do chaotického hemžení Brockenu, kterému ho vydal napospas jeho vlastní vnitřní zmatek a zatemnění.

Sbory čarodějnic tvoří vysvětlující komentář

ke kvašení přírodních procesů, k tajemnému růstu kovů v skrytých skalních průrvách, k pulsování rostlinných šťáv podnícenému hlasem jara a k hlučnému procitání živočišstva ze zimního spánku, neboť magie je právě takovým temným projevem duchovna jako vření a vzdouvání teprve se utvářející přírody.

A to je význam všech těch smysly matoucích postav a hlasů, které nám přicházejí vstříc na počátku Valpuržina svátku, že jsou kvasem a nejasným kolotáním, jedním slovem chaosem — chaosem, který musil vzniknout i ve Faustově nitru z jeho vztahu k Markétce, z lásky a nenávisti, zločinu a duchovního povznesení. Tu je tedy Mefisto jako pán doma, zde je zbytečné, aby se přetvařoval, neboť jako příbuzného volbou ho poznává i hlemýžď, kterého Oken duchaplně nazývá neustálým bdělým sněním, a zde, kde jsou mu všechny postavy tak důvěrně blízké, může Fausta vést a poučovat.

Počáteční zmatek se postupně rozptyluje v řadu postav, nepřehledné hemžení přechází v mnoho oddělených kroužků, což opět neznamena nic jiného než vnější odraz toho, co probíhá ve Faustově nitru. K rozlišení jednotlivých postav a jejich shromáždění dochází totiž právě tehdy, když se Faust, zdomácnělý v těchto končinách, začíná ze svého poblouzení upamatovávat na své původní konání a rád by dosáhl vrcholu, nějakého určitého cíle, „zda se tam záhad mnoho neodhalí“. Avšak tato sotva klíčící touha po vědění je Mefistem ještě udušena; oba putují od ohně k ohni a setkávají se tam jen s takovými osobnostmi, které patří aspoň svým egoistickým pojetím obecného, jako například Ministr, Generál, Parvenu a Autor, ne-li přímo dovedením tohoto egoismu až k neřesti, jejíž prostředky nabízí Čarodějka-vetešnice, k říši zla. Konečně se Mefistovi podaří zlákat Fausta až k tomu nejsprostšímu a nejhrubšímu a dát mu dočasně klesnout v nejnižší formu smyslnosti. Avšak jen dočasně, neboť právě když se zdá, že je Faust zcela ztracen, přionom hnusném tanci, k jehož ohavným písňím dělá necudný Zevloun (Osvícenec) patřičné poznámky, právě v okamžiku, když se zdá, že navždy utonul v bahně hanby, probouzí se ve Faustovi jeho lepší vědomí. Faust, který se odvážně vzepjal k nejvyššímu vědění, musil — jakmile se jednou odchýlil ze své čisté dráhy — klesnout až do nejtemnějších nížin života, než

Změt
temných
postav
na Brockenu
je obrazem
chaosu
ve Faustově
nitru

Sen se před ním otevřela možnost zásadní nápravy. A tímto
Valpuržiny tvrdým pádem, který Fausta přiměje, aby se vzpama-
noci toval, je právě chvilkové sklesnutí v sprostou smy-
Ponurý slnost.
den
Noc

Širé pole Jako se ale Faustovi zjevila láska a její vzneše-
nost v Markétčině a skrze Markétčinu čistou bezpro-
střednost, v žáru smyslů oddávajících se tušenému
ideálu, je to i zde bujná půvabná smyslovost, která
v něm vykouzluje vzpomínku na Markétku — právě
proto, že jí chybí to, co tvořilo Markétčinu podstatu,
totiž posvátné záření ducha, vřelost citu, která na-
plňovala oblažujícím dechem dokonce i Markétčino
okolí. Silou protikladu procítá tedy ve Faustovi
vzpomínka na Markétku, a tento jeho vnitřní obraz
proti němu okamžitě vystupuje jako vnější jev, aby
už nikdy nezmizel či nebyl ani jen zatemněn. Marně se
Mefisto snaží odvrátit od Markétky Faustův pohled;
proti nekonečné moci vzpomínky jsou všechna jeho
kouzla a lži nicotné. Stále zřetelněji se ukazuje tento
obraz, a to s těmi rysy, ve kterých Faust nutně roz-
poznává na panensky cudné Markétce následky svého
jednání. — Faust se není schopen odtrhnout od jejího
zjevu a Mefisto, který ho zatahuje před proměnlivé
obrázy snu Valpuržiny noci, rychle pozná, že se v tom-
to ohledu musí Faustovi bezpodmínečně podřídit, že
jeho moc nic nezmůže proti odporu niternosti.

Pokoušet se vysvětlovat jednotlivé postavy snu
Valpuržiny noci by bylo marným a nevděčným poči-
náním. Neboť za těmito maskami vězí osobnosti, které
mohou být srozumitelné pouze tomu, kdo zná do nej-
menších podrobností Goethovy první kroky na vý-
marském dvoře, všechny jeho tehdejší vztahy a poměry.
Naše doba už není s to rozluštit tuto maškarádu, vždyť
dokonce i Goethovi nejbližší příbuzní nám mohou
poskytnout většinou jen domněnky a jen výjimečně
uspokojivé vysvětlení. Je-li však marné pokoušet se
o něco takového, bylo by to navíc také nevděčné —
neboť i kdybychom byli schopni demaskovat každého
jednotlivého zakukleného lumpa, nic bychom tím ne-
získali, pokud by nebyl dokázán význam jednotlivého
pro obecné. A tento důkaz je možno podat několika
slovy: zkoumáme-li jednotlivé postavy na zlaté svatbě
Oberona a Titanie, shledáme, že každá z nich je kari-
katurou určité podoby duchovna, o kterém předstírá,
že si je položila za cíl. Jsou to vesměs tvary, které

představují nějaký duchovní směr, znetvořily jej však
nesprávným pojetím nebo egoistickým provedením
až k jeho protikladu, až k bezduchosti nebo protidu-
chovosti, k ošklivosti nebo směšnosti. V každém přípa-
dě tedy takové formy života, které básník umístil tam,
kam je výslovně nebo mlčky skutečně odkázal, totiž
na sabat čarodějnic na Blocksbergu, a které byly —
poněvadž nikdy zcela nezapřely svou původní spří-
zněnost s duchovnem — dostatečně způsobily odvrátit
Fausta od jeho zaměření, kdyby bylo jen trochu ná-
hodné a nejisté.

Že tomu tak ale není, že se Faustovo chtění stalo
pro Mefistu nepostižitelnou veličinou, poznává Mefisto,
jakmile si Faust dokonale uvědomil své postavení
a vše to, co způsobilo jeho zbloudění do smyslovosti.
Tak vidíme Fausta na širé planině, jejíž ponurá atmo-
sféra se nám jeví jako rozšíření jeho nekonečného
šmutku, jak stojí proti svému pekelnému druhovi,
který odpovídá — v zuřivém hněvu nad tím, že mu
Faust hrozí uniknout — na jeho předhůzky jen oškli-
vým smíchem. Ve Faustovi se však všechny prvky jeho
nitra vzbouřily k odporu, a tak vidíme, jak vrhá, po-
doben zuřící sopce, zpět na svého svůdce jako vyhoře-
lou škváru všechno zlo, které skrze něho přijal. Je to
okamžik Faustovy lítosti; vše lepší se v něm bouří
proti špatnosti, jež do něho pronikla, a toto vzdouvání
a vření vzbouřeného nitra vyúsťuje konečně v neotře-
sitelné předsevzetí zachránit Markétku za každou cenu
z nebezpečí, jehož původcem se stal tím, že se poddal
své zvůli. A tento boj citů ve Faustovi, který je —
nazírán z vnějška — bojem proti Mefistovi, je od tohoto
okamžiku tak mocný a strhující, že mu nedostačuje
vázaná řeč a rytmus a jejich nesmírné překypění se
valí dál v próze. Že Mefisto neodmítá Faustovi svou
pomoc ani nyní, když je to namířeno přímo proti němu,
lze vysvětlit tím, že doufá dostat Fausta znovu v dří-
vější závislost, jestliže mu pomůže získat to, co je mu
nejdražší.

Bouřlivý let obou kolem popraviště se jeví jako
vize toho, co se musí stát, jako by ve Faustově vědomí
vyvstávala předtucha, že jeho pokus zachránit Mar-
kétku bude marný. A pak následuje poslední scéna
Faustova prvního činného uplatnění, žalávní scéna
s Markétkou, z jejíž hrůznosti se nakonec pro pozorné-
ho čtenáře vylupuje nejnezvratnější jistota vítězství.

Faust
se marně
pokouší
zachránit
Markétku

Žalář Markétka je šílená, jak je to přirozené u dívky, která se zprvu opírala o bezprostřední duchovnost domácího mravu, později se dala vést ideálem milence žijícím v jejím citu, pak ale, po ztrátě tohoto milence, který ji navíc svedl k porušení mravu, pozbyla v životě vši opory. Již vraždu dítěte je třeba považovat za počátek šílenství, které odtud postupuje dál až k úplnému zatemnění jejího sebevědomí. Avšak z děsivě uchvacujících řečí a písní tohoto šílenství probleskuje přesto jako zvěstování světla Markétčina nezníitelná niternost, láska k tomu ideálnímu ve Faustovi, která se pečlivě snaží odstranit vše špatné, ano i jen stopy zla. („Ta milovaná ruka tvá. / Ale ach, je vlhká! utři ji! Mně se zdá, / že krev na ní máš!“) Navzdory vždy znovu se probouzející touze žít je si Markétka v nitru jista nevyhnutelností své smrti, a jakkoliv nádherně jí její touha vymalovává život po Faustově boku, odmítá ho, neboť jí už nevládne vnější uspokojení, když se vším vnějším skoncovala. A když se zdá, že by ji mohly láska k Faustovi a strach ze smrti zvíkat v sledování cesty středem šílenství, kterou jí prikazuje kráčet cit, stačí, aby se zjevil Mefisto, jehož dábelický charakter vždy tušila, nebo myšlenka na zlo spojené se vzpomínkou na zmizelou rozkoš, aby se utvrdila v pocitu naprosté nevyhnutelnosti vykupující smrti. („Boží soude! Tobě jsem odevzdána!“) A když se sama vzdala své vnější existence jako něčeho nicotného, stal se jí ve srovnání s věčnou pravdou ducha i Faustův vnějšek odporným, „má hrůzu“ z muže, který ji zlákal k odpadnutí od ducha a který se teď opět objevil, aby ji zvíklal v jejím lepším citu.

„Je odsouzena!“ volá Mefisto s krutým výsměchem, protože chápe jen vnějšek, „Je zachráněna!“ zaznívá z vyšší oblasti ducha a niternosti. Markétka bude ovšem popravena, neboť musí být smrtí odstraněna z říše mravnosti, jejíž zákony v jejích nejhlubších základech porušila; to je vnější děj. Tato její smrt je však ve své podstatě jen zničením toho, co bylo na Markétce nicotné, a tudíž znovuzjevením niternosti, která se změnila v důsledku neporozumění sobě samé ve svůj protiklad — a když vidíme Markétku vnějšně hynout, slavíme v niternosti ducha její nanebevzetí a spásu. Její poprava je záchranou její pravdy, jejího znovuzrození z chvilkového pádu, neboť že je hříšnost na Markétce jen něčím momentánním, nikoliv její

podstatou, která proráží navenek dokonce i v šílenství, je po tom, co bylo řečeno, beztak zřejmé.

Právě tak jako Markétka vnějšně zaniká a vnitřně povstává z hříchu, ocitá se i Faust jen vnějšně v moci Mefistově. Mefisto jej strhává s výkřikem „Sem ke mně!“ násilím s sebou, ale i zde nám poskytuje hlas niternosti jistotu Faustovy záchranu a její způsob, zvolání „Jindro! Jindro!“, zároveň i způsob a příčinu této záchranu. Faust totiž byl při pokusu o záchranu Markétky ještě příliš svázán se zlem, neboť to byl pokus odejmout ji soudící mravnosti, a ačkoliv vzešel z probouzející se niternosti, byl přece jen namířen proti pravdě ducha, která tihne k vyhlazení všeho nicotného. Když ale viděl, jak Markétka překonává svou odevzdanost pravdě citu jakožto boží vůli všechny vnady vnějšku, ano i pouta šílenství, která jí byla těmito vnadami připjata, pochopil i on vítěznou pravdu niternosti, jež se neleká dokonce ani vnější záhuby, až do jejích nejhlubších hlubin. A jako Faust v Markétce znovu našel svou niternost a poprvé v životě v ní došel uspokojení, postihuje ji i v Markétčině smrti jako nekonečnou moc života, která proniká každé zakalení a láme všechna pouta; Faust chápe pravou niternost života.

Markétka
navenek
hyně,
vnitřně
však
vítězí
její
čistá
niternost

DRUHÝ DÍL TRAGÉDIE

Když přistupujeme k druhému dílu tragédie, přizná-
váme, že máme z jeho výkladu určité obavy. ^{První}
Neboť jednak byl tento druhý díl značnou částí čtenář- ^{druhý}
ské veřejnosti vykřičen, jako by v něm nebyl žádný ^{„Fausta“}
smysl, nebo že to není žádné umělecké dílo, což má ^{spojuje}
znamenat asi tolik, že mu chybí ideální jednotu, tj. ^{jedna}
idea táhnoucí se celkem díla a pronikající každou jeho ^{základní}
postavu, i když mu nelze upírat krásu v jednotlivos-
tech. Na druhé straně je však bohatství jednotlivých,
do nejmenších podrobností propracovaných krásných
tvarů, které odpůrcům zakrývají jednotu celku, oprav-
du tak svůdné, že je obtížné neztratit při zkoumání
jednotlivostí pořítko celku. I když tedy po určitém vá-
hání, hodláme přece jen probrat a vyložit i druhý díl,
a sice stejným způsobem jako první, tzn. tak, že se
pokusíme postihnout obecně žijící a vládnuvící ve všem
a s jeho pomocí pak i detaily, pokud jsou výrazem
obecně, ideje. Musíme přitom navázat na závěr prvního
dílu, čímž vyvrátíme aspoň nepřímou předhůzku, že
„Faustovi“ chybí jedna základní myšlenka spojující
oba díly.

PRVNÍ DĚJSTVÍ

Vznik ideálu krásy

Půvabná krajina

Smiřující smrtí Markétčinou ztratil Faust to, co po-
 Sprvce v životě poskytlo uspokojení jeho niternosti.
 Zase však vzala jen vnější skutečnost tohoto zdroje
 uspokojení; to, co tvořilo jeho podstatu, vyšlo ze zání-
 ku pro Fausta proměněné a očištěné, totiž jako niter-
 nost sama, jež se osvědčuje nejskvěleji zničením niter-
 nosti, zrušením bezprostřednosti zbavené ducha, jako
 nekonečná moc života, jako jeho princip neboli to, co
 ho ovládá a vede. A tento výsledek, že se niternost musí
 v životě uskutečnit skrze sebe samu, tvoří vůdčí myš-
 lenku Faustova úsilí líčeného v druhém díle.

Přechod této nově získané základní myšlenky
 do života nemůže být přirozeně náhlý, neboť boj po-
 znání pravdy s pozůstatky předcházejícího odpadnutí
 od jejího poznání vyvolal ve Faustovi samém příliš
 velké vzrušení — a ačkoliv jejím prostřednictvím
 vstoupil do radostné a půvabné skutečnosti, touží přece
 jen nesmírně po klidu, v němž by se rozbouřené živly
 utišily a připravily k novému působení. Vidíme proto
 Fausta i navenek v situaci, která vyplynula ze stavu
 jeho nitra, totiž v půvabné krajině, zemědělského po
 předchozím strašném zápase, „neklidného, s touhou po
 spánku“. A „jitřní šero“, které povstává z noci kraj-
 ního zoufalství a předchází ránu jeho života, je zná-
 zorněno jako svítání v obklopující ho přírodě. O tom,
 jaké množství krásně vypracovaných míst druhý díl
 obsáhne, nám poskytuje určitou představu hned jeho
 první dějství. Ariel, lehký vánek, svěží ranní vítr,
 praví k sboru přírodních duchů připravujících nový
 život, že jejich úkolem je pomoci nešťastnému muži,
 a jeho slova jsou doprovázena tóny aiolských harf,
 které se hned pozvedají v jásot, hned upadají v nářek,
 usilující přitom o harmonickou jednotu akordu. Ariel
 vyjadřuje to, co příroda člověku poskytuje vždy, když
 je otřesen ve svém nejhlubším nitru, když se rozkolísa-
 lo vše, co považoval za pravdu. Tehdy přichází člověk
 k přírodě, aby u ní našel utišení a posilu — a to je
 vlastně návrat člověka k jeho přirozenosti, k jeho
 géniovi, jenž se stal přírodou, jako zdroji jeho života.

V tomto přechodu k novému životu, který je
 vlastně návratem k životnímu zdroji skrytému v člo-
 věku, lze rozlišit čtyři momenty, které Ariel označuje

(80)

jako „čtvero nočních vigilií“: odpočinutí a zapomenutí, ^{Faust poznal,} dále uvolnění ztuhlých životních žvlů, a konečně ^{že pravdy} jejich vzhopení se k novému každodennímu působení. ^{ducha lze} A rozvoj těchto čtyř momentů, tento vnitřní pochod ^{dosáhnout} ve Faustovi, líčí sbor duchů v divukrásném volném ^{jen} doprovodu Arielových slov jako působení procitající ^{v činu} přírody na Fausta ponořeného v spánek. Arielem uda-
 né téma je totiž volně glosováno tak, že jeho čtyři
 verše se neopakují jako u řádné glosy (na konci každé
 strofy jeden), nýbrž nacházejí se jako základní myš-
 lenky v obsahu těchto strof.

Když se dovršilo Faustovo rozpomenutí, které
 Ariel líčí jako východ slunce, před nímž se musí stáh-
 nout do svých skrýší duchové libující si v šeru a tem-
 notách, vyslovuje Faust sám jeho výsledek, princip
 nového života. Především si je vědom toho, že dřívější
 zatemnění jeho nitra přehlo před světlem a pravdou,
 které z něho vzešly, že „života tepny svěže bijí“, a toto
 sebevědomí niternosti teď „pobídkou ho povzbuzuje
 mnohou, / by stále toužil po nejvyšším bytí“. A pro-
 tože je naplněno uspokojením jeho nitro, začíná se
 s uspokojením dívat i na vnější svět: „Já hledím do
 kraje a jsem jak v ráji“. Přirozeně se v něm ozve
 nejprve snaha poznat nově vzešlý jas bezprostředně
 jako takový, pozorovat jej přímo; rychle se však —
 oslepen — obrátí k pozemskému světu. Tato snaha
 zmocnit se bezprostředně světla a pravdy je jen chvil-
 kovým návratem k způsobům prvního období jeho
 života a oslepení ho upamatovává na následky jeho
 dřívějších pokusů. Neboť závěr prvního dílu byl pro
 Fausta přece proto tak bolestný, že tehdy chtěl mít
 niternost, kterou pochopil jednostranně ve vědění, bez-
 prostředně uskutečněnu v životě, nikoliv tedy prostřed-
 nictvím své vlastní činnosti, nýbrž bez ní, pomocí
 cizích prostředků. Dokonce i jeho nejvyšší dosavadní
 výdobytek, Markétčina láska, byl zprostředkován ta-
 kovou cizí činností, Mefistovými dary a Martiným
 dohazovačstvím. A když Faust v této lásce pro sebe
 objevil to nejvyšší, zkazil vše opět tím, že s ní nakládal
 pouze bezprostředním, smyslným způsobem — ano,
 i lítosti nad svým přestupkem se snažil učinit zadost
 takovým bezprostředním, duchu se přičícím prostřed-
 kem. Vždy to tedy byla snaha nedovolit niternosti,
 aby se svou vlastní činností proměnila v bezprostřed-
 nost, snaha zmocnit se jí bezprostředně v nějakém

(81)

V císařském paláci vnějším jsoucnu, co vydalo Fausta do moci konečnosti, bezprostřednosti, takže niternost bylo možno zachránit jen v zániku tohoto bezprostředního uspokojení.

Má-li tudíž nově pochopená pravda niternosti získat odpovídající skutečnost, musí se to stát opačným způsobem než dosud, totiž tak, že Faust nechá niternost, aby se rozvinula ze sebe samé ve svůj svět, že se na ni bude dívat jako na tvořivou moc, pro kterou tvoří bezprostřednost nanejvýš podklad. Když má Faust vyšlou záři pravdy jakoby v zádech, neboli když v ní našel oporu pro své konání, musí zpracovat bezprostřednost, jež se před ním rozkládá, tak, aby se stala zobrazením pravdy, aby se v ní niternost s bezprostředností spojily stejně jako světlo s tmou v barvě. Potom se projeví uskutečnění niternosti skrze bezprostřednost jako čin neboli činné uplatnění ducha a život jako odlesk pravdy a niternosti. Faustovým úkolem — jehož rozpoznání jako výsledek prvního dílu tragédie zahajuje její druhý díl — je zprostředkovat svým činem protiklady vědění, niternosti, a života, tj. bezprostřednosti, a dát pravdě ducha vyjavit se ve světě stvořeném věčným činem. Odvahu k splnění tohoto úkolu mu dodává pohled na Markétčino spasení v záhubě.

(82)

Po vstupní scéně nás básník uvádí do císařského paláce, jehož plný význam vyložíme kvůli stručnosti až při Faustově prvním výstupu. Co je nám ihned zřejmé na tomto dvoře, je úplný rozklad říše.

V rozkladu říše představuje Meľisto všeobecné sobectví

Kancelář si stěžuje, že na místo práva nastoupilo bezpráví a násilí, na místo zákonného pořádku vzpoura; vojevůdce, že všichni bojují proti všem, místo aby hájili svými zbraněmi říši, a ta je chráněna jen nájemnými žoldnéři, s nimiž jsou jen obtíže; správce pokladu nařiká, že všichni myslí jen na vlastní kapsu a vyhýbají se svým povinnostem, místo aby odpomohli všeobecné nouzi řádným placením daní; dvorní maršálek konečně, že když to tak půjde dál, bude se nakonec nedostávat i toho nejnnutnějšího, potravy. Zkrátka místo pořádku zavládl zmatek, místo obecného prospěchu soukromý zisk a stát je sám v sobě rozdělen, protože každý prosazuje jen sebe, ne obecný zájem. Toto bujení špatné subjektivity, egoismu, je patrné ve všech oblastech státu; v podobě požívačného, stát zanedbávajícího císaře ovládá i trůn („proč nudnou radou hodláme se mořit?“). Císař ponechává událostem volný průběh („Leč myslíte-li, že to musí být...“); není divu, že tam, kde neplatí nic jiného než rozmar a libovůle, prosazuje nakonec své subjektivní názory reptající dav.

V tomto státě, který vládá subjektivity změnila v jeho protiklad, se Meľisto cítí opravdu jako doma, neboť jeho podstatou je opak obecného:

Vystupuje jako šašek, jako zosobněná ironie, protože tam, kde jde jen o něco nicotného (jako zde o státní formy), nemusí mít jeho negace podobu vážného potírání, nýbrž může se projevit prostě tak, že ničemu nebrání, ano že uskutečňuje vlastní směřování světa, který má před sebou. Neboť čím víc dokáže podpořit toto jeho zaměření a přispět k jeho zachování, tím bezpečněji spěje takový svět k záhubě. Proto se Meľisto hned při svém příchodu přizpůsobuje a přimyká k jeho formám a na nářky státních úředníků odpovídá jen lichocením císaři a jeho říši. Jestliže se něčeho nedostává, pak jsou to jediné peníze, které se ale dají — jak poznamenává — snadno opatřit. To hoví sobeckým zájmům všech těch, kdo usilují jen o vnější prostředky požitku. Kancelář se ovšem zdráhá přistoupit na radu podezřelou z kacířství a hledal by raději spásu v zastaralých státních formách, které ovšem jedním de-

(83)

V císařském chem označuje jako zatuchlé a bezduché, protože jsou
paláci vydané napospas konečnému sobeckému zájmu („jim
církve odměnou a stát“). Mefisto však dokáže jeho
námitky tak vtípně odrazit — nehledě na to, že razí
heslo všech —, že svůj návrh proti kancléři prosadí. —
Mefisto si umí ovšem velkolepým způsobem tropit
šášky z císaře i davu a dokazuje tak, že je jejich
opravdovým mistrem a pánem (skutečně jím také je),
neboť jeho podstatou je sobectví všech, popření obec-
ných zájmů. Na jedné straně totiž dokáže rozdmýchat
všeobecnou chtivost lákavým líčením pokladů skry-
tých v zemi, že by každý nejraději začal kopat rovnou
na místě, kde stojí („toť znamení, že zrovna tu / skryš
nejhojnějších pokladů“), a mate přitom beztak již
omámený rozum císaře i davu tajemně znějícími
prázdnými frázemi natolik, že jeho slova přijímají bez
uvažování. Na druhé straně nijak neskrývá pravdu,
i když obloudil dav tak, že se pro něj stala neviditel-
nou, a říká prostě a jasně, co je třeba rozumět pod po-
klady ukrytými v zemi, že je to bohatství, které může
být ze země vytěženo pouze společnou prací všech
s císařem v čele nebo zisk plynoucí z jejich obecného
působení — ve skutečnosti tedy součinnost všech
k společnému cíli. — Obelhává tedy celý dvůr nadva-
krát, když vydává zdání za pravdu a pravdu opět
podává v takové formě, že ji posluchači mají za zdání;
a když tak ukazuje, že se celý tento stát naprosto od-
chýlí od pravdy a změnil ve svůj opak, takže v něm
nikdo nedokáže postihnout pravdu, může nakonec
zvolat s vítězným výsměchem: „U štěstí zásluha též
je-li, / to blázný sotva napadne!“

A tak je tato říše panstvím požívačnosti a zvrle,
konečných zájmů, subjektivity vůbec; napomínání
astrologa, aby se s tak důležitým podnikem, který má
pomoci všem, nezačínalo ukvapeně, aby se uvážilo, co
je podstatné, a aby se to nižší, zisk, dobývalo prostřed-
nictvím toho vyššího, podstatného a obecného, naráží
na naprosté nepochopení a je dvořany bažícími po
požitku naopak považováno za výzvu k nevázanému
veselí („Tím radostněj smí bujnost naše vzrůst!“).

(84)

Z trůnního sálu císařského paláce nás básník přivádí
na karneval, při němž dává vystoupit řadě krás-
ných a významných postav. Toto rozkládání myšlenky
v množství postav v druhém dílu „Fausta“ bylo často
napadáno jako zbytečné, ba nechutné, protože prý
vede k matoucí šíři; Goethe by prý projevil více bás-
nického talentu, kdyby zde byl stejně stručný jako
v prvním díle. Že by to byl Goethe mohl učinit, kdyby
chtěl, s tím lze samozřejmě souhlasit; nebyla-li by ta-
ková snaha zvůli, ukáže nám prozkoumání rozdílů mezi
oběma díly. Měl-li totiž první díl co činit převážně
s vnitřními stavy, vždy však se subjektem jako tako-
vým, je druhý díl znázorněním světa a jeho poměrů,
které musejí být niterností pochopeny a zpracovány ve
své vnějškovosti. Předmět druhého dílu vyžaduje
proto také takovou šíři básnického zobrazení, do jaké
se ve skutečnosti rozkládá, kdežto v prvním díle se
vše soustřeďuje kolem subjektu a v subjektu a v tomto
zhuštění se stává samo kompaktnější.

Souvislost karnevalu (podobně jako souvislost
scény v trůnním sále) s předcházejícími i následujícími
scénami vyložíme až při Faustově výstupu, kde to
bude přirozenější, a budeme se nyní zabývat karneva-
lem o sobě. Předpokladem porozumění jednotlivostem
je nutně výklad významu celku. Maškarní mumraj se
ohlašuje sám jako říše zdání a masky a Hlasatel k tomu
ještě zpívá, že je italského původu, jakože si je třeba
celou tuto císařskou říši představovat jako německou
říši přibližně za Hohenštaufů, kdy byl tak mnohý po-
krok v Německu podnícen zpoza Alp. Zkoumáme-li
blíže, kterou oblast života je především třeba nazývat
maskovanou, napadne nám samo od sebe, že to může
být jen společnost. Jen si přitom musíme ihned
odmyslit všechny špatné vedlejší významy masky
a rozumět pod ní pouze takový jev, který umožňuje
člověku, aby se jevil jinak, než jaký je od přírody,
nebo jev, z něhož zmizelo vše hrubé, nepoddajné, dé-
monické. A Masky, pojatá takto jako zahalení toho
démonického, přirozeného, je podmínkou vzniku a za-
chování společnosti, zdání je principem pospolitého
života. Jak už bylo řečeno, nesmíme si pod zdáním
představovat nic špatného, neboť sladění chování,
oděvu, ano, podíváme-li se na to blíže, každý předmět,
každý kousek chleba je vytvářením zdání, neboť při
tom všem nezůstávají věci takové, jaké vzešly z pří-

Karneval
je
podobenstvím
společnosti,
jež je
založena
na masce
a zdání

(85)

Prostranný rod. A odpověď na otázku, byla-li by možná nějaká společnost bez tohoto zdání, bez popření přirozené individuality, subjektivního mínění a svévole, nevyžaduje jistě žádného dlouhého rozmyšlení. Karneval tedy představuje společnost a osobnosti, které na něm vystupují, jsou mocnosti působící v pospolitém životě. Jeho původ je však právem odvozován z Itálie, neboť rozvoj společenského života v Německu byl podnícen italskou městskou kulturou.

V karnevalovém průvodu lze stejně jako ve společnosti rozlišit několik odstupňovaných sfér, v nichž jde s každou pozitivní mocností ruku v ruce její protiklad.

První podmínkou existence společnosti je zpracování přírodních látek a paralelně s ním ustavení života v domácnosti. — Proto jsou prvními mocnostmi vystupujícími jako osobnosti Zahradnice a Zahradníci. Básník dává v souladu se základní myšlenkou celku přednost Zahradnicím, „neb co spřízněno je více / s uměním než bytost žen?“. Neboli kde jde o vytvoření něčeho půvabného, uspořádaného, příbuzného krásnému, dokáží to ženy bezpochyby lépe než muži, jelikož u muže vede rozvažující reflexe často k přemíře pořádku, a tím škodí sociální součinnosti, kdežto ženy, žijíce neustále v citu bezprostřednosti, snáze vyhmátnou to, co bezprostředně vyhovuje. Proto náleží ženám ve společenském životě jako jeho řídícím a pořádajícím mocnostem bezesporu přednost a čestné místo. — Co se pak zaměstnání týče, jehož představitelkami zde jsou, znamená zahradnictví nejvyšší kultivaci půdy, její vzdělání a očištění od všeho škodlivého a vnějšího, vytvoření příjemného a půvabného zdání v přírodě, za nímž se skrývá nebo jemuž se aspoň účelně podřizuje užitečnost. V zahradnictví je tedy naznačena proměna hrubého zaměstnání v zlidštěnou činnost, které se však nemůže dařit, pokud se nestala ve všech končinách olivová ratolest znamením míru, pokud nebyly z pokojného soužití sousedů vypuzeny všechny zápasy a rušivé zásahy do kulturní činnosti. Proto tedy vystupuje hned při zpracování přírodních látek čistá lidskost jako druhý soulad, a jsouc jednou zde, raduje se ze získaných přírodních produktů, používá jich ku své ozdobě a nespokojuje se pouze s tím, co je dáno, nýbrž uplatňuje svou fantazii v nejrůznějších příjemných kombinacích a napodobeních, v umělých květinách

a arabeskách, občas i v bizarnostech módy, proti čemuž se návrat k přírodní kráse jeví jako odvážná výzva, prozrazující opět větší míru lidské nezávislosti. A když je uspokojena bezprostřední potřeba, když je učiněno zadost i sklonu k zdobení, nechť připomene půvabné seskupení zušlechtěných darů přírody, příjemné uspořádání všeho užitečného člověku vtipným způsobem, že vyšel z boje s přírodou jako vítěz a vydobyl si na ní radostnou existenci.

Vedle a spolu s přetvářením přírody v lidsky utvářené prostředí vzniká jako čistě lidská skutečnost rodina, při jejímž zrodu, při hledání a nacházení druhá volbou se nelze zcela vyhnout ani koketérii, ani starostlivému spolupůsobení matek. A kromě dobré rady matek, která vrcholí v útěše, že se přece „někdo z bláznů chytí“, objevují se rybáři a ptáčníci jako představitelé různých prostředků, jimiž se pokoušejí příslušníci obou pohlaví na veřejnosti navzájem přilákat a ulovit. Ani při tomto koketování se nemá myslet na jeho špatný vedlejší význam, neboť i v nejnevinnějším srdci se ozve snaha přitáhnout vnějším chováním vnitřně zvolenou bytost, kdežto protivnou odpudit, což se skrývá — protože toho nelze vždy dosáhnout přímo — za nejrůznějšími způsobnými obraty. Nelze ovšem popřít, že toto předvádění dcerušek zabíhá často až do neslušnosti a že jsou na hejly a hlupáky často nastraženy vějíčky a sítě jen proto, aby se uspokojilo holé sobectví.

Toto sobectví nechybí tedy ani v počátcích společnosti, vystupuje jenom v těchto počátcích mnohem upřímněji a lze je snáze poznat, protože působí přímočařeji. Z jedné strany je to drsnost a hrubost, která nebere při sledování svých záměrů na nikoho ohled, nýbrž odsouvá neomaleně všechny překážky stranou, ano, tropí si dokonce hospodské žerty z toho, po čem jí nic není. Z druhé strany je to požívačnost, která se snaží vyhnout v ušlechtilé zahálce všem starostem, potlouká se na trzích a po ulicích a „nic s ní nehne“, ať je chválena nebo tupena, a která se nezastaví u trpného lenošení, nýbrž z nechuti k práci odloží všechnu sebeúctu a příživnícky se vetře všude tam, kde se naskytne k vylízáni nějaký talíř, i kdyby za to měla zaplatit podlostí. Tato požívačnost se konečně stupňuje až k bodu, kdy piják vesele odhazuje své sebeuvědomění a zapomíná na všechny obecné zájmy,

Podmínkou života společnosti i ovládnutí přírody je vytvoření rodiny

Prostranný dokonce i na ty nejbližší, na zájmy rodiny. — Jakmile
sál byla společnost jednou napadena zkažeností, a to ve
svých základech, projeví se to brzy také jako falešné
zaměření vkusu, v tom, že se duchovno samo stane
předmětem módy. Proto uvádí Hlasatel po požitkář-
ských a sobeckých tovaryších básníky různých směrů,
přírodní básníky, dvorní a rytířské pěvce atd., z nichž
se však žádný nemůže dostat opravdu ke slovu, protože
měnící se móda zatlačuje jeden falešný směr druhým.
Jen jeden básník se vzdor vši změně prosadí, totiž
satirik, který se rozvíjí právě díky všeobecnému rá-
dění a nemůže jím tedy být zcela potlačen. Vrchol tak-
ových bezduchých produktů ducha představují pak stra-
šidelné příběhy, o kterých je na veselém karnevalu sice
učiněna zmínka, nemohou však na něm být uvedeny.

Místo toho se zde objevují jasné a ušlechtilé
postavy řecké mytologie, i když v moderní masce,
a sice v závěru prvního okruhu. Má-li totiž vzniknout
živá postava dokonale odpovídající nějaké nejvyšší
a konečné formě vědomí, budou jí vždy vzorem plas-
tické výtvořiny řeckého umění, a ačkoliv je moderní vě-
domí naplněno podstatně odlišným obsahem, nalezne
přece v plastičnosti řeckých forem odpovídající výraz
přínejmenším pro společnost. Tak se zde objevují
Grácie, Parky a Fúrie jako představitelky mocností
určujících poslední důvod tohoto prvního společen-
ského zápasu, jako jeho božské formy.

(Nejprve přicházejí Grácie, vnášející do života
půvab tím, že dávají, přijímají a děkují. Neboť spo-
lečnost se udržuje pouze tím, že každý poskytuje ze
svého duchovního nebo hmotného majetku něco dru-
hému a z toho se opět snaží udělat všestranně užitečného
člena společnosti tím, že od něho přijímá to, co jemu
samému chybí. Obojí, dávání i přijímání, však má
určitou sociální hodnotu teprve tehdy, když je jím
zatlačen egoismus, když dárce s radostí otvírá své
poklady, protože je přesvědčen, že před sebou má
vnímavé bytosti, a přijímající se tím cítí vůči němu
hluboce zavázán; když se tedy mezi oběma rozvine
vděčné uznání hodnoty jednoho každého. Teprve
v tomto uznání lidskosti se opravdu daří pospolitému
životu a život se víc a víc proměňuje v půvabnou sku-
tečnost; uznání představuje tudíž duchovní základ
společnosti.

Když ve společnosti ožil obecný duch díky vzá-

jennému uznání všech, jedná se o to, aby ho žádný
jednotlivec ani neúmyslně nenarušoval. Tomu brání
Parky, které určují pravidla sociálního života jednot-
livce, stejně jako odměňují nit života vůbec. Takovým
životním pravidlem pro jednotlivce je, že se nemá ve
společnosti jejím požitkům ani příliš oddávat (Atro-
pos), ani se jich zcela odříkat (Klotho), nýbrž že má
učinít měřítkem svého života řád platný v dané spo-
lečenské sféře (Lachesis).

Vedle Park se však objevují jako nejvyšší moc-
nosti společnosti ještě Fúrie, jež ničí vše obecné. Neboť
společnost zůstává stále jen množstvím jednotlivců,
a vždy hrozí nebezpečí, že se jednotlivec od obecného
odtrhne a namísto obecného měřítka dosadí jako své
životní pravidlo svou libovůli, své sobectví. A byl-li
jednou učiněn první sobecký krok, nelze vyloučit po-
kračování tímto směrem, nakonec až k zločinu. Fúrie
tedy vystupují jako představitelky těchto sobeckých
nebo společnosti nepřátelských snah; tak jak jdou za
sebou, naznačují odstupňování zla, jež podrývá nej-
prve ošklivou pomluvou a podezříváním podmínku
každého spojení, totiž důvěru (Aleito), z čehož se pak
přirozeně rodí spory v stávajících spolcích a chtivé
vyhlížení jiných možností uspokojení (Megaira), až
konečně roztržka přeroste v otevřený krvavý boj,
který se nevyhýbá ve svém sobeckém vyhocení ani
zákeřným prostředkům jako nástrojům pomsty a končí
zničením života (Tisifone). Hlasatel, který zprostřed-
kuje jako ideální divák po vzoru antického chóru mezi
jednajícími osobami a skutečnými diváky, ohlašuje
nyní nový průvod, odlišný od předcházejících („Teď
raďte před tou novou podívanou / — neb člověk není
to — jít kousek stranou!“), a zahajuje tak druhý
okruh pospolitého života. To, co jsme až dosud poznali,
byly mocnosti, které se nacházejí v životě každé spo-
lečnosti a tvoří tak obecnou základnu společenského
života vůbec, aniž by jimi byl nějak účelně sjednoc-
ván. Nyní však následuje vyšší vývojový stupeň spo-
lečnosti, kdy všechny články daného společenského
okruhu jsou podřízeny jako prostředky jednomu lid-
sky uvědoměnému a představenému účelu. Alegorie,
v níž nám básník představuje mocnosti této vyšší sfé-
ry, je neobyčejně prostá a jasná.

Společnost, pokud je pojata obecně, nehodí
první sféra společnosti, v níž se jednotlivci sice spojují

Zprvu se
ve společnosti
spojují
navzájem
jen
jednotlivci

Prostranný mezi sebou navzájem, nikoliv však k nějakému společnému účelu, je pouhý dav, který potřebuje vedení; zde je to Slon („má boky kryty pestrým kobercem“), jenž slouží svému vůdci jako prostředek k dosažení jeho cíle. Po jeho boku přicházejí v poutech Naděje a Strach; to znamená, že má-li být dosaženo cíle, nesmí se dav nechat svést ze své cesty ani nedůvěrou jednotlivce v sebe a obecnou, ani bezmeznou důvěrou jednotlivce v úspěch, tedy ani Strachem, ani Nadějí, nýbrž obě tyto postavy musejí kráčet v poutech a nesoucí tvor musí následovat pokyny shora ho řídící osoby. Ona bytost ale, která umí právě tak ochránit obec před dvoji „metlou lidstva“, Strachem a Nadějí, jako přesně řídit „tenounkou hůlkou“ masu společnosti, „stváru“, takže „krok a krok si šlape vzhůru“, je Rozvaha, účelné vybírání a používání prostředků. Rozvaha však může vést jenom dav, sama se musí při tomto řízení podřizovat nějaké vyšší moci, a touto skutečně panující mocí je Viktoria, „bohyně všech činů“, neboli Rozum, od něhož dostává dav své účely, a tím teprve také své dovršení, svou skutečnost.

(90)

Avšak i Rozum naráží ve společnosti na protivníky; totiž na Závist a Žárlivost, neboť „jak slavný zdar kde zří, / hned celičké se rozkatí“. Ty ale mohou vystupovat jen jako ošklivý dvouhlavý skřítek Zoilo-Thersites, jako zákeřná a lstivá mdloba. Přesto, dokonce i když je Hlasatel odhalil v jejich pravé podobě, jako odporná zvířata, dokáže strašidelně obloudit dav a zmást ho v jeho konání.

Zoilo-Thersites je nicméně ze společnosti vyhnán a Hlasatel oznamuje příchod nového průvodu, který však co nejtěsněji souvisí s předcházejícím. Máme-li kvůli souvislosti předem naznačit jeho význam, pak jsou v tomto průvodu shromážděny mocnosti, které jsou spojeny jako výsledky s rozumnou činností společnosti, totiž hmotné a duchovní vymoženosti společnosti, která si je při jejich uplatňování vědoma svých čistě lidských účelů. Až sem, pokud bylo třeba zprostředkovat mezi vznikem pravdy a vědomím diváků, mohl Hlasatel rozumně chápat a vykládat jednotlivé postavy; teď jsou však pro něho plody vyrůstající z původní jednoty příliš mocné, padá na něho hrůza z těchto postav a jejich velikosti, v nichž je soustředěna podstata celého jednoho světa a v nichž nejsou jako dříve vyjádřeny jen jednotlivé směry. Nadto se tyto

postavy samy vydávají za alegorie, poukazují tedy na něco vyššího, než co vyjadřuje jejich zjev, a zprostředkujícímu Hlasateli nezbyvá nic jiného než podat popis toho, co je na nich charakteristické.

(Stručně řečeno, je Plutus absolutní mocí bohatství neboli výsledků činnosti společnosti uvědoměle bažící po přepychu.) Tyto výsledky představuje nejdrív vnější bohatství, poklady, blahobyt, životní pohodlí, nákladné požitky, přepych vůbec, který vzniká, když společnost disponuje díky průmyslu a obchodu nejrozličnějšími prostředky. Již z tohoto hlediska lze Pluta považovat za vládce spořádaných sociálních poměrů, ještě více však, když pochopíme jeho hlubší význam. Neboť součinností společnosti kvůli čistě lidskému, rozumnému účelu se nerozmnožují a nezdo-konalují jen vnější prostředky k jeho dosažení, vnější statky, nýbrž účel sám: to rozumné, čistě lidské nabývá uvnitř pospolitého svazku stále širší a pevnější skutečnosti, stává se předmětem zájmu a majetkem každého jednotlivce, čím více se tento jednatel snaží uskutečnit společný účel. Proto je také Plutus absolutní mocí této rozumnosti, která se stále bohatěji rozvíjí skrze své činné uplatnění ve společnosti a která je tím pravým bohatstvím společnosti, protože teprve ona dává vnějšku jakýsi význam jeho vztažením k čistě lidskosti a vytyčením této čistě lidskosti jako míry vnějšího zisku a požitku vytváří spokojenost jakožto nejvyšší statek společnosti a vše jednotlivé opět proměňuje ve slušné a důstojné. Z tohoto hlediska, totiž z hlediska obecné rozumnosti společnosti, je Plutovou snahou šířit všude tytéž duchovní statky, aby bylo vidět, že nikde nechybějí:

(91)

*Má vše, čeho si srdce ráčí,
a pátrá, zda kdo v nouzi je;
zná slast, jež nad bohatství sladší,
jedinou slast: že daruje.*

A z nedostatečnosti přítomného stavu vzhledem k zvýšeným potřebám se rodí stále vyšší a bohatší rozvoj.

(S Plutem se objevují dvě postavy, které označují dvě stránky jeho působení, totiž Chlapec-vozataj a vzadu stojící Vychrtlý, a oba vyjadřují sami svou podstatu.)

Chlapec-vozataj nazývá sebe sama marnotrat-

Na vyšším stupni se podřizují všechny články společnosti jednomu účelu

Prostranný sál ností, poezii, a představuje tak pouhé sdělování pokladů vzniklých uvnitř společnosti. Že se tím rozumějí skutečné duchovní poklady, vysvětluje z popisu Hlasatelova, stejně jako z vlastního líčení Chlapce-vozataje. Neboť je to poezie, přesněji řečeno krásno, jež vyvolává již při svém prvním vystoupení jako „nedospělý chlapec“ obecný zájem, zejména u žen, které tuší a cítí vše duchovní („však pro ženy už plně dorostlý jsi“), a všude, kam přijde, šíří veselí a půvab skutečnosti. Krásno se rozvíjí a dovršuje jen tím, že se neustále zjevuje, má se jen potud, pokud se sděluje, a jeho majetkem je jen to, co rozplývá po světě, ano, krásno jako takové je bohatší než Plutus sám, protože je přítomno jen ve všestranném uplatnění a dokáže proniknout i tam, kde rozumné jakožto pravdivé nedosahuje vždy dokonalosti („jsem ten, jenž básníkem se stává / tím, že co má, vše proplytvává“). Dav ovšem vždy nechápe to, co mu umění marnotratně poskytuje, nechápe zjevení krásna; krásno se mění jeho příjemcům pod rukama ve svůj protiklad, neboť krásno vyžaduje vnímavou mysl, „je to volání zaměřené na rezonující hrud, hledání srdcí a duchů“, jak praví Hegel, a kde předpokládaný cit chybí, stává se krásno něčím ošklivým nebo dráždivým, anebo docela zmizí („do vzduchu dar mu odletí, / Šňůrečka se mu rozsypá; / ne perly: brouky v hrsti má, / chce-li se zbýt té havěti, / kol hlavy se mu rozletí. / Jiní se jinak napálili, / neb hnali se jen za motýly.“). — Ještě přesněji je podstata Chlapce-vozataje jako poezie a umění vůbec vyjádřena v jeho vztahu k Plutovi, a sice v jeho hmotném i duchovním významu. Neboť z jedné strany se může krásno rozvinout jen tam, kde se už rozhostila určitá životní pohoda díky vyšším hmotným i duchovním vymoženostem, kde starost neodvádí ducha od postižení něčeho významnějšího a duchu příbuznějšího ve vnějším světě. Chlapec-vozataj říká Plutovi: „Zda nejsem tam, kam naznačuješ?“ Z druhé strany je však krásno opět přípravou k postižení toho, co je o sobě rozumné, k postižení ducha v jeho pravdě. Je to tudíž Chlapec-vozataj, kdo řídí Plutovo spřežení, dobývá pro něj v boji vítězství a připravuje tedy půdu pro jeho existenci. Tento jejich vztah je vyjádřen tak, že Plutus nazývá Chlapce-vozataje „duchem svého ducha“ a prohlašuje: „Můj synu, v tobě zalíbilo se mi“, čímž osvětluje jejich vnitřní souvislost jako vztah vzájemně se podmiňujícího

(92)

a podmíněného. — Avšak společnost není vlastním domovem opravdového krásna umění, neboť v jejím rámci je dopřáno vždy jen několika málo vyvoleným uchopit krásno v jeho čistotě a dále je rozvinout — to je překrásně naznačeno zažehováním, rozsvěcováním, vzplanutím, plápoláním a pohasínáním jisker rozhazovaných Chlapcem-vozatajem. Je to zcela přirozené, protože společnost jako taková musí svou činnost soustřeďovat k rozvíjení společných účelů obecného prospěchu, a tu je nemožné, aby se ten, kdo pracuje pro bezprostřední účel, bez výhrad oddal svatému nadšení. A kdo tak činí, vyděluje se z hemžení davu pachtícího se jen za svými nejbližšími potřebami. Proto také Plutus propouští Chlapce-vozataje do samoty jako do jeho pravého domova, aby si tam stvořil „svůj svět“, když dokončil svou práci pro Pluta. Tato práce spočívá, jak již bylo řečeno, v přivezení duchovních pokladů a v přípravě společnosti na ně, což Chlapec-vozataj provedl s půvabem i důrazně. Draci, které zapřáhl před svůj vůz, jsou prastaré symboly pozemského živlu, toho, co vzešlo z temnot a čeho vozataj používá jako svého nositele.

Blíže je s davem spřízněný druhý, vzadu stojící průvodce Plutův, který se proto také od něho neodtahuje jako Chlapec-vozataj. Je to šetrnost udržující pohromadě to, čeho bylo nabyto účelnou prací, a jelikož je to nutná stránka vlastnění a držby, je jakožto stránka bezprostředně se nabízející přijímána za podstatu a mění se u vlastníka, který si chce nabyté zachovat, jakmile počne subjektivně převládat nad obecností, lehko v lakotu. Jelikož se tedy subjektivně, jež se až příliš snadno zmocňuje nevzdělané části společnosti, právě tak snadno převrací v jednostrannost, pokud jde o majetek, je Vychrtlý postavou spřízněnou se společností ještě víc než Chlapec-vozataj, a i když mu dav laje, ukazuje se, jakmile Plutus otevře své poklady, že jeho podstatou je právě lakota a chamtivost. Tu se okamžitě probouzí sobectví zatlačené do pozadí prací pro společný účel, a jak přechází v nespoutanou hrabivost, hrozí rozkladem veškerého společenského pořádku.

Plutus sice ještě dokáže zahnat dav zpět Hlasatelovou holí, kterou ponoří do svých pokladů; neboli tím, že se proti davu obrátí duchovní stránka, které slouží Hlasatelova berla (nástroj duchovního výkladu

Bohatství společnosti spočívá v rovnováze šetrnosti

(93)

Prostranný postav) jako prostředek jejího vystoupení navenek, je ještě možné zabránit davu v bezprostředním úsilí, avšak jen na krátké okamžiky.

Neboť sobecký moment je již příliš silně podrážděn a chamtivost, která mu předestírá všechny možné, i nečisté a smysly oblužující požitky vlastnictví, ho popichuje ještě víc, takže rychle nabude nespoutané síly hrubého přírodního světa. Plutus, rozumné nahlédnutí, právě bohatství společnosti, rozpoznává dobře nebezpečí, které s sebou nese takové vzrušení, a káře Vychrtlého, který toto vzrušení stupňuje; nedokáže však potlačit zvenčí hrozící nesnáz, která proniká do společnosti prostřednictvím sobectví, protože jeho poklady toto nebezpečí do jisté míry vyvolaly — duchovní poklady zvýšením náhledu jednotlivce, hmotné poklady probuzením sobectví.

Sotva se totiž společnost ustavila rozumným uplatněním účelu jako organický celek a objevily se bohaté plody tohoto uskutečnění čisté lidskosti, vystupuje opět i sobectví, a to ještě chytřejší a požívačtější než dříve, a dere se jako neodbytná přírodní moc do oblasti, kterou Plutus vyklidil. Objevuje se ztělesněno v řadě postav, které se vydávají za Panův doprovod a tvoří dohromady třetí sféru pospolitého života, v níž jsou sloučeny ty nejsilnější, ale také nejnebezpečnější sociální mocnosti. Tyto mocnosti představují nejvyšší stupeň vědomí společenského života vůbec, jeho esenci; „čehos, co tajné, znáti jsou“, a co zná Plutus, obecná rozumnost, právě tak dobře jako ony. („Mně známi jste, mně znám váš velký Pan!“) Plutus uvolňuje těmto energicky vystupujícím mocnostem místo, protože jsou to mocnosti, které řídí jakožto nejvyšší uplatnění subjektivna i jeho sama.

Neboť společnost je udržována pohromadě jen skrze subjekty a jejich dobrovolnou součinnost, a proto jsou mocnosti subjektivna, které tvoří základnu společnosti, nejvyššími mocnostmi společnosti vůbec a na správném nebo nesprávném panování těchto subjektivních mocností závisí v nejvyšší míře existence pospolitého života. Zkoumáme-li blíže tyto postavy, potvrdí se jen ještě to, co bylo právě řečeno. Fauni představují oddávání se, přistupování na dané, otevřenost subjektu pro vnější dojmy, a proto je jejich vzezření výrazem úslušného, ochotně se otevírajícího nitra; jejich otevřené a nelíčené chování očekává

stejnou otevřenost od každého druhého. Satyrové vyjadřují spíše smysl subjektivna pro nezávislost, který se raději vyhýbá formám světa, než aby se jimi dal poutat. Satyrové, toť subjektivní činnost jako protiklad subjektivní vnímavosti.

Tato energie subjektivna se pak uplatňuje dvojím způsobem, buď převážně tajně, oddávajíc se v skrytu zpracovávání detailů, nebo otevřeně a drsně, pouze ve velkém a proti velkému; buď jsou to tedy skřítkové, Gnómové, nebo Obři, prastaři představitelé obou těchto způsobů činnosti. Touto činností vytváří člověk svůj život, když ve skutečném působení prokazuje svou živoucí skutečnost, a výrazem tohoto na všech stranách rašícího života jsou Nymfy oživující všechny oblasti přírody. Nymfy obklopují nyní velkého Pana a vyznávají, že jsou na něm ve svém odpočinku i práci naprosto závislé. Pan tedy bude mocí ovládající, naplňující a pronikající veškerý život, bude subjektivním duchem, podstatou subjektu, uplatňující se ve veškeré činnosti i životě. — To je smysl, jehož nositelem se stal poslední průvod.

V tomto průvodu se počíná ukazovat souvislost s předcházející scénou v trůnním sále. Pan je totiž maskovaný císař, zosobněná všemoc státu, obecné duchovno a život státu soustředěné v subjektivnu. V císaři se shlíhají různé činnosti státu, jako se soustřeďují v duchu jednotlivce různé způsoby jeho uplatnění; a jako duchem, má být i císařem podporováno obecné uplatnění života. A podobně jako závisí existence společnosti na tom, zda subjekt zaměří svou činnost k její obecnosti, nebo se stará ve své nahodilé libovůli jen o sebe, závisí i blaho říše na tom, jakou podobu dá císař svému subjektivnímu postoji k obecnosti.

Podle toho, jak básník líčil říši v předcházející scéně, panovala v ní na trůně i ve všech oblastech špatná, od obecnosti odvrácená společnost; existence říše je vydána všanc kvůli a rozmarilosti, její vůdčí mocí je náhoda. Jakmile je proto odhalen nebezpečný pramen bohatství, stačí náhoda, „císařův vous“, aby subjektivita krajně vydrážděná vzplanula plamenem odboje a burácející živly povstaly k otevřené vzpouře. K této záhubě celku přispívají pak dvě stránky, totiž subjektivita rozpoutaných živlů státu, síly lidu, který pozbyl smyslu pro jakoukoliv míru („Ó mládí, mládí, nemoci / v svých slastech čisté míry dbáti!“), a osobnost

Nejvyšší
mocnosti
společnosti
jsou
subjektivní
vnímavost
a subjektivní
činnost

Prostranný císaře stržená zvůli a rozkošnictvím k opuštění svého
sál stanoviště („Ó vládce, vládce, k všemoci / proč nelze
moudrost věnem dáti!“) — neboli subjektivita odpou-
távající se ve všech oblastech a na všech stranách od
obecnosti.

(Tímto vyústěním karnevalu je naznačeno dvojí.
Předně zánik pospolitého života vůbec, rozklad jeho
rozumného organismu odpadnutím od obecnosti oné
moci, díky níž nabyla tato obecnost sama skutečnosti,
totiž subjektivita.) A pak úpadek císařství skrze tutéž
subjektivitu, jež v něm všude působí a panuje. Oba
výklady se spojují v tom, že subjektivita tím, že se
oddává jednostranně tomu, čeho dosáhla svou činností,
totiž požitku svých pokladů, vyvolává záhubu oné
skutečnosti, která jejím působením vznikla.

Stravující plameny se mění na pokyn Hlasate-
lovy berle (duchovní moci), kterou třímá Plutus,
v očištný oheň, z něhož povstává po utišení rozbouře-
ných mocností magií, která zde znamená duchovní
potírání přirozenosti vůbec, celá stavba znovu ve své
kráse, podobně jako se po každém vyvolání a uvědomě-
ní sil působících v nějakém organismu obnovuje o to
rychleji tento organismus sám.

(96)

Po scéně maškarního mumraje nás básník uvádí
zpátky do sálu na císařském dvoře a poprvé před-
vádí Fausta jako jednající osobu; jeho vystoupení vy-
žaduje zodpovězení hned několika odsunutých otázek.
Za prvé: Jak se vůbec dostal do dramatu celý
císařský dvůr? Jaký je Faustův vztah k této říši?

(Jestliže jsme pozorovali Fausta po jeho procit-
nutí s patřičnou pozorností, víme, že jeho vědomí po-
vinnosti bylo výsledkem jeho předcházejících strašných
zážitků a zamyšlení, které na ně navazovalo; jeho život
však bylo třeba podle této povinnosti teprve utvářet,
protože jí vůbec neodpovídal. Tak probíhá každá kon-
verze; k změně smýšlení dojde sice náraz, avšak ná-
prava konání se uskutečňuje pomalým zapracováváním
nového přesvědčení do života. Tak je i Faust sice ve
svém nitru očištěn „z hrůz, jakých zakusil“, avšak na
jeho konání, na jeho projevech stále ještě lpějí strusky
z prvního dílu, které teprve ve druhém díle postupně
odpadají; zpočátku tudíž téměř úplně zahalují niter-
nost, která již dospěla k sobě samé. Konání prvního
dílu se však stalo proto nečistým, že se Faust snažil
bezprostředně neboli pomocí své subjektivit, a ne
prostřednictvím vnějšího světa, ne překonáním sub-
jektivna skrze zpracování vnějšku, dosáhnout v životě
uspokojení. Jsou to práva Faustovy subjektivit po-
cházející z prvního dílu a zakrývající ještě celek, co jej
přirazuje k říši, v níž je subjektivita panujícím princí-
pem; takto tedy Faust ještě souvisí s rozvráceným cí-
sařstvím a jeho životem.

(Z povahy této souvislosti vyplývá opět odpověď
na otázku po významu jednotlivých průvodů masek
pro celek, a také po Faustově úloze v nich.) Faust totiž
patří svým vnějškem k této říši rozvrácené subjektiví-
tou, avšak jeho vědomí povinnosti ho staví nad ni —
a protože je to vědomí, které se vztahuje k poměrům,
jež jsou mu vlastní, stává se pro něj uvědoměná po-
vinnost úkolem zasáhnout do těchto rozháraných po-
měrů pomocnou rukou. V tomto ohledu se musíme na
karneval dívat jako na něco, co vyšlo z Fausta, jak
to sám prozrazuje ve své prosbě k císaři: „Ty kejkle
s ohněm ráčíš odpustit?“

Je tomu totiž tak: Faust poznává situaci v říši,
a protože v sobě a ve svém bezpečném poznání na-
chází výzvu, aby pro ni pracoval, rozvíjí se v něm
zkoumání prvků tvořících tuto říši a každou říši. Vidí,

Faust
překonává
stanovisko
rozvrácené
subjektivit
a přistupuje
k činu

(97)

Libosad jak se prací a smlouvami utváří společnost vůbec. Vidí, jak je toto první spojení — dav činný v zájmu rozumných účelů, a tyto účely opět skrze výsledky jeho činnosti — naplňováno neboli sjednocováno rozumem, jak jednotlivec uskutečňuje svou rozumnost v součinnosti se všemi ostatními, a tím opět vytváří obecnou skutečnost rozumných; vidí ale také, jak tento rozumu přiměřený organismus hyne vinou mínění a z vůle neboli vinou subjektivní svévole. A této záhubě nelze zabránit jinak, než když moc ducha jakoby magicky utiší vzrušení a kvasící živly zabuduje do nového tvaru. Duch se tedy musí v zániku své přítomné podoby rozpomenout na její podstatu, a tuto podstatu, která byla také základnou zaniklého tvaru a později byla jen zatemněna, tvoří důvěra všech k sobě navzájem a k celku neboli uznání a chtění něčeho obecného proti subjektivu. Obecná důvěra je magií, která konejší pobouření myslí a věření ve společnosti.

Tyto Faustovy úvahy jsou předvedeny v souladu s podstatou dramatu, jež podává nitro vždy jako jednání, v podobě maškarního průvodu, který se jeví nejen ve vztahu ke svému obsahu, jež tvoří společnost jako říše zdání, nýbrž i ve své souvislosti s celkem jako veselé zdání úvah, jež jsou v podstatě vážné. To, co zažil na karnevalu císař, se stává veselým výjevem, za kterým se skrývá magické působení vycházející z Faustova ducha, totiž nastolení obecné důvěry. Důvěra a s ní nový sociální pořádek jsou v říši obnoveny a rozbouřené živly se mění ve veselou hru všestranně podněcovaných činností, když císař slíbí, že všem zajistí to, čeho se jim nedostává, neboli že svou činnost zasvětil obecnosti. To, co všem chybí, jsou — pojato vnějším způsobem — peníze, jak jsme toho byli svědky ve scéně z trůnního sálu, anebo — v hlubším pojetí — činnost při jejich získávání, podmíněná důvěrou v stávající řád. Tomuto nedostatku důvěry a zároveň nedostatku peněz mají odpomoci poukázky na práci, která opatří budoucí bohatství, neboli poukázky na poklady, které je třeba vyzvednout ze země. („Nechť každému ta poukázka dí: / Stát za ni tisíc korun vyplátí. / Je spolehlivou kryta zárukou: / poklady všemi, pod zemí jež jsou. / Je postaráno, by těch pokladů / včas bylo použito v náhradu.“)

(Měli bychom ještě poznamenat, že Fausta si je třeba v maškarním průvodu představit jako Pluta,

jako obecné vědomí společenských poměrů, který, když už musil bezmocně připustit vpád subjektivity, nakonec magicky odpomáhá panující nouzi. Mefisto naproti tomu vězí ve Fúriích, Zoilo-Thersitovi a ve Vyčrtlém, v mocnostech, které se stavějí proti společnosti násilně, zákeřně nebo posměšně.

Nový prostředek úvěru vyvolává v říši všeobecnou radost, o které však víme předem, že nemůže mít dlouhé trvání, zvláště přihlížíme-li k řádění všech a způsobu, jakým se projevuje nově nabytá lehkomyslnost. Jen Šasek, znovu zrozený spolu s všeobecným veselím, si zachovává mezi všemi rozum, a to v souladu se svou rolí, v níž se moudrost skrývá za bláznovstvím. Zato Mefisto, věčný posměváček, který zesměšňoval i císaře bezmezným lichocením jeho všemohoucnosti, když ho nechával rozkazovat zemi i nebi, vodě i ohni, si tropí notně šašky z chování dvořanů podřízených zcela jeho podstatě.

Faust
představuje
obecné
vědomí
společenských
poměrů

Pomocí papírových peněz a obnovené důvěry odpomohl Faust načas obecné tísní, avšak její základ — falešnou subjektivitu — ještě nepřekonal; ta se naopak teprv teď na císařském dvoře důkladně roztáhla, a dokonce i Fausta k němu připoutala prostřednictvím jeho záliby v dvorském životě a lichocením jeho ješitnosti. Faust musí být proto i nadále činný ve prospěch této zkažené říše a podle nálad jejího dvora, protože k ní skrze svou subjektivní slabost tak jako tak patří. Jako bylo ve společnosti osvobozené přílivem bohatství od bezprostřední starosti a práce ztělesněno umění ve Chlapci-vozataji, vynořuje se i u císaře touha po krásnu, když byl zbaven nově nabytým bohatstvím starostí o stát. A Faust, který je považován zcela vnějškově za kouzelníka, mu má a musí — protože ještě patří k říši — opatřit ideál krásy, vzor dokonalého muže a dokonalé ženy, Parida a Helenu. Faust se proto obrací opět na Mefistu.

Zde se ale Mefisto ocitá poprvé v koncích. Když Faustovi vyčinił, že něco takového vůbec slíbil („Absurdní, slib tak lehkovážně dát!“), a přiznal, že nedokáže vytvořit ideálno, že může sloužit nanejvýš čarodějnickými kouzly a podobnými pošetilými produkcemi, udává konečně prostředek, s jehož pomocí by Faust sám mohl dosáhnout splnění císařova přání. Že Mefisto není schopen vytvořit ideálno, rozumí se u něho, konečného a nicotného, u přímého protikladu nekonečné niternosti, samo sebou. I on ovšem zná ideálno, niternost, jakkoliv podivně to na první pohled zní; tento podiv zmizí, jakmile uvážíme, že Mefistova podstata je protikladem ideálno a bojem proti němu, že však to, co je potíráno, musí být tomu, kdo to potírá, známo. Mefisto ovšem zná ideálno jen skrze tento protiklad, tudíž jen z vnějšku; k jeho nejhlubší pravdě není s to proniknout, to dokáže jen moc lidské niternosti, což Mefisto, obeznámený s lidskou podstatou jako její protivník, velmi dobře ví, a proto také zná prostředek, jak ideálno dosáhnout. Mefisto prozrazuje tento prostředek, který má Fausta uvést do oblasti jemu samému nepřístupné, proto, že se Faust jeho použitím vůči němu opětovně zavazuje („a do dluhů mi padneš ještě nových“). Mefisto se domnívá, že jeho vítězství bude tím slavnější, čím víc se Faust přiblíží poznání pravdy, a přesto podlehe jeho moci. Mefisto potom Faustovi ukáže, kde má ideálno hledat: u Matek. Z jeho stručné

(100)

charakteristiky lze odvodit, že pod slovem Matky je třeba si myslet ideje (v platónském smyslu), pravzory všeho existujícího, které nazývala přírodní filozofie středověku Matkami věcí. Zprvu sice vyjadřuje svůj odpor proti tomu, že by měl prozradit „vyšší tajemství“, jednak proto, že se takovými věcmi nerad zabývá, ještě více však proto, že to ohrožuje jistotu jeho vítězství. A tato Mefistova nechuť dosahuje vrcholu, když se ukáže, že o Matkách vlastně neumí nic pořádného říci, nýbrž dokáže udat jen, co nejsou, a proto „ve zmatek slov se hovor o nich mění“. A podává skutečně jen negativní určení idejí, říká o nich pouze, že nejsou svázány s konečnými podmínkami místa a času a že se musíme, chceme-li je najít, odvrátit od jevů a pátrat „v štolách nejhlubších“. Co však opětovně vyzdvihuje a co se snaží vyjádřit s největší možnou ostroší, je „poušť a osamění“, v nichž ideje sídlí; neboť ze svého naprosto konečného a vnějškového stanoviska chápe Mefisto život a jeho plnost jen v jevech, kdežto v sobě-jsoucí život ideje, vnitřní samopohyb niternosti, veškeré bohatství pravdy mu nutně připadá němé, pusté a osamělé, nevede k němu žádná cesta. Kdykoliv Mefisto jmenuje Matky, padne na Fausta hrůzá. Vyskytly se pokusy vykládat tento jeho zážitek jako kajickou vzpomínku na Markétku. Máme-li však pochopit, co toto Faustovo zděšení znamená, nemusíme vůbec vyjít z mezí dialogu, neboť ten sám to naznačuje následujícími slovy:

*Však ztuhnutí mne k spáse nevznese.
Nejlepší lidstva úděl — v úděse!
Člověk, ač svět mu cit chce otupiti,
necht, dojat v hloubce, nekonečno cítit!*

Toto opakující se Faustovo zděšení je totiž jen zvláštním případem zachvění každé lidské bytosti, která si při spatření něčeho velkého, pravdy a jejích nejvyšších výtvorů, ihned uvědomuje svou slabost pocházející z její konečnosti, a v srážce těchto nesmírných protikladů se sama v sobě otřese. Je to nekonečné seberozechvění citu, kterému se neubrání ani ten největší světák, když se mu náhle ukáže nejvyšší cíl života ve své dokonalé průzračnosti, je to děs provázející vnímání toho nejvyššího. A že Faust navzdory podivné charakteristice, kterou mu poskytl Mefisto, nakonec

Mefisto
posílá
Fausta
k Matkám

(101)

Temná
galérie
Jasně
ozářené
sály

přece pochopí, že si musí svůj nejvyšší cíl ujasnit u Matek a v pustině, která je obklopuje, že v něm tedy hrůzu vyvolává tušení nekonečna, vyjadřuje sám opět takto: „V tvém nic, jak doufám, najdu všecken svět.“

Mefisto potom odevzdá Faustovi klíč, který mu má dopomoci k Matkám, a tímto klíčem není nic jiného než negace. Neboť jen je-li vše konečné všestranně popřeno a je-li jev a jeho proměnlivost, podobná nestálosti oblaků, potlačen, lze dospět k nekonečnu, které je v první řadě protikladem konečnosti. Když Mefisto odevzdal Faustovi klíč, líčí mu, co má dále dělat. Nejprve se musí odpoutat od povrchu jevů, a tu je celkem lhostejné, zda toto vzdalování se nazveme stoupáním, pozvedáním se k pravdě, nebo klesáním, ponořováním se v pravdu. („Nuž: propadni se! Nebo: stoupej k výši! / Toť zcela jedno.“) Když pak Faust dospěje k nejhlubšímu základu neboli k podstatě, spatří v záři žhoucí Trojnožky Matky v různorodé činnosti. Je nabíledni, že pod Trojnožkou si máme představovat, jak se obvykle předpokládá, tři praideje (Pravdu, Dobro, Krásu), a obraz činnosti Matek lze snadno vytvořit, když si připomeneme platónskou představu o bytí a působení idejí před jejich vstupem do skutečnosti. Také tuto Trojnožku si Faust musí vydobýt pomocí klíče neboli skrze negaci všeho rozmanitého a mnohého musí směřovat k prapůvodní trojici; jakmile bude mít tu, jakmile si bude jist jediným ideálem v jeho hlavních formách, dokáže proměnit každou skutečnou, i tu nejobyčejnější věc v ideální jev. („A poté, v duchu magického dění, / mha kadidla se v těla bohů změní.“) Faust se vrhne vší silou do hlubin a Mefisto, který ví, jak nebezpečný prostředek mu dal v klíči do rukou — jelikož popírání, které nezachovává míru, se obrací ničivě proti samotnému popíračovi — mu neopomene, a právem, řící své ironické připomínky. Jelikož sám nevěří v nekonečnou moc ducha, netají se přitom svými pochybnostmi, zda Faust již nyní nezahyne.

Zatímco Faust odešel k Matkám nebo, což je totéž, pohroužil se v podstatu všech věcí, v nekonečno či ideje, provozuje Mefisto s dvořanskou sebrankou dále svou ironickou hru. Každému, kdo se na něho obrátí v nějaké údajně důležité, ve skutečnosti nízké záležitosti, dokáže poradit tak, že ti, kdo jeho rady následují, se stávají z kandidátů jeho říše jeho dokonalými

poddanými. Nakonec je mu v tlačenci, která kolem něho vznikla, stejně nepříjemně jako kdysi u paní Marty. Než se z ní vymaní, stačí ještě s posměchem poodhalit zmatenost a strašidelnost toho všeho.

Faust se
odvážně
vydává
na cestu
k prazákladu
světa

V ztlumeném osvětlení — neboť světlo ideálna má teprve vzejít — je shromážděn celý dvůr, Hlasatel — starý prostředník mezi duchovním jevem a vědomím diváků — ohlašuje i zde svou přítomností duchovno, jež má přijít, a zvuk pozounů — hlučný doprovod všeho vznešeného a důstojného — připravuje ještě více diváky na velkolepý výjev. Astrolog, zde jako mág, vystupuje na předscénu a vedle něho vykukuje z napovědovy budky Mefisto, který může zaujmout jen v skrytu místo tam, kde se má zjevit to nejvznešenější, ačkoliv jeho působení nechybí, jak ukazuje výsledek, ani zde. To vše tvoří mohutný protiklad k nedávným Mefistovým frivolním rozhovorům s dvořany a přechod k ještě vyššímu stupni.

Nyní se scéna mění v plastické, ideálu odpovídající prostředí chrámu, proti kterému romantický architekt leccos namítá, čímž ovšem jen prozrazuje své nepochopení i nepochopení dvora, který ho protěžuje, pro nastávající situaci. A do této takto všestranně připravené skutečnosti vstupuje Faust. Je oblečen v kněžské roucho, oděv odpovídající jeho vnitřnímu naladění; jeho dřívější hrůza z nekonečna se nyní, když je spatřil, změnila ve vznešený klid a laskavost. Za ním následuje Trojnožka jako vnější znamení toho, že si vydobyl svobodu idejí, a Faust začíná své velkolepé zaklínání Matek. Těmito slovy vyjadřuje Faust své poznání nekonečného duchovního života získaného pohroužením do nejhlubšího základu, v němž věčně žijí a z něhož se snaží rozvinout do skutečnosti pravzory budoucích výtvorů právě tak jako historicky zaniklých postav; to vše je ovládáno mocí Matek neboli idejí, čistých podstat, což znamená tolik, že ideálně vstupuje do skutečnosti až po rozvinutí vnějšku, připravujícího půdu pro jeho podstatu.

[Dotknuv se klíčem misky, mění Faust dým kadidla v požadované ideální postavy Parida a Heleny, které při jejich příchodu doprovází „větrná hudba“ a hudbou se rozeznívá i celé jejich okolí.] Páry se změnilý působením klíče v postavy, neboť popření není pouhým zničením, nýbrž omezením a ohraničením, a bez popření, bez vyloučení cizorodého, bez omezení na pevné hranice nemůže vzniknout žádný v sobě uzavřený tvar. Vznikání těchto ideálních postav z dýmu kadidla je doprovázeno hudbou nebo — řečeno obecněji — harmonií, neboť ideální postava, harmonic-

ká sama o sobě, vnáší harmonii všude, kam vkročí, nejen do myslí, ale i do přírodního prostředí, a protože při svém putování kráčí v pravidelném taktu, šíří se od ní tento rytmus dál a dál.

[Zatímco jednotliví diváci dělají své frivolní a nízké poznámky na Parida, Faust klidně přiblíží — až se objeví Helena: tu ho však uchvátí neodolatelnou silou moc krásy a jeho bezmezný obdiv se mění v touhu a vášeň, která se neustále stupňuje, zatímco obecný lid odhaluje i zde svůj nízký způsob nazírání, až se Faust nakonec rázem zřítí ze své výše a klesne zpět na nejnížší stanovisko.] Neboť když namíří ničivý klíč proti Paridovi, aby odstranil toho, kdo stojí v cestě jeho propukající vášni k Heleně, dokazuje tím jen, jak ne-svobodný a subjektivní názor na ideálně ještě má, protože se na ně dívá jako na předmět požitku a vlastnictví a nesnese pomyšlení, že by svým čistým bytím obšťastňovalo také jiné a všechny, nýbrž chce je mít jen pro sebe a svou libost. Proto se Faust také sám v sobě hrouť a sotva dobytý ideál mu opět uniká, neboť na něm vězí ještě příliš mnoho pozůstatků špatné subjektivity z prvního dílu a bude třeba ještě hlubšího pochopení pravdy, důkladnějšího očištění subjektivity, má-li se poznatý ideál krásna proměnit ve skutečnost.

Vzplanutí
vášně
k Heleně
strhává
Fausta
znovu
do pout
špatné
subjektivity

DRUHÉ DĚJSTVÍ

Přechod ideálu v umělecký tvar

Vysoce klenutý, těsný gotický pokoj

Shrneme-li Faustův vývoj v průběhu prvního dějství, vidíme, jak se niternost života (zachycená v prvním díle dramatu jako jeho výsledek) utvářela ze své obecnosti a neurčitosti pozorováním sociálních poměrů a toho, co jim jediné poskytuje oporu a trvání, a ponořením do tohoto nekonečna, jež je základem forem vnější skutečnosti, až k ideálu krásna. Faust chápal krásno jako vrchol veřejného vnějšího života ducha a jako to, skrze co je vnějšek jediné s to vyjevit ducha panujícího v jeho nitru. Faustova subjektivita se přitom stále více očišťovala a osvobozovala od pozůstatků bezprostřednosti a smyslnosti, ne však natolik, kolik bylo třeba k důstojnému postoji vůči ideálu, k jedné odpovědajícímu ideálu. A tento rozpor, který zeje mezi Faustovou nesvobodnou subjektivitou, jeho bezprostředním konáním, a poznaným ideálem a očištěným svědomím, způsobuje, že se Faust sám v sobě bezmocně hroutí a upadá zpět do stavu, v němž zabředl do rozporu mezi věděním a životem vůbec.

(106)

Proto je Faust na počátku druhého dějství přenesen do své staré nezměněné studovny, v níž jsme ho viděli prožít tolik bolestných a trpkých chvil. Jsou zde táž pestrá, pavučinami zastřená okna, na která si stěžoval jako na překážku světla, je zde kožich, v němž oblečen musil přednášet tolik věcí, jímž sám zcela nevěřil, jsou zde pult a pergameny, nad nimiž se ho tolikrát zmocňovaly pochyby a stupňovaly se až k zoufalství, dokonce je tu i brko, jímž uzavřel v této místnosti smlouvu s Mefistem. Zkrátka vše, co zde vidíme, nás uvádí zpátky do starých, zpola zapomenutých poměrů a naznačuje, co se děje ve Faustově nitru. Avšak pouze v jeho nitru, neboť Faust spí; s bdělým vnějším vědomím se už nemůže vrátit do poměrů, jímž ho jeho projasněnější život tak vzdálil, a proto všechno to, co se během Faustova spánku kolem něho děje, není ničím jiným než procesem jeho sebe-rozpomínání. Ideálně, které jednou spatřil, se mu totiž nemůže už nikdy ztratit, představuje trvalý cíl jeho usilování, jeho existence se však zároveň nachází v rozporu s tímto ideálem, a tento rozpor nemůže být rozřešen a vyrovnán jinak než úplným Faustovým návratem k obsahu jeho vlastního nitra cestou sebe-rozpomnění. V tomto rozpomně-

ní musí Faust nejprve nabýt vědomí o tom, jaké duchovní látky se nahromadily v jeho nitru během jeho života a bádání, jak byly s to utvářet se skrze sebe samy do podoby poznaného ideálu, a potom musí Faust tento ideál, který se mu dříve zjevoval, jen jako by byl utkáán z mlh, nalézt v sobě samém, tedy jako něco, co mu nelze vyrvat. Anebo představuje toto sebe-rozpomnění rozvinutí tohoto jednou poznaného a pak opět zmizelého ideálu prostřednictvím zkoušky, očištění a shrnutí prvků, které jsou v něm obsaženy, ve věčný vzor konání, jež je vlastní niternosti. A protože je to čistý vnitřní pochod, Faust spí, a před nás skutečně předstupují jen ony postavy, které jsme již poznali jako Faustovy zosobněné jednostrannosti, neboť tento proces sebe-rozpomínání je ve skutečnosti vzájemným působením a protipůsobením jednostranností, jež se rozvinuly v průběhu jeho života.

Vpředu stojí Mefisto, konečnost, která na Faustovi stále ještě věrně lpí. Mefistovu chování během celé této scény nechybí jistý humor, jeho ironie se blíží až k určité dobromyslnosti, jak je tomu vždy, když nemusí bojovně čelit nějaké postavě. A musí v něm slít přesvědčení, že o Fausta už nebude třeba příliš zápasit, neboť Faustovo poslední nedůstojné chování vůči ideálu posiluje Mefista nutně v domnění, že Faust, který znovu klesl, když byl uviděl Matky, nemůže být pro říši niternosti již ničím zachráněn. Odtud prýští Mefistova dobrá nálada, když znovu prochází starými, dobře známými prostorami, jeho zpola dobromyslný posměch, s nímž pozoruje dřímajícího Fausta, neskrývaná radost z množství hmyzu, jehož sporé zárodky kdysi zasel, a konečně vítězný pokřik, s nímž se chápe starého kožichu, v němž kdysi triumfoval nad naivní nevinností Žáka. Na jeho zazvonění přiběhne zděšený Famulus, a tu se dovidáme, že dřívější famulus Wagner se od té doby vypracoval v pověstného doktora. Než se však podíváme, jak hojně se u Wagnera rozmnožily náhodně rozhozené zárodky neřádu, spatříme jeho nesmírné množství u Žáka, z něhož se mezitím stal Bakalář.

Žák vystupoval v prvním díle jako personifikovaná Faustova jednostrannost, která se chce zmocnit toho nejvyššího ve vědě i v životě bezprostředně, bez zprostředkování prací a činného sebeuplatnění, a pro Mefistu, který zde měl před sebou beztak jedno-

Mefisto přehlíží ve Faustově staré pracovně plody své temné setby

(107)

Vysoce
klenutý,
těsný
gotický
pokoj

stranné zaměření vůle, bylo hračkou zavést ji ještě dál od jejího cíle. Mefistův podnět přinesl opravdu bohaté ovoce, jeho mnohoznačný výrok „budete jako bohové, vědouce dobré i zlé“ se rozvinul u mladého Bakaláře v dokonalý nesmysl. Bakalář je absolutní Já, které bezprostředně ví a má to nejvyšší a nakládá s ním podle své nálady, takže celý svět, i sama jeho existence závisí na libovůli tohoto nekonečného mladíka. Vyskytly se pokusy vykládat tuto Mefistovu persifláž Bakaláře jako básníkovu velkolepou parodii mládeže, která si zakládá na „poslední módě“ a s opovržením přezírá veškerou zkušenost, a Goethe měl skutečně sdostatek důvodů vysmát se jednou důkladně chvastounství buršíkózního mládí, které na něho — mnohozkušeného a světem protřelého muže — ze všech stran doráželo. I kdybychom však připustili, že Goethe na chvíli usedl do Mefistova křesla, aby vyslovil své mínění o nesmyslném třeštění mladého vína, naprosto nic bychom tím ještě nezískali pro porozumění této scéně v její souvislosti s celkem. Kvůli tomuto porozumění se musíme vrátit k původnímu významu postavy Žáka; tak jako dříve představuje Žák i teď jednostrannost Faustova chápání toho nejvyššího ve vědění i v životě. Bakalář, který bezprostředně nazírá nekonečno a chce, aby platilo jen jako jeho majetek a nebylo tu pro jiné — co je to jiného než samostatně ztělesněné Faustovo chování vůči ideálu? Faust se přece zhroutil jen proto, že chtěl stejně jako Bakalář připustit nekonečno jen jako svůj majetek. A toto bezprostřední sobecké chápání a zacházení s ideálem je jen jedna Faustova jednostrannost, kterou zde Mefisto ironizuje skrze její vlastní konečnost. Podobně představuje Wagner jinou již z dřívějšíka známou Faustovu jednostrannost, totiž jeho snahu dosáhnout niternosti, nekonečna, nekonečným hromaděním učené veteše, všestranným soustřeďováním vnějšího materiálu k výstavbě budovy vědy. Také tento knihomol se dočkal bohatého potomstva, neboť vše, co Faust mezitím prožil, se stalo surovinou jeho vědění. Wagnera teď vidíme, jak se zabývá fabrikací Homunkula, úkolem, jemuž se mnoho věnovala alchymie a jehož rozřešení předstíral mimo jiné Paracelsus.

My zde budeme zkoumat Homunkula hlavně v jeho vztahu k Faustovi a Mefistovi, neboť jeho vztah k Wagnerovi je zcela jasný; ve Wagnerově úsilí do-

(108)

sáhl nejvyššího stupně abstraktní způsob nazírání, který by chtěl niternost nahradit vnějškovou kombinací. Vrátime-li se zpátky k tomu, co jsme už řekli o Faustově sebezpoznaní, zjistíme, že jednou jeho stránkou je vyhledávání, zkoušení, výběr a skládání materiálu, nacházejícího se v nitru a nahromaděného životem a studiem, do určitého tvaru. A opravdu, každý, kdo chce uskutečnit odpovídajícím způsobem nějakou myšlenku, musí ji ve svém nitru zformovat do určité podoby dřívě, než ji může vyjádřit ve vnějším materiálu, a k vytvoření této podoby je nezbytný čistý, dlouho shromažďovaný materiál. Malíř si musí dokonale osvojit prvky kreslení, míchání barev a jeho tajemství, hudebník generálbas a nauku o harmonii, básník prozodii a její nesčetné formy, stejně jako se musí historik, který chce zpracovat určitou myšlenku, seznámit s materiálem událostí a všemi jejich souvislostmi. Zkrátka každý, kdo chce znázornit něco duchovního, musí nejprve nasbírat nekonečně mnoho materiálu, a ovšem dokonale jej zpracovat. Že to u Fausta předcházelo, již víme, neboť to byla právě přemíra vědění, co ho přivedlo do protikladu k životu, který mu neodpovídal; právě tak víme, že Wagner je osobou, v níž je znázorněno jednostranné pochopení učeného materiálu. A proto vystupuje Wagner zcela zákonitě jako představitel té stránky Faustova sebezpoznaní, jejímž obsahem je usmíření s dříve nasbíraným materiálem a snaha ztvárňovat ho.

Právě tak je ale známo, a je to bohužel stará zkušenost, že pouze učený, tzn. pouze s materiálem daného oboru dokonale obeznámený člověk, ať už je to básník, malíř, hudebník, historik atd., dokáže dát i bez ideálního názoru materiálu svého vědění náležitý tvar. Takový tvar, vytvořený bezduchou učeností, je však jen umělou kombinací látek, které do tohoto oboru patří; pečlivě je vyloučeno vše, co by dělalo dojem rozmaru či záliby, celek představuje bezvadnou kompozici, a když se dokonale podaří, může sloužit jako příklad formy, jako technický vzor. A takovým technickým vzorem, sestaveným rozumářsky z vybraného a vytríděného materiálu, je Homunkulus.

Na dokonalou technickou formu je však vázán i umělec, který chce zpodobit ideálno, jinak vytvoří jen geniální zmetky, nikoliv umělecké dílo. Nadšení, entuziasmus, sestup k Matkám, zření čistého ideálu je jistě

Bakalář
a Wagner
vyjadřují
protikladné
stránky
Faustovy
osobnosti

(109)

Laboratoř první podmínkou uskutečnění niternosti, ale právě tak podstatným jeho předpokladem je vypracování technicky dokonalého vzoru. A teprve když je ve fantazii nalezena a vypracována pravá forma ideálu, je i nadšení oproštěno od všeho subjektivního, od výsad bezprostředního zrčení, od okouzlení novými zjeveními, a forma sama se osvědčuje jako ta pravá tím, že zůstává v průběhu podrobného vypracovávání technického vzoru nedotčena. A toto zpracování materiálu do technické formy, nezbytné pro uchování Faustova nadšení, toto stvoření Homunkula je, jak už jsme se zmínili, zcela případně přenecháno Wagnerovi. Při Homunkulově vzniku je si třeba všimnout Mefistova příchodu, neboť jakmile se Mefisto přiblíží k Wagnerově práci, počnou nabývat smíšené látky stále zřetelnějších tvarů, až vykrytalizuje (vyskočí) Homunkulus a pozdraví Mefistu jako svého kmotra. To vše lze vyložit pomocí prapůvodního významu Mefistova, který je negativní a konečný i v tom smyslu, že dává ohraničením a omezením uzavřenou formu beztvare matérii, jak jsme se toho již dotkli v případě klíče u Parida a Heleny. A proto se také může směs látek stát teprve přistoupením Mefista, této negativní moci, určitou postavou, Homunkulem. Ještě je třeba zmínit se o tom, že Homunkulus zůstává ve své křivuli, protože to vyžaduje jeho středověký původ.

Sotva se tedy Homunkulus zrodil a s námahou unikl prozaickým požadavkům Wagnerovým, neboť táhne tam, kam ho táhne jeho původ, totiž k Faustovi, již nám prozrazuje, jak se nadšení ve Faustovi rozvinulo v určitý vzor, jímž je vlastně on, Homunkulus sám, a který tudíž také ohlašuje a osvětluje. Mefistovi je sice proti mysli, když Homunkulus prohlašuje, že Faust dojde uzdravení jen na řecké půdě, protože jen tam lze najít skutečnost jeho ideálu, avšak nakonec se dá pohnout k této cestě vyhlídkou na smyslnost, která je tam doma. Tak odcházejí všichni tři, aby hledali uspokojení v klasické Valpuržině noci. Notného výsměchu se ještě dostává pedanterii, formalismu a abstraktnímu stanovisku vůbec a Mefisto uzavírá scénu poznámkou, která vyjadřuje závislost lidí na vzorech, které pocházejí od něho.

Nyní přicházíme k jedné z nejobtížnějších partií Dramatu, obtížné jak množstvím postav, tak pokud jde o vztahy, které zaujímají k sobě navzájem i k celku. Pokusíme se usnadnit si svou úlohu tím, že předem výtkneme hlavní body. První stránka Faustova seberozpomnění dosáhla vrcholu v Homunkulovi, tzn. že látky nahromaděné v nitru se po vytřídění a výběru spojily v postavu, která má platit pro skutečnost ideálu jako technický vzor.

Druhá stránka tohoto seberozpomnění byla určena tak, že ideál musí získat ztvárněním nadšení určitou nezníčitelnou skutečnost v nitru, a že bylo i toho dosaženo, je naznačeno tím, že Homunkulus zpracoval Faustův sen do nejmenších podrobností. Výsledkem seberozpomnění, ztvárněním nadšení, postižením ideálního tvaru je Faust odkázán na řeckou půdu jako na onu oblast, kde se niternosti dostalo poprvé odpovídající existence, kde získal ideál krásna skutečnost v umění. Průpravou k této skutečnosti krásna, tj. přechodem z niternosti ideálu, je klasická Valpuržina noc a Faustovu pouť touto nocí je si třeba představovat jako postup od méně dokonalého k dokonalějšímu a nejdokonalejšímu uměleckému tvaru, jako zkoušení tvarů předcházejících ideální skutečnosti, zkoušení, které je stále dokonalejším aktivním zpracováním vnější látky, až výsledek zpracování odpovídá představě. Nalezení pravého uměleckého tvaru spadá vjedno se zánikem samostatnosti Homunkula, neboť technický vzor se jako takový ztrácí v hotovém uměleckém díle, je v něm obsažen, avšak jen podřízeným způsobem. Proto probíhá Faustovo pátrání po Heleně souběžně s Homunkulovým hledáním tvaru, v němž by mohl „povstat“ neboli nabýt skutečnosti, tzn. takového tvaru, který by jí v technickém smyslu odpovídal. Jen Mefisto bloudí bezcílně kolem a jeho účast na této cestě lze vysvětlit pouze tím, že i tady se vyskytuje sdostatek konečnosti a že je s Faustem ještě příliš těsně spjat prostřednictvím jeho nejasných stavů. Po tom všem bude třeba rozlišovat u postav klasické Valpuržiny noci trojí. Za prvé jejich vztah k dokonalému, plastickému neboli řeckému umění, které se vyvinulo ze symboliky; proto je tento vztah třeba označit jako volnější nebo těsnější podle toho, jsou-li ony postavy více nebo méně symbolické. Dále je však nutno brát také zřetel — jelikož helénistické umění je prvním



Klasická
Valpuržina
noc
Farsalská
pole

opravdovým uskutečněním krásna — na obecnější skutečnost, že postavy klasické Valpuržiny noci představují víceméně těsná spojení ideálního a přirozeného prvku a jsou v tomto smyslu uskutečněním duchovna vůbec. Protože uskutečnění duchovna není možné bez zodpovězení otázky po vzniku a zániku neboli po vzníkáni všeho existujícího, nepřekvapí nás konečně, že se v klasické Valpuržině noci setkáváme i s problematikou vznikání. Dějištěm klasické Valpuržiny noci jsou Farsalská pole v Thesálii, zemi, k níž se vízí nejstarší vzpomínky Řeků a kterou je třeba považovat v každém ohledu za předstín jejich života, mytologie a umění, neboť odtamtud přitáhla dříve nebo později většina nebo spíše všechny kmeny a tam si také odhlyly své nedokonalé počátky. Později byla Farsalská pole místem, kde byl na sklonku klasického věku vybojován zápas mezi Césarem a Pompejem, který již ohlašoval zánik klasických životních poměrů. Na tomto místě, památném vznikem a zánikem klasického života, se objevuje nejprve Erichtho, podle jména svár pozemských látek, zosobněný kvas a chaos, z něhož se pomalu vymaňují v odstupňované dokonalosti jednotlivé formy skutečnosti; Erichtho proto vystupuje jen v úvodu, a protože je životu škodlivá, mizí před živoucími tvory. — Do této oblasti, označené dvakrát jako místo vření, vznikání určitých životních forem a zánikání těch, které se nejsou s to udržet, vstupují nyní naši tři poutníci jako na půdu, která slibuje uspokojit jejich přání. Faust se probouzí na půdě svého snu a jeho první otázka „Kde je Helena?“ odhaluje neuhasitelný žár jeho ideální touhy. A protože Faust hraje v této skupině po pravdě vůdčí roli, rozhodnou se všichni tři, když vyslechnou jeho přání, usilovat o splnění jeho touhy. Pochodeň Homunkulova, jehož vtělení do odpovídající postavy je cílem a středem tohoto putování, která je tedy beztak všechny spojuje, je má vždy znovu svést dohromady.

(První okruh klasické Valpuržiny noci tvoří postavy, které představují nejhrubší počátky vyjádření duchovna. Všem je společné to, že duchovno, lidskost je naznačena jen v nějakém bodě, že není nutně zcela vyjádřena; jsou to vesměs symboly, v nichž se člověk ještě úplně neodloučil od zvířecího těla. Zároveň jsou v nich ukázány nejnižší poměry, za nichž dochází k postižení niternosti. Tak je tomu např. u Nohů, podiv-

ných spojení lvích těl, orlích křídel a hlav, kteří střeží zlato a s nimiž je národ Arimaspů ve stálé válce; ti i oni poukazují na vytváření, uchovávání a dobývání pokladů země, na první, ještě velmi hrubé zpracování přírodního materiálu. Výše již stojí Sfingy, panenské hlavy na lvích trupech, které se zabývají kladením hádanek a stanovením pevného řádu v životě pomocí vnějších znamení („my vyměřujeme slunce běh i luny“). Tím poukazují na takové životní poměry, za nichž je duchovno znázorněno jistě v mnoha, nikoliv ale ještě ve všech vnějších projevech, protože i samotnému znázorňujícímu je známo jen ve svých jednotlivých rysech a jako v hádance. Do toho vstupují Sirény se svými svůdnými zpěvy, panny s dravčími spáry a křídly, které ničí každého, kdo se jimi dá zlákat. Původně představovaly šum a vzdálené melodické vření příboje u okouzlujících břehů. Sirény znamenají snahu nižších kulturních poměrů strhnout do zkázy vzdělanějšího člověka připomínáním smyslových rozkoší. Zároveň lze slyšet krákorání necudných Nymf, sykot Cerenského hada, hlasy, které ukazují na zápas a boj duchovna s přírodou a doplňují tak tento okruh postav vězících ještě zpola v chaosu.

(Výborně se v této společnosti klasické Valpuržiny noci pohybuje Mefisto, neboť ačkoliv zpočátku všechny tyto bytosti nazývá odporným „pronárodem“, postupně zjišťuje, že mu tyto polovičaté, zmatené postavy nejsou příliš cizí. („Lehko a rádo přec tu přivyká se, / tak jasná je mi vaše řís.“) Nechybí ani na surovostech mezi nimi a novým duchem, takže by se dalo předpokládat, že je Mefisto bude považovat za sobě rovné, avšak tato důvěrnost netrvá dlouho; brzy se mu začne tato společnost oškřivět, což je jen přirozené, neboť její původ a podstata jsou mu nesmírně vzdálené, jejich vzájemná podobnost je jen vnější.

Faust naproti tomu zjišťuje, že dokonce i při vytváření těchto stvůr si zachoval řecký plastický smysl svou ušlechtilost a zůstal prost vši malichernosti a sprostoty. („I v hnusných tvarech velké, zdatné rysy.“) Neboť i tyto hrubé formy poukazují na něco vyššího a po mnoha stránkách s ním souvisejí; připomínají Faustovi Oidipa, Ulixa. Kde se ale nalézá Helena, to mu neumějí říci ani Sfingy, neboť mají celou svou podstatou příliš daleko k ideálu. Odkazují ho na vyšší formu Chironovu, a toho jde Faust hledat, po-

Nejnižší
stupeň
řeckého
plastického
přidání
představují
zpola
lidské,
zpola
zvířecí
postavy

Klasická Valpuržina noc Farsalská pole dobně jako se brzy nato vydá Mefisto za rozvinutějšími postavami Lamií. Homunkulus se zde vůbec neobjeví, neboť postavy tohoto prvního okruhu se nacházejí ještě na příliš nízkém stupni, než aby si mohl některou z nich zvolit k svému vtělení.

Druhý okruh tvoří postavy, v nichž se projevila řecká rozumnost mnohem vyšším způsobem než v těch předcházejících; o těchto postavách lze v pravém smyslu slova říci, že vyjadřují snahu rozumnosti nalézat všude ve vnějším světě lidské formy, skutečnost příbuznou člověku. Proto ovšem mohou podat zprávu o ideálu, jehož předstupněm samy jsou, i když udávají jen *kde*, nikoliv *jak* ho lze najít. Nejprve se objevuje říční bůh Peneios a jeho Nymfy, personifikace vod a v nich bujícího života, jelikož řecký způsob nazírání proměňoval všechny přírodní předměty důvtipně v lidské osobnosti, tj. tak, že v každé takové osobnosti byly znázorněny stavy mysli vyvolané oněmi přírodními předměty. Nymfy jsou nejpůvabnějšími výtvoři této důvtipnosti; jsou mírné, lichotivé, veselé a nestálé jako jejich živel. A je-li v nich příroda pojata jako oduševnělá, je Chiron, člověk-kůň, postavou, která se zrodila z pohledu na prvního jezdce a poukazovala na nejstarší období řecké kultury a na kročení koní; tato počáteční kultura se stává předpokladem a podnětem vši vyšší městské vzdělanosti, které předchází, vypomáhající jí svou zkušeností a poučující ji; proto bývá Chiron také nazýván vychovatelem Héroů. Díky Nymfám stejně jako Chironovi získává Faust stále určitější představu o Heleně; Nymfy v něm vyvolávají podobnou scénou vzpomínku na mytický zrod Heleny, Chiron mu vypráví, jak dobře se s ní znal. Přitom je třeba se ještě zmínit o tom, čeho se Chiron jen dotýká („V bájích to s kráskou bývá prazvláštní, / básník, jak libo mu, si vede s ní. / Tak nedospívá do let, nezraje / a pořád jako k nakousnutí je“); neboť Helena byla skutečně líčena v nejrůznějších dobách svého života jako stále stejně mladá a krásná, podobně jako Kriemhilda v „Nibelunzích“. Je to jen přirozené, neboť pod postavou básně si máme představovat věčně mladé, věčně nové tvary. To, co Faust říká o spojení Achilla s Helenou, odkazuje nás na pověst zpracovanou kyklicky, podle které žila Helena současně s Achillem skrývajícím se na ostrově Féry i s Paridem v Tróji, čímž má být vyjádřeno právě takové ideální chování poetické postavy. Ostat-

ně ani Chiron, ani Nymfy neumějí Faustovi říci, kde Helenu najde, neboť ve své polovičatosti nedosahují k její dokonalé ideálnosti. Chiron však přivádí Fausta k Manto, dceři Aeskulapově, která ho má uzdravit, a ta otevře Faustovi bránu podsvětí, aby si odtud Helenu odvedl; zde Faust zůstává po celý další průběh klasické Valpuržiny noci. Manto, nazývaná zde dcerou Aeskulapovou, jinde dcerou věstce Teiresia, připomíná již svým jménem umění prorocké, jehož nejvýznamnějšími představitelkami byly v Řecku somnambulní ženy, neboť v jejich blouznivosti lidé spatřovali nejčistší vyjádření boží vůle. Proto je to také Manto ve své roli věštkyně, kdo Fausta vede k posledním základem bytí, kdo ho přivádí do podsvětí.

Zde je nasnadě srovnání tohoto Faustova sestupu do podsvětí s jeho cestou k Matkám, obě cesty je však nutno přes mnohou podobnost dobře rozlišovat. Neboť cesta k Matkám je ponořením v nekonečno, je to čin extáze, při němž je jistá pouze negace vši určitosti, odložení všech dosavadních životních měřítek a zkušeností, kdežto cíl zůstává nejistý a neznámý. — Faust ovšem tuší, neví však ještě docela jistě, co u Matek nalezne. Při sestupu do podsvětí naproti tomu ví, co chce, je mu zcela jasný jeho cíl a účel, nezná ale ještě všechny prostředky, pomocí nichž by svého cíle dosáhl; sestupuje do podsvětí neholi snaží se poznat, na jakých základech spočívá vše skutečné, z čeho a jak to vzniklo, chce postihnout působení tajemných a temných sil, kterými je vše jsoucí vytvářeno a udržováno. Usiluje o poznání sil vyvolávajících vznik a zajišťujících trvání skutečných věcí, aby mohl dát svému ideálu pevnou a opodstatněnou skutečnost. Faust zůstává v těchto hlubinách po celý průběh Valpuržiny noci, protože ta sama končí, jakmile odhalil tajemství vznikání a ideál se stal skutečností. Z tohoto hlediska pak, z něhož se nám tyto postavy jeví jako konečné vývojové stupně vznikání vůbec, je třeba věnovat stále větší pozornost postavám, které se nám ukazují, i když nesmíme zanedbávat ani ostatní hlediska.

Třetí okruh klasické Valpuržiny noci nás rázem přivádí k otázce po původu a základu všech věcí. Sirény, tyto obyvatelky vod, opěvují rozkoš z vlhka, která je tím větší, čím více se člověk oddává vodě, neboť „ve vodě je spása jen!“. Vtom však dochází k zemetřesení, do pohybu se dostávají síly ohně, vulkanická

Rozdíl mezi Faustovou cestou k Matkám a cestou do podsvětí za Helenou

Klasická
Valpuržina
noc
Na horním
Penciu

(116)

činnost, a Seismos (zemětřesení) vyzvedá zcela nové horstvo. Seismos se vychloubá, že pouze jeho nárazům a posunům vděčí Země za své utváření, za své hory a údolí. Zatímco Sirény brojí proti rušení svého vodního života, a také Sfingy projevují mrzutost nad násilným porušením přírodního řádu, jehož strážkyněmi jsou, ačkoliv do tohoto řádu přijímají — i když s posměchem — to, co vzniklo, rozvíjí se na novém pohoří ihned horečná činnost. Jsou odhalovány jeho poklady (Nozi, Mravenci), zdomácňuje tu jejich zpracování, které představují Pygmeové (trpaslíci) a Daktylové (prsty zprostředkující zpracování jemnějších látek). Zpracovaný materiál se stává prostředkem, jak si výrobky opatřovat a udržet; dochází k násilným činům, k útisku slabších, až je nakonec nastolen mravní řád, který symbolizují Jeřábi Ibykovi jako mstitelé bezpráví. Na nově vzniklé půdě se zkrátka rozvíjí nový život, který nelze odlišit od dávno existujících forem a který nechává pozorovatele na pochybách, která z obou mocností, zda voda, nebo oheň, dala vlastně pozemskému životu vzniknout. Mezitím se objevuje i Mefisto v těchto neklidných oblastech nacházejících se v procesu vznikání, avšak „s cizími duchy se mu to zde hatí“; nedokonalé tvary zde nezůstávají jako na jeho Severu beze změny, nýbrž tíhnou v neustálých proměnách svých stavů k dokonalosti. Mefisto je do této společnosti uveden Lamiemi, k nimž se připojila Empusa. Všechny tyto bytosti ho škádli a vysmívají se mu, až sejde z cesty a zbloudí mezi právě vzniklými skalami; konečně najde záchytný bod v Oreadě (moudře vyhlížejíci skále) a Homunkulovo světýlko mu opět ukáže cestu.

Lamie a Empusa byly v řecké lidové víře strašidla, která k sobě lákala člověka pomocí svůdných obrazů, aby ho pak o to krutěji vyděsila. Původně to byly takové přírodní útvary, které skrývaly v jasných zářivých formách hnusný vnitřek, jak to můžeme pozorovat u nedokonalých, rychle vznikajících přírodních výtvorů (např. u hub, rosolovitých živočichů apod.). Jsou to produkty rychle se střídajících přírodních procesů a pouze zastřená hniloba, která se nám ihned odhalí, jakmile se jimi zabýváme blíže; takové zpola rozložené novotvary nazýval důvtipný Řek Lamiemi, strašidly. Mefista jejich křiklavá smyslnost přitahuje; když si ho ale dobírají, ztratí své sebejisté vy-

stupování, protože neví, co je to vlastně za bytosti. Spor Thalety s Anaxagorou o prapůvodu světa

Homunkulus, představitel soudržnosti, mu naproti tomu přináší světlo a vrací rozvahu.

Homunkulus se poprvé objevuje až zde, neboť jeho přání vzniknout dobře ladí s procesem vznikání, který právě probíhá, i když by se přirozeně nechtěl vtělit do žádné z hrubých, nedokončených, sotva vzniklých a už se rozkládajících forem, které spatřil. Slyšel o vznikání hovořit dva filozofy a chce se jich zeptat na radu, pokud jde o jeho vlastní vznik. Mefisto mu to — ne bez postranních šlehů proti filozofii — vymlouvá a radí mu, aby raději vznikl na vlastní pěst. Toto domlouvání pramení z Mefistovy nejhlubší přirozenosti, která zavrhuje vše obecné, tudíž i vyslechnutí dobré rady, a za vodítko svého konání volí rozmar, libovůli. Homunkulus by se však takovou sobeckou náladovostí vzdal sebe sama, protože je to rozumná bytost sestavená podle obecných zásad.

Thales a Anaxagoras, které chce Homunkulus požádat o radu v záležitosti svého vzniku, jsou představitelé dvou protikladných názorů na existenci a vznik věcí. Anaxagoras (který ve svém filozofování považoval všeobecně za vládnoucí rozum, ale o jednotlivém předpokládal, že vzniká náhodným míšením) zastupuje takové pojetí přírody, podle něhož souše, hory, moře atd. vznikly náhodně a jakoby nárazově, bez určitého účelu. To je tzv. vulkanický nebo plutonický názor, podle kterého Země vytvořil podzemní oheň střídavým uhasínáním a prudkým vzplanutím. Jako důkaz správnosti svého názoru uvádí Anaxagoras horu vzniklou právě zemětřesením a vládu nad jejím již uspořádaným životem nabízí Homunkulovi. Ano, jako pádný důkaz padá z nebe meteorit, který Anaxagoras považuje za úlomek Měsíce. — Thales (který hlásal vznik všech věcí z vlhka) reprezentuje naproti tomu názor, podle kterého se svět vyvinul krok za krokem z chaotické směsi rozpuštěných prvků, z pravy. („Vznik všemu živému jen voda dala.“) Od počátku byl tedy dán a zachováván pevný řád vyplývající z podmínek tíže, přitažlivosti a slučivosti. Toto pojetí dává světu vzniknout organicky, ono naopak náhodně a svévolně, a protože se Goethe ve svých bádáních přiklání k tomuto (které bývá také nazýváno neptunismem), není divu, že nechává Thaletu, aby se Anaxagorovi vysmál a řekl mu, že to, co uvedl jako

(117)

Klasická Valpuržina noc
Na horním Penciu

důkaz, „byl jen sen“. Aby však proti faktům postavil také fakta, vede Homunkula, který kolísá mezi rozumnou teorií a nepopíratelnou skutečností, na břeh moře.

Zatímco otázka po vznikaní nebyla rozřešena, nýbrž byla jen ještě ostřeji formulována a protikladně odpovědi na ni zůstaly stát příkře proti sobě a nejasnost tedy stále ještě nezmizela, naráží Mefisto na nejvyšší výplody těchto nejasností, na ošklivé Forkyady. Forkyady neboli Graae považovali staří Řekové za potomky Oceánu a Země, za zplozence bahna vyznačující se odpudivou ošklivostí. Forkyady jsou tím nejošklivějším mezi klasickými bohy, a tedy protikladem jejich podstaty, která spočívala v uskutečnění krásna v každé z jeho podob. Mefisto zdraví tyto záporné mocnosti světa oprávněně jako své nejbližší příbuzné, a když na nich lichocením vylákal jejich jednotlivé ošklivosti, slučuje je všechny, aby sám sebe přetvořil v neodpornější ošklivost, načež pro zbytek klasické Valpuržiny noci mizí.

(118)

Tuto poslední scénu lze beze zbytku vysvětlit z jeho podstaty, neboť jako záporná moc se Mefisto může udržet v říši uskutečněné krásy jen jako její přímý protiklad, jako ošklivost. To, že k Mefistově převleku dochází na tomto místě, lze vysvětlit tím, že se Forkyady objevují jen zde, kde jsou rozpory vyhnány do krajnosti a nejasnost je největší, kdežto v dalších, postupně stále jasnějších a uspořádanějších oblastech, v procesu povstávání postav přiměřených ideálu, není již pro Mefistu místo a Mefisto musí zmizet.

Ze tří poutníků klasické Valpuržiny noci zbyl již jen Homunkulus, neboť Faust zmizel v hlubinách podsvětí, neuspokojen hrubě nedokonalými postavami prvních dvou okruhů, které připomínaly jen z dálky skutečnost jeho ideálu, aby pátral po posledních základech veškeré skutečnosti. Mefisto se převtělil do nejošklivější z ošklivosti slátné postavy a zmizel s chaosem klasické Valpuržiny noci, jakmile se počalo díky ostře formulovaným otázkám všeobecné změtení vyjasňovat. Jen Homunkulus musí projít celou řadou postav, neboť je — poněvadž chce vzniknout — příbuzný se vším, co vzniká. Jeho vznik však nezáleží na něm, protože jako abstraktní bytost postrádá jakoukoliv energii a je odkázán na radu a vedení, stejně jako získává technická forma skutečnou existenci jen díky ruce, která jí použije. Vznik Homunkula je ale pod-

míněn zodpovězením otázky po vznikaní vůbec, protože ke každé pravé skutečnosti patří poznání posledních důvodů její existence. Zodpovězení této otázky je znázorněno osobnostmi posledního okruhu a jejich konáním neboli oslavou svátku moře. Těmito osobnostmi jsou totiž takové nehotové útvary, kterým zbývá učinit již jen poslední krok k dokonalosti a které se proto vyskytují — jelikož stojí nejbližše ideálu — v družině bohů, zde bohů ovládajících moře. I v těchto posledních dvou okruzích se ovšem ještě setkáváme s různými stupni dokonalosti. Předposlední neboli čtvrtý okruh klasické Valpuržiny noci tvoří totiž takové postavy, které zápasí na přechodu k nejvyšším formám ještě nějak s nejasností a temnotou a nedospěly dosud k radostné a sebevědomé skutečnosti. Takové jsou Nereidy a Tritóni, služebné postavy tohoto okruhu, které vězí jako takové ještě v přírodních formách (rybích tělech), libují si v lesklých cetkách a jsou používány k převážení a přinášení. Takový je Nereus, jehož jméno poukazuje na jeho činnost, na periodické přírodní projevy moře; je mrzutý a nerudný, protože dobrá rada, kterou uděluje (kterou je možno přirozeně získat pozorováním periodických procesů), nenachází nikde sluchu, jelikož se člověk oddává v rozporu s přírodním zákonem až příliš často zvůli. Konečně je to Proteus, představitel proměnlivosti mořských jevů, který ukazuje na střídání životních forem vůbec, neklidný a bezbranný vůči vnějším podnětům, a tudíž věčně neuspokojený a neustále se ohlížející po něčem novém. Všechno jsou to tedy formy vznikaní, které zůstávají v samé blízkosti dovršení samy v sobě neuspokojeny. Střed celého tohoto okruhu tvoří Kabirové, v nichž před sebou nepochybně máme nejstarší řecké názory na vznik světa a jednotlivin, které jej vytvářejí, a básník je uvádí, aby nám připomněl různé zcela povšechné a ještě nevyjasněné názory na vznikaní. Vše, co Goethe říká, aby je charakterizoval, je namířeno proti hypotézám německých učenců o Kabirech, jimiž se německá důkladnost a kramaření v tajemnu zabývaly, až to bylo nechutné. Málokde se dává básník svěst k persifláži cizích básnických skladeb tak jako zde, kde byl předmět až příliš lákavý.

Homunkulovi se dostalo od Nerea rady, aby se s otázkou svého vzniku obrátil na Protea. Veden Thaletem, nalezne Homunkulus Protea a podaří se mu ho

(119)

Homunkulus
hledá
odpověď
na otázku
po podstatě
vznikání

Klasická Valpuržina na chvíli zastavit tím, že vzbudí jeho zvědavost. Od večně proměnlivého Protea se pak doví zcela obecné podmínky vznikání (stejně jako jsou i v Kabirech udány jen jeho nejobecnější rysy): že totiž ve vývoji existují stupně a Homunkulus musí začít tím nejnižším. A aby tak Homunkulus mohl učinit, odehraje všichni tři na slavnost moře, což Thales doprovází slovy: „Památň trojmo duchů let!“ Neboť krok, který má Homunkulus učinit, je skutečně důležitý jak pro něho, který ho má uskutečnit, tak pro Thaleta, který od něho očekává potvrzení své teorie, že vše vzniká z vlhka, tak konečně pro Protea, který doufá, že nyní zakusí svou proměnlivost na někom jiném.

Pátou a poslední scénu klasické Valpuržiny noci tvoří vyličení samotné slavnosti moře. Kromě postav z předcházejícího okruhu zde vystupují v družině Ne-reovy dcery Galatey nové a dokonalejší postavy. Nejprve přicházejí Telchinové, které pověst označuje jako první tvůrce soch bohů a kteří tudíž symbolizují probuzení umělecké zručnosti; potom Psylové a Marsové, pastýři mořských telat, kteří se zjevují jen při jasném počasí a připomínají proto veselou stránku přírody; dále Doridky, mořské panny, v nichž se ozývá tušení niternosti při záchraně krásných chlapců, a konečně Galatea sama, u které propuká čistá niternost v lásce k otci, i když jen na přehavý okamžik. Všichni dohromady poskytují obraz všestranného, z vlhka klíčího života a sborem vpadají do Thaletova chvalo zpěvu, kterým oslavuje vodu jako prazdroj života, jako to, co proniká a trvá ve všech tvarech, jako počátek a bohatství všeho organického. Zde, ve spojení všech postav, které obklopují Galatein trůn, na trůně samotné Galatey, u níž jsme již pozorovali mocné záblesky niternosti, tuší Homunkulus přípravy svého vzniku, rozbije u trůnu rodící se niternosti svou skleněnou schránku a rozleje svoji čistou záři do všestranně oživených vln, načež slavnost končí chvalozpěvem na jednotu všech čtyř živlů. A touto slavností končí také klasická Valpuržina noc. Neboť kolem nás přešly všechny postavy od té nejnižší, která ještě skrývala lidskost ve zvířecím těle, až po tu nejvyšší, jež našla výraz v krásné postavě Galatey. Všechny naznačovaly vymaňování se niternosti ze svírajících ji pout, až se niternost ujala vlády jako moc nad všemi přírodními tvary a znázornila jednotlivé stupně uskutečnění ducha právě tolika předstupni

krásna a umění. Tento výtrysk niternosti se dostavuje zároveň se skutečností všech elementárních mocností vznikání, jestliže totiž chápeme vznikání s básníkem jako povstávání tvarů z vlhka; všem těmto elementárním mocnostem kraluje Galatea. Proto vylévá i Homunkulus svůj jas do všech živlů a probouzí svým světlem v jejich jásotu tušení niternosti, která je ovládá ze svého trůnu jako královna. Řečeno prozaickými slovy vědy: technicky dokonalá forma ideálu (Homunkulus) vstupuje do prvků své skutečnosti tehdy (a může tak učinit až pak), když jsou pro to tyto prvky vývojem od přírodní surovosti až k podrobení se niternosti připraveny, nebo ještě stručněji: skutečnost krásna, umělecké dílo, se objevuje, když materiál nabyl prací technické dokonalosti a dává skrze ni prozařovat niternosti umělce, která přemohla a opanovala vše elementární.

U trůnu Galatey se Homunkulus spojuje s životodárnými vlnami

TŘETÍ DĚJSTVÍ

Před
Menelaovým
palácem
v Spartě

Skutečnost krásna v uměleckém díle)

Klasická Valpuržina noc skončila tím, že dosáhla svého určení, neboť střídání nedokonalých tvarů za tím účelem, aby byla nalezena postava odpovídající ideálu a vhodná k vtělení technicky dokonalého vzoru, se utišilo u trůnu Galatey a všichni jeho účastníci se spojili v jednom velkolepém chóru. Tím vším dospělo uskutečňování ideálu, opravdové vznikání, k onomu bodu, kdy musilo přejít do jeho vzniklé skutečnosti, do uměleckého tvaru; a klasická Valpuržina noc, která končí uskutečněním duchovna, představuje tak protiklad oné první Valpuržiny noci na Brockenu, která směřovala k zničení duchovna.

Po klasické Valpuržině noci, po přechodu ideálu krásy do skutečnosti umění následuje proto ve třetím dějství vylíčení skutečnosti umění v jeho vývojových formách neboli v jeho historickém rozvinutí, které je jedinou opravdovou skutečností každého duchovna. Toto třetí dějství pochází téměř zcela z nejlepšího, nejsilnějšího období Goethova života, neboť (podle jednoho dopisu Schillerovi) bylo skoro zcela hotovo v roce 1800, a je třeba řadit je k tomu nejvyššímu, co bylo kdy v poezii vytvořeno. Neboť postavy, které zde vystupují, jsou naplněny nejobecnějším obsahem, a přesto zůstávají živými individualitami a nestávají se kvůli svému obsahu suchými alegoriemi. Obsahem každé postavy vystupující v oblasti poezie a umění musí ovšem být něco obecného, taková postava nám nesmí předkládat pouze své individuální zájmy, sympatie atd., ubohost své bezprostřední existence, jinak se k ní obrátíme jako k naprosto nepoctické zády. Zde však jde o obecně nejvyššího druhu, jsou to stavy a proměny světa — jedináci osoby vystupují jako jejich personifikace, jsou to stavy a přechody vývoje umění. Přitom ale mají tyto postavy tolik osobité životnosti, že vyvolávají ten nejindividuálnější zájem, bojíme se a doufáme, váháme a jásáme s nimi v naprostém přesvědčení, že v nich před sebou máme živé lidi, činné jednotlivce, nikoliv pouhé abstraktní personifikace. Tak zde básník nejkrásnějším způsobem rozřešil nejvyšší úlohu umění — jak podat to nejobecnější jako to nejindividuálnější.

(Hlavní osobou třetího dějství, jejíž jméno toto dějství ostatně také nese, je Helena, k jejímuž jménu

se již váže tolik vzpomínek.) Básník ji zvolil jako zosobnění umění hlavně proto, že vždy a všude platila za skutečnou krásu neboli oživlý ideál krásna. Potom také proto, že ani starověku nebylo cizí takové pojetí Heleny, podle něhož představuje něco obecnějšího než pouhé individuum eposu, což dokazují pověsti, které o ní kolují a které ji chápou spíše jako věčně neměnné ideálno než jako jednotlivce podrobeného změnám stárnutí. Na tyto pověsti o proměnlivých osudech Heleny, jež zůstává stále stejná, poukazuje Forkyas. Také v německé lidové pověsti se Faust žení s Helenou. — Zde tedy představuje Helena skutečný ideál krásy neboli umění a Heleninými osudy básník míní osudy umění, jeho proměny a základní umělecké formy. Je to „postava všech postav“, která zůstává v nejrůznějších formách vždy rovna sobě samé, vždy skutečnou krásou, vždy nejvyšším výtvozem umění.

Heleně stojí po boku sbor, který zde má podstatně jiný význam než v řeckém dramatu. Zatímco v Helladě představoval sbor ideálního diváka, který stál nad dějem a jeho zvraty a vyjadřoval obecně lidský význam toho, co se odehrávalo na scéně, zaujímá v třetím dějství naší tragédie nižší postavení než děj. Představuje totiž lidové masy, které jsou pro umění a každou skutečnost ducha vůbec nezbytné, má-li získat širokou základnu. Neboť má-li se nějaké duchovno, zde přesněji krásno, uskutečnit, je zapotřebí velkého množství předpokladů a příprav, než se může bez nebezpečí i jen vyjevit. A tyto podmínky uskutečnění krásna spočívající v mase lidu jsou zde zosobněny v chóru, který vystupuje v souladu se svým podřízeným postavením jako služebný personál a ve svých promluvách projevuje omezené a z vnějška ovladatelné smýšlení. Z množství sloužících však vyniká jako vůdkyně sboru Panthalis, která stojí blíže ke své velitelce a vykonává nad sborem jakousi nadvládu. Je to ztělesnění oněch básnických skladeb vzešlých z lidu, které tuší blízkost vznešeného a důstojného, dobrovolně se mu podřizují a přimykají se k němu; v tomto jejich tušení tkví záruka jejich nekonečné převahy nad luzou zmítanou každým závanem větru.

(Ještě je třeba se zmínit o jedné osobě, ovládající stejně jako výše uvedené postavy celé třetí dějství, totiž o služce Forkyadě. Víme již, že za touto maskou vězí Meřisto, a básník nám to nadto říká sám na konci

Helena
a její
osudy
představují
vývojové
proměny
umění

dějství. Víme také, proč se Mefisto objevuje v této masce: protože totiž duch negace může v říši krásy vystupovat jen jako její protiklad neboli ošklivost, a teprve potom, když se krása stala skutečností; proto také v klasické Valpuržině noci mizí, neboť vzhledem k jejím nedokonalým postavám nepředstavuje ošklivost opravdový protiklad. Že se ale Mefisto vůbec objevuje v říši skutečné krásy, tkví v podstatě krásy samé; není to básníkova svévole, nýbrž nutnost samotné věci. Neboť krása je sice pravou skutečností niternosti, neuskutečňuje však niternost, nekonečnost ducha skrze sebe samu, nýbrž skrze něco jiného, totiž skrze smyslové, přirozené, konečné předměty. Krása je tudíž ve své vlastní skutečnosti zatížena protikladem sebe samé, protikladem své vnitřní nekonečnosti, konečnem, a proto je Mefisto, ryzí konečno, nerozlučně spjat s existencí a osudy Heleny, tj. umění. Mefistovo působení je ovšem ve shodě s jeho podstatou zaměřeno bojovně a nepřátelsky proti Heleně a jejímu doprovodu, proti skutečnosti umění, avšak jeho činnost může zasáhnout jen konečné a vnější výhonky umění, uměleckou formu; podstata umění, nekonečnost niternosti, se naprosto vymyká z dosahu jeho útoků, nemohou ji zasáhnout stejně jako nemohou potlačit její potřebu neustále si dávat vnější skutečnost, určitou formu. Umění je co do své podstaty vždy uskutečněním niternosti a k tomuto uskutečnění je vždy třeba něčeho vnějšího; protože však je toto vnější konečné (jakožto vnější podléhá podmínkám všeho vnějšího), má nad ním ovšem Mefisto určitou moc. Tato moc se ale omezuje na to, že ničí určitou formu, nemůže však zabránit tomu, aby v souladu s podstatou umění nenastoupila na místo zničené formy opět nějaká jiná, vůči které se pak ovšem Mefisto chová opět záporně, čímž ale vyvolává zase vystoupení nějaké nové formy, a tak to jde donekonečna. Mefistova moc a působení v říši krásna se tak projevuje jako podpora střídání forem neboli jako moc, která vyvolává pohyb ve vývoji krásna. A je to opravdu Forkyas-Mefisto, kdo buď sám vyvolává všechny ty scénické proměny ve třetím dějství, které je třeba považovat za proměny a vývojové stupně umělecké formy, anebo aspoň nezakrývá svou dábelskou radost z toho, že k nim dochází. Vůbec vystupuje Mefistův pravý význam, význam konečnosti, zla v přírodě i dějinách, tím víc do popředí, čím čistší je uskutečňování niter-

nosti ve Faustově životě. V závěru se k tomu ještě vrátíme a shrneme to.

Když byl vyložen všeobecný význam osob činných v celém třetím dějství, podívejme se na ně blíže v jeho průběhu. Především musíme upozornit na to, že zde jazyk a stavba veršů dosahují nejvyšší dokonalosti, že zde bylo v němčině vykonáno něco takřka neuvěřitelného. A jestliže se celý druhý díl vyznačuje nejen mistrným ovládnutím jazyka a rytmu, nýbrž i jejich naprosto adekvátním použitím, pak je třeba vidět v třetím dějství vrchol této dokonalosti. Jako by chtěl básník obsah krásna uchovávat a podávat jen v té nejkrásnější nádobě.

Tak prozrazuje hned zpočátku klidná, uměřená řeč, ušlechtilý, vznosný rytmem nesený verš — obojí hodné Aischyla a Sofokla —, konečně i průzračnost a důstojnost, s nimiž vystupují všechny postavy, podřizující přísné míře dokonce i vzplanutí vášně, bouře hněvu, zhroucení v bolesti a žalu, takže se podobají i v smutku radostným postavám Feidiovým, jedním slovem plastický charakter celé první scény prozrazuje, že před sebou máme řecké umění. Právě tak se shoduje obsah první scény s obsahem plastického, klasického umění Řeků. Neboť charakter tohoto umění tkví v tom, že plnost niternosti se u něho zcela rozplývá ve vnějším znázornění, takže je toto vnějškové, látkové sice zcela prodechnuto teplým dechem niternosti a její duše září a žije v každém bodě materiálu, avšak zároveň je tak niternost zcela zvnějšněna, nekonečno zcela zkoněčněno a v nitru už nezbývá žádný pevný obsah, nýbrž nitro je zcela ovládáno a řízeno vnějškem. V tomto naprostém zvnějšnění niternosti musíme hledat vinu, konečnost plastické umělecké formy, neboť toto naprosté rozpuštění niternosti ve vnějšku způsobuje, že i pro člověka platí jako pravidlo jeho konání jen to, co požaduje vnějšek, nikoliv co mu prikazuje niternost; plastická umělecká forma vydává niternost všanc půvabu a moci vnějšku.

Podíváme-li se v této scéně na Helenu, zjistíme, že stejně jako se v jejím jednání a řeči odráží nekonečná přednost plastického umění, je také v její vině vyjádřena vina neboli konečná stránka tohoto umění. Neboť trvalá vina Heleny, kterou jí také Forkyas-Mefisto často předhazuje, je její stálé zalíbení v půvabech a moci vnějšku; její život spočívá v tom, že se nechává

Před Menelaovým palácem v Spartě neustále svádět a unášet. A vrcholem této viny je cizoložství, jediný smrtelný hřích ženy, v němž je vyjádřeno naprosté zřeknutí se niternosti, jež je obsažena v rodině jako jediné skutečnosti ženy. Jedním slovem je to niternost znázorněná výlučně jen ve vnější kráse, niternost v nitru dokonale nepřítomná, co tvoří vinu Heleny právě tak jako vinu plastického umění, a je to tento nedostatek niterného sebevědomí, proti čemu míří výtky Forkyady-Mefista:

*Je staré slovo, správné však a vznešené,
že stud a krása ruku v ruce pospolu
se na té naší zemi cestou nedají.*

(126)

Když pak Helena dochází při zkoumání všeho toho, co svým jednáním urazila a ztratila, a důsledků, které z toho mohou vzejít, k vědomí či spíše tušení své viny a jenom s váháním vstupuje na místa svého dřívějšího pobytu („Teď bujně nést mě nohy vzhůru po stupních / už nechť, přes něž dětinsky jsem skákala.“), vystupuje proti ní — přivolán procitajícím tušením její konečnosti — také Forkyas-Mefisto, konečnost. A tu začínají výtky a hádky Heleny a jejího sboru s Forkyadou, při nichž se zároveň stává ve víru vášně a s růstem obav o subjektivno metrum rychlejších, hutnějších a plnějších, bližším Euripidovi. Nakonec se podaří Mefistovi-Forkyadě vystupňovat jejich vědomí viny, konečnost člověka, do té míry, že hledají záchranu za každou cenu, a tuto záchranu jim pak nabízí v novém, změněném stavu světa.

V tomto procitnutí vědomí viny, v jeho stálém prohlubování a konečně v ztrátě víry v možnost záchranu svými vlastními silami je mistrně načrtnut zánik klasického umění, ano celého klasického světa. (Neboť starý klasický svět procitl k vědomí své viny, své konečnosti, díky rozporu, v němž se ocitly jeho formy a instituce s jeho obsahem, se stále výše a bohatěji se rozvíjejícím lidským vědomím. Toto bohatství obsahu vznikalo neustálým vyjevováním nitra, uváděním niternosti do života a jejím zvnějšňováním, takže formy, které niternost zprvu dokonale znázorňovaly, se staly pro její rozšíření příliš úzkými. Byl to tento rozpor mezi půdou, kterou si vytvořil starý svět ve svých zařízeních, mezi dřívějším naivním putováním po ní, a věděním změnivším se vlivem různorodých prožitků

a zkušeností; rozpor mezi naivní prostotou postačující sobě samé a později rozvinutou podstatou, co vyvolalo ve starém světě vědomí, že jeho nynější vědění a konání se nehodí k jeho dřívějšímu vědění a konání, k jejich dosud trvajícím formám, že tedy tyto existující formy, jejich vlastní projevy, jsou konečné. A právě tak se probouzí v Heleně vědomí její viny neboli konečnosti, když má na dřívější půdě zaujmout postavení, jemuž ji její zážitky tolik vzdálily. — Jednou probuzené vědomí nedostatečnosti projevů neboli institucí starého světa vzhledem k bohatšímu životnímu obsahu se konečně vystupňovalo v tomto světě až k zoufalství nad jeho vlastním konáním, které se projevilo jak ve zkáze všech státních institucí, tak ve snaze jednotlivců nečinně se jim vyhnout, takže se nakonec vše stalo pouhým zdáním a stínem někdejšího života, stejně jako se Helena na vrcholu svého zoufalství vydává za pouhý ideál. — A jako ochořel starý svět tímto svým rozporem a zašel v zoufalství nad sebou samým, hledaje záchranu v něčem sobě cizím a vnějším, tak tomu bylo i s klasickým uměním, které ztroskotalo na tom, že se ze zoufalství nad svou konečností neboli u vědomí, že neodpovídá nejvyššímu životnímu obsahu, nabídko za ozdobu a okrasu každodennosti. Zatímco kdysi na vrcholu svého vývoje umění dávalo božskému podobu lidsky jednotlivého, nakonec se ve své božské činnosti spokojilo s individuem a jeho portrétováním, a tak se dostalo do naprostého rozporu se svou podstatou. Mefisto-Forkyas, hybný princip působící skrze ničení uměleckých forem, zprostředkovává přechod k následující scéně tím, že Heleně a její družině slibuje záchranu u nového národa, který se usadil v jejich vlasti, a podle svého slibu je přivádí na spásný hrad Faustův. Tento Helenin přechod z paláce jejich předků na Faustův hrad (obě tato sídla od sebe odděluje hustá mlha) představuje přechod umění od klasické formy k romantické a mezi tyto dva světy se staví jako neproniknutelná temnota stěhování národů.

Faust se tu objevuje ve shodě se svou nynější podstatou jako představitel romantiky. Neboť romantika je onen světový názor, který tkví svými kořeny ve vědomí nekonečného bohatství niternosti, jak je nám historicky dána v křesťanství. Toto vědomí se nyní snaží uplatnit tak, že pronikne vše konečné a vnější a vyvolá i v tom nejvzdálenějším ne-li plný tón, tedy

Přednost i vina antického umění tkví v naprostém zvnějšňení niternosti

(127)

aspoň nějaký ozvuk niternosti a naplní celý svět její nekonečností. Protože ale je oproti této nekonečnosti každá jednotlivost příliš nepatrná a ve srovnání s niterností příliš vnější, nemůže této nekonečné niternosti stačit ani celý svět, protože ten se skládá vždy jen z jednotlivostí; úsilí niternosti o dokonalé uspokojení zůstává věčně marné. Proto je vědomí romantiky v plnosti své niternosti blouznivé; úsilí romantiky spočívá v touze, jež nemůže být nikdy ukojena. — Srovnáme-li podstatu romantiky, jež se projevuje v blouznivosti a touze, s nynější podstatou Faustovou, nacházíme v jeho vědění tutéž blouznivost, tutéž nekonečnou plnost niternosti v jeho životě, ale také tutéž touhu, jež přystí ze stálého sebeuspokojování, z trvalého rozporu, v němž se nachází jeho život a jeho konání. Tak je Faust na svém nynějším vývojovém stupni ovšem představitelem, a zde přímo zosobněním romantiky. — Vše, co Faust dosud zažil a co musíme chápat (především na postavách v průvodu klasické Valpuržiny noci) jako jeho vnitřní zážitky, posílilo a povzneslo natolik celý jeho způsob nazírání, že získává tvář v tvář skutečnému ideálu ono ušlechtilé vystupování a klidnou důstojnost, které jsme tolik postrádali na jeho chování vůči tomu, co v extázi uchvátil. Za výsledke Faustova sebe-rozpomenutí je třeba považovat, že už se zcela nezapomíná, nýbrž pozvedá Helenu, skutečnou krásu, na trůn své říše, uznává ji tedy jako obecnou moc a nepovažuje ji za svůj soukromý majetek. Je-li tento svobodný, rozšířený způsob nazírání plodem jeho zážitků, dává jeho samočinné nitro naopak tušit, že se vůči Heleně, této krásné skutečnosti vstupující do jeho říše, nebude chovat trpně, nýbrž vyvine takovou energii, jež nebude moci zůstat bez vlivu na její přetváření, protože je s touto mocí vlastně spřízněn. Již při Faustově prvním vystoupení, když nadanější Panthalida zvěstuje moc jeho zjevu, lze tušit, že Helena, umění, musí nabýt ve Faustově romantické říši nějaké nové podoby. A tak se stal Faust díky svému svobodnému způsobu nazírání, svému čistšímu postižení niternosti, svému oproštění od ledačeho špatné subjektivního moci, která působí v životě ducha tak, že určuje a přetváří jeho ráz. Toto působení však zatím jen předpokládáme, i když z dobrých důvodů; Faust při svém prvním vystoupení skutečně ještě nemá onu moc sebeuplatnění, získává ji až v soužití s Helenou, se skutečným krás-

nem. Zpočátku se zdržuje spíše na straně názoru, čistého oddání se moci krásna, a jeho energie probleskne jen na okamžik. Proto se zpočátku častěji objevuje Lynkeus, v němž před sebou máme opět jednu osamostatněnou stránku Faustova vývoje. Bystrozraký Lynkeus je totiž personifikací toho postoje ke krásnu nebo duchovnu vůbec, který okamžitě rozpoznává novou moc a vycituje z obalu duchovní jádro, avšak protože je neschopný tuto moc dále rozvinout, uplatňuje se pouze v bezmezném oddanosti k ní. Lynkeus představuje to, co Jean Paul nazývá trpným géniem, jehož život spočívá v tom, že všude vyhledává duchovno, chápe je v jeho ryzí čistotě a v této pročištěné podobě je předává svým vrstevníkům. Aniž vytváří něco vlastního, uplatňuje se trpný génius v nekonečné oddanosti všestranně tvořícímu duchu. Takovou pasivitu, jež se spokojuje s čistým nazíráním a již méně se má k součinnosti, projevuje zpočátku i Faust, když nastoluje Helenu na trůn jako svou nepodmíněnou moc a sebe sama umísťuje na jeho podnoží. Proto zde vystupuje také Lynkeus; jakmile se ale z odporu k němu Faustova energie probudí, zmizí Lynkeus i se svým působením.

Z tohoto Lynkeova charakteru, z trpné geniality, která bystře postihuje krásno v celé jeho nádheře, ještě když je zahaleno v mlhách, je třeba vysvětlit, proč zpočátku zapomíná — oslepen a zemdlen — na svůj úkol. Tomu odpovídá Faustovo chování, který odevzdává nedbalce jediné panující moci, aby s ním naložila podle své libovůle, avšak ta — Helena — mu laskavě a milostivě promíjí, protože „kdo bohy zmaten byl, je bez hany“. A když Faust praví, ještě více uchvácen vznešeností a důstojností krásy, která se zjevila v jeho říši: „Co zbývá mi, než sebe sám i vše, / co mým se zdálo, do tvých rukou vzdát?“, učiní Lynkeus, nekonečná oddanost, totéž a složí jí k nohám nesčetné poklady. Těmito poklady je třeba rozumět — jak vysvětluje z jejich líčení — ony statky, které byly za stěhování národů převzaty dobyvateli jako dědictví zaniklé říše a byly teď odevzdány za ozdobu nově vzešlému ideálu, vznikajícímu umění; jsou to zbytky dřívější vzdělanosti, jimiž romantika živila a utvářela své umění. Když Faust vidí, jaké poklady může také Heleně nabídnout nebo jak bohatá je půda, na níž se krásno usídlilo, procítá jeho energie a Faust si uvědomuje, že svému poznání umění, svému nazírání krásna učiní

Faust
(romantika)
přivádí
Helenu
(umění)
na svůj
hrad

zadost, jen když všechny ty poklady použije k tomu, aby zjednal krásné důstojné okolí, domov odpovídající její podstatě. A Helena cítí při pohledu na tyto poklady a tuto moc, že musí své panství sdílet s jejich pánem — umění na sebe bere podobu romantiky, do jejíž mocné říše bylo přesazeno.

Tento vývoj romantické umělecké formy neboli přechod do skutečnosti odpovídající říši romantiky naznačuje básník velmi jemně tím, že Helena přijímá způsob řeči svého okolí, že se učí od Fausta mluvit ve verších. Neboť rým je podstatným výronem romantické blouznivosti a touhy, je to nutné utváření romantické poezie, která se snaží znovu nalézt svou nekonečnou plnost jako plnost veškerenstva a všude chce slyšet ozvuky vyslovené niternosti. V rýmu je vyjádřena především blouznivost niternosti, která se nespokojuje s jednoduchým vyzněním sebe samé, nýbrž usiluje o plnost zaznění a ozvěny, a pak také touha, jež směřuje k tomu, aby se vše utvářelo podle její niternosti, aby se jeden tón přizpůsoboval ostatním, jedno slovo aby se laskalo s druhým, která však přesto nerozhodně kolísá, věčně nespokojená a v sladkém nepokoji od jednoho k druhému a mezi oběma. Sotva však Helena přijala nový způsob mluvy, sotva se počala vžívat do romantické podoby a přislíbila tím Faustovi ještě něco vyššího — což líčí sbor, i když ve své nevzdělanosti chápe jen nejobecnější rysy tohoto jednání, nikoliv pravdu a osobitost situace —, je toto nové uspořádání života ohroženo zvnějška a Forkyas to škodolibě ohlašuje. Tímto hrozícím nebezpečím se rozumí skutečnost, že rozvíjející se romantický život a umění se musily nejprve bránit proti případným přehmatům Východu, že musily zdolat orientální vlivy, které stále ještě nebyly přemoženy, měly-li si zajistit vlastní existenci. Konkrétněji je tímto nebezpečím míněno vzrušení vyvolané křížáckými taženími, která hrozila strhnout sotva utvářený středověk opět v barbarství. Obecně se však těmito boji proti nepřemoženému zjevu Orientu rozumí překonávání cizího ducha, jež je nezbytné k zachování vlastního ducha. Neboť určitý vývojový stupeň ducha se osvědčí jako ten pravý, teprve když se obhájí a prosadí v boji proti nižším formám — a tak musila i romantika k osvědčení svých výtvorů podstoupit zápas s Orientem, úhlavním nepřítelem svého vzniku. Takové boje jsou proto — jelikož jsou vedeny

kvůli obhájení dalšího vývoje — nejen prosty všeho nebezpečí pro tento vývoj, nýbrž jsou také mimořádně vhodné k tomu, aby jej přiměly k rozvinutí všech jeho zárodků, k dovršení toho, co bylo počato. Proto začala romantika také až po křížových výpravách budovat ze všech svých pokladů svůj vlastní svět a přetvářet vše stávající tak, aby to odpovídalo její podstatě. Faust to líčí jako přeměnu celého světa pomocí svých bojovníků a vazalů, až může nakonec říci „nech minulosti a nech vzpomínek“, protože stopy minulosti byly v romantické skutečnosti v každém ohledu opravdu zrušeny. Helena se nyní v odměnu vítězství zcela oddává Faustovi, který osvědčil svou moc; umění se stává díky vítězné moci romantiky uměním romantickým.)

Z Faustova sňatku s Helenou vychází jako nová postava Euforion. Také zde je Forkyas-Mefistio principem pohybu, jelikož všude vystupuje jako prostředník. Líčení, které poskytuje Forkyas o této události sboru, dokazuje svou jemností velké mistrovství našeho básníka. Sbor si neumí vysvětlit toto vystoupení nové postavy jinak, než že ji srovnává s Hermem, a dokazuje tím, že je to jen nepružný, těžkopádný dav, který považuje vše nové jen za nepatrně obměněné staré.

Euforion byl většinou vykládán jako personifikace moderního umění, musíme jej však označit spíše za moderního ducha vůbec, který se sice projevuje též v moderním umění, avšak zároveň meze moderního umění a umění vůbec překračuje, což je ještě patrnější, když uvážíme, kterou skutečnou osobnost chtěl básník v Euforionovi zpodobit.

(Euforion je totiž syn Fausta a Heleny neboli — jak si to musíme přeložit v souladu s naším dřívějším chápáním — výtvor vzešlý ze spojení romantiky a umění.) Ti, kdo chtějí, abychom Euforiona považovali výlučně za moderní umění, vidí ve Faustovi romantické umění a v Heleně řecké umění, což je ale dvojnásob nesprávné. Neboť za prvé je Faust sice co do své podstaty romantický duch, nikoliv však romantické umění, a Helena — umění vůbec — se potom ovšem stává přijetím romantických forem sama romantickým uměním a nepředstavuje již řecké umění. Nezbyvá tedy než považovat Euforiona za moderního ducha, který se vyvinul tak, že romantika ve spojení s uměním neboli v romantickém umění poprvé vyjevila svou podstatu neboli spatřila svou vlastní skutečnost a nabyla tak

Ze spojení
romantiky
a umění
se rodí
moderní
duch
(Euforion)

Stinný vědomí o tom, co je její nejvnitřnější pravdou, když háj tuto pravdu před sebou nalezla uskutečnění. A toto sebevědomí její pravdy, vyvíjející se z nejasnosti romantiky skrze romantické umění, je moderní duch, v němž je spojeno jak nitro romantiky, tak vnější jev umění, pravda, niternost a průzračnost její míry. Moderní duch je totiž sebevědomí subjektu, jednotlivého člověka, že je v sobě samém nekonečnou plností niternosti a její vývoj že je jeho pravým životem. Při tomto zachování podstaty romantiky se však zároveň ztratila její forma, totiž blouznivost a touha. Moderní subjekt totiž neuskutečňuje rozvíjení své podstaty neboli svůj pravý život tak, že se blouznivě rozplývá ve světě, a když se v něm potom nenalézá, ustrne ve věčné touze, nýbrž tak, že ve všem, co tu je, hledá a nalézá pravdu, kterou poznává jako svou vlastní pravdu, a všude se snaží tuto poznanou pravdu uskutečnit tím, že zbavuje její — ve všem ležící — zárodky překážek a podporuje tak její sebero-zvíjení. Tak se stává nekonečné bohatství niternosti celým světem postav, z nichž v každé žije a rozvíjí se zárodek niternosti, a s tímto světem pravdy rozvíjí subjekt opět svou niternost tím, že jej do sebe pojímá. Moderní duch je tudíž sebevědomím subjektu, který v sobě má pravdu světa a tuto pravdu rozvíjí svou vlastní činností ve zvláštní svět. Moderní duch není proto ani ve své podstatě, ani ve své činnosti závislý na ničem pouze vnějším, a naopak, chce-li žít, je nucen činně uplatňovat svou niternost; jedním slovem je to svoboda v obou svých stránkách: jako sebeosvo-bození od vnějšku a jako sebeurčení podle niternosti.

[Jak jsme se už zmínili, vyvinul se moderní duch z romantického umění, protože v něm romantika poprvé znovu nachází svou podstatu, nekonečnou niternost subjektu, a to nikoliv blouznivě a roztouženě, nýbrž jasně a uměřeně. A tímto prvním znovunalezením je již moderní duch sám, avšak ještě ve formě umění, je to moderní umění, a je to ta stránka Euforionova, v níž Euforion znázorňuje jako svůj dědický podíl po matce nejvyšší a nejčistší krásu, v níž je jeho život provázen sladkou harmonií mnohohlasé hudby. Moderní umění se projevuje jako skutečnost moderního ducha potud, že se nezabývá jen nepatrnými věcmi, jako když si Euforion zahrává s dívkou z chóru, aniž by přitom pozbyl své čistoty, nýbrž pozvedá se i k nejvyšším vrcholům, a přesto se člověku jeví ve svých přirozených

rozměrech, jako kdyby se nacházelo v jeho bezprostřední blízkosti. („Hele, jak vysoko již stoupá! / Malý však se nezdá být. / Je jak vítěz, zář ho koupá, / jak by pan-cíř měl i štít.“ — „Vzhůru se do nebes / básnictví svaté nes! / Svit hvězda nejvyšší! / Z dalek se, z dalek skví; / a přece stihne nás, / ještě ten drahý hlas / nám ve sluch zní.“) Tak se moderní umění zmocňuje nejnižšího i nejvyššího, nejbližšího i nejvzdálenějšího, celého vesmíru, aniž by pozbylo na průzračnosti a uzavřenosti, aniž by pozbylo své míry. Modernímu duchu jsou však meze umění příliš těsné, umění není jeho jedinou skutečností, jež by ho výlučně uspokojovala; snaží se je překročit, aby svou podstatu prokázal a uplatnil ve všech momentech a svou svobodu v celém světě. A to je druhá stránka Euforiona, pomocí níž poukazuje na něco víc než na moderní umění: na moderního ducha vůbec. Z této stránky je nespoutaný již při svém narození, neváže ho pouto rodičovské lásky ani vztah k druhům, tihne ven a k vyššímu cíli, i kdyby přitom měl nalézt smrt. A tento cíl sám, jak si ho Euforion uvědomuje? Jak se mění jeho nespoutanost v konkrétní úsilí? Ze sboru, z davu lidí vyšlehně blesk, který ho povznáší nad oblast umění, jeho úsilí se stává stále jasnějším a jeho chvalozpěv to říká nahlas: že ho to táhne k slavné smrti za svobodu („Silné a volné sdruživ k sobě, / já v duchu mém už podnik boj“), k boji za jeho vlastní podstatu, jež se mu zjevila v lidu, k vroucímu spoluprožívání a spoluprotrpění osudů, které rozhodnou o skutečnosti svobody jeho podstaty, podstaty světa. („Já že přihlížet mám z dálky? / Místo mé, kde strast a ston!“)

Tak tedy přechází moderní duch z říše umění (umírá pro tuto říši, které zůstává jako její majetek jen vnější okrasa umění) do vyšší sféry, do říše svobody a jejího činného uplatnění, a jeho aureola vyzývá svou září k následování.

Až z žalozpěvu chóru konečně vysvítá, kterou historickou osobnost měl básník na mysli, neboť tato píseň je smuteční básní na Byronovu smrt, včleněná teprve později do dávno dokončeného třetího dějství. Ano, v Byronovi musil tehdy básník vidět historickou podobu Euforiona, moderního ducha. Neboť v Byronovi dosahuje moderní umění oné dokonalosti, v níž se umění nijak nesnižuje, i když si zahrává s tím nejobyčejnějším, a i na svých vrcholech zůstává našemu

Moderní duch překračuje meze umění a vstupuje do říše svobody

Stinný srdci niterně blízké. Ale toto umění ho neuspokojuje; háj jeho život byl neustále v rozporu se sebou samým, byl vnitřně rozervaný, dokud nenašel svůj zářivý cíl. A tato záře přišla z oblasti, která byla považována za dávno ztracenou; byl to blesk řeckého boje za svobodu, jenž zasáhl Byronovo nitro, soustředil všechny jeho síly k jednomu rozhodnutí, na jehož provedení jeho rozvrácené síly sice již nestačily, kterému však bojovníci nechybějí, ani nikdy chybět nebudou!

*Trysknou nově z půdy písňe,
jak z ní věčně tryskaly.*

Když Euforionovi rodiče ztratili jeho smrtí jednotu, v níž se oba znovu našli, jednání třetího dějství se opět rozpadá anebo se spíše již rozpadlo, protože věčné světlo umění, Euforionova aureola, přešlo do jiné, vyšší oblasti. Za Euforionem následuje nejprve matka, umění, jež nemůže zůstat tam, odkud zmizela její podstata, niternost, a pak odlétá z této říše i Faust na Helenině rouchu, formě umění; neboť to byla pouze forma umění, jež ho pozvedla a vedla dál, protože k tomu nepotřeboval jeho podstatu, niternost, tu měl v sobě samém. Mezitím si Mefisto, který se zmocnil Euforionových bezduchých obalů, konečné stránky umění, tropí posměch ze snah, které mění ušlechtilé v sprosté tím, že mají vnějšek, formu, za samu podstatu a uspokojují jím své sobectví. Panthalis, duchovní tušení vyššího, věrná oddanost vyššímu, smí Helenu následovat. Chór si zachoval i zde své nízké smýšlení, kvůli němuž byl odsouzen k služebnosti, protože se chce vyhnout nejistotě přechodu, a upadá zpět do moci živelů, z níž ho na okamžik vytrhla skutečnost oživujícího a vzrušujícího ducha; luza se stává luzou, když zmizí panství ducha, které z ní utvořilo uspořádaný celek.

Tak zanikla krásná existence ideálu, radostná skutečnost umění, jelikož jeho konečné stránky nepostačovaly nekonečnosti ducha, ano odporovaly jí. A Mefisto se proto nakonec opět vztyčí ve své pravé obrovité podobě, aby komentoval, kdyby bylo třeba, aby v záhubě vyjádřil vítězství konečnosti a negace a sám se nejen představil, nýbrž i projevil jako nesmírná moc. Je snad to, co zašlo, zničeno, je Mefistův triumf opodstatněný? Na tuto otázku je již nyní možno odpovědět jednoznačně záporně.

ČTVRTÉ DĚJSTVÍ

Příprava skutečnosti svobody

O nen zářivý slunečný den, kdy Faust poprvé spatřil existenci svých ideálů, radostnou skutečnost krásna, zašel a tento zánik nezpůsobilo nějaké vnější násilí, nýbrž byl to důsledek jeho vlastní konečnosti. Neboť umění musí zaniknout, když jeho formy již nejsou s to pojmout obsah, který se v nich vytváří, když niternost uvědomující si sebe samu — plod jasného názoru nabytého v umění — již nenachází odpovídající vyjádření v bezprostřednosti a smyslovosti vnější stránky umění. A je to toto sebevědomí niternosti, které chce, aby se uplatňovala jen skrze sebe samu, neboli propukající svoboda, co trhá ušlechtilé nádoby umění a utíká se z nich do vyšší oblasti.

Protože to byla sama konečnost umění, nepřiměřenost jeho vnějšku niternosti, co způsobilo jeho zánik, mohl Mefisto nechat na závěr vystoupit v čisté podobě svou ironii, své vědomí nicotnosti všeho existujícího. Avšak jen na několik okamžiků, neboť brzy se ukáže, že skutečným vítězem je Faust, kdežto Mefisto je vzdor zdánlivému vítězství poražen. Skutečnost krásna totiž zahynula, protože jeho vnější trvání bylo nadále neudržitelné; avšak to, díky čemu se stává umění uměním v protikladu k veškeré vnější skutečnosti, díky čemu je lze okamžitě odlišit od každého, byť sebedůležitějšího a ozdobnějšího jevu, totiž niternost, nejenže zůstalo zachováno, nýbrž dosáhlo ještě vyššího stupně vývoje. Ano, byl to tento vyšší stupeň vývoje, na kterém už není niternost krásou, ale svobodou, na kterém už nemůže být realizována v nějaké bezprostřední skutečnosti, nýbrž jediné v lidském vědění a konání, který právě tak jako umění zrušil, vystoupil v tomto zrušení v celé své čistotě a ukázal Faustovi cestu k vyšší skutečnosti. Ještě v říši krásna, i když jen na jejích okrajích, se dále prohloubilo nejen Faustovo poznání toho, co je třeba v životě činně uplatnit, nýbrž i jeho chtění se povznést a stalo čistším, a sice tím, že se Faust v soužití s ideálním, v procesu předpokladně bezprostředního, přirozeného života skrze umění, osvobodil od hrubého chtíce a zbavil svou subjektivitu sobeckých rysů. Faust se tedy v říši skutečného ideálu, krásy, zcela proměnil ve své vědění i chtění a forma umění jej pozvedla v každém ohledu vysoko nad vše

Niternost
už není
krásou,
ale
svobodou

Velehory sprosté a pozemské a přiblížila jeho vznešenému cíli.

(136) Odtud pramení to nekonečné uklidnění, pohled na věci prostý jakékoliv žádosti, jímž se Faust vyznačuje při svém prvním vystoupení ve čtvrtém dějství. Oblak, který jej sem přinesl a který již známe jako Helenino roucho, jako formu krásna, se rozptyluje, odděluje se od Fausta a odplyvá na východ jako vlny měnící své konečné tvary. Tento oblak, jenž představoval formu umění, zde musíme chápat jednoznačně jako Faustovu fantazii, neboť forma krásna není skutečně ničím jiným než uskutečněním toho, k čemu rozvíjí fantazie v nitru člověka to, co v extázi nejasně postihl, tj. uskutečněním výtvaru představivosti, a proto je zničením vnější existence krásna jeho forma opět povýšena (zrušena a uchována) na výtvar fantazie a zůstává takto nezničitelným majetkem člověka. Za říší fantazie však byl vždy považován Orient, a proto také táhne oblak na východ, do své vlasti. Faust ještě jednou — dříve než přikročí k uskutečnění svého vyššího poznání, svobody, jakož i aby si ještě bezpečněji uchoval vzpomínku na dřívější zážitky — zkoumá výsledky svého života, jež se proměnily ve výtvary jeho fantazie, a zde se okamžitě ukazuje jeho duševní utišení. Neboť i když vidí znovu všechny ty tvary, které ho uváděly ve vytržení, ano, v jejichž základech se po jejich zmizení objevuje jako to trvalé nejdrazší postava jeho života, je přece prost vši prudké žádosti, a v této průzračnosti jeho názoru je sotva místo pro lehké dojetí — tak daleko již pokročil Faust díky tomu, co prožil, v praxi svého života.

(Mefisto za ním ironicky přecívá v sedmimílových botách, aby dohonil, co zameškal, a aby se vysmál Faustově samotě, jeho útěku zpět k přírodě.) Neboť Fausta teď vidíme stejně jako na počátku druhého dílu daleko od lidí, v přírodní osamělosti, čímž je zde podobně jako tam naznačena nezbytnost začátku od počátku, tj. nutnost odvržení všech předpokladů a návratu k vzniku života. A Mefisto, který začíná správně rozumět tomuto Faustovu dočasnému ústupu zpátky k přírodě, k zdroji života, se snaží Faustovi veškerou přírodu zošklivit tím, že mu ji a její vznik líčí jako dílo náhody, a pokouší se tak předem mařit jeho osvěžení u tohoto pramene. Mefistovo líčení vzniku světa jako díla svržených dáblů je rozkošnou a velkolepou parodií teorie vulkanismu, podle níž získal svět svou po-

dobu následkem sopečného zvedání a klesání zemské kůry; toto líčení získává ještě na humornosti tím, že básník nechává dábla tuto teorii docela vážně hájit. Faust však dokazuje vznešenost poznání, k němuž dospěl, a oblažující klid svého stanoviska tím, že jen stručně odmítá tyto „zbrklé výbuchy“ a tvrdí naproti tomu, jako by se to rozumělo samo sebou, že vznik světa a života probíhal rozumně, že svět sám je klidným organickým rozvinutím čistého a jasného plánu.

Podobně dokazuje Faust vznešenost a čistotu svého chtění, svou rozumnost prostou vši žádostivosti, když proti Mefistovu líčení žádoucího života staví svůj názor. Neboť když Mefisto slyší, že Faustovi tane při pohledu na svět a že ho láká „něco velikého“, chápe tuto velikost okamžitě z její konečné, vnějškové stránky, totiž jako vládu nad velkým množstvím lidí, jejíž protiváhou je pak krajní vystupňování bujného požitku; chápe tedy tuto velikost, jak se to obvykle děje, jako vysoké postavení nad lidmi, kterých lze podle nálady a libovůle používat jako prostředku. A když se Faust od této sprosté velikosti s nevolí odvrací, zastírá Mefisto svou ignoranci, pokud jde o skutečnou vznešenost, pouze posměšky nad Faustovými odvážnými plány, jako by mu šlo o ztečení Měsíce. Tomuto posměchu čelí Faust svou smrtelnou vážností. Svými plány nechce překračovat pozemské hranice, chce je uskutečnit pouze svou silou, svou plí; nejde mu přitom ani o uznání a slávu, nýbrž jen o čin sám, o uskutečnění sebe sama, a v ušlechtilé nevoli nad hrubými poznámkami Mefistovými volá teď, když se jeho niternost osvědčila, podobně jako kdysi, když si byl bezprostředně jist jen jejím tušením: „Co o lidské ty touze víš?“ A tato slova jsou jen potvrzením původní otázky: „Co můžeš dát, ty nebožácký dase?“

(Ve sporu o to, co považuje Faust za velké, pak vidíme, že pochopil pravou velikost správně jako činné uplatnění ducha v boji proti pouhé přirozenosti a jako přípravu přirozené půdy pro uskutečnění ducha.) Neboť jeho plánem je opatřit pro lidskou činnost zúžením přírodních hranic, zatlačením hrubé vlády živlů širší pole působnosti, a tak otevřít nové prostory pro skutečnost ducha. Tím Faust dokazuje, že postihl pravé určení lidského života, že jeho niternost již není neživotná, nýbrž že je životem naplněna a sama život proniká.

Mefisto Faustovi sice slibuje uskutečnit tento

Faust
hledá
sebeuskutečnění ve
svobodném
činu

(137)

plán, neboť se stále ještě nevzdává naděje, že nakonec vysoce provinilého Fausta dostane do své moci; toto uskutečnění je však vázáno na jednu podmínku. Ve skutečnosti jsou všechny země již obsazeny, a dokonce i na prostory, které nemohou být vlastnictvím v pravém smyslu slova, například moře a vodstva vůbec, si činí nároky sousední vlastníci. Má-li tedy být ve skutečném světě dobyta nějaká oblast pro působení ducha, je to možné jen tak, že se vyrovnáme s vlastníkem nebo držitelem práv, a ten nás pustí na své území, že získáme právo na půdu pro svou činnost. A toho lze dosáhnout jen tak, že budeme činní v zájmu těch, na nichž udělení potřebných práv závisí, že se dříve, než učiníme pokus založit nový život, zapojíme do zápasů existujícího života. I Faust tedy musí získat právo na půdu, kterou bude teprve třeba vyrvat moři, účastí na zájmech oprávněných osob a Mefisto mu k tomu ukazuje příležitost v boji císaře, kterého již známe, se vzdorocísařem.

(138)

Pomoc, kterou Faust a Mefisto císaři poskytli vynálezem papírových peněz, by totiž byla skutečnou pomocí, jen kdyby jí bylo správně použito, kdyby byla obnovena důvěra země dodatečně ospravedlněna císařovou činností. Zde se však dostal tento dvojnásobný prostředek do nepravých slabých rukou, a co jsme viděli na konci karnevalu, to bylo teď přeneseno do skutečného života. Nejvyšší a základní síly státu, které neudržuje pohromadě moudrost jeho hlavy, se proti této hlavě otevřeně vzbouřily. Císař chtěl, jak vypráví Mefisto, rozkazovat i užívat; to Faust prohlašuje za těžký přehmat, a tímto prohlášením, že totiž panovník musí mít dost na rozkazování, řízení a pořádání veřejného života a nesmí hledat ještě i uspokojení svého sobectví, osvědčuje Faust své dokonalé pochopení podstaty svobody a jejího činného uplatnění, mravnosti, která si stačí ve svém uskutečnění. Proti tomuto slabému císaři byl nyní částí vzbouřenců, a sice tou, která miluje klid kvůli požívání, postaven nový císař — Faust to označuje za spiknutí popů — a mezi oběma císaři se má právě strhnout rozhodující bitva, které se Faust na Mefistovu radu zúčastní, aby si vydobyl právo na potřebnou půdu.

Touha po zisku však není jedinou příčinou, jež Fausta pohnula k účasti v boji; to by bylo jeho jednání ještě dosti sobecké. Jeho účast vyplývá podstatně z obecně lidských citů, ze soucitu s dobrým, i když sla-

bým člověkem, kterého potkalo neštěstí. („Je mi ho líto, byl tak dobrý, přímý.“) V tomto citu lidskosti Faust zcela zapomíná na sebe sama a na svá přání; osvědčuje tedy i v tomto ohledu své mravní očistění. A proto se také pomoc císaři nenabízí jako něco náhodného, nýbrž jako následek jeho dobroty a jeho přímého jednání, jež ho kdysi vedly k záchraně kouzelníka, který se nyní objevuje, aby oplátkou zachránil císaře. Všude se tu tedy uplatňuje ryzí lidskost jako základna událostí a jejich přijetí. — Nabídkou pomoci a přícházejícími nepříznivými zprávami je pak i císař mravně posílen, vlivem neštěstí a soucitu se v něm probouzí ono lepší jádro, kvůli němuž mu Faust poskytuje pomoc a které bylo při pouhém užívání moci hluboko zasuto. Tak je dobyto vítězství, i když ne samotným císařem, tedy pro císaře, který je ho díky své lepší podstatě hoden.

Toto vítězství ovšem pomáhá Mefisto vybojovat pomocí svých mocností, pomocí přírodních sil i lsti, neboť všechny prostředky, které přitom nasadí, jsou buď přírodní síly, jako například oni tři obři, kteří představují tři druhy přirozených lidských sil, nebo jako bouře, nebo jako smyslové klamy, například staré zbraně, vodní záplavy atd. Celou věc však lze snadno vysvětlit, když uvážíme, že vojsko má výhodné postavení a že nebezpečí a zvýšené sebevědomí mu umožňují lstivě využít těchto přirozených výhod. Avšak i tak to není výsledek statečnosti, duchovní síly a vytrvalosti, nýbrž dílo mocností, jež jsou podřízeny Mefistovi; vítězství je tedy jeho dílem.

Po vítězství vidíme, že je císař neumí využít, když vydobyté prostředky — místo aby je vynaložil na vybudování pevného řádu — rozdává svým milcům a dbá víc na lesk než na blaho říše. Slabošsky a nerozhodně ustupuje dokonce i tam, kde to kdysi ve svých lepších časech odmítal, a udílí práva i na to, co ještě ani neexistuje. Tam, kde chybí v samotných základech mravní síla, lze takový rozvrácený státní útvar zachránit vždy jen na chvíli; co má trvat a vzkvétat, musí spočívat od počátku v duchu a svobodě. Pro vytvoření takového mravního života, skutečnosti svobody, si však vydobyl Faust na rozpadávající se říši alespoň právo, ne-li hned i půdu, a tak je jeho účastí na zápasech přítomné skutečnosti připravováno budoucí uskutečnění toho, co poznal jako vpravdě velké.

Účastí
v zápasech
světa
si Faust
vydobył
půdu
pro vlastní
působení

(139)

PÁTÉ DĚJSTVÍ

Ríše svobody

I. ZÁNİK SOBECTVÍ

Širý
kraj
Palác
Hluboká
noc

(140)

Počátek pátého dějství nás přenáší do otevřené krajiny, na široko daleko jediný pahorek, před chatrč starých manželů, kterým dal básník mytologická jména Filemon a Baucis, protože jsou to postavy, jež líčí mýtus tlumočený nám Ovidiem. Jejich život byl naplněn vzájemnou láskou, věrností a něhou, které věncí ještě i jejich stáří růžemi mladosti, nezištným, sebe sama zapomínajícím smýšlením vůči ostatním lidem a prostou, čistou bohobojností — jedním slovem čistou lidskostí, obecností ve všech životních okolnostech. To vše se dovídáme z rozhovoru i chování obou manželů i poutníka, kterého tito dobrovolní strážci pobřeží zachránili za bouře svým světlem a zvoněním od smrti ve vlnách. A přece má i v nich vzdor jejich oddanosti obecnému zájmu místo sobectví, i když jen jako nevyřčené přání srdce, sobectví, jež se nechce vzdát majetku, i když lidem nejen neprospívá, nýbrž jim dokonce překáží v požívání obecnosti. Nechtějí se vzdát své chýše výměnou za lepší obydlí, přestože v ní nyní už nemohou nikomu prokazovat dobrodiní, a trvají na tomto sobeckém přání i proti svému lepšímu poznání. Od nich se také dovídáme, že celý rozsáhlý úrodný a hustě osídlený kraj, kdysi nebezpečné písčité pobřeží, vděčí za svůj rozkvět, ano za svou existenci Faustovi.

Faustovi se tak podařilo dosáhnout jeho velkého cíle, příroda byla zatlačena široko daleko do nových mezí a půda ohrožovaná mořskými vlnami se stala základem, na níž se dobře daří lidskému dílu. Tam, kde kdysi zuřil v divoké hře vln příboj, vznikl uprostřed parku při kanálu, tepně živého lidského styku, palác. Je to Faustův palác, střed všeho toho, co vytvořil, a Faust sám, kterému má být podle básníka právě sto let, dlí v zamyšlení nad svým pohnutým životem, nad jeho konečným vyústěním v činnost dokonale odpovídající obecnosti, v činné uplatnění obecně lidského obsahu niternosti ve prospěch obecného lidského života a práce. Přes toto uplatnění obecnosti není však ani ve Faustovi vyhlazeno sobectví úplně; žije v něm jako vroucí přání získat do vlastnictví to, co nemůže uprostřed svého světa dosud nazývat svým — chaloupku starých manželů. Zde také vidíme, jak těsně tato dvo-

jice souvisí se samotným dramatem, totiž jako všechny postavy, které dosud v dramatu vystupovaly. Neboť podstata obou stařečků, v níž má vedle zápalu pro obecně lidské zájmy svůj teplý koutek i sobectví, je ve skutečnosti jen Faustova podstata, jeho — jiskrou sobectví stále ještě ohrožované — úsilí o obecnou lidskost vůbec, jež se od něho oddělilo a vystupuje proti němu jako samostatná živá bytost. Právě tato stejnorodost způsobuje, že je Faust každým pohybem svého dvojníka, nejtišším zacinkáním zvonečku, popuzen k boji proti tomu, co mu ztrpčuje vše, čeho již nabyl. Růdné pobouření mu brání vidět, do jaké dálky od jeho paláce se šíří jeho působení, zastírá mu nádherné výsledky jeho činnosti. Všechno jeho myšlení i konání se bouří proti tomuto jedinému sobeckému bodu a skrze něj. A Mefistovi, který se zde objevuje zároveň s tímto mocným vzrůstáním sobectví, umí Faust říci jen to, jak strašně ho trýzní vědomí, že je připoután k tomuto „zde“, že se nemůže neomezeně radovat ze svého stvoření, že mu v tom zabraňují hranice sobectví, mez, ono „zde“, které nedokáže překročit, že se jeho chtění rozbíjí o „zde“ chatrče; tím Faust prozrazuje, jak je sám ve svém chtění ještě ochromován sobectvím. Mefisto tomuto sobectví přirozeně lichotí, lichotí tomuto poslednímu bodu, skrze který Fausta ještě drží a může strhnout dolů. Nakonec se mu podaří vylákat na Faustovi příkaz, aby pohnul staré manžely k výměně — třeba i násilím. Faustovo sobectví se obrací bojovně proti sobectví stařečků. — Lynkeus, Bystrozraký, který stojí i zde v duchu své role na stráž, aby sledoval a opěval krásu, dobro, hvězdnou náheru a čisté smýšlení starých manželů, ohlašuje nyní požár, který stravuje jejich chatrč, a zahajuje chvalozpěv na oslavu odvěky lidské dobroty. Faust se probudí a těší se z toho, že napříště už mu nebude sobectví zastírat čistý výhled na jeho dílo; tuto radost však vzápětí zničí Mefistovo líčení hrůzných následků násilí. Faust, který chtěl přestěhováním zajistit stařečkům lepší úděl a sobě nezkalený požitek z vlastního konání, jemuž tedy v zrušení cizího sobectví zaniklo i jeho vlastní a namísto něho vzešel čistý cit obecně lidskosti, proklíná nyní čin, k jehož rychlému provedení dalo podnět sobecké přání jeho srdce, proklíná v něm své vlastní sobectví a očisťuje se tak od zločinu, jelikož jej rozpoznává v jeho následcích a vinu

Ve svém
obecně
lidském
úsilí
překonává
Faust
poslední
zbytky
sobectví

(141)

Půlnoc nepřipisuje svému nitru, nýbrž jen způsobu jeho uplatnění, jež je mu cizí.

Zatímco Faust ještě prodlévá v úvahách o těchto událostech, rozprostřela se kolem něho temná noc. Čtyři šedivé ženy přicházejí k bráně jeho paláce; dál z nich nemůže ani Bída, ani Hlad, ani Strast, protože jsou nitru paláce, jeho obyvateli, cizí. Jen Starost se vplíží dovnitř, protože je tam tak jako tak doma, a zbývající tři šedivé ženy ohlašují v krátkém, ale hrůzném a drásavém sborovém zpěvu blížící se příchod smrti. Neboť Starost je vědomí nejistoty toho, co člověk považuje za své, a toto vědomí nejistoty jeho vlastnictví (ve vyšším smyslu slova) se ve Faustovi probouzí při pozorování poslední hanebné události. Neboť určitý svůj podíl na ní nemůže popřít; odstranění té odporné překážky za každou cenu bylo přece, i když temně, jeho vroucím přáním. Ale pak si opět musí ke svému uklidnění říci, že to, co se stalo, nechtěl, neboť ve svém nitru o tom neměl nejmenší tušení. Když ho takto tíží něco, co je mu vlastně v dané podobě cizí, uvědomuje si Faust, že ještě není opravdu svobodný; ještě i zde mu byla nápomocná cizí moc, duchu odporující magie. A protože se s touto mocí setkává při každé své činnosti, ztrácí jistotu o tom, co z jeho konání patří jemu a co nějaké jiné moci; touží po čistém, touto cizí mocí nedotčeném hledisku, z něhož se mu ovšem stává to, co zažil, ještě nejistějším a spornějším, až nakonec na své existenci nenachází jediný klidný moment. A do tohoto neklidu, do této uvědoměné nejistoty vstupuje Starost, která si již připravila ve Faustově nitru domov.

Faust nechce počátku o tomto hostu nic vědět, popírá, že by Starost vůbec znal, neboť jeho život byl neustálým shonem od jednoho k druhému, potom však musí přece jen Starost uznat, ne-li v jejím zjevu, tedy co do její podstaty, nikoliv jako nejistotu, pokud jde o nejvyšší, v niternosti nekonečně jistý cíl, jistě však jako nejistotu o prostředcích k jeho dosažení, jako neuspokojení a trýzeň provázející každý okamžik jeho postupu k cíli, každé použití prostředků. Toto neuspokojení v pouhém úsilí, tuto nejistotu, zda toto úsilí odpovídá nekonečnému jistému cíli, nejistotu, jež je líčena do všech svých podrobností, Faust ovšem zakusil a musí ji připustit aspoň pro toto úsilí, pro vnější život. Avšak pokud jde o nitro, o nejvyšší účel jasně

nahlédnutý v niternosti, nechce a nemůže Faust Starost (nejistotu svého vlastnictví) uznat, a tím Starost donutí, aby se vzdálila. Než se ale od něho zcela odvrátí, provede Starost ještě to, v čem musil Faust uznat její moc; nechá totiž toho, jenž po celý život tápal v tmách, pokud jde o činné uplatnění jasně uvědoměné niternosti, a byl slepý vůči vnějšku, skutečně oslepnout. Tím však byl zastřen jen jeho vnější smysl a o to jasněji je v jeho nitru, když už jej vnějšek neruší, když se ho i jeho nejistoty zbavil uplatněním nekonečně jisté niternosti. Faust sbírá všechny své síly, aby beze zbytku uskutečnil svou velkou myšlenku, a v tomto úsilí se cítí jako ten, kdo řídí nekonečnou čínorodost, jež je veskrze ovládána jedním duchem.

Osleplý
Faust
sbírá
poslední
síly
k dovršení
svého
díla

2. FAUSTOVA SMRT

Velké
nádvoří
paláce

Když Faust potíral cizí svěhlavost, jež se stavěla proti němu, rozplynul se v následcích tohoto boje i poslední zbytek jeho vlastního egoismu. Od vnějšího hanebného činu, jehož podnětem bylo sotva slyšitelné přání jeho srdce, se obrátil zkoumavě k svému nitru, protože pozbyl jistoty o svém vlastním konání, na jehož nejlepších záměrech se přižívovala moc nepřátelská niternosti a odporující duchu. Jakkoliv hluboce však byl posledními událostmi zviklán a zbaven jistoty, pokud šlo o jeho konání a důvody tohoto konání v niternosti — tato klíčící starost měla přece jen moc pouze nad jeho vnějškem; niternost jí byla nedostupná. Jakkoliv těžce však během života ve svém jednání chybval, nebo dokonce zcela sešel z pravé cesty — jeho nitro netřásla žádná vina, protože si při všem svém konání byl vědom ne-li právě čistých prostředků, tedy čistých pohnutek. A jakkoliv často se zdálo, že utone v přirozenosti a konečnosti, vždy našel dost sil, aby ze sebe setřásl toto znečištění, vždy se proti nim vzepřela pravda jeho niternosti, a to nejen v jeho poznání, nýbrž i v jeho konání. Dokonce i poslední zločin na lidumilných stařečcích, o kterém měl sotva tušení a pro který v sobě našel jako jeho příčinu jen nepatrný sobecký puntík, se stal očištným prostředkem jeho niternosti, protože zvážení jeho nezměrných následků mu dalo sílu odvrhnout od sebe i ten poslední záchytný bod temné moci, poslední pozůstatek sobectví, a neomezován ničím konečným, oddat se nekonečnosti pravdy svého života. Je tedy jeho oslepnutí vnějším výrazem toho, co se odehrálo ve Faustovi samém, totiž naprostého odvržení všeho konečného, vnějšího, sobeckého, a obrácení se k nekonečnosti, niternosti, obecné lidskosti.

Tím vším je Faustův život vnitřně dovršen a uzavřen, neboť když překonal poslední vzdorující pozůstatky konečnosti a přirozenosti, nestojí už nic v cestě usmíření vědění a života, niternosti a vnějšího světa. A poněvadž vnitřně už tu je dovršení a konec života, je touto vnitřní skutečností připraven i jejich vnější příchod. Brzy se proto také objeví Mefisto se svou strašidelnou čeledí, aby přichystali Faustovi s posměchem hrob. Neboť Mefisto je v tomto okamžiku ještě zcela slepý, pokud jde o to, co se kolem něho děje; vše, co Faust vytvořil, považuje za pouhou hříčku

(144)

rozmaru, a ne za vítězství ducha nad přirozeností, a ještě méně chápe, že ani zkáza toho, co bylo vytvořeno, nezmenšuje triumf ducha, protože skutečně zaniknout může pouze to, co nevzešlo z ducha, jen to, co je jen jednou z nesčetných proměnlivých přírodních forem. Ano, protože se Faust stále více uklidňuje skrze něco vnějšího, uskutečňováním své velké myšlenky, doufá Mefisto neustále, že ho ukolébá až k úplnému uspokojení ve vnějšku, a tak se ho podle smlouvy zmocní. Neboť Mefisto nevidí, že Faustův klid a pokoj není dílem vnějšku, nýbrž ducha, jenž je v onom vnějšku znázorněn.

Jak se to má s touto Mefistovou nadějí, vidíme hned při Faustově příchodu. Ve Faustovi už odumřela každá přirozená žádost, každý nečistý pud, všechno jeho snažení je naplněno jedinou, poslední a nejvyšší myšlenkou, jeho niterností. Když nahlédl, co je to to obecné, pravdivé a čisté v lidském životě, neusiluje už o nic jiného než o ryzí uskutečnění této jediné pravdy obecnou společnou činností lidského života. Život a jeho pravda, svoboda, nejsou teď už jen v jeho vědění, nýbrž jsou obsaženy jako jediná moc i v jeho chtění, a nejvyšším vrcholem jeho moudrosti je vyznání, že pravda života, svoboda, náleží jen tomu, kdo nikdy neupustil od jejího činného uplatňování.

*Jen pak jsi hoden svobody a žití,
když rveš se o ně den co den.*

Jako pravda niternosti je tudíž pochopeno její uskutečnění v životě a život sám ve své pravdě je pojat jako znázornění niternosti. A k této pravdě ducha Faust nedospěl pouze ve vědění, nýbrž rozvinula se mu v svět, jež sám vytvořil; myšlenka obecné lidskosti je základem pohybu lidského světa. Tak se tedy stala pravda ducha díky stálému boji niternosti s konečným vnějším světem činem, a v tomto činu, v němž jsou dokonale sjednoceny a smířeny vědění a život, duch a příroda, niternost a vnějškovost, nazírá Faust své vlastní smíření a sjednocení se světem a se sebou samým, své dokonale sebeuspokojení, svou nekonečnou věčnost; v předtuše své věčnosti „nejvyšší svou chvíli prožívá“. Na tento požitek okamžiku, na toto ukojení veškerého Faustova snažení však Mefisto od uzavření smlouvy neustále čekal, a sotva je vysloven, zmocňuje

V svobodné
obecné
činnosti
prožívá
Faust
svůj
nejvyšší
okamžik

(145)

Kladení se Faustovy tělesné schránky v domnění, že mu náleží i duchovno, když přece čin má svou vnější stránku a Faust došel pocitu uspokojení ve svém činu, tedy v něčem vnějším. V jistotě svého vítězství paroduje Mefisto s družinou Lemurů slova smlouvy, jimiž Faust popíral možnost, že by mohl být Mefistem přemožen, a v divoké pýše se teď otevřeně hlásí k názoru, který kdysi při prvním střetnutí Faustovi předložil pokorně a s potlačovanou zlobou: že totiž vše, co vzniká, je odsouzeno k zániku, že vznikání je pouze nesmyslná proměna tvarů, že pravdou skutečnosti, její pravou podstatou je Nic. A tak vstupuje Mefisto, jehož konáním je negace, ničení, tedy činné uplatnění čisté podstaty Ničeho, na vítězný vůz, aby pokračoval ve své triumfální projížďce světem. My však víme, jakou cenu má tato ďábelská sebejistota. Neboť i tento triumf je jen Mefistovou lží, protože se holedbá jistotou, aniž by ji měl. Přesto, že Faust hyne v uspokojení nad svým činem, tedy nad něčím vnějším, jak musí mít Mefisto, který je pro niternost slepý, za to, necítí se Mefisto docela dobře, tuší ve Faustově klidu něco, co by mu mohlo uklouznout. Jeho vítězný pokřik byl vlastně jen lživým sebeklamem, po jehož vyprcháání se Mefisto ohlíží po nějaké pomoci proti porážce, jejíž možnost cítí, a v boji proti Faustovu duchovnu nespolehá jen na smlouvu, nýbrž mobilizuje proti němu všechny mocnosti své říše. Při líčení těchto příprav persifluje básník velkolepým způsobem řádění kouzelníků a tmářů naší doby, magnetizérů, jasnovídců atd., kteří předstírajíce, že zajišťují duchu jeho pravdu a trvání, strhávají jej naopak v bezduchost, v zánik v pouhé přirozenosti. Tím, že jako Mefisto zpochybňují Kdy, Jak, Kde, ba dokonce Zdali, a nechtějí uznat rychlou práci staré smrti, stahují duchovno do sféry živelných sil, konečnosti, jež protlouká svou chatrnou existenci v nekonečné proměně forem a nemá dost energie, aby od sebe naráz odvrhla formu a spojila svou podstatu s věčnou Jednotou, s obecností. Fantastičnost zaklínadel, tlustí ďáblů, kteří se mají pít po duchovnu v jámě žaludku, vychrtlí ďáblů, kteří je mají uchvátit v jeho vzletu — jak bychom v tom nerozeznávali naše moderní tmáře, kteří mění krásného motýla v odpornou housenku tím, že jeho snahu uniknout konečnosti uzavírají v strnulé hranice, o jejichž mřížce si Psyché rozbíjí křídla.

Toto ďábelské řádění však nevíteří, nýbrž musí

s hanbou ustoupit z cesty různým lásky, které se satanům mění v rukou v stravující plameny; ti opět ztrácejí již uchvácenou kořist, když se dají obloudit nádherným zjevem vyslanců lásky, takže v nich vidí jen to, co jsou oni sami, a ti je zatlačují tím dál od jejich cíle, čím více na nich postihují jen oslepující stránku jejich zjevu, smyslovou lásku. Plameny lásky se stávají pro tuto konečnost, jež hledá jen sebe samu, neuhasitelným zářem, který jí dává podobu toho, čím vpravdě je, podobu odporné nicotnosti. A zatímco plameny lásky takto odhalují Mefistovu hrůznou ošklivost, očišťují to, co je na Faustovi nesmrtelné, od posledních strusek a odnášejí to do říše věčné lásky. Celá tato scéna, v níž je Mefisto poražen, není než shrnutím toho, co se dělo v průběhu celého dramatu. Neboť to byla láska, znovunalezení vlastní niternosti ve vlastním nitru, co klíčilo jako tušení ve Faustově úsilí rozšířit své vědění ve vědění všehomíru a co slibovalo ve svém živém vývoji budoucí květy a plody. Byla to tato snaha znovu nalézt poznanou niternost v její jinakosti, v životě, co určovalo veškerou Faustovu činnost a pohánělo ho od každého dosaženého cíle k dalšímu, vyššímu a bohatšímu. A toto vyšší a čistší vstoupilo do jeho vědomí opět jen díky lásce, díky znovunalezení sebe sama v jiném, neboť poprvé v životě postihl Faust opravdu svou niternost v Markétčině lásce a díky nekonečnosti a kající oddanosti této Markétčiny lásky mravnímu řádu pochopil, že musí pro svou niternost nejprve vytvořit nějakou bezprostřední skutečnost, že se nesmí spokojit s žádnou danou bezprostředností, chce-li se skutečně znovu nalézt. V Helenině lásce neboli v znovunalezení své vlastní niternosti v umění vzešla Faustovi tato niternost ještě jasněji jako pravda života vybojovaného v práci a seberozpomnění, zároveň ale dosáhl ještě vyššího poznání, že ani dokonalý umělecký tvar není pro své smyslové, přirozené příměsky pravou skutečností niternosti. Neboť pravou niternost lze nalézt jen ve svobodě, v činném uplatnění obecně lidské podstaty v lidském světě. A když Faust položil svým činem základy k uplatnění svobody v celém jednom světě, vystalo v něm vědomí, že jeho niternost je již rozvinuta v svět a ten je opět jeho činem shrnut v jeho niternosti. Čin jako uskutečnění svobody ve veškeré lidské činnosti mu dal znovu nalézt jeho vlastní niternost jako pravdu obecně lidského a osvědčil tak jeho lásku jako

Mefisto se marně pokouší uchvátit Faustova ducha očištěného plameny lásky

Horská opětné sebenalezení niternosti ve veškerenstvu lidstva.
roklé Byl to tedy čin, skutečnost svobody a lásky, co Fausta
odtrhlo od konečnosti, sobectví, a pozvedlo jeho niter-
nost, jeho nesmrtelnou podstatu na nebesa věčného
ducha.

Zatímco tedy Faustova pravda v průběhu celého
dramatu vyvstávala v stále čistší podobě, až se nako-
nec potvrdil božský výrok o vítězství dobra, odhaluje
se stále víc i Mefistova nicotnost, až nakonec dospěje
k hanebné záhubě. Neboť měl-li Mefisto zpočátku tako-
vou moc nad Faustovým abstraktním věděním, že jej
mohl zavléci do nejbídnější krčmy, do nesmyslnosti
a bláznovství čarodějnické kuchyně, ano, vzrostla-li
tato moc — když se mu podařilo strhnout Faustovu
lásku do smyslového poblouznění — do té míry, že byl
beznadějně ztracen pro vše lepší, až k ohavnosti scény
na Brockenu, přece jen tato moc vždy znovu ztrosko-
tala na moci lásky. Již při pokusu o zachránění Markét-
ky se musil Mefisto proti své vůli podříditi Faustovu
chtění, kvůli zjevení a uskutečnění ideálu krásy musil
dokonce vydat Faustovi klíč své moci a při uskutečňo-
vání svobody a obecné lidské lásky se stal již jen pou-
hým prostředkem, kterého si Faust velice málo pova-
žoval. A když znetvořil i nepatrné sobecké hnutí ve
Faustovi v zločin, proklel Faust Mefistu i všechno jeho
konání; překonáním své konečnosti potřel konečnost
vůbec a stal se pro ni slepým. Mefistův sebeklam, jeho
sprostá smyslnost a jeho konečná porážka je tedy jen
vyjevením jeho podstaty, lži, zla a ničemnosti. Tato
podstata konečnosti musí podlehnout, když se neko-
nečno pozvedlo ke své pravdě v čin. Konečno se
odhaluje na konci dramatu jako nicotné vzhledem k ne-
konečnu; práce a boj proti němu byly jen prostředkem
osvědčení nekonečna.

(148)

3. APOTEÓZA

Po tom, s čím jsme se setkali v scénách celého drama-
tu, zejména v těch posledních, jsme si již vnitřně
jistí vítěznou skutečností nekonečna. Dramatu však
tato vnitřní jistota, jistota citu, nestačí; drama musí
vnitřní proces předvést jako vnější dění. A znázorně-
ním tohoto věčného triumfu nekonečna nad konečným
je Faustova apoteóza. Proč básník pro toto znázornění
zvolil právě tuto formu, vysvětluje ze samotné podstaty
této formy, která ovšem není ničím jiným než doko-
nalým zvnějšněním procesu vývoje niternosti, vnějším
představením toho, co se děje v hloubi citu. Věrní své-
mu dosavadnímu postupu, nehodláme se ani zde za-
bývat rozbořem legendy, nýbrž pokusíme se vyložit
postavy co do jejich podstaty v souvislosti s obecností.

Věčné dějiny nekonečného ducha zahajuje sbor
poustevníků; naznačuje, že se duch musí nejprve
stáhnout ze shonu konečnosti, aby znovu našel svou
nekonečnost, potom se ale musí naučit chápat ko-
nečné dění jako vládu věčného řádu. Přátelské, nikoliv
nepřátelské nakládání se světem při odchodu a ústupu
do vyšších sfér tvoří počátek vyššího světového názoru
vycházejícího z vědomí niternosti. Toto niterné ucho-
pení skutečnosti se potom mění v extázi, která se snaží
— vznášejíc se od pozemské sféry k nebeské a od té
opět k oné — rozptýlit všude nicotnost a osvobodit
jádro niternosti skryté ve všech věcech od jeho slupek.
A toto vznášení se extáze nad konečností se stává po-
nořením do jednotlivých věcí, aby v každé našla pouze
zvláštní znázornění jediné věčné podstaty. Toto pono-
ření, kterému se mění vesmír v panství a život všemo-
hociho ducha, líčí Pater profundus a naplňuje tak
tušení Poustevníků a úsilí extáze postihnout věčnou
niternost existující ve světě. Avšak toto ponoření se
musí obrátit od světa opět k člověku a i v jeho nitru
nalézt svatý klid, čistou záři po všem se rozlévající ni-
ternosti; teprve pak bude jeho vědění a chtění plně
uspokojeno, získá onu dětinskost, upřímnost a veselí,
jaké vyjadřuje sbor Blažených pacholátek. A z této
čisté blaženosti víry a důvěry, se kterou se všude setká-
vá jen zjevení niternosti, se rodí síla seznamovat i ne-
cvičené orgány s niterností ukazující se v nejnepatrněj-
ších věcech a odhalovat naivnímu snažení jeho vyšší
cíl; to vyjadřuje Pater seraphicus. Tak je tedy věčné
táhnutí niternosti cestou k vykoupení z pout konečnosti

Závěr
dramatu
předvádí
vnitřní
proces
vítězství
ducha
jako
vnější
dění

(149)

Horská a čistě vědomí, které všude znovu nalézá niternost, tedy láska, nás uvádí do kruhu věčného, nekonečného. Avšak láska, znovunalezení niternosti v každé jednotlivé věci je naprosto nezbytným předpokladem každého usilování; má-li být kdy člověk vykoupen, musí mu být od počátku dána jako temné tušení a hnutí citu. Jen ona dokáže dát lidskému usilování jeho cenu, protože jen ona je s to vztáhnout konečné stránky rozvíjející se skrze potírání konečnosti k věčnosti tím, že v nich nalézá něco niterného. A tak musí být tedy dovršen věčnou láskou i proces očišťování pozemskosti probíhající ve Faustově usilování, či spíše Faust sám je dovršován tímto procesem, když své konání vztahuje zpět k niternosti a rozpoznává ve svých projevech své nitro. Proto je Faustova nesmrtelná podstata vynesena k druhému kruhu nebeských postav, v němž je znázorněno očišťování lidského usilování věčnou láskou, zatímco konání prvního kruhu spočívalo ve snaze nalézt projevy věčné lásky. Tento druhý kruh představuje ženštější stránku, totiž oddanost veškerého konání niternosti, zatímco první kruh vyjadřoval její mužskou stránku, totiž úsilí niternosti o všestranné uplatnění, a proto v tomto druhém kruhu vystupují jako jednající osoby jen ženské bytosti, kdežto v prvním nacházíme výlučně mužské konání. Kromě žen vystupuje v tomto kruhu pouze Doctor marianus, avšak tak, že i on reprezentuje jen ženskou stránku lidského konání, která není vyloučena ani u muže, totiž naprostou oddanost zjevující se lásce.

(Výrazem této lásky je Madona, a ta je znázorněna jako vládkyně ve své říši; kolem ní se vznášejí kajčnice, představující různé stupně oddanosti niternosti. Marie Magdaléna, která se v pokání ohlíží na své činy a nevyhýbá se hanobení a posměchu, jen aby se co nejvíc pokořila před zjevenou niterností; Samaritánka, která se zcela odřekla svého dosavadního života tváří v tvář nové pravdě; Marie Egyptská, která se podrobila nejkrutějšímu pokání, aby se stala hodnou vzešlého zjevení. Tyto tři ženy orodují za kající se Markétku, která chybila jen jednou, a to z lásky a ze sebezapomnění v lásce, a dokazují tak bezmeznost své odevzdanosti, jež ručí i za cizí hříchy. Táž nekonečnost odevzdanosti, táž síla lásky je vyjádřena v Markétčině prosbě za Fausta, a to je ta moc, která po výroku Madony vynáší Fausta vzhůru. A bylo to skutečně toto vzplanutí

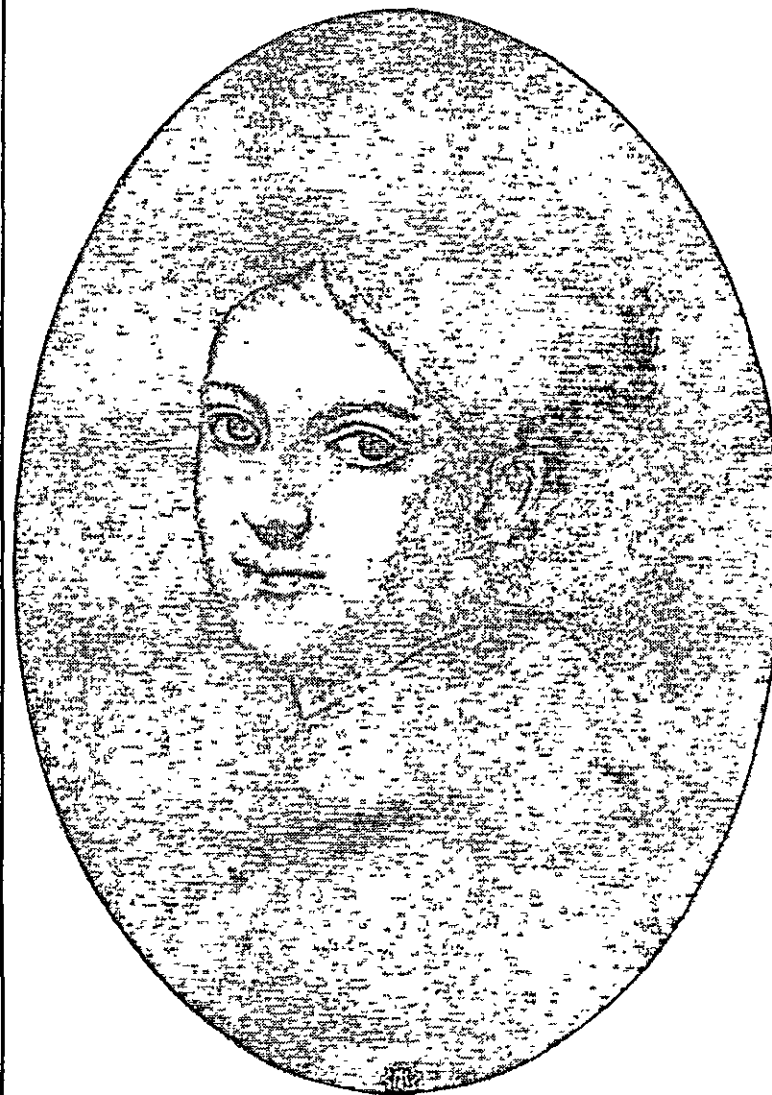
niternosti života v Markétce a skrze Markétku, co Fausta odvrátilo od dychtění po šíři a bezmeznosti a přimělo ho k obratu a oddání se niternosti. Doctor marianus oslavuje pak vládu nekonečné lásky a Mystický chór drama uzavírá.

Podle výroků chóru je pozemské dění jen podobenstvím věčnosti, jež je v něm činná; nedostatečnost lidského úsilí se stává v říši nekonečna událostí a to, co je nekonečné a nepopsatelné, skutkem v oněch sférách, k nimž člověka přitahuje věčné ženství. Věčné ženství je však, abychom shrnuli, co bylo až posud porůznu řečeno, čistá, nekonečná, věčná vnímavost pro vše čisté, nekonečné, věčné. Je to tato vnímavost pro niternost, vlastní nejen ženě, ale i muži, jež všude předpokládá něco niterného, jež bezmezně usiluje o jeho dosažení a ve všem, oč usiluje, něco niterného také nachází, jež tedy mění podnět v čin, nedostatečnost v událost, a právě tak dovršuje čin jeho vztažením k nitru, uskutečňuje čin vymykající se všemu popisu. Tato vnímavost pro nekonečno, toto věčné ženství je láska, nutný předpoklad pravdivosti jakéhokoliv úsilí, láska, která se ze sebe rozlévá do vesmíru a z toho opět proudí zpátky k sobě, láska, která nachází niternost a ve své oddanosti niternosti slaví vítězství nekonečna nad konečnem, láska, která jednoho ducha rozvíjí v celý svět duchů a všechny duchy shromažďuje v jednom svatém chóru.)

Ružitelem
Faustova
vítězného
zápasu
a spásy
je
nekonečná
láska,
věčné
ženství



František Tomáš Bratránek.
Dobová fotografie.



Otilie von Goethe.
Portrét Heinricha Müllera.

Výklad Goethova Fausta od Františka Tomáše Bratránka byl přeložen podle německého vydání Vinzenze Otto Ludwiga Erläuterungen zu Goethes Faust von F. B. Niedergeschrieben im Dezember 1842 (Stifterbibliothek Nr. 53/54, 55/56), Salzburg-Klosterneuburg 1957. Podrobnosti o původu a podobě rukopisné předlohy editor neuvádí. Vzhledem k četným chybám této edice byl její text porovnán se stejnojmenným rukopisem uloženým v Knihovně Národního muzea v Praze pod sign. X G 31, který pochází z majetku Laury Hanušové (kaligrafický titulní list tohoto rukopisu je reprodukován na str. 5 této knihy). Na základě tohoto rukopisu byla opravena řada mylných čtení v Ludwigově edici a zejména byly doplněny dvě chybějící pasáže v rozsahu několika stran. V našem vydání jsou to str. 27–28 (pag. 26b–28b I. svazku rukopisu) a str. 42–43 (pag. 48b–50a I. svazku rukopisu). Podle tohoto rukopisu bylo též jednotně upraveno členění textu v odstavce a některá záhlaví. Kromě rukopisu uloženého v Knihovně Národního muzea je znám ještě jeden rukopis chovaný v Bratránkově pozůstalosti v Oblastním archivu v Brně (sign. E 4, 51 : 52). Další rukopis, který se původně nacházel v klášterní knihovně starobrněnské, je dnes nezvěstný. (Srov. Vl. Dokoupil: Soupis rukopisů knihovny augustiniánů na Starém Brně, Praha 1957, str. 117.)

Pokud Bratránek cituje z Goethova „Fausta“, použili jsme překladu O. Fischera; v některých případech bylo třeba vzhledem k jejich začlenění do Bratránkova textu citáty upravovat (rozšiřovat, krátit, převádět do jiné gramatické osoby apod.). Živá záhlaví stránek pocházejí od překladatele. Záhlaví na levém okraji odkazují k příslušným scénám Goethova „Fausta“, na pravém okraji naznačují obsah dané dvoustránky.

Skupinový snímek členů starobrněnského kláštera na str. 11 pochází ze sbírek Moravského muzea v Brně.

Vysvětlivky, které připojujeme, se vztahují k Bratránkovu textu, nikoliv k postavám a předmětům Goethova „Fausta“.

(155)

Str.

15 *Pověst o Faustovi* se objevila v Německu počátkem 16. století; její literární zpracování v anonymní knížce lidového čtení Historia von D. Johann Fausten (1587) se stalo počátkem řady nesčetných básnických, prozaických a dramatických děl na též námět.

Věčný Žid, legendární postava, která se poprvé objevuje v knížce lidového čtení Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus (1601).

Fortunatus, raně měšťanský román neznámého autora z roku 1509; v době romantismu byl znovu zpracován Ludwigem Tieckem aj.

35 *retournons à la nature* (fr.) — vraťme se k přírodě; heslo odvozené z díla francouzského myslitele Jeana Jacquese Rousseaua.

40 *paliativ*, medikament potlačující vnější příznaky choroby, avšak neléčící ji.

57 *Eritis sicut Deus...* (lat.) — Budete jako bohové, vědouce dobré i zlé; Písmo svaté, Genesis III, 5.

63 *Weisse, Christian Hermann* (1801–1866), německý idealistický filozof, původně přívrženec, později odpůrce Hegelův.

65 *ichor*, éterická tekutina, kterou mají podle antické mytologie v žilách bozi.

- 70 Retzsch, Moritz (1779—1851), německý malíř známý svými ilustracemi (siluetami) k I. dílu Goethova „Fausta“ (1816).
 71 Oken, Lorenz (1779—1851), německý přírodní filozof a přírodovědec.
 81 glosa, lyrický útvar španělského původu; skládá se ze čtyř desetiveršových slok, z nichž každá je výkladem jednoho ze čtyř veršů umístěných vždy na konci desetiveršů.
 114 kyklickové, řeční básníci jónské školy (8. století před n. l.), kteří zpracovávali homérské aj. látky; jejich skladby se staly podkladem řecké tragédie.
Féry, řecké město v Thesálii, kde se podle řecké mytologie nacházel vstup do podsvětí; Goethe má ale na mysli ostrov Leuké, kde se zasnoubil stín Achillův se stínem Heleniným.
 119 němečtí učenci, kteří se přeli o význam fénického božstva Kabirů: F. W. J. Schelling (1775—1854), idealistický filozof, a G. F. Creuzer (1771—1858), romantický filolog.

J. L.

Od Goethovy smrti uplynulo již půldruhého století. Za tu dobu se objevil běžpočet vykladačů jeho „Fausta“. Byli to vykladači povolání i nepovolání, nadšení obhájci i zarytí odpůrci. Právem se lze ptát, proč jsme sáhli právě po práci Františka Tomáše Bratráneka, neznámého Moravana z minulého století, proč se pokoušíme vyrvat z temnot zapomnění právě jeho pokus o výklad Goethovy velebásně.

Proto, že to byl náš první vykladač „Fausta“ vůbec? Proto, že jeho interpretace vyrůstala z ideového kvasu, který provázal závěr Goethova života? Proto, že se Bratránek s Goethem vnitřně ztotožnil, že z něho učinil míru svého vlastního života, a to v době, kdy v něm jedni viděli jen frivolního neznaboha, a druzí zase bezpáteřného dvořana?

Aneho proto, že mu osud přikl trpkou úlohu svědka zániku nejen Goethova rodu, ale celého Goethova světa? Německo básníků a filozofů se před jeho očima změnilo v Německo podnikatelů a vojáků; Goetha vystřídal Bismarck. Kam se poděla Herderova humanita, Hegelova víra v moc rozumu a ducha, Goethova kultura života i tvorby? Melancholie, která provázela Bratránekovo stáří, neměla zdaleka jen osobní příčiny. Jestliže nad ním potemnělo nebe, nebylo to jen tím, že kstáru téměř oslepl. Několik týdnů před smrtí napsal báseň na odumírající strom před svými okny:

*Ach, ty jsi stár, já jsem stár též!
 Tyž osud pojí naše dráhy:
 ty v ohni brzy zaplaneš,
 já pod zem poputuji záhy.*

*Sekyra tala a tys kles
 v zahradě pod zelený lopuch;
 zpěv hrobu kol mne šumí dnes
 jak chmurná píseň žab a ropuch.*

*V mém srdci žiješ hudbou ech,
 kéž osud stejně se mnou hrá si:
 šlechetné srdce po letech
 kéž na mne myslí vprostřed krásy.**

České vydání „Výkladu Goethova Fausta“ chce přispět — nehledě na důvody zmíněné úvodem —

* Přeložil Ludvík Kundera.

FRANTIŠEK
TOMÁŠ
BRATRÁNEK

k splnění skromného přání závěrečných veršů Bratránkovy básně: oživit jeho zašlý obraz v paměti naší veřejnosti, připomenout ho jeho vlastním krajanům. Není to projev sentimentálního zájmu, nýbrž akt kulturní povinnosti. Neboť Bratránek, především Bratránek čtyřicátých let 19. století, naplněný dobyvatelským optimismem osobního i společenského mládí, vznáší svým postupně objevovaným dílem pravoplatný nárok na místo v našich kulturních dějinách.

Jak ukazuje odstup dnes již historický, byl Bratránek v tehdejších našich poměrech svým hlubokým vztahem k dědictví německé klasické literatury a filozofie, zejména k dílu Goethovu a Hegelovu, zjevem zcela výjimečným. Na rozdíl od jeho vrstevníků nemáme u Bratránka co činit jen s krátkodechým nadšením či s náhodnými postřehy, nýbrž s houževnatým celoživotním zápasem o pochopení smyslu uměleckého a myslitelského odkazu největších osobností evropské kultury a o vypracování vlastní celistvé koncepce filozofie, umění i života z ducha jejich díla.

(158)

I

Bratránkovy vnější životní osudy byly celkem prosté. Narodil se 3. listopadu 1815 v Jedovnici východně od Blanska v rodině panského úředníka. Základní školu a gymnázium navštěvoval v Brně. V roce 1834 vstoupil jako novic do augustiniánského kláštera na Starém Brně, jehož osvěcený opat Cyril Napp ho poslal za dalším vzděláním na vídeňskou univerzitu. Ve Vídni se Bratránek seznámil s Goethovou snachou Ottilií, rozenou von Pogwisch, a jejími syny Walterem a Wolfgangem von Goethe. Tento styk mu jednak zpřístupnil významné aristokraticko-patricijské salóny, jednak ho trvale upoutal k literárním a estetickým studiím goethovským. Po dosažení doktorátu filozofie v roce 1839 působil krátce jako opatův sekretář, v letech 1841 až 1843 byl asistentem profesora I. J. Hanuše na filozofické fakultě ve Lvově, tehdy hlavním městě rakouské Haliče. Tam vyústil Bratránkův myšlenkový vývoj v jednoznačnou orientaci na spekulativní systémy německého idealismu (Fichte, Schelling, Hegel a hegelianismus vůbec); základy k tomuto vývoji byly ovšem položeny již ve Vídni. Jeho zájmy však zasahují také do mladohegelovské radikálně demokratické publi-

cistiky (bratři Bauerové, Strauss, Stirner, Feuerbach, Wigand) a dotýkají se i „pravého“ socialismu (Szeliga, Biedermann, Stein). V roce 1844 byl Bratránek nečekaně pověřen namísto sesazeného F. M. Klácela přednáškami z filozofie na „filozofickém ústavu“ (později gymnáziu) v Brně, kde působil až do r. 1851. Rozmach českého národního hnutí, vyvolaný událostmi roku 1848, ho načas sblížil s členy utopického Českomoravského bratrstva (F. M. Klácel, B. Němcová, I. J. Hanuš, J. Helcelet aj.); krátce byl také činný v Moravské národní jednotě. O prázdninách podnikal Bratránek pravidelně dlouhé studijní cesty do ciziny (do rakouských a německých zemí, do severní Itálie, Švýcarska a Porýní), při nichž navazoval osobní styky s významnými představiteli literárního a vědeckého života (např. s Schellingem, bratry Bauery, Mundtem, W. Grimmem, Varnhagenem, Trendelenburgem aj.) a z nichž si přivážel domů poslední novinky filozofické, náboženské a politické literatury, která byla v Rakousku zakázána. V roce 1851 byl jmenován mimořádným, v roce 1853 řádným profesorem německé literatury na Jagiellonské univerzitě v Krakově. Jako vědecký spisovatel se zabýval jednak interpretací Goethových děl, jednak záslužnými edicemi Goethovy korespondence (s Kašparem hr. Šternberkem, Alexanderem a Wilhelmem Humboldtem a Goethovy přírodovědecké korespondence; edice Goethovy korespondence s romantiky se již neuskutečnila). Ve školním roce 1864–65 byl zvolen děkanem filozofické fakulty, v roce 1866–67 rektorem univerzity. V Krakově začal Bratránek též překládat z polštiny do němčiny (Szujski, Pol, Odyniec aj.) a věnoval se studiu polské literatury a polsko-německých kulturních styků (Goethe - Mickiewicz). V roce 1881 odešel na odpočinek. Poslední léta života trávil v starobrněnském klášteře, kde také 2. srpna 1884 zemřel.

Bratránkův vstup do života je zároveň vstupem do velkého historického zápasu plného vypjatých nadějí i hluboké tragiky. V politickém systému Svaté aliance tehdy zdánlivě triumfuje starý feudálně patriarchální svět nad politickými, sociálními a intelektuálními ambicemi mohutnějšího měšťanstva, za jehož zády se již dostávají do pohybu lidové masy. V českých zemích se tato skutečnost epochálního historického zlomu navíc překrývá s nástupem českého národního hnutí, které

(159)

ještě umocňuje dynamičnost násilně zadržovaného sociálně politického vývoje.

Bratránkův život jako by byl průsečíkem všech těchto rozporů, které v jeho vědomí nabývají podoby trýznivých nábožensko-filozofických a morálně politických krizí. Pro Bratránkův duchovní vývoj i pro jeho životní osudy je charakteristické, že tyto rozpory nepřekonává, nýbrž ztělesňuje, že je neřeší, nýbrž „fixuje v jejich protikladu“, že se pokouší založit svou mravní i společenskou existenci na jejich vratké rovnováze.

Hned odpověď na otázku po Bratránkově národnosti není jednoduchá. Jeho matka byla rakouská Němka, jeho otec Čech z českomoravského pomezí; Bratránek sám se jednou označil za Hanáka. Česství Bratránkova otce nebylo ovšem obrozensky uvědomělé, obsahovalo však podle Bratránkových vzpomínek pozoruhodné vědomí kontinuity s husitskými válečnými zástupy, s legendárními Moravany, kteří do jednoho padli v bitvě na Bílé hoře, se vzdornými lidovými písmáky, kterých se bál každý začínající kněz. Od babičky z otcovy strany slyšel mladý Bratránek v dětství pohádky a pověsti o Bruncvíkovi a Meluzině, o Odřifousovi a Ječmínkovi, o Blanických rytířích a Žižkově meči. „Tak se dostala do mého života skrze moji babičku z otcovy strany,“ vzpomíná Bratránek, „potence složená z neohebného slovanství a jadrnosti tzv. nižších stavů, která byla o to významnější, že byla jako přirozený základ ještě posilována zvláštní láskou, s níž jsme my dva na sobě viseli.“ Až do svých devíti let mluvil Bratránek pouze česky; obrat nastal až s jeho příchodem do školy. Setkání s německou vzdělaností, o tolik vyspělejší a bohatší, než byla tehdy vzdělanost česká, rozhodlo o dalším běhu Bratránkova života. Po základní škole a filozofické přípravce v Brně následovala vídeňská univerzita; k studiu vrcholných děl německé klasické literatury a filozofie, jimž plným právem připisoval význam evropský a světový, přistoupil vliv vídeňských literárních salónů a později osobní styky s předními představiteli německého uměleckého a vědeckého života. (V salónu Josefiny von Wertheimstein se mj. seznámil s rakouským spisovatelem Ferdinandem von Saar, který ho později zpodobil v postavě kněze v povídce „Innocens“.) Bratránek ovšem nikdy nepřerušil vztahy ke svým českým

přátelům, vesměs buditelským pracovníkům, avšak těžiště jeho zájmů tvořila kultura německá.

Když se Bratránek na sklonku života znovu zamýšlel nad svým postavením v nacionálně rozpolcené rakouské společnosti, konstatoval, že podstatu jeho osobnosti tvořily jak české, tak německé prvky a že žádnému z nich nemohl dát jednoznačně přednost na úkor druhého. Ultimativní požadavek lupiče „Peníze, nebo život!“ byl podle jeho názoru ještě slušný ve srovnání s požadavkem „Slovan, nebo Němec!“; ten mu totiž neponechával žádnou jinou alternativu kromě smrti (chápe-li smrt jako rozklad organického celku v jeho prvky). Bratránek správně viděl, že češství a němečství nepředstavují dva vývojové stupně ducha (nižší a vyšší) a že jejich protiklad netvoří vývojový rozpor, který by mohl být překonán dialektickou syntézou. Možnost řešení tohoto protikladu spočívala pouze v jedinečném, ryze osobním rozhodnutí pro tu či onu národnost, a to se vymykalo jeho možnostem.

V polovině 40. let byl Bratránek zřejmě považován za Čecha. Glaserův list „Ost und West“ vyjádřil v roce 1844 naději, že „myslitelé Bratránek a Hanuš“ budou přispívat do chystaného časopisu „Koleda“ „ve své mateřtině“. Protože nevystupoval dost jednoznačně jako Němec, ocitl se Bratránek v roce 1848 v seznamu proskribovaných, který sestavili brněnští „čechožrouti“. Nejzřetlivější útoky na sebe přivolał, když spolu s Hanušem a Helceletem podal vídeňskému revolučnímu Výboru bezpečnosti v červnu 1848 jako očitý svědek pražských bouří pravdivou zprávu o brutálním postupu generála Windischgrätze a uvedl tak na pravou míru tvrzení německého šovinistického tisku, který Windischgrätze oslavoval jako zachránce Německa před panslavistickým spiknutím. V téže době ale podnikl Bratránek cestu do Prahy za Klácelem, aby ho získal pro volby do frankfurtského parlamentu. A když vydal v roce 1850 svou „Příručku dějin německé literatury“ (koncipovanou na tehdejší poměry velmi svobodnomyslně), byl obviněn, že se jí chce zavděčit nastupující protičeské reakci a vysloužit si nějaký vysoký církevní úřad. Nejostřeji reagoval patrně I. J. Hanuš. Hlubokou roztržku mezi prehlivým Hanušem a přecitlivělým Bratránkem urovnal až po roce jejich společný přítel Helcelet.

Jak je vidět, dostal se Bratránek v době revoluce

a bezprostředně po její porážce do konfliktu s nacionalismem — jednou německým, podruhé českým — proto, že za důležitější než národnostní otázku považoval prosazení politické demokracie v českých zemích. Na politické základně se s Hanušem také opět snadno smířil. Svědčí o tom hned jeho první dopis po překonání sporu, v němž Hanuše upozorňuje na to, že mu Thunovo ministerstvo zakázalo používat při vyučování Hanušovu učebnici psychologie jako hegelovskou, a vyzývá svého někdejšího učitele, aby se měl na pozoru před donašeči. (Hanuš byl pak skutečně v roce 1852 nařčen z hegelianismu a sesazen.)

Nejzajímavější je, že právě v „Příručce dějin německé literatury“ se Bratránek pokusil formulovat (na základě Hegelovy filozofie dějin) vysloveně humanistické pojetí národnostní otázky. „Lidský život,“ píše v úvodu, „je podstatně niterný život neboli niternost. Ta se v dějinách vyskytuje pouze v konkrétních podobách jednotlivých národních osobitostí. Ve styku s jinými národy nachází každý národ podněty k vyjevení stále většího počtu stránek své niternosti, k jejich obhájení a probojování, až vyjádří celou svou osobitost v institucích veřejného života a v nich pochopí sebe sama i svůj význam pro svět. Toto jeho sebepoznání vyslovuje národní literatura. Teprve na vrcholu svého vývoje poznává národ, že podstatou jeho nitra je lidskost. Národní literatura, která dosáhla svého vrcholu a stala se klasickou, není už privátní záležitostí jednoho národa, ale stává se prvkem vzdělanosti jiných světově historických národů, tj. stává se světovou literaturou.“

Přestože Bratránek těmito slovy uvádí čtenáře do dějin německé literatury, chápe je obecně; jeho koncepce platí i pro slovanské národy. Co tedy české vlastence na jeho knížce tolik pobuřovalo? Patrně to, co Bratránek nevyslovil a co bylo zřejmé: že česká literatura ještě není klasická a že český národ ještě není světově historickým národem.

O tom, jak těžce a bolestně Bratránek prožíval všeobecný vzrůst nacionalismu a jak úporně hledal řešení, svědčí jeho stať „Paralely mezi německou a polskou literaturou“ z roku 1851. Úvodní kapitola „Paralel“ je možno považovat za pokus o novou koncepci literární vzájemnosti mezi národy (na rozdíl od Kollára nikoliv pouze mezi slovanskými, nýbrž mezi slovanskými a ne-

slovanskými národy). Již osudy Bratránkova rukopisu ukazují, jak nepříznivá byla počínající padesátá léta věcné diskusi o této palčivé otázce. Bratránek svou stať nejprve nabídl Helceletovi pro „Koledu“; do češtiny ji měl přeložit Klácel. Když Helcelet odmítl, poslal Klácel Bratránkuv rukopis prostřednictvím B. Němcové redaktorovi „Muzejníka“ V. B. Nebeskému. Ani tady se však nepodařilo článek „O průměrech literatury polské a německé“, jak ho Klácel česky nazval, umístit. Bratránek jej nakonec uveřejnil v roce 1853 ve vídeňském časopise „Österreichische Blätter für Literatur und Kunst“ — avšak bez klíčové úvodní kapitoly. Ta byla, jak se zdá, v rozháraných národnostních poměrech, jitrných ještě praktikami nastupujícího neoabsolutismu, nepřijatelná oběma národním táborům, českému i německému, potlačená opozicí i vládě. Zachovala se nám pouze v rukopise v Klácelově pozůstalosti.

Bratránek vychází ve své statí z názoru, že věci, které na první pohled jednotlivce i národy rozdělují, se při bližším zkoumání ukáží jako nejlepší pojítko jejich jednoty. Ve zvýšené míře to platí v oblasti literatury. Každý národ se ve své literatuře snaží vyjádřit co nejúplněji všechnu svou osobitost danou přírodními a historickými podmínkami jeho života; to se zprvu jeví jako obrana a ohrazení proti sousedům, avšak literatura, která měla tuto izolaci zajistit, ji naopak ruší. Neboť když národ vstoupí na toto pole, je přijat jako rovnocenný bojovník a brzy dochází k dohodě o vzájemné podpoře a spolupráci v úsilí o dokonalé vyjádření humanity. „Neboť humanita, jak se prosadila v poznání našich dnů, není onen neprávem tak nazývaný kosmopolitismus, který by chtěl setřít všechny zvláštnosti jednotlivců i národů. Tato humanita nehledá abstraktního, nýbrž skutečného, živého člověka, a čím víc individuálních a národních zvláštností se podaří vyjádřit, tím větší zisk pro lidstvo v tom vidí pravý kosmopolita naší doby. Ten je nutně — chce-li přispět k uskutečnění obecného — vlastencem, neboť pro své působení potřebuje půdu, na níž je chápán a oceňován, s níž je srostlý každým svým nervem — půdu domova.“ Pravý vlastenec je tedy prost úzkoprsého odporu proti všemu cizímu; snaží se naopak pro svůj národ získat vše, co by mohlo posloužit jeho pokroku a probudit jeho vlastní dřímající síly. Tak postupovaly od po-

čátku novověku s víceméně jasným vědomím úkolu pravé humanity všechny národy. Nenazývaly jako Řekové a Římané všechny cizince barbary, nýbrž ohlížely se po nejlepších výkonech u sousedních národů a osvojovaly si je. Pro tento úkol zprostředkovat mezi národy není, jak by se mohlo zdát, vhodná věda, a to právě proto, že je pouze obecné povahy. Vědec proto také nepatří svému národu, nýbrž lidstvu. Naproti tomu básník reprezentuje v první řadě ducha svého národa. Národnost literatury se přitom Bratránkovi kryje s její lidovostí. A Bratránek se odvolává na Goetha, který poukázal na lidovost pravé poezie a na nutnost, aby se národy právě v této oblasti navzájem uznávaly a ctily svůj způsob života.

S tímto programem přicházel Bratránek v roce 1851 do Krakova jako nově jmenovaný profesor německé literatury. V prvních letech svého působení se tu cítil jako rakouský státní úředník a „Němec“ ze všech stran nenáviděn a byl ve svém osamocení hluboce nešťastný. Přišel právě v době, kdy byla krakovská univerzita „ve stavu obležení“ — v roce 1853 byla nařízením ministerstva zavedena pro všechny předměty jako vyučovací jazyk němčina, řada učitelů musela odejít a polští studenti univerzitu bojkotovali. Potřeba opřít svou humanitní koncepci literatury o reálnou společenskou sílu v napjatých poměrech okupovaného Krakova svedla Bratránka k tomu, že ji zprvu spojoval s existencí mnohonárodního rakouského státu. Časem však překonal omezenost tohoto stanoviska pozitivní účastí na polských kulturních snahách. Psal s porozuměním o polské literatuře, překládal z ní do němčiny a snažil se zprostředkovat mezi polskou a německou literaturou. Tento jeho zájem o polskou kulturu měl kořeny hluboko v minulosti. Již v roce 1843 poslal Bratránek Ottilii von Goethe na její žádost ze Lvova zevrubný výklad Mickiewiczových „Dziadů“.

Svou nelíbenou úctou k polským kulturním hodnotám a tradicím, svým taktem a spravedlností získal si Bratránek postupně důvěru a sympatie jak kolegů profesorů, tak polských studentů. Přesto by byl rád odešel jinam, nejraději do Prahy; jeho korespondence z té doby je plna stesků na nedýchatelné krakovské ovzduší a prosb o pomoc při hledání místa na některé jiné rakouské univerzitě. Nakonec zůstal v Krakově plných třicet let, sžil se s krakovským prostředím, našel

tam osobní i literární přátele (J. Szujski, St. Tarnowski, poslední prezident svobodného města Krakova před rakouským zábohem baron K. Schindler aj.) a sám byl přijímán v polských kulturních kruzích jako „přítel Poláků“. Pozoruhodným způsobem se to projevilo po polském lednovém povstání v roce 1863, kdy byla krakovská univerzita opět zpolonizována. Tehdy Bratránek prohlásil, že bohužel není s to přednášet polsky, a chtěl rezignovat. Filozofická fakulta si však vyžádala v jeho případě výjimku, takže mohl nadále přednášet německy. Zadostučinění, kterého se tak dostalo Bratránkovu pojetí vztahů mezi národy a národními kulturami, nemohlo však vyvážit tíživý pocit osamocení a marnosti jeho zápasu proti prohlubujícímu se nacionálnímu rozdělení a odcizení, kterému téměř bez výjimky propadla věda, literatura a umění všech rakouských národů v druhé polovině 19. století.

Bratránkovy styky s českým kulturním prostředím se pohybovaly od počátku na nejvyšší úrovni. Je až s podivem, jak mohly téměř beze stopy zmizet nejen z obecného kulturního povědomí, ale i z odborné literatury. Vinna je tu ovšem především Bratránkova „nenárodnost“, jeho neschopnost jednoznačně se vyslovit pro určitou národní kulturu. Ještě jako student vyhledal Bratránek ve Vratislavi J. Ev. Purkyně, který ho přitahoval hlavně svými přírodně filozofickými názory. Po léta na něho vzpomínal a dával ho po svých přátelích pozdravovat. Úzké přátelské vztahy ke klášternímu spolubratrovi F. M. Klácelovi a k představenému na Lvovské univerzitě I. J. Hanušovi přetrvaly přes občasná názorové kolize a rozdílné životní osudy celá desetiletí díky shodné filozofické orientaci: všichni byli hegelovci. Skrze ně a jejich společného přítele J. Helceleta se konečně Bratránek seznámil s největší naší uměleckou osobností té doby B. Němcovou. Bratránek měl zvláštní slabost pro vzdělané a duchaplné ženy. Takovou ženou velké kultury srdce i rozumu byla Ottilie von Goethe, ale takovou ženou byla nepochybně také B. Němcová i její přítelkyně, Hanušova žena Laura. V dubnu roku 1851 se Bratránek setkal s B. Němcovou poprvé; zúčastnil se tehdy společného výletu B. Němcové, F. M. Klácela, J. Helceleta a V. Vrbíkové na Mniší horu u Brna. „Při dobrém víně a kolotání jarních slaviců“ strávili kouzelný večer pod širým nebem. V září téhož roku pak doprovázel

Bratránek J. Helcelet na schůzku Českomoravského bratrstva na Horách P. Marie u České Třebové; sám se jí ovšem nezúčastnil, nýbrž pokračoval v cestě na své nové působiště, do Krakova.

Bratránekův dlouholetý pobyt v Krakově vedl k oslabení, nikoliv ale k přerušení styků s domovem a kulturním děním v Čechách a na Moravě. Jednak pravidelně zajížděl do Brna i do Prahy, jednak udržoval styky s krajany, které osud zavál do rakouské Haliče. Již od čtyřicátých let například působil ve Zwierzynci u Krakova český básník Boleslav Jablonský; v šedesátých letech pak přišel do polských Dziedzic horlivý moravský buditel M. Mikšíček, jehož manželka Veronika, rozená Vrbíková, patřila ke Klácelovu Českomoravskému bratrstvu. Tu Bratránek seznamoval s polskou literaturou a zasvěcoval do svých názorů estetických. Nejsilnějším poutem s vlastí však byla Bratránekovi v Krakově korespondence s přáteli, především s I. J. Hanušem. Kromě osobních zájmů a starostí osvětlují tyto listy i Bratránekovo nepřímé zasahování do českého kulturního života. V červenci roku 1852 sděluje například Klácel Bratránekovi, že B. Němcová četla jeho rukopisnou filozofickou práci „Praslova života“, inspirovanou Goethovým básnickým cyklem „Slova slov“, kterou Bratránek věnoval Lauře Hanušové, „a že v nich velkou libost nacházela; neb doufám,“ pokračuje Klácel, „že ona, jsouc velmi chytlavá, mnoho se naučila z nich, zvláště vidouc v tom zrcadlo sebe i mnohé známé, jistě že je použila k tomu, aby jasněji poznala sebe“. Podobně oznamuje o rok později, že Bratránekova kniha (nejspíš jeho „Estetické studie“ vydané v Brně 1853) dochází podle jeho předpovědi uznání; „a ihned Božena (tj. Němcová) bez mého přičinění tak psala, ale s doložením, že se jí posmívají s tou libostí; ona ovšem se nedala myšlet“.

V roce 1862 poslal Bratránek za Ottilii von Goethe svého klášterního druha Pavla Křížkovského s doporučujícím dopisem, v němž výslovně vyzdvihl slovanský ráz jeho skladeb. Snahou Křížkovského je podle něho „uvést v soulad národní prvky s požadavky, jež klade na hudební umělecké dílo dnešní doba“. Ke svým moravským kořenům se Bratránek přihlásil v roce 1865 velkou statí „Moravská lidová píseň“, k níž ho inspirovala sběratelská činnost Fr. Sušila. Nejvíce Bratránka potěšilo, když mu Sušil vzkázal, že

jeho statí mu dodala chuti pokračovat v sbírání moravských lidových písní. Bratránek sám se obíral myšlenkou na napsání samostatné knihy o lidových písních; k tomu však již nedošlo. Ke konci života se Bratránek ještě zapojil, i když jen nepřímo, do rukopisných bojů. Na žádost starého A. V. Šembery se ujal revize německé verze jeho polemického spisu o podvrženosti „Rukopisu královédvorského“ (Víděň 1882). Bratránek nepochybně hluboce soucítíl se zasloužilým buditelem, který dal přednost vědecké pravdě před vlasteneckou legendou, a stal se proto terčem nenávistných útoků. Na Šemberovu žádost, aby jeho spis recenzoval, však odpověděl záporně: je už starý a nemocný a kromě toho má pověst „Němčoura“, takže by jeho recenze Šemberovi neprospěla.

Veřejně se Bratránek ještě jednou vrátil ke své humanistické — a v daných poměrech ovšem utopické — vizi pokojného a plodného soužití různých národů ve věnování, jímž připsal své staré přítelkyni Ottilii von Goethe překlad listů polského básníka E. Odyńce, líčících návštěvu A. Mickiewicze v roce 1829 u Goetha ve Výmaru. Na překladu pracoval o prázdninách, které trávil v Korutanech, v zemi s dávnou slovanskou minulostí. Zde ho mocně zaujala prastará pověst vížící se ke kamennému trůnu v otevřené krajině nedaleko Klagenfurtu. Každý nastupující korutanský vévoda prý musil, oblečen v prostý selský šat, složit na tomto trůně přísahu v obou jazycích země, tedy německy i slovinsky. A Bratránek melancholicky připomíná „zářivou duhu smíření“ národů, jež se klenula za Mickiewiczova setkání s Goethem „nad vchodem do světové literatury“, zatímco dnes lze všude pozorovat jen „mraky, mlhy a déšť“. A Bratránek znovu děkuje Ottilii za to, že ho od počátku jeho veřejného působení vždy odkazovala k tomu, co lidi spojuje a sjednocuje.

Obdobná rozpolcenost, s jakou jsme se setkali v Bratránekově postoji k národnostní otázce, charakterizuje i jeho vztah k náboženství a církvi. Svobodomyšlné ovzduší starobrněnského kláštera, tohoto „sídla osvícenství a mladohegelianismu“, vypěstovalo v Bratránekovi od počátku nechuť k nekritické ortodoxii. Z univerzitních studií ve Vídni se vrátil do Brna spíše jako filozof než jako teolog. Jeho vzdělání a široký rozhled byly v křiklavém rozporu s úzkoprýsm konzervatismem

a hašteřivým konfesionálním stranicetvím českého kněžstva na Moravě, což ovšem jen posilovalo jeho němckou kulturní orientaci. „V tomto ovzduší zbožných prostředností a plochých sentimentalit, jimž podlehlý i nejlepší hlavy, Šmídek, Škorpík a Dědek,“ píše o tom Hýsek, „těžce se žilo opravdovým talentům, které se nechtěly dát másti ve svých velkých plánech; není než tragickou vinou Sušilovou a Procházkovou, že české literatuře na Moravě při jejich nepopíratelné lásce k národu byly ztraceny zjevy tak význačné jako dr. Tomáš Bratránek a dr. Beda Dudík, kteří se prostě zrekli jazyka lidu, aby mohli jíti za svými velkými metami, a aby mohli mluvit volně, bez kaceřování, začali psát německy.“

Své skutečné názory ovšem nemohl Bratránek ve čtyřicátých letech zveřejnit ani v ezoterické hantýrce německé spekulativní filozofie. Ve své uměleckofilozofické prvotině „K vývoji pojmu krásy“ z roku 1841 ještě zachovává zdání pravověrnosti. Neodvažuje se jít historicky dál než k Schellingovi, a i k tomu je ostře kritický pro jeho panteismus. Naproti tomu ve svém eseji „Praslova života“, který píše brzy nato, avšak pouze pro sebe a spolehlivé přátele, traktuje již náboženství s brutální otevřeností v kategoriích „absolutní závislosti“ (Schleiermacher) a „odcizení lidské rodové podstaty“ (Feuerbach). Jeho vývoj v těchto letech nese jasné stopy studia děl bratří Bauerů, A. Rugeho, D. F. Strausse aj. Míru Bratránkova nábožensko-filozofického radikalismu podhaluje jeho přísný posudek Klácelovy „morální filozofie“ z roku 1844 (patrně konceptu budoucí „Dobrovědy“). Považuje ji za pochybenou; „to dobré je v ní zavaleno masou citátů z Bible. Klácel ani tady nezanechal své scestné politiky à la Ferina lišák, totiž snahy vyhovět na obě strany. I když to ještě nějaký čas půjde, určitě to špatně skončí, poněvadž kněžouři, povzbuzení konverzemí, přijdou nakonec s požadavky, na nichž ztroskotá i nejlepší vůle...“ Nejostřeji se však Bratránek vyjádřil o náboženství a katolické církvi, když odmítl v roce 1846 reformní snahy vůdce Německého katolicismu Rongeho: „Příštípkařením se dnes už ničeho nedosáhne a Ronge a spol. se chovali jen jako příštípkáři, neměli odvahu říci: nepotřebujeme vůbec žádné boty!“

Takové názory byly ovšem v nesmířitelném rozporu s Bratránkovým postavením řádového kněze

a učitele filozofie ve státní službě; důsledkem tohoto rozporu byla hluboká vnitřní rozháranost. Sám napsal Ottilii von Goethe v roce 1857, že jako mnich a Rakušan je „dvojnásobným páriou“. V protestantském Německu mu pomalu upírali právo na pokrokové názory. Vždyť dokonce i Ottiliina dcera Alma Bratránkovi nedůvěřovala a jeho svobodomyšlnost považovala jen za „jezuitskou přetvářku“. Bratránkuv žák, pozdější pozitivistický filozof T. Gomperz píše ve svých vzpomínkách, že na Bratránkově osobnosti byla patrná hluboká trhлина a že hlavním prostředkem, jak ji zastřít — nikoliv zacelit — byla sžíravá ironie a dialektika, kterou prý ovládal s oslnující virtuozitou. „Poněvadž nemohl brát sebe a své postavení v občanském životě vážně, aniž by těžce trpěl, stalo se mu ironické nazírání na svět a na sebe sama druhou přirozeností.“

Není divu, že se Bratránka čas od času zmocňovala zoufalá touha po úniku z tíživých pout klášterních slibů a nedýchatelného ovzduší metternichovského Rakouska. To by však bylo možné jen za cenu opuštění všeho, nejen domova a přátel, ale i rodné země — a navždy. (F. M. Klácel musel odejít — o pětadvacet let později — dokonce až za moře, do Ameriky.) Přesto se o to pokusil, a to v roce 1843, když se vydal za podpory Goethovy rodiny na prázdninovou cestu do Berlína. Dovídáme se o tom z dopisu Ottilii von Goethe ze 17. října 1843. V úvodu se Bratránek brání výtce, že ve svém předchozím dopise nebyl dost upřímný, a vysvětluje to obavami z policie. Tento dopis posílá po spolehlivém poslovi. Bratránek především Ottilii děkuje za doporučující listy jejím berlínským přátelům. Zajistily mu nejen laskavé přijetí, ale připravily půdu i pro jeho „budoucí působení“. To, že se jeho pokus protentokrát nezdařil, zavinila pouze nepřítomnost ministra Eichhorna v Berlíně. Studium medicíny pro něho nepřicházelo v úvahu, protože by neměl být z čeho živ po dobu studií, stát se protestantským pastorem by bylo snazší, avšak jaký smysl by mělo měnit špatné za stejně špatné? Kdyby se chtěl živit publicistikou, zcela by ho to vyčerpalo a musel by se vzdát všech svých plánů do budoucna. Zbývala tedy jediná možnost: podrobit se nezbytným zkouškám a habilitovat se na některé pruské univerzitě. K tomu však byla pro něho jako pro cizince nutná řada úlev, které mu mohl poskytnout jen ministr Eichhorn. Chtěl vyčkat jeho příjezdu, ale

mezitím končila platnost jeho pasu, a tak musel vše odložit na příznivější dobu. Uvažoval i o tom, že by se obrátil přímo na krále, ale všichni ho od toho zrazovali, protože právě začal vanout ostřejší pietistický vítr. V závěru ujišťuje Bratránek Ottilii i sebe sama: co je odložené, není ztracené. Ve skutečnosti však se k podobnému pokusu již nikdy nevzchopil.

Bratránkuv střízlivý referát jen nedostatečně zastírá hluboké zklamání nad zmařenou nadějí na osvobození. Gomperz píše, že Bratránek nenašel v pravou chvíli dost odvahy k rozhodnému kroku, a pak už bylo pozdě. „Neměl dost sil, aby zpřetrhal pouta navázaná předčasně, dlouho před dovršením jeho vnitřního vývoje. A snad i cítil, že jeho mnohostranné, avšak pevný střed postrádající vědění ho neuzpůsobuje k univerzitní dráze mimo Rakousko. Jeho rozjímavá povaha se přičila tvrdému zápasu o existenci. A v klášteře, který mu poskytoval skromný, ale bezpečný azyl, se nemusil právě přetvářovat, protože nikdo, nejméně pak vysoce vzdělaný a laskavý prelát Napp, od něho nevyžadoval projevy přísné církevního smýšlení.“

Ve zcela jiném světle se jeví Bratránkova berlínská cesta v dopise, který poslal o dva měsíce později příteli Hanušovi. První otřes z nezdaru praktického účelu cesty již odezněl a do popředí vystupují nezapomenutelné zážitky ze setkání s významnými kulturními osobnostmi, opojení kypícím společenským životem a duchovním kvasem ve filozofii, literatuře i umění. Skoro se vnucuje otázka, nebylo-li vlastně toto na Bratránkově cestě ještě důležitější než její praktický cíl. Je jen přirozené, že Bratránek cítí potřebu dát své „cestovní zprávu“ v duchu dobového epistolárního umění také určitou literární formu. Poslyšme aspoň krátký úryvek:

„Když jsem přibyl do Berlína, Schelling tu ještě nebyl. Pozdní léto je vůbec nejméně příznivé pro navazování známostí a vyřizování cestovních záležitostí, zvláště té mé; všichni využívají prázdnin, aby utekli z písečného Berlína, který je snesitelný jen v zimě a na jaře. Tak odcestoval i Schelling do Mnichova, a chtěl-li jsem poznat tohoto patriarchu naší filozofie, musil jsem přidat několik dní, i když moje záležitosti byly už vyřízeny. Konečně jsem dostal pozvánku k čaji. Když člověk přichází k Schellingovi, zdá se mu, jako by šel

na návštěvu spíše k nějakému ministrovi než k filozofovi. Vedle hraběte tohoatoho a barona xy stojí na mosazném štítku vedle zvonku (berlínský zvyk) v prvním patře jednoho z nejvznešenějších domů aristokratické a vysoce byrokratické Leipziger Strasse také pan tajný rada von Schelling. Malý tajný rada vstoupil dveřmi zleva do předpokoje, a než udělal ke mně asi dvanáct kroků a zřetelněji vystoupil v tlumeném světle, které sálem rozléval lustr, měl jsem dost času, abych zaujal náležitý postoj. První dojem z Schellinga je krajně odpuzující (ten ošklivější portrét je pravdější), jeho hlava s negerskými rysy a pleť mulata rámovaná bílými vlasy působí zcela disharmonickým dojmem. Jakmile však začne mluvit, vyniknou jeho překrásné modré oči a prozáří celou jeho fyziognomii, že je sotva k poznání. O Schellingových šedinách koluje v Berlíně bonmot: byl jasnější, dokud byl tmavý, a stal se temnějším, jakmile začal prokvétat. Vstoupili jsme pak vpravo do salónu, kde seděli u čaje — protože Schellingův příjezd nevešel ještě ve známost — jen jeho žena, jeho syn a velmi hezká mladá a duchaplná hraběnka Alefeldtová. Rozhovor plynul po celé dvě hodiny velmi živě a týkal se tisícerych věcí, rakouské filozofie a berlínského žargonu, českých lázní a rakouských financí, Custinovy knihy o Rusku, polských Židů, berlínské kanalizace, dámských toalet atd. atd., všechno páté přes deváté. Schelling přitom uměl vpravdě diplomaticky ulamovat všechny hroty a na všem nalézt nějakou komickou stránku. Ironie (ve všech významech) je vůbec základním rysem jeho zjevu a jeho slova, že chce korigovat jednostrannosti Hegelova systému, znějí, když jsou vyslovena, zcela jinak, než když jsou napsána. Vůbec bych se nedivil, kdyby Schelling na jedinou prohlásil, že si svou filozofii zjevení dělal z Berlínanů jen dobrý den; považoval bych to za ironii právě tak jako slova jeho první přednášky, podle nichž si ho zvolila prozřetelnost k tomu, aby německé filozofii dal nový směr. Neboť v jeho řeči naprosto nelze rozlišit, co je míněno vážně a co tvrdí jen naoko. A bylo rozkošné pozorovat, jak nechal duchaplnou hraběnku, aby mu vždy znovu naletěla. Jen jednou upadl nechtě do hořkého tónu, a to když jsem mu řekl, že Salatův systém je, i když nejmenován, oficiální rakouskou filozofií. To by si ten člověk při svém věčném polemizování sotva pomyslně, že se stane v Rakousku filozofickým školním

patronem, poznamenal a přerušil zkrátka tento rozhovor a přešel k jiným tématům.

Před svou návštěvou u oficiálního obhájce zjevení z pádného důvodu 5000 dobrých tolarů, které mu stát poskytuje, aby se předčasně nevyčerpaly zásoby jeho myšlenek, jsem poznal neoficiálního bojovníka proti zjevení Bruno Bauera. Jeho otec je zaměstnán v královské porcelánce, není nezáměrný, a tak nemusí Bauer právě lapat po vzduchu, není-li veden na žádné výplatní listině. Při revolučních snahách à la Bauer je vždy dobré, má-li člověk pod nohama kus vlastní pevné půdy — také Feuerbach je statkářem. Bruno Bauer zřídil se svým bratrem Edgarem v Charlottenburgu (půl hodiny od Berlína) knihtiskárnu, kde chtějí vydávat radikální spisy. Hořce si mi stěžoval na postup policie, která konfiskuje každou jejich knihu ihned po vyjití. Příštím jeho dílem budou několikavazkové kulturní dějiny 18. století, v nichž, jak řekl, podá nový plán a nové názory. Mluvili jsme též o „Německých ročenkách“ — Bauer si nenechal vymluvit, že je dobře, že zanikly, neboť vše, co bylo v onom směru možno říci, bylo prý již řečeno. Vůbec se hned tak nesetkám s mužem, který by se o všem vyslovoval s takovou určitostí jako Bauer; každé jeho slovo bylo přitom prochnuto takovou zlobou, že mi bylo, jako bych stál tváří v tvář spontané šelmě. S touto rozhodnou řečí je však celý jeho zjev ve zvláštním protikladu: plaché vystupování jako u nějakého kandidáta na kazatelský úřad, který vidí v každém člověku možného příznivce, nepořádný oděv, bezvousý jemný obličej, zkrátka chlapecký vzhled, přičemž je ale patrný věk kolem pětadvaceti třiceti let. Jen čelo, mocně vyklenuté a zformované, vysoké a široké, shlíží ze své výše dolů...“ A Bratránkův mnohastránkový dopis pokračuje líčením návštěv a rozhovorů s mladoněmeckým publicistou T. Mundtem, diplomatem a spisovatelem A. K. Varnhagenem, protestantským pastorem Neandrem, filozofem A. Trendelenburgem, jazykovědcem W. Grimmem aj.

Z Bratránkových dopisů vyrozumíváme, jaký byl jeho tajný životní cíl či spíše sen: svobodné studium filozofie! Krutou ironií osudu musil převzít krátce po svém návratu z Berlína funkci učitele filozofie po svém příteli Klácelovi, který byl sesazen pro údajnou „slavomanii a hegelianismus“. Ve své malomyslnosti napsal tehdy Bratránek Ottilii: „Když jsem řekl, že bych

považoval za své největší neštěstí, kdybych musil přednášet filozofii (totiž v Rakousku), protože bych tak musil prostituovat poslední neznescvěcenou svátost své duše.“ A právě to ho teď potkalo.

Novou naději na osvobození z pout nucené poslušnosti a přetvářky přinesl Bratránkovi revoluční rok 1848, ohlašující definitivní zhroucení feudálně patriarchálních poměrů, jejichž mocnou operou byla v Rakousku katolická církev, a nastolení buržoazně demokratických svobod, které vytvářely zcela nové podmínky pro rozvoj vědecké a literární práce. Bratránek počítal s tím, že dojde k rušení klášterů, a uvažoval již o konkrétních možnostech svého zapojení do občanského života. Po porážce revoluce, za Bachova policejního absolutismu, ovšem všechny tyto naděje opět padly. Z tohoto zklamání se Bratránek již nikdy nevzpamatoval. Rezignace, k níž projevovatel dříve sklon jen v okamžicích deprese, stává se teď jeho životním programem. Zároveň kapituluje před církevní vrchností, která zjednává po porážce revoluce energicky pořádek v kněžských řadách a utužuje nekompromisně jejich kázeň. Do tohoto období spadá Bratránkovo působení v Moravské národní jednotě, kde se dostává jako kněz do rozporu s národně liberálním křídlem vedeným J. Helceletem, až brněnský biskup hrabě Schaffgotsch v roce 1850 všem katolickým kněžím nařídil, aby z Jednoty vystoupili. Bratránek se pak vědomě odvrátil od veřejného života a věnoval se už jen svým literárněhistorickým pracím. Z jeho hořké samoty ho nevytrhl ani nový nástup liberalismu na počátku šedesátých let. Jeho snaze po největší možné míře nezávislosti na klášteře vyšlo vstříc povolání do Krakova. Příznačné je i to, že když se chystala v roce 1867 v klášteře volba nového opata, odmítl kandidovat a pomýšlel naopak na sekularizaci. (Novým opatem byl zvolen pozdější světoznámý genetik Řehoř Mendel.) Nakonec ovšem Bratránek v církvi i klášteře dožil; hluboký rozpor mezi jeho vnitřním přesvědčením a jeho vnější existencí rozřešila až smrt.

Snad nejzávažnější byla Bratránkova nevyrovnanost v oblasti postojů a názorů sociálně politických. Kořeny této nevyrovnanosti tkvěly již v rodinném prostředí, ve kterém Bratránek vyrůstal. Bratránkova babička Anna se musila před sňatkem vykoupit z nevolnictví,

jeho otec již byl vrchnostenským úředníkem, který si však zachoval vědomí svého lidového původu, jeho matka naproti tomu pocházela z drobné rakouské šlechty (byla rozená von Hetzendorf). Bratránek se od raného dětství pohyboval v prostředí vrchnostenské kanceláře, mezi písaři, dráby a sedláky, a velmi brzy si uvědomoval neudržitelnost dosavadního patrimoniálního systému s jeho kořistnictvím, násilností a úplatností. Jako syn vrchního si směl hrát v Lysicích s dětmi ze zámku. Byla to trpká výsada; bezprostřední styk se šlechtickými dětmi mu vstřípil už v mládí hluboký odpor proti třídní povýšenosti a zvlí. V zámku se však venkovskému chlapci zároveň otevřel fascinující svět vytríbených forem společenského styku, zjemnělého životního stylu a vysoké kultury literární a umělecké. Tato kultura, kterou ovšem poznal v celém rozsahu až za svých univerzitních studií ve vídeňské vyšší společnosti, se stala Bratránkovi životní potřebou. Tak byly již v jeho mládí položeny základy k hlubokému a trvalému rozporu mezi jeho politickým demokratismem a kulturním aristokratismem. Měl „demokratické názory na rovnost práva a práce“, píše jeho polský životopisec, „ale podléhal aristokratické kultuře, zejména velkých dam“.

Hluboký dojem zanechalo v Bratránkovi vyměřování katastru, k němuž došlo v roce jeho odchodu do Brna (1825); tehdy si s překvapením uvědomil, že i vznešená vrchnost je také jen poddaný císaře. Byla to jakoby vzdálená připomínka dob Josefa II. a zároveň předzvěst nových časů. Bratránkuv otec tušil, že se blíží konec starých patrimoniálních poměrů, a bál se ho; Bratránek syn naproti tomu dychtivě vyhlížel jeho příchod. Jeho vstup do kláštera souvisel podle jeho vlastního doznání se zhroucením nadějí, které vyvolala v liberálních a demokratických kruzích porážka pařížské červencové revoluce roku 1830. Metternichovskému Rakousku se protentokrát ještě podařilo potlačit opoziční síly a obnovit labilní rovnováhu reakčního systému Svaté aliance. Prostředí starobrněnského kláštera však nebylo příznivé útěku před světem. Klášter dal Bratránkovi naopak vzdělání, kulturní rozhled, společenské styky a nakonec i příležitost k veřejnému působení. Stejně jako v Německu předcházela i u nás politické emancipaci nutně emancipace duchovní (náboženská). Po celá čtyřicátá léta studuje Bratrá-

nek horečně německou radikálně liberální, demokratickou a socialistickou literaturu, zejména díla autorů Mladého Německa, levých hegelovců a „pravých“ socialistů. Jeho korespondence s přáteli je naplněna zmínkami, odkazy a úvahami o náboženských, filozofických, publicistických a literárních pracích Freilichových, Straussových, Stirnerových, Fröbelových, Gutzkowových, Mundtových, Rugových, Grünových, Steinových, Proudhonových, bratří Bauerů, Bettiny Brentanové aj. S některými z nich navázal Bratránek, jak jsme viděli, i osobní styky. O pozoruhodné šíři a přesnosti Bratránkovi informovanosti svědčí například fakt, že již v dubnu 1844 věděl o předčasném zániku Rugových a Marxových „Německo-francouzských ročenek“. Příteli Hanušovi tehdy napsal: „...říká se, že pohřebním řečníkem byl Guizot, jiní dokonce tvrdí, že fungoval při konsiliu jako medicus ordinarius. Jsem přesvědčen, že se mu tím hrozně křivdí — na to má příliš daleko i jen k záblesku pravého světla; nanejvýš dělal při pohřbu předříkavače. Ale co je to všechno platno, tamhle už přichází Feuerbach se svými ‚Základami filozofie budoucnosti‘ a jde v nich dál než kdokoli jiný, zejména požaduje, aby se stářím sešla německá abstrakce provdala za francouzský senzualismus 18. století, jen pak že lze ještě čekat životaschopné děti.“ Ještě dále jde Bratránek ve svém nadšeném referátě o Rugově knize „Dva roky v Paříži“ z roku 1846. „Doporučuji Vám ji,“ píše, „jako událost, ne jako knihu! Je to praktický důkaz, že filozofování se stalo na dlouhou dobu zbytečnou prací, protože teoreticky už nelze vyřešit vůbec žádný problém; dříve než bude možno mluvit o nových teoretických problémech, musí se dát sama praxe docela jiným směrem. Jsem přesvědčen, že jsme teoreticky v koncích a že můžeme, pokud se nedostaví nový řád světa, poslat filozofii na odpočinek!“

Zde se Bratránek dotkl jednoho z klíčových problémů německého pohegelovského myšlení, problému „zrušení filozofie“, jehož materialistickodialektické řešení patří k základním myslitelským výkonům K. Marxe. Pod vlivem Rugovým požadoval Bratránek přenesení kritiky z filozofie do společenskopolitické oblasti, proti abstraktní spekulaci stavěl praktický boj. Zůstalo však jen při těchto neurčitých nábežích. Bra-

tránek nebyl člověkem činu a jeho pojetí praxe zůstalo poplatné minulosti. Nechápal ji jako dialektické „překonání“ teorie, tj. jako lidskou společensky převratnou činnost, která v sebe integrovala revoluční teorii, nýbrž jen jako nutný, avšak teorii vnější prostředek, jak vytvořit podmínky k pokračování v teoretické práci v tradičním smyslu slova. „Zrušení filozofie“ znamená tedy Bratránkovi pouze dočasnou suspenzi společenskoteoretické práce a vyklizení pole společenské „praxe“, tj. živelnému historickému procesu. Základní příčina toho, proč Bratránek nenašel správnou odpověď na daný problém, ač ji měl na dosah ruky, tkvěla v tom, že neznal reálné společenské síly blížícího se revolučního převratu, tedy v abstraktnosti jeho filozofování, která měla být právě zrušením filozofie jako čisté teorie překonána. Přes všechny řeči o nutnosti přechodu od teorie k praxi viděl Bratránek svou praktickou účast na soudobém společenském dění pouze ve vyučování filozofie a v produkci spekulativních pojednání. V dopise I. J. Hanušovi z počátku roku 1851 to říká zcela jasně: „V příloze posílám opis svých „Praslov života“ pro Vaši ženu. V této trudné době bude mít sotva kdo čas, aby tím tlustým svazkem listoval. Přijměte ho jako upomínku na rok 1848, kdy vznikl a byl dokončen. Na každý pád se stal tenhle spis jednou z mnoha iluzí, které chtěly procesu vývoje napomáhat teorií. Tu naivnost máme díky událostem, k nimž došlo, za sebou; rozhodne praxe. Šťastní, kdo se dokáže v těchto našich dnech vpravit do daných poměrů...“

Vlastního revolučního hnutí v roce 1848 se Bratránek aktivně nezúčastnil. Bránilo mu v tom nejen jeho povahové založení, ale — jako mnoha jiným — i nepřehlednost revolučního zápasu, v němž se komplikovaně křížily politické a sociální zájmy s požadavky nacionálními. K tomu je třeba přičíst Bratránkovu bytostnou neschopnost zaujmout nějaké jednoznačné, byť jednostranné stanovisko, neschopnost, pro kterou zdánlivě nacházel ospravedlnění ve „filozofii zprostředkování protikladů“, v hegelianismu. Přesto se Bratránek nedal mýlit v zásadní otázce pokroku nebo reakce. Dokazuje to nejen jeho svědectví o pražských červnových bouřích před vídeňským Výborem bezpečnosti, nýbrž i jeho sarkastické prohlášení z prosince roku 1848: „Ostatně bůh žehnej reakci a jejím snahám, neboť — i když ne dnes nebo zítra a ani ne za mého života

— z tohoto potlačovaného vření vybuchne jednou revoluce ještě prudčeji než kdykoliv dříve! Pereant!“

Teprve definitivní porážka revoluce, která zdánlivě pohřbila všechny naděje na schůdnost cest společenského pokroku, narušila Bratránkovu odolnost proti drtivému tlaku sil pořádku. Nebyl sám, kdo propadl v letech Bachova absolutismu malomyslnosti a rezignaci. Helcelet píše o něm a o Klácelovi v roce 1851, že je na obou v poslední době vidět „jakési dobrovolnější chýlení se k jejich pozitivnímu postavení občanskému, a byť i neschvalovali veřejný pozitivní směr dnů nynějších, přece se zdá, že oba poustířili pro praktickou potřebu křídla svým ideálům, nabyvše přesvědčení, že prozatím aspoň svět musí býti absolutismem či despotismem k dobru veden, ovšem snad moudřejším a krásnějším, než je moderní; anebo že svoboda bez tyranu je hloupost“.

I když se později změnily podmínky Bratránkova osobního života (jeho odchodem do Krakova) i všeobecné politické poměry v Rakousku (obnovením ústavnosti v šedesátých letech), Bratránek se k společenské problematice už ani teoreticky nevrátil. Bolestnému vědomí nedostatečnosti obklopující ho společenské reality čelil již jen tvrdošíjným lpěním na humanitě klasické vzdělanosti, jejímž symbolem mu byl a zůstal Goethe. Ve svých vzpomínkách si Bratránek kstáru postěžoval, že rodinné prostředí mu poskytl příliš univerzální životní základnu, a tak mu jen ztížilo volbu životní cesty. Když vypočítal různorodé, ba protikladné složky, jež na něho v mládí doma působily, dodává: „A při takovýchto prvcích existence jsem se měl, když bylo požadováno nebo očekáváno moje vlastní rozhodnutí, prohlásit za výlučného Slovana nebo Němce, měl jsem vypovědět válku aristokracii nebo demokracii, měl jsem vydávat za jedinou důstojnou životní půdu humanity město nebo venkov, tj. průmysl nebo zemědělství?“ Bratránek měl nepochybně pravdu v tom, že rodinné prostředí (a později prostředí kláštera) mu neposkytlo pevné a jednoznačné zakotvení v historicky progresivní pospolitosti, v jejímž reálném sociálním, národním a politickém usilování by se dostalo jeho pozoruhodným filozofickoteoretickým schopnostem mocného zdroje energie i nepostradatelného praktického korektivu.

Bratránek zůstal ve svých nadějích, snahách i ve

své porážce sám. Tragický pocit nenaplněného života a odcizení světu, který se vyvíjel směrem Bratránkovi nepochopitelným a nepřijatelným, vyústil u něho nakonec v pocit „zhnusení veškerou skutečností i působením“.

II

J. W. Goethe byl a zůstal středem Bratránkova celoživotního zájmu a studia. A to ne Goethe jako izolovaný, vše ostatní zastíňující génius, nýbrž jako přirozený vrchol a vyvážená syntéza veškerého myšlenkového a uměleckého usilování doby. Nic na věci nemění skutečnost, že Bratránek sám tuto dobu o celé půlstoletí přežil. Epochální zlom v duchovní atmosféře, který ve Francii a Německu předchází a v Rakousku následuje po buržoazní revoluci roku 1848 a který se v literatuře projevil nahrazením romantismu realismem a ve filozofii hegelianismu pozitivismem, se v Bratránkových goethovských studiích odrazil jen nevýrazně; nejnápadněji v přesunutí důrazu z motivů spekulativně filozofických na literárněhistorické. I to však byla jen vnější koncise změněnému vkusu odborného publika; zásadně Bratránek svůj přístup k literatuře neměnil. Kromě toho je třeba mít neustále na paměti celkové vývojové opoždění Rakouska za ostatní Evropou. U nás ovšem patřil Bratránek na počátku 40. let nepochybně k odvážným obhájcům Goethova díla a průkopníkům hegelovské estetiky a umělecké kritiky, z hlediska celkového vývoje však přichází pozdě. Vždyť v době, kdy vrcholí jeho spekulativní entuziasmus a vznikají jeho nejprůbojnější literárně estetické práce, končí v Německu rozklad hegelianismu a bojiště literatury ovládají básníci a publicisté Mladého Německa. Ostatně Bratránek sám byl za svého berlínského pobytu svědkem sebevědomého nástupu D. F. Strausse, B. Bauera, A. Rugeho, L. Feuerbacha aj. proti jejich někdejšímu učiteli G. F. W. Hegelovi. Zdá se, že mu dosah této revolty proti veleknězi filozofického idealismu unikal. Jen tak lze vysvětlit hořkost, s níž reagoval na nezáměr nakladatelů v Německu o jeho pozdější práce a na nepochopení těchto prací soudobou kritikou. Pravděpodobně to byl i jeden z důvodů, proč zůstaly nejoriginálnější práce jeho mládí — „Praslova života“ a „Výklad Goethova Fausta“ — nepublikovány. V době, kdy je napsal, nepřicházelo jejich

vydání v úvahu z důvodů cenzurních; později neměl k jejich vydání již odvahu. V konfrontaci s nastupující pozitivistickou literární historií a kritikou (W. Scherer, E. Schmidt aj.) se musely jeho práce jevit jako „zastaralé“.

Klíčové místo mezi Bratránkovými ranými goethovskými pracemi zaujímá jeho „Výklad Goethova Fausta“. V „Prasloveh život“ slouží totiž Goethův cyklus „Urworte-Orphisch“ jen jako podnět a vnější osnova výkladu Bratránkova vlastní uměleckofilozofické koncepce; v jeho goethovských pracích z padesátých a šedesátých let naopak ustupuje filozofická interpretace značně do pozadí. Ve „Výkladu Goethova Fausta“ se nachází vykládané dílo a jeho výklad ve vzácné rovnováze.

Goethův „Faust“ provází Bratránka po celý život. Nejstarší zmínka o něm nacházíme v dopise Ottilii von Goethe z května 1841; tehdy za ní poslal ze Lvova svého žáka, jakéhosi hraběte Laurenciana, s doporučením, že patřil k nejhodlivějším posluchačům jeho „komentovaného čtení ‚Fausta‘“. V tomto Bratránkově semináři byly patrně položeny základy našemu „Výkladu Goethova Fausta“. Aspoň rukopis, který je uložen v jeho pozůstalosti v Oblastním archivu v Brně, nese na začátku datum 15. listopadu 1841 a na konci 20. prosince 1842. Protože o „Výklad Goethova Fausta“ byl z mnoha stran, mj. i od Klácela, zájem, dal Bratránek pořídit několik opisů. V červenci 1845 posílá jeden takový opis „v čitelné podobě“ příteli Hanušovi a poznamenává přitom: „Rád bych na něm mnohé změnil, musil bych však přinejmenším zcela přepracovat celou první čtvrtinu, která je o rok starší a mnohem abstraktnější než ostatní; na to ale nemám vůbec čas.“ Ani později se Bratránek k svému rukopisu již nevrátil. „Faustem“ se ovšem zabýval i potom; mj. o něm přednášel na krakovské univerzitě. Jaké překážky přitom musil překonávat, naznačuje odpověď referenta ministerstva kultu a vyučování ve Vídni Mozarta na jeho žádost o povolení přednášek o „Faustovi“ ve školním roce 1855/56. Mozart přednášky nedoporučoval: katolický kněz a rakouský univerzitní profesor přece nemůže veřejně citovat Faustovu odpověď na Markétčinu otázku, zda věří v boha, nebo Mefistovu sarkastickou charakteristiku existujícího právního řádu: „Dědí se zákony a práva / tak jako věč-

ná nemoc dál, / rod rodu odkazem ten neduh dává, / aby se všude rozlézal. / V tlach rozum, dobro v zlo se mění; / ó běda ti, že vnukem jsi! / Práv, s nimiž na svět přišli my, / žel, těch tam vůbec dbáno není.“ To by mohlo podle Mozarta narazit církevně i politicky! Dovolil by proto ještě tak estetický rozbor určitých vybraných scén. Chce-li ministr povolit výklad celého „Fausta“, je to jeho věc. Avšak dojde-li ke skandálu, odvolá se on, Mozart, na toto své stanovisko.

K tomu jistě není třeba komentáře. V jaké podobě Bratránek skutečně o „Faustovi“ přednášel, není známo. Pro nás je však podstatné, že ve svém „Výkladu Goethova Fausta“, napsaném o třináct let dříve, se na žádné politické, církevní, náboženské či morální zákazy či varování neohlížel.

Z Bratránkova životopisu víme, že ke Goethovi přistupoval od počátku jako přívrženec Hegelovy filozofie. To by nemělo být chápáno tak, že na Goethovo dílo přikládal jakási náhodně zvolená a tomuto dílu vnitřně cizí měřítko. Bratránek naopak intuitivně postihl, co Goetha a Hegela, tyto dva největší představitele evropské duchovní kultury z přelomu 18. a 19. století, přes všechny difference spojuje; byla to myšlenka zprostředkování mezi subjektem a objektem, duchem a světem. Jestliže se Hegel soustřeďuje na zkoumání pohybu, jímž se stává substance v dějích subjektem a subjekt substanciálním, vyznačují se Goethovy postavy přímo „substanciální subjektivitou“, tj. jsou natolik skutečné, nakolik vystupují ze sebe a angažují se ve vnějším světě. Oba, Goethe i Hegel, odmítají falešné sebezpytování; člověk zná sebe sama, jen pokud zná svět, z něhož vyrůstá a do něhož zasahuje; svět poznává pouze v sobě a sebe pouze ve světě (K. Löwith).

Bratránkuv „Výklad Goethova Fausta“ ovšem daleko překračuje tuto shodu a rámec pouhé interpretace. Lze o něm říci totéž, co Klácel řekl o jeho výkladu jiného Goethova díla, o jeho „Praslovcech života“: „Goethe ovšem o tom sám nevěděl, co se dá vložiti v jeho slova; vybrati se to z nich nedá.“ Přesněji řečeno, neobsahují to sama o sobě. Lze však popírat, že se tak rozeznávají v dotyku s myšlenkovým světem německé klasické filozofie? Nepřístupuje k velkému uměleckému dílu každá doba se svou filozofií, nevidí je prizma-

tem svého světového názoru a životního pocitu? A nebyla panteistická filozofie identity vůdčí filozofií Goethovy doby? V každém případě postihuje Bratránkuv „Výklad Goethova Fausta“ přes určitou křečovitost na Goethově díle něco podstatného a autentického.

Goethův „Faust“ není Bratránkovi jen geniálním uměleckým dílem, nýbrž zároveň také moderní filozofií antropologií a filozofií dějin. „Faust“ ukazuje, že člověk je svou podstatou nekonečný, avšak jako jev konečný; lidský život spočívá proto v neustálém překonávání tohoto protikladu konečnosti a nekonečnosti, vnějškovosti a niternosti, přírody a ducha. Nekonečný duch skutečně existuje, jen pokud se jeví, pokud na sebe bere konečnou podobu přírodních jevů. Pravdou ducha je bůh, lidská podstata je božská; pánem nad lidskou konečností je naopak ďábel. „Tak jsou bůh a ďábel jen momenty člověka, vytržené ze své — v člověku realizované — jednoty a pravdy, a postavené každý sám pro sebe.“ Pro označení lidské podstaty užívá Bratránek vlastního termínu „niternost“. Niternost neboli daimón člověka je individualizovaná nekonečnost, jež tvoří spolu se svým protikladem, konečností, celek Všeživota. Později Bratránek niternost definuje jako „zvláštní formu oduševnění jednotlivého člověka, kterou se při vši podstatné stejnorodosti zcela určitě odlišuje od ostatních lidí, tedy pevné jádro individuality“. Niternost je energií a jednotou člověka, zdrojem jeho nepodmíněné snahy po sebeurčení.

Faustova snaha zprostředkovat mezi svou niterností a vnějším světem, tj. uskutečnit svou niternost, „představuje úkol člověka vůbec“. „Naše doba“ (tj. 40. léta 19. století) připomíná podle Bratránka v mnohém období rozkladu světového řádu na sklonku středověku, kdy se poprvé objevila pověst o Faustovi. Faust je proto „představitelem veškerého moderního života“, „dokonalým hrdinou nové doby“.

V čem byl podle Bratránka Goethův „Faust“ moderní, na které dobové otázky odpovídal? Byly to zřejmě ty otázky, které před Bratránkovi současníky kladlo se vši naléhavostí rostoucí napětí v společenských vztazích v předvečer buržoazně demokratické revoluce roku 1848, otázky, na které hledala odpověď veškerá pohegelovská filozofie. V prvé řadě to byla otázka vývoje a jeho hybných sil. A protože každá změna poměrů posvěcených náboženstvím, politickou mocí a tra-

dící byla „zlem“, bylo třeba „rehabilitovat zlo“, ukázat jeho pozitivní roli v životě člověka i společnosti, filozoficky ospravedlnit vzpouru proti zavedeným řádům. S tím pak přímo souvisí otázka přechodu od vědění k činu, otázka „zrušení filozofie“ v revoluční společenské praxi. K zodpovězení těchto otázek směřuje — byť tápavě a v krajně abstraktní podobě — i Bratránkův „Výklad Goethova Fausta“.

Protože život (nejen život jednotlivých lidí, ale i celku světa) je neustálým pohybem a proměnou, nepřetržitým zjišťováním a popíráním všech dosažených stavů (neboť každý nový stav je možný jen zničením předchozího), „není anděl, který osobně ztělesňuje negativní moc veškerého života, žádným náhodným hostem v nebeských prostorách; patří k čeledi boží právě tak jako ostatní andělé“. Toto odvážné a hluboké pojetí zla, negace, ve světovém hospodářství Bratráněk důsledně uplatňuje v celém svém výkladu. Zdá se, že spíše než Hegelem se zde dal inspirovat ranými panteistickými pracemi Schellingovými: „Božské je tudíž ono Jedno, jež se neustále znovu vytváří z protikladů života, ono věčně Vznikající, jež objímá láskyplně všechny své projevy, protože ve všech opět objevuje sebe samo jako činnost a život, a které nevyklučuje dokonce ani zápor, protože by bez něho a jeho potírání neexistovalo.“

Z tohoto hlediska je Mefisto jen Faustovou nicotností a konečností, jež se osamostatnila a vystupuje proti němu jako zvláštní dramatická osoba. Faust a Mefisto jsou tedy jen jedna rozložená osobnost; nemohou se od sebe oddělit, aniž by dříve splynuly, „to je jejich zákon“. Faust potřebuje Mefistu, konečnost a vnějškovost, jako prostředek k uskutečnění svých nekonečných záměrů; Mefisto se přitom ovšem snaží Fausta obloudit půvaby konečnosti, aby zapomněl na své nekonečné cíle, aby „odpadl od svého zdroje“. Smlouva mezi Faustem a Mefistem je vlastně zbytečná. Mefisto je tu tak jako tak proto, aby přispíval — svým negativním způsobem — k uskutečnění dobra.

Avšak nejen Faust a Mefisto jsou podle Bratránka jen jedna rozložená osobnost. Také to, co se děje v čarodějnické kuchyni, na Brockenu nebo na karnevalu, je jen zvnějšněné Faustovo nitro. A podobně jako Mefisto souvisí s Faustem i ostatní postavy dramatu, Wagner, Žák, Bakalář, Lynkeus atd., dokonce i File-

mon a Baucis. Podstata těchto dvou stařečků je ve skutečnosti jen osamostatněná Faustova podstata; právě proto Faust tolik trpí každým hnutím tohoto svého „dvojníka“. Vlastně lze říci, že Faust je totožný s „Faustem“, tj. že celá Goethova tragédie je jen dramatickou explikací nitra člověka jménem Faust, člověka, který je zároveň představitelem celého lidského rodu.

V tragických zvratech nepřetržitého zápasu mezi Faustem a Mefistem se ve Faustovi postupně probouzí vědomí vlastní nekonečnosti. Faustovou chybou (v I. dílu) bylo, že se snažil uskutečnit svou niternost „bezprostředně“. Absolutního vědění chtěl dosáhnout naráz v intelektuálním názoru, nikoliv obtížnou cestou zkušenosti a diskurzivního myšlení; přírodu chtěl ovládat přímo pomocí magie, nikoliv prací opřenou o poznání jejích zákonů; v Markétčině lásce hledal jen bezprostřední, smyslové uspokojení a nechápal její „nekonečnost“. Pro niternost však může být to, co je bezprostředně dáno, nanejvýš podkladem. Faust měl svou niternost nechat, aby se sama ze sebe rozvinula ve svůj svět. Jeho úkolem (ve II. dílu) proto je překonat pouhou subjektivitu svého původního postoje a zprostředkovat protiklad vědění a života, niternosti a vnějškovosti v praktickém společenském životě.

Výklad II. dílu „Fausta“ má podobu spekulativní filozofie umění. První tři dějství jsou podle Bratránka zobrazením vzniku uměleckého ideálu, jeho přechodu k uměleckému tvaru a uskutečnění krásna v uměleckém díle. Hierarchie postav klasické Valpuržiny noci — od nejnižší, u které je lidskost ještě zakrývána zpola zvířecím tělem, až po nejvyšší, krásnou Galateu — představuje právě tolik předstupňů krásna a umění. Umělecké dílo se může objevit, až když materiál nabyt lidskou prací technické dokonalosti a dává prozařovat niternosti umělce, která ovládla vše přirozené. Pouhý entuziasmus nitra vytváří jen geniální zmetky (Bouře a vzdor), pouhá technická dokonalost suchá rozvažovací schémata (klasicismus). V třetím dějství vyličil Goethe umění v jeho historickém vývoji, „jenž je jedinou skutečností duchovna“. Tato část „Fausta“ patří podle Bratránka k tomu nejlepšímu, co kdy Goethe vytvořil. „Postavy, jež zde vystupují (Faust, Helena, Euforion aj.), jsou naplněny nejobecnějším obsahem, a přesto zůstávají živými individualitami...“ Ačkoliv

to jsou personifikace jednotlivých stupňů a přechodů umění, „vyvolávají ten nejindividuálnější zájem; bojíme se a doufáme, váháme a jásáme s nimi v naprostém přesvědčení, že v nich máme před sebou živé lidi, činné jednotlivce, nikoliv pouhé abstraktní personifikace“.

Euforiona nepovažuje Bratránek, jak to činí většina vykladačů „Fausta“, za ztělesnění moderního umění, nýbrž za symbol moderního ducha, a moderní duch je „sebevědomí subjektu, jednotlivého člověka, že je v sobě samém nekonečnou plností niternosti a její rozvíjení že je jeho pravým životem“. „Tento duch má v sobě pravdu světa, a tuto pravdu rozvíjí svou vlastní činností ve zvláštní svět.“ Není proto závislý na ničem vnějším, naopak, chce-li žít, musí činně uplatňovat svou niternost; „jedním slovem je to svoboda v obou svých stránkách: jako sebeosvobození od vnějšku a jako sebeurčení podle niternosti“.

Umění zaniká, protože niternost dosáhla nového stupně vývoje, kdy už není krásou, ale svobodou, která trhá „ušlechtilé nádoby umění“. Faust tak dospívá k poznání, že pravda niternosti spočívá v jejím uskutečňování v životě. Toto poznání není pouhým abstraktním věděním, nýbrž osvědčuje se prakticky ve světě, který Faust sám vytváří. Přitom už Faust nesleduje subjektivní cíle, nejde mu o konečný užitek, nýbrž staví se do čela množství a dosahuje osvobození v nesobeckém, „obecném“ činu.

„Tak se tedy stala pravda ducha díky stálému boji niternosti s konečným vnějším světem činem a v tomto činu, v němž jsou dokonale sjednoceny a smířeny vědění a život, duch a příroda, niternost a vnějškovost, nazírá Faust své vlastní smíření a sjednocení se světem i se sebou samým, své dokonalé uspokojení, svou nekonečnost a věčnost...“ Okamžik tohoto definitivního prozření, jímž pravý život niternosti teprve počíná, může Faust bez obav oslovit: „Jsi tolik krásný, prodli jen!“

Počínaje Kantem („Kritikou soudnosti“) zaujímal umění mezi tématy německé klasické filozofie mimořádně významné místo. Právem: na uměleckém díle si novodobý člověk poprvé uvědomil subjektivně objektivní charakter výtvorů své uvědomělé činnosti, onu zvláštní jednotu svobody a nutnosti, přírody a rozumu, jež vystupuje zvláště výrazně do popředí v umělecké

tvorbě a na uměleckých dílech. Umění mu tak otvíralo cestu k pochopení podstaty předmětné lidské praxe a lidského světa vůbec.

Bratránek plně odráží toto dobové filozofické vědomí a interpretuje v jeho duchu i Goethovo vysoké hodnocení života v umění. Bratránek ovšem nemohl přijmout Schellingovu koncepci umění jako konečného výrazu nekonečného obsahu já, nad který už nelze člověku pokročit, ani názor Hegelův, podle něhož musí umění ustoupit adekvátnějším formám poznání a sebepoznání člověka v pojmovém myšlení (tj. filozofii). Bratránek vykročil spíše cestou levých hegelovců, kteří nadřazovali uměleckému názoru i filozofické spekulaci „praxi“, svobodnou lidskou činnost, a pozoruhodným způsobem tak navázal na „poslední závěr moudrosti“ Goethova „Fausta“: „Jen pak jsi hoden svobody a žítí, / když rveš se o ně den co den!“

Zbývá zjistit míru Bratránkovy samostatnosti a původnosti; to je možné jen na základě vnitřního rozboru a historického srovnání. „Výklad Goethova Fausta“ byl napsán v letech 1841—1842 (nikoliv, jak se domníval J. Krejčí, až v padesátých šedesátých letech), v době, kdy v podstatě skončila první, nábožensko-filozofická fáze faustovských interpretací a začala druhá fáze, fáze literárně-historická a filologická. Všechny významnější výklady „Fausta“ předcházející Bratránkovi podrobil nemilosrdné kritice přední estetik Hegelovy školy F. T. Vischer v souborné recenzi uveřejněné roku 1839 v „Halských ročenkách pro vědu a umění“. „Halské ročenky“ Bratránek sledoval, takže je pravděpodobné, že Vischerovo obsáhlé pojednání, které znamenalo konec filozofujícího a alegorizujícího vykladačství, znal. Co ale znal z recenzovaných spisů samých? Ve svém „Výkladu Goethova Fausta“ se výslovně zmiňuje jen o knize Ch. H. Weisse z roku 1837; jinak naznačuje jen zcela neurčitě („jiní se domnívají“) znalost i některých dalších prací.

Vischerův kritický přehled děl dosavadní vykladače „Fausta“ na „filozofy“ (tj. hegelovce) a „nefilozofy“ (tj. vyznavače jiných filozofických směrů, které hegelovci za filozofy vůbec neuznávali, a kritiky a interprety bez vyhraněného filozofického stanoviska). Pomíjí konfesijně ortodoxní kritiky (Baader, de Wette, Wessenberg, Menzel), podle kterých se Goethův Faust

(stejně jako Faust středověké pověsti) vědomě odřekl boha a propadl tedy ďáblu. Co je u Goetha jinak, je nekřesťanské a zavrženíhodné. — Touto skupinou výkladů „Fausta“ se nemusíme zabývat, protože Bratránek s nimi nemá nic společného. Jeho Faust je přes všechno své bloudění pozitivní hrdina, navíc hrdina tohoto světa, a svůj zápas nakonec vyhrává. Faustův (Goethův) „neortodoxní“ postoj k bohu a ďáblu přijímá Bratránek bez rozpaků a výhrad, naopak ho ještě filozoficky zdůvodňuje a prohlubuje. Bratránek ovšem nemůže z „Fausta“ eliminovat postavy a motivy křesťanského mýtu (zejména v prologu a apoteóze), jeho výklad však směřuje k filozofické neutralizaci jejich náboženského obsahu.

Také s „nefilozofickými“ interprety Goethova „Fausta“ (Schubartem, Falkem, Enkem, Deycksem, Carusem, Weberem, Düntzerem, Schönbornem, Leutbecherem, Loewem) Bratránka sotvaco spojuje. Jde vesměs o nábožensko-filozofické eklektiky, katolíky i protestanty; najdou se mezi nimi ještě i osvícenci starého ražení. Pro jednoho z nich — Spauna — je Faust prostě „docela ubohý a bezvýznamný hlupák“. Většinou uniká pravý smysl základního konfliktu Goethova dramatu, místo, které zaujímá v celku světového dění (zlo). Faustovu nepotlačitelnou touhu dosáhnout absolutní pravdy kaceřují jako „ireligiózní“. Musí se vrátit k pokoře a víře, anebo nemůže být spasen. Podle Enka (Bratránkova rakouského krajana) je Faust jen „duchaplný roué“. Schönborn vykládá proti Faustovi dokonce i závěr tragédie: skutečnost, že Faust nakonec nachází smysl života v nesobeckém zápase s přírodními živly („na volné hroudě s volným lidem stát“), znamená podle něho, že Faust místo aby se obrátil k bohu, propadl nízkým pozemským zájmům — a tedy i Mefistovi a peklu. Již na první pohled je zřejmé, že Bratránek všechny tyto interprety a komentátory „Fausta“ nebetýčně převyšuje.

Podstatně jiná je situace u skupiny „filozofů“, tj. hegelovců (Göschel, Hinrichs, Rauch, Rosenkranz, Weisse). Vischer radostně vyzdvihuje jejich přesvědčení o kompetenci rozumu, které jim umožňuje správně interpretovat velikost i tragiku Faustovy žizně po absolutním poznání. Také v klíčové otázce tragédie, tj. v otázce dobra a zla, není se třeba u většiny z nich bát nepochopení pravého smyslu Goethova „Fausta“.

Slabinou těchto filozofujících vykladačů zato je jejich doktrinářství a nekritičnost ke Goethovu dílu. „Fausta“ považují za důsledné ztělesnění určité filozofické ideje a v horším případě se ho z ní pokoušejí „dedukovat“, a to i v těch nejmalichernějších podrobnostech.

To, že je „Faust“ filozofická báseň, je problematická chvála. Báseň smí mít filozofický obsah, avšak musí ho sdělovat uměleckými prostředky, musí být srozumitelná bez herlí pojmového aparátu. Z toho ale plyne, že výklad „Fausta“ nemůže být čistě filozofický, že musí být filozofickoestetický. Když osvětlí ideový obsah díla, musí zkoumat, nakolik se básníkovi podařilo vyjádřit ho v přesvědčivých postavách a jejich jednání. Právě v tomto ohledu se podle Vischera filozofovi vykladači na „Faustovi“ nejčastěji prohřešili. To platí o Bratránkovi jen podmíněně. I pro něho je Goethův „Faust“ takřka božím zjevením, avšak konstrukcí či rekonstrukcí jeho ideje se nezabývá. Alegorizuje ovšem, ale nespouští ze zřetele estetickou stránku věci. Stačí připomenout, co říká o principu konečnosti a nicotnosti ztělesněném v Mefistovi: „Z tohoto suchého pojmu záporu dokázal Goethe vytvořit jednu z nejživotnějších postav... Tím, že uvedl dokonce i ďábla do dobré společnosti jako řádného ducha, prokázal... nejpřesvědčivěji svou velkou moc a mistrovství.“ Bratránkův výklad se drží úzkostlivě své předlohy a postupu jejího děje; nepřijde mu na mysl, aby „Fausta“ zneužíval jako někteří hegelovci (zejména Hinrichs) k přednášení Hegelova systému. Od toho jsou tu Hegelovy vlastní spisy.

Nejvýznamnější osobností mezi filozofickými vykladači „Fausta“ před Bratránkem byl bezesporu Weisse, kterého — jak již víme — Bratránek znal. Tím cennější a poučejší je konfrontace díla tohoto zprvu přívržence, pak ale odpůrce Hegelovy filozofie s Bratránkovým „Výkladem Goethova Fausta“. Uvidíme, že i zde si Bratránek zachoval plnou svobodu. Weisse ovšem už stojí na předělu mezi „filozofickou“ a „filologickou“ fází výkladů „Fausta“. Nepodává již jen ideový výklad, nýbrž také literárněhistorickou kritiku Goethova díla. Weisse ukázal jako jeden z prvních, že Goethe v průběhu mnohaleté práce na „Faustovi“ měnil ideovou koncepci své básně, a pokusil se rozlišit jednotlivé vrstvy „Fausta“ podle doby jejich vzniku. Původní fragment „Fausta“ byl podle Weisse

„libertináží geniality“ a jeho hrdina musil nutně skončit v mravním rozvratu a ztracení. Později Goethe „Fausta“ přepracoval a doplnil o svět klasického ideálu; to mu prý ale znemožnilo pochopit Mefistu v jeho pravé podobě, jako „zlého génia“, a Fausta jako člověka, který se pod jeho vlivem postavil proti hohu a nesmí ujit věčným pekelným trestům. (Weisse v ně opravdu věří!) Zde se dá nejlépe ukázat Bratránkova samostatnost. Odmítal nejen ortodoxní moralisty a kritiky „Fausta“ ze skupiny „nefilozofů“, nýbrž nedal se mýlit ani náboženskými skrupulemi vykladačů z jeho vlastního, hegelovského tábora. Hegelův vztah ke křesťanství byl dvojznačný; dialekticky je zrušil — a uchoval v systému své vlastní filozofie. To umožňovalo rozporné postoje mezi jeho žáky; leví hegelovci zdůrazňovali na tomto „zrušení“ stránku překonání, praví stránku uchování. Filozofičtí vykladači „Fausta“ patří zřejmě hlavně k pravici. Buď „navlékají Goethovi kutnu“ (podle Köstlina např. umírá Goethův Faust jako křesťanský kající) a Faustovo celé neštěstí hledají v roztržce mezi vědou a vírou, anebo Goethovi vytýkají — a to jsou jen slabá slova — „volný vztah k dogmatům“ (Weisse).

Zatímco Weissovi neučinili zadost ani praví hegelovci se svou snahou zachovat jednotu filozofie a teologie, takže se nakonec odřekl Hegela a hegelianismu vůbec, Bratránek se dal cestou levých hegelovců; na Hegelovi ho nepřitahoval jeho metafyzický systém, nýbrž především jeho převratná „genetická“ metoda. Bratránkova filozofie není filozoficky převlečenou teologií, jeho „Faust“ není alegorií zápasu vědy a víry. Faust je člověk tohoto světa probíjející se v úporném zápase se svým sobectvím a omezeností k pochopení a praktickému uskutečnění svého nekonečného obecně lidského (tj. společenského) poslání. Bratránek také nesdílí Weissův názor o nejednotnosti koncepce „Fausta“ a jde i za Vischera, který sice trvá na jednotě intence v obou dílech „Fausta“, ale druhý díl považuje za umělecky nezdařený, za „mechanický produkt“ chladné reflexe. Bratránek neplýtvá slovy na obhajobu Goethova díla; druhý díl „Fausta“ je pro něho prostě rovnocenný prvnímu, ano v jeho III. dějství podle Bratránkova názoru Goethovo umění dosahuje svého nejvyššího vrcholu.

Ve shodě s většinou hegelovců, zvláště levých, vidí

Bratránek uzlový bod a těžiště tragédie v otázce dobra a zla (tj. v sázce Fausta a Mefista a v jejím rozuzlení). Již Göschel bystře poznamenal, že ve „Faustovi“ není dobro bez zla, nýbrž že je to překonané zlo. Sofistika zla (Mefista) spočívá jen v tom, že tu chce být samo o sobě a pro sebe, ačkoli je jen mezi svého pozitivního protikladu, dobra, a bez něho není ničím! Nejsrozumitelněji vyložil spekulativní pojetí vztahu dobra a zla (v protikladu k primitivnímu mravnímu dualismu náboženských dogmatiků) Vischer: Faust a Mefisto představují jen dvě stránky člověka. Jeho „ideální“ Já se chce vymknout ze všech mezí, jeho „reálné“ Já je naopak stálou připomínkou lidské omezenosti. V teorii (v oblasti poznání) usiluje Faust o absolutní pravdu, v praxi (v oblasti požitku a jednání) o absolutní svobodu. V obou případech vede Faustovo neomezené úsilí do zkázy, v oblasti poznání končí v naprosté skepsi a zoufalství, v oblasti jednání končí v zločinu. Musí se tedy omezit; spokojí-li se však s omezeným smyslovým a rozvažovacím poznáním, nedosáhne nikdy pravdy, a spočine-li jednou v nečinnosti, spokojen s tím, čeho dosáhl, ztratí navždy svobodu. Tak je jednou neomezené usilování dobré a mez bezduchá, a podruhé naopak mez prospěšná a nutná a Faustovo bezmezné chtění zlem. Dobro a zlo si neustále vyměňují masky. Řešení nelze podle Vischera hledat v žádném z těchto protikladů, nýbrž pouze v jejich dialektickém zprostředkování. Nejvyšší stupeň, jehož může Faust dosáhnout, je „omezená svoboda“ a „svobodné sebeomezení“. Pravda je v jednotě obou hledisek, sázku vyhrávají Faust i ďábel. (Podle A. H. Korffia ji oba prohrávají — což je totéž.) Avšak — a tu Vischer už signalizuje konec Hegelovy metafyzické filozofie dějin a nástup pozitivistického evolucionismu — tento „nejvyšší stupeň“ je nejvyšší jen relativně, dosažená rovnováha je vždy jen přechodná, zápas Fausta s Mefistem nemůže být „empiricky“ nikdy ukončen, a proto musil i Goethův „Faust“ zůstat fragmentem, a to i kdyby ho Goethe napsal desetkrát lépe!

Považovali jsme za užitečné nastínit filozoficko-estetickou situaci ve druhé čtvrtině minulého století, neboť teprve na jejím pozadí vynikne osobitost Bratránkova pokusu. Vischerovi jsme přitom věnovali zvláštní pozornost z řady důvodů. Byl to nepochybně nejvýznamnější hegelovský estetik po Hegelovi; také

Bratráněk k němu vzhlízel jako k přední autoritě ve věcech umění (byl s Vischerem s písemným styku). Vischerem vyvrcholila a skončila „filozofická“ fáze faustovských interpretací; přesněji řečeno — Vischer s ní skoncoval a otevřel tak cestu výkladům filologickým a literárněhistorickým (H. Titze). Lze si klást dokonce i otázku, nemělo-li Vischerovo zúčtování s filozofickými vykladači „Fausta“ podíl na tom, že Bratráněk svůj „Výklad Goethova Fausta“ nikdy nevydal. Vischerovo dlouholeté působení na poli estetiky kromě toho odráží hlubokou vnitřní proměnu evropského myšlení od spekulativní filozofie identity přes rozklad hegelianismu a jeho radikální odnože až k empiricko-induktivnímu scientismu druhé poloviny 19. století. Bratráněkuv „Výklad Goethova Fausta“ vznikl ovšem ještě na samém prahu tohoto vývoje; zdá se však, že to nebylo rozhodující, neboť Bratráněk ani svým pozdějším dílem nevzkročil na dějinnou křižovatku plnou neznámých nebezpečí.

Můžeme tedy shrnout: Bratráněkuv „Výklad Goethova Fausta“ je dílem filozofickoestetické kritiky (čistě estetických otázek se ovšem dotýká jen zřídka). Přes vyhraněné filozofické stanovisko je Bratráněk dalek toho, aby z „Fausta“ odvozoval poučky školské filozofie. Předmětem jeho zkoumání a výkladu je skutečně Goethův „Faust“. Goethovo vrcholné dílo považuje za organický celek, a to jak po stránce ideové, tak umělecky tvárné; nepěstuje však „egyptskou modloslužbu“, tj. neospravedlňuje a neopěvává každý, i náhodný detail „Fausta“.

Bratráněk plně a hluboce pochopil uzlový bod „Fausta“, dialektický rozpor a jednotu dobra a zla (Fausta a Mefista), a činí jej ústředním konfliktem, řešeným znovu a znovu, na stále vyšší úrovni, až k vítěznému závěru. Pozoruhodnou myšlenku, podle níž je Mefisto pouze osamostatněnou a dramaticky zosobněnou částí či stránkou Faustova nitra (a kterou vyslovili i jiní, např. Vischer, Hettner), prohlubuje Bratráněk a rozšiřuje na všechny postavy tragédie. Stejně hluboce chápe Bratráněk patos a tragiku Faustova titánského úsilí v poznání i jednání. „Faust“ je podle jeho přesvědčení ukončen nejen formálně, ale i věcně, možno říci „metafyzicky“. V tom se Bratráněk drží původního Hegela, podle něhož mají dějiny cíl a konec v absolutním duchu. (U Vischera nastupuje již na

místo „absolutního ducha“, který byl absolutním kritériem všech stupňů své realizace, pouhý „duch doby“, který nemá měřítko mimo sebe sama a otevírá cestu krajnímu historickému relativismu.)

Bratráněkuv závěr „Fausta“ (zúčtování Mefista s Faustem) je plně ve shodě s dialektickou koncepcí dobra a zla: Faust umírá v uspokojení nad uskutečněním svých plánů — podle Mefista nad něčím konečným, a proto podléhající jeho zničující moci. Mefisto nevidí (pouze nejasně tuší), že uskutečněna byla Faustova nekonečná niternost, něco, nad čím žádnou moc nemá. Poznání a jednání přitom nejsou u Bratráněka jen dvě oblasti, na nichž se souběžně odehrává zápas konečnosti a nekonečnosti, nýbrž jsou to dva stupně vývoje Faustovy osobnosti, případně dějin lidstva. Bratráněkoví tedy nestačí Vischerův koncept „negativity ducha“, který se projevuje v dialektickém zápase konečnosti a nekonečnosti poznání, nýbrž hledá cestu k překonání čistě teoretického postoje v činu, v nesobecké praktické činnosti v zájmu lidu. Zde se Bratráněk staví po bok levých hegelovců, nejprogresivnějšího proudu předbreznového filozofického a společenskokritického myšlení.

Zvláště významné je (zejména v opozici k autoritě Vischerově) Bratráněkovy vysoké ocenění a výklad II. dílu Goethova „Fausta“. Bratráněk rozpoznal pevné místo prvních tří dějství II. dílu v celku tragédie (podle Vischera by mohla odpadnout, aniž by se na „Faustovi“ něco změnilo!) a pochopil správně jejich význam a smysl, když je označil jako etapy geneze uměleckého díla. S obdivuhodnou jasnozívrostí tak předjal směr, jímž se dalo faustovské bádání až o sto let později dílem W. Emricha (H. Seidler), takže lze říci, že spoluvytvářel předpoklady pro dialektickou syntézu filozofické teze a filologické antiteze ve filozofickoestetickém zkoumání Goethova „Fausta“, jak je rozvíjí až naše doba (H. Titze).

„Škoda jen, že autor není stejně přirozený a prostý, jako je hluboký a vážný,“ napsal v roce 1866 v recenzi na jinou Bratráněkovu práci („Estetika rostlinného světa“) F. T. Vischer. Měl nepochybně pravdu, když Bratráněkoví vytýkal složitě zauzlený styl à la Jean Paul. Měl však také pravdu, když vyzdvihoval Bratráněkuv „úctyhodný vědecký charakter“ a obsažnost jeho práce.

České vydání „Výkladu Goethova Fausta“ si klade za cíl učinit zadost historické spravedlnosti a vykázat neprávem zapomenutému moravskému mysliteli F. T. Bratránkovi pevné místo v našem novodobém kulturním vývoji.

„Výklad Goethova Fausta“ ukazuje, na jak vysoké úrovni probíhal u nás zápas o pochopení Goethova veledíla a o jeho vstřebání do základů našeho duchovního života.

A protože šlo o skutečný zápas, poskytne F. T. Bratránek tomu, kdo se podejme nezbytné myšlenkové námahy a projde znovu cestou jeho úvah, řadu podnětů k jeho vlastnímu, dnešnímu poznání a porozumění Goethovu „Faustovi“ a skrze něho evropské humanitě a lidskému údělu vůbec.

Jaromír Loužil

I. HLAVNÍ DÍLA F. T. BRATRÁNKA

Zur Entwicklung des Schönheitsbegriffes, Brünn 1841.

Erläuterungen zu Goethes Faust. Niedergeschrieben im Dezember 1842 (vyd. V. O. Ludwig), Stifterbibliothek, Nr. 53—56, München-Klosterneuburg 1957.

Des Lebens Urworte (vyd. J. Loužil), Studie a prameny k dějinám českého myšlení, sv. 2, Praha 1971.

Handbuch der deutschen Literaturgeschichte, Brünn 1850.

Parallelen der deutschen und polnischen Poesie, Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Wien 1853, str. 1 n.

Beiträge zu einer Ästhetik der Pflanzenwelt, Leipzig 1853.

Ästhetische Studien, Wien 1853.

Vinzenz Pol's Mohort, Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Wien 1855, str. 209 n.

Goethes Egmont und Schillers Wallenstein. Eine Parallele der Dichter, Stuttgart 1862.

Adalbert Stifter. Eine literarhistorische Skizze, Österreichische Revue I, Band V, Wien 1863, str. 62 n.

Sturm und Drang-Periode, Brünn 1864.

Das mährische Volkslied, Österreichische Revue III, Band I, Wien 1865, str. 28 n.

Die romantische Schule, Brünn 1866.

Das Junge Deutschland, Brünn 1866.

Briefwechsel zwischen Goethe und Kaspar Graf von Sternberg, Wien 1866.

Vinzenz Pol, Österreichische Revue V, Heft 12, Wien 1867, str. 63 n.

Wincenty Pol, Dziennik Literacki XVII, Lwów 1868, str. 251 n.

Reminiszenzen (vlastní prózy), Krakau 1867—1880.

Zwei Polen in Weimar (1829), Wien 1870.

Goethes naturwissenschaftliche Korrespondenz I—III, Wien 1874—1876.

Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt, Leipzig 1876.

Heimgebrachtes. Übertragungen aus dem Polnischen (J. Szujski: Der Tod Wladislaus IV., V. Pol: Mohort), Krakau 1880.

II. LITERATURA O F. T. BRATRÁNKOVĚ

St. Tarnowski: F. T. Bratranek (Wspomnienie pośmiertne). Przegląd Polski XIX, Kraków 1884, str. 677 n.

T. Gomperz: Essays und Erinnerungen, Stuttgart und Leipzig 1905, str. 15 n.

W. Schram: Vaterländische Denkwürdigkeiten, Brünn 1906, str. 131 n.

M. Hýsek: Literární Morava, Praha 1911, str. 76 n.

J. Kabelík: Korespondence a zápisky Jana Helcelety, Brno 1930.

- V. Bitnar: *Na paměť T. Bratranka*, Den XIII, Brno 1924, č. 207, str. 4 n.
- J. Krejčí: *Goethe und Bratranek*, Xenia Pragensia, Pragae 1929, str. 1 n.
- A. A. Neumann: *Acta et epistolae eruditorum monasterii O. S. A. Vetro-Brunae*, I. sv., Brno 1930.
- J. Krejčí: *Dvě rukopisné interpretace. Faust — Urworte*. Orphisch, Goethův sborník, Praha 1932, str. 339 n.
- J. Krejčí: *Bratranek's Selbstbiographie*, Germanoslavica, Praha 1932—1933, str. 385 n.
- E. Masák: *Dr. F. T. Bratranek a Józef Szujski*, Archa XXI, 1933, str. 25 n.
- A. Novák: *Rod a národnost F. T. Bratranka*, Lidové noviny 1934, č. 68, str. 2.
- Polski słownik biograficzny II*, Kraków 1936, str. 416 n.
- J. Barton: *Der vergessene mährische Verehrer Goethes F. T. Bratranek*, Práce z historického semináře Cyrilo-Methodějské bohoslovecké fakulty v Olomouci č. 15, Olmütz 1937.
- V. O. Ludwig: *Ein unbekannter Faustkommentar aus dem Jahre 1842*, Blicke in Goethes Welt, Wien 1949.
- J. Loužil: *F. T. Bratranek — ein Vermittler der deutschen Philosophie im böhmischen Vormärz*, Ost und West in der Geschichte des Denkens und kultureller Beziehungen, Berlin 1966, str. 597 n.
- J. Loužil: *Neznámý filozofický rukopis F. T. Bratranka Des Lebens Urworte*, Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 5, Praha 1971, str. 111.
- J. Loužil: *Bratranek a Mendel*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada filozofická XXI (B 19), Brno 1972, str. 79 n.
- Ferdinand Saar: *Innocens (povídka)*, Rekviem lásky, Praha 1972.
- J. Loužil: *Ein Mährer als Fürsprecher der deutsch-polnischen Verständigung*, Wegbereiter der deutsch-slawischen Wechselseitigkeit, Berlin (v tisku).
- K. A. Huber: *Die Apostolische Visitation des St. Thomasklosters in Alt-Brünn 1853/1855*, Archiv für Kirchengeschichte von Böhmen, Mähren, Schlesien, Band 5, 1978, str. 190 n.
- J. Loužil: *Neznámý pokus o formulaci koncepce literární vzájemnosti mezi národy (F. T. Bratranek)*, Václavkova Olomouc 1978 (v tisku).
- H. Seidler: *Franz Bratranek's Erläuterungen zu Goethes Faust*, Goethe Jahrbuch, 97. Jahrgang, Weimar 1980, str. 198 n.
- O. Dobijanka-Witzakowa: *F. T. Bratranek über die polnische Literatur. Ein Beitrag zu den Polonica in der Wiener Presse um*

die Mitte des 19. Jahrhunderts, Studia Austro-Polonica 2, Kraków 1980, str. 57 n.

III. POUŽITÁ GOETHOVSKÁ LITERATURA

- F. T. Vischer: *Literatur über Goethes Faust* (1839), Kritische Gänge, II. Band, Tübingen 1844, str. 49 n.
- F. T. Vischer: *Zum II. Teile von Goethes Faust* (1860), Meisterwerke der deutschen Literaturkritik, II. Band, 1. Teil, Berlin 1956, str. 495 n.
- K. Köstlin: *Goethes Faust, seine Kritiker und Ausleger*, Tübingen 1860.
- F. T. Vischer: *Kritik meiner Ästhetik*, Kritische Gänge, Neue Folge, V. Heft, Stuttgart 1866.
- H. Titz: *Die philosophische Periode der deutschen Faustforschung (1817—1839)*, Greifswald 1916.
- G. Lukács: *Faust-Studien*, Berlin 1950.
- T. Friedrich: *Goethes Faust erläutert*, Leipzig 1956.
- W. Emrich: *Die Symbolik von Faust II*, Bonn 1957.
- H. A. Korff: *Geist der Goethezeit*, I.—II. Band, Leipzig 1962.
- K. Löwith: *Von Hegel zu Nietzsche*, Stuttgart 1964.
- H. Henning: *Faust-Bibliographie*, I.—III. Band, Berlin 1968 až 1976.
- H. Seidler: *Faustkritik im österreichischen Vormärz*, Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 113. Jahrgang, 1976, So. 16.
- M. Sobotka: *Goethův Faust a Hegelova Fenomenologie (doslov)*, v: G. Volkov: *Minervina sova*, Praha 1977.

Výklad Goethova Fausta (13)

OBSAH

První díl tragédie (31)

Druhý díl tragédie (77)

Ediční poznámka (155)

Jaromír Loužil: František Tomáš Bratránek (157)

Literatura (193)

FRANTIŠEK TOMÁŠ BRATRÁNEK
VÝKLAD GOETHOVA FAUSTA

Vychází k 150. výročí úmrtí Johanna Wolfganga Goetha

Z německého originálu Erläuterungen zu Goethes Faust,
vydaného V. O. Ludwigem (Salzburg-Klosterneuburg 1957),
přeložil, ediční poznámku a doslov napsal Jaromír Loužil.

Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Josef Týfa.

Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p.,
jako svou 4012. publikaci v redakci krásné literatury.
Praha 1982.

Odpovědný redaktor Jiří Pelán.

Technický redaktor Pavel Štefan.

Vytisklo Rudé právo, tiskařské závody, Praha.

11,54 aa (text 11,22 aa, ilustrace 0,32 aa), 11,82 va.

507 22 856. Vydání první.

Náklad 1500 výtisků.

12/13. 01—013—82.

Cena váz. 18 Kčs.

