

Tři variace faustovského mýtu v literatuře 20. století

VLADIMÍR SVATOŇ

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

ABSTRAKT

Štúdia prináša pohľad na tri romány 20. storočia (Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Vladimir Nabokov: *Lužinova obrana* a Jáchym Topol: *Noční práce*), v ktorých autor konštatuje na viacerých úrovniach dotyk s mýtom o Faustovi. Produktívnym problémom sa tu javí nielen samotný pojem mýtus ako „neutíchajúca kozmická dynamika mnohostranných súvislostí a závislostí všetkých vnútrosvetských entít“, ktorá zaručuje transcendentiu voči individuálnemu vedomiu, ale aj pojem román, ktorý zaujíma voči mýtu dvojznačný vzťah – buď prijíma mýtickú predstavu kozmického poriadku, alebo sa zmieruje s „behom sveta“. Čítania troch románov 20. storočia prinášajú možnosti usúvzťažnenia so svetom mýtov práve z týchto dvoch perspektív.

Homér stojí na prahu doby, kdy se mýtus proměňuje
v literaturu, zatímco Tolstoj dosahuje hranice, kdy se
literatura stává znovu mýtem.

*Hermann Broch*¹

V úvahách, ktoré komentovaly v prvých stáetiach novovĕku oblibu románů, si jejich autoři povšimli především funkce nového žánru ve společenském životě: romány byly zábavou vzdělaných (nebo poměrně vzdělaných) vrstev, měly vyplnit prázdný čas.² Žánr románu nebyl pojednáván v klasických poetikách, protože se předpokládalo, že jeho podoba není odvozena z ideálních kategorií, jako bylo epično nebo tragično: jeho tvar se zdál nahodilý – většinou to byl řetězec příhod či anekdot dobrodružného, erotického nebo fantastického rázu. Neměly také razit tragické kolize, hrdina prostě čelil rozmanitým překážkám, měl být vzorem společenské a konverzační vytříbenosti, obhájcem své cti, případně měl předvést, že se dokáže vykrotit ze všech nástrah a choulostivých situací (v pikareskní próze). „Románový svět“ postrádal proto transcendentní pozadí, představoval jen kolbiště různorodých zájmů a potřeb. Na rozdíl od klasického eposu byl tudíž pokládán za útvar antimytický: sice využíval tradičních fantastických obrazů (obří, nestvůry) i líčení mohutných bitevních scén, ale nikdo nepochyboval, že to jsou obrazy smyšlené, pohádkové, jež tvořily jen zábavný doplněk reálného světa. Hegel soudil, že v eposu (který je výrazem „poetického stavu světa“) vládnu sdílené hodnoty, garantované v mýtu, a proto nezpochybnitel-

né, zatímco v románu (který je adekvátní „prozaickému stavu světa“) se uplatňuje představa o pouhém „běhu světa“, tj. o mechanismech a pragmatických technikách společenského provozu.³ José Ortega y Gasset připustil, že mýtus může tvořit výchozí situaci románového děje, rozvíjení příběhu však spočívá ve vyvrácení mytického světa – univerzálním námětem novověkého románu je zánik mýtu.⁴ Michail Bachtin podobně (snad v přímé souvislosti s Ortegou) tvrdil, že mýtus v eposu vytváří svět prolutý nespornými hodnotami, zatímco román provokuje konfrontaci tradičních hodnot s praktickou zkušeností, kritičností, persiflází, ba nihilismem.⁵

Je příznačné, že námětem nejvýznamnější realizace novověkého románu, Cervantesova *Dona Quijota*, je právě konfrontace světa mytických představ s pragmatickým „během světa“. Text sám však nepředkládá jednoznačný výsledek střetu. Je hrdina, který se s mytickým světem ztotožňuje, jen pošilec, putující od nezdaru k nezdaru a od posměchu k posměchu až ke scéně, kde jej pošlape stádo prasat? Nebo je to vizionář, který vnímá, že situace, do kterých vstupuje, jsou metaforou zásadních kolizí, a je trestán jen za to, že vidí více nežli jeho okolí? Hegelův současník Schelling např. považoval naopak Quijotův boj s větrnými mlýny za ústřední mýtus novověku a oba čelné hrdiny Cervantesova románu za postavy mytické „pro všechno kulturní lidstvo“, neboť ztělesňují konflikt „ideálního“ s „reálným“.⁶ Na rozdíl od Hegela nepokládal tedy Schelling pragmaticky chápaný „běh světa“ za poslední horizont životních dějů.

Friedrich Schlegel v téže době jako Schelling navíc proklamoval, že musí vzniknout nová mytologie, jejímž zdrojem bude současná filosofie: nová mytologie „přijde k nám opačnou cestou nežli ona stará a někdejší, onen prvý květ mladistvé fantazie, který se bezprostředně přimyká a utvářel spolu s tím nejbližším a nejživějším v empirickém světě. Nová mytologie musí být naopak vytvořena z nejhlubší hloubky ducha, musí být tím nejemléčtější z uměleckých výtvořů, neboť má obsáhnout všechny ostatní, být novým lůžkem a novou nádobou pro starý a odvěký zdroj veškeré poezie a zároveň nekonečnou básni, která ukrývá zárodky všech básní ostatních [...] idealismus se musí stát pro novou mytologii v procesu jejího vytváření nejen vzorem, nýbrž nepřímou i jejím zdrojem. [...] Mytologie je nejvyšším uměleckým dílem přírody. V její tkáni je vsuknutu zachyceno to nejvyšší: všechno je v ní spjato a vše se proměňuje, vše se utváří a přetváří a toto utváření a přetváření je jejím nejvlastnějším děním, jejím niterným životem, její metodou, mohu-li to tak říci“.⁷ Z prorockých Schlegelových formulací je zřejmé, že v soudobé filosofii přírody spatřoval mýtotvornou potenci, neboť příroda se tu jeví jako živý organický celek, ve kterém se každá entita iniciativně podílí na jeho dynamice a věčných proměnách.

Z tohoto pohledu neznamená mýtus pouze soubor (alegorických) představ o zakládajících událostech kosmu a společenství, ale představu o neutuchající kosmické dynamice mnohostranných souvislostí a závislostí všech nitrosvětských entit, přičemž tato proměnlivá zapředenost do tkáně světa je transcendentní vůči individuálnímu vědomí. Umělecký výtvoř je jak součástí tohoto dění, tak jeho symbolem. Uvolněná forma románu není nahodilým výsledkem autorovy ležérnosti, ale odkazuje k vesmírnému kvasu.

Román zaujímá tudíž k mýtu dvojznačný vztah. Může inklinovat k představě, že svět je součtem empirických dějů, ale může směřovat i k představě, že v něm vlád-

ne kosmický pořádek, který obsahuje jistou moudrost a schopnost rovnováhy. Může být proto čten jako průhled do „běhu světa“, jeden z případů lidské komedie, může být ale také vnímán jako příběh o transcendentním (a skrytém) řádu všech věcí, čili jako mytické vyprávění.⁸ Dalo by se říct, že jeho „ontologickým jádrem“ není smíření s „během světa“, jak proklamoval Hegel, ale otázka (nebo rozpor), zda se ve světě uplatňuje či neuplatňuje smysluplný pořádek přesahující jedinečné vědomí.

Žánr, jenž zpočátku nezaujímal důstojné postavení mezi literárními útvary, disponuje tedy mýtotvornou silou. Nemusí se nutně uchýlovat pouze k citacím tradičních mýtů, vytváří svou dobu Olympu, ukrývajícího se pod povrchem dobově příznačných reálií: na jedné straně podněcuje vznik mýtů „démonických“, jež jsou „výzvou (rouháním) jedince“ vůči transcendentnímu pořádku, na druhé straně příběhů „telurických“, které sugerují pokoru před mocným řádem světa. „Výzva jedince“ měla několik základních poloh:⁹ na jejím nejnižším stupni stojí mýtus falstaffovský, apoteóza elementárních požitků navzdory veškerým nárokům nadosobních sil; transcendence tu zdánlivě neexistuje, přesto však je příznačným motivem falstaffovského mýtu náhlé vystřízlivění, odchod a rozloučení, anebo smrt uprostřed radovánek (*Vančurův Konec starých časů*); výše je mýtus donjuanský jako obraz touhy, již nelze smyslovými rozkošemi uspokojit a jež je metaforou touhy po transcendenci: don Juan zavrhuje dětsky naivní a prostou milenku (dceru mlynáře nebo rybáře) a upíná se ke vznešené a nedostupné ženě, kterou světské pořádky přisoudily jinému muži (Tolstého *Anna Kareninová*); ještě výše se nachází mýtus faustovský, jehož hrdina chce ovládnout skrytý řád věcí, povznést se nad čas a prostor, získat klíč k přírodním silám, přičemž kvůli tomuto cíli obětuje pozemské hodnoty; nejvýše je mýtus hamletovský, ve kterém se všechny požadavky pozemského života i jeho dary jeví jako marnost, takže nakonec je možno lhostejně odevzdat svůj osud do rukou náhody, bezvýznamného souboje. Hamletovská varianta je již na samé hranici démonismu. Mýty „telurické“ s jejich pokorou před odvěkými pořádky tvoří osnovu především rurální prózy, ale i „románu zasvěcení“, ve kterém hrdina splyne s nejzazšími tajemstvími kosmu.¹⁰



Hamletovský mýtus se stal osnovou především „románu deziluze“ v 19. století. Dvacáté století s avantgardními pokusy o vysvobození člověka z vlády předsudků, materiálních omezení a s představami o založení nového životního stylu (tedy s realizační utopie) bylo půdou pro několik významných variant démonických mýtů, zvláště mýtu faustovského. Není třeba vypočítávat množství příkladů (učinili to jiní): text chce jen upozornit na tři varianty, kde je možno navrhnout faustovskou interpretaci, odlišnou od standardních výkladů.

Je třeba předeslat, že faustovský mýtus má řadu styčných bodů s mýtem donjuanským, což je ostatně v souladu se synkretickou povahou (prorůstáním) mytických příběhů. I v něm je hrdina rozštěpen mezi pomíjivé pozemské žádosti (milostné dobrodružství s prostomyslnou dívkou) a touhou po průniku do sféry transcendence: onen druhý pól faustovské bytosti neprosvítá skrze vášeň ke „vznešené ženě“, ale skrze touhu zmocnit se přímo tajemství přírody i kosmu. Juanovo hledání se u Fausta vysmeklo z pozemských mezí.

První příklad – román Vladimira Nabokova. Romantický démonismus, touha opustit „přirozený svět“ běžných lidských zájmů a vztahů, je východiskem jeho

velkých próz (včetně *Lolity*). Snad úmyslně se Nabokov ponořil do tohoto tématu v trojici románů vzniklých na přelomu dvacátých a třicátých let minulého století, v *Lužinově obraně* (Zaščita Lužina, 1929-1930), *Oku* (Sogljadataj, 1930) a *Skutku* (Podvig, 1931 – 1932). Všechny zmíněné příběhy jsou studiiem touhy dospět stůj co stůj k uskutečnění autonomního (ideálního) cíle.

Faustovskému příběhu se nejvíce přibližuje *Lužinova obrana*. Její hrdina je od dětství odpuzován psychologickými (příliš lidskými) problémy: na rozdíl od typických próz o dospívání mladého muže pozoruje Nabokovův chlapec lhostejně milostné drama svých rodičů (otcovu nevěru, matčinu smrt), nevzrušuje ho eroticky přitažlivá žena, která jej zasvěcuje do základů šachové hry, z literárních postav ho zaujal Sherlock Holmes a jeho „křišťálový labyrint možných dedukcí, vedoucích k jedinému zářivému závěru“.¹¹ Přirozený život a lidská tělesnost ho neláká:

Všímal si jenom zřídkakdy, že existuje – jen když lupal po dechu, což byla pomsta těžkého těla, která ho nutila, aby se s otevřenými ústy zastavil na schodišti, nebo když ho bolely zuby, anebo když ruka natažená v pozdní hodině šachových úvah po krabičce sirek nevyvolala svým potřásáním jejich harašení... (Nabokov, s. 66)

Nesnášel doteky, laskání a důvěrnosti. Miloval šachovou hru naslepo:

...nemusel mít nic společného s viditelnými, slyšitelnými a hmatatelnými figurkami, které mu svým nápadným tvarem, svou dřevěnou hmotností vždycky překážely, vždycky mu připadaly jako hrubý pozemský obal krásných a neviditelných šachových sil. Když hrál naslepo, vnímal tyto rozmanité síly v jejich původní čistotě. Neviděl tak ani bujnou hřívu koně, ani lesknoucí se hlavičky pěšců, zřetelně však cítil, že ten či onen myšlený čtverec je obsazen nějakou soustředěnou energií, takže tah figury mu připadal jako výstřel, rána, blesk – celá šachovnice se chvěla napětím a on tímto napětím vládl, tam hromadil, tam zas uvolňoval elektrickou energii. [Hru] vedl v nezemském prostoru a manipuloval s netělesnými veličinami (Nabokov, s. 63). ... vnější život přijímal jako cosi nutného, ale zcela nezajímavého (Nabokov, s. 65).

Šachová hra se u Nabokova podobá hudebním strukturám nebo matematickým operacím. Je duchovně uchvacující, avšak zhoubná ve své krystalické čirosti. Transcendentní síly nejsou k pozemskému světu laskavé, jsou ďábelským svodem. Lužinův šachový manažer Valentinov je vykreslen jako Mefisto – „slizký a ohavně poskakující“ (Nabokov, s. 172). Lužin učiní proto pokus vymanit se z šachové hry jako ze smlouvy s ďáblem: uzavře sňatek s prostou a oddanou dívkou, zkusí žít jako jiní. Po čase jej však pekelná moc začne opět vtahovat do svých sítí a nutit jej, aby pozemské štěstí opustil. Lužin se odhodlá k sebevraždě, protáhne se oknem pod stropem koupelny a vrhne se do dvora mezi domy, kde rozsvícená okna vypadají jako „světlé a temné čtverce“ šachovnice, symbolu čiré duchovnosti, prostírající před ním „úsluhou a neúprosnou věčností“. Když za ním vtrhnou zachránci, zjistí, že v místnosti „žádný Alexandr Ivanovič není“ (Nabokov, s. 184). Jako když ďábel ve staré pověsti unesl Fausta.

Pokud budeme číst *Lužinou obranu* jako reálný „příběh ze života“, můžeme ji pochopit jako historii subtilního intelektuála v pragmatickém životním prostředí. Literární narážky pak budou jen ironickými operními kulisami: jméno manažera Valentinova připomene Valentina z Gounodova operního zpracování faustovského

námětu. Přiznáme-li Nabokovově próze mytickou polohu, promění se osud Nabokovova hrdiny ve variantu faustovského mýtu, v symbol lidského pokusu překonat pomíjivost pozemského života, pochopit kosmické zákony a přiblížit se bohům. Nabokov nezapře v sobě ruského autora: gesto poznání a nepomíjivosti vidí jako marné, ba smrtící. Pozemský život není nijak oslnivý, ale člověk jej nemůže beztrápně opustit.

Druhý příklad, *Doktor Faustus* (1947) Thomase Manna, odkazuje k faustovskému mýtu svým názvem. Symbolem transcendence nejsou šachy jako u Nabokova, ale hudba. Úvahy o moderní hudbě představují variace na téma „transcendence“, nadosobních a v konečné instanci určujících principů života: strukturní problémy hudby jsou Mannovi klíčem ke struktuře lidské existence.

V hudbě byly ustálené hudební formy po staletí nadřazené (transcendentní) vůči individuální tvůrčí vůli. Mannův hrdina, hudební skladatel Adrian Leverkühn, však cítí jejich opotřebovanost, klamnou sugesci, že dokážou nastolit jednotu mezi životními obsahy a transcendentním řádem:

Určité věci nejsou už možné. Zdání citů jakožto skladatelské dílo umělecké, soběstačné zdání hudby samotné stalo se nemožností a nelze je držet – kteréž zdání záleží odedávna v tom, že se předem dané a formulovitě sražené prvky nasadí tak, jako by to byla závazná nutnost tohoto jednoho případu. Anebo představ si to naopak: ojedinelý případ se tváří, jako by byl totožný s předem danou a důvěrně známou formulkou. Po čtyři sta let spokojovala se všechna velká hudba tím, že tuto jednotu předstírala jako dosaženou beze zbytku a zlomku, – libovala si v tom, že konvenční všeplatnost, pod jejímž zákonem je, zaměňovala se svými nejvlastnějšími tužbami... Kritika ornamentu, konvence a abstraktní obecnosti jedno jsou. Co propadá kritice, je zdánlivý charakter občanského díla uměleckého, v němž má hudba účast, ačkoli nevytváří obrazů. Zajisté, má před ostatním uměním výhodu, že nevytváří obraz, ale neúnavným smiřováním svých specifických tužeb s vládou konvencí účastnila se přesto podle sil svých toho vyššího švindlu. Podrobit výraz smiřující obecnosti, zahrnout jej do ní, toť nejnítěrnější princip hudebního zdání. S tím je konec. Nárok, abychom si obecnost myslili harmonicky obsaženou ve zvláštnosti, dementuje se sám. Je veta po konvencích předem a závazně platných, jež zaručovaly svobodu hry... Přípustný je jedině ještě nefiktivní, nepřetvářený a nejasněný výraz žalu v jeho reálném okamžiku... s ním není dovolena už žádná hra v prostorách zdání.¹²

Thomas Mann vložil ovšem tuto proklamaci o neplatnosti transcendentních principů do úst dáblových, tedy svůdcových. Adrian Leverkühn je rovněž zasažen rozkladem tradičních, ornamentálních a symetrických forem: vypravěč jeho životního příběhu se pozastavuje nad faktem, jak často se v jeho skladbách vyskytuje glissando, které je projevem neučleněného, nekultivovaného zvuku. Leverkühn přesto chce dospět k pevným formám a obnovit moc nadosobního nebo neosobního řádu, avšak jen vlastním úsilím, cestou „démonického vzdoru“, nikoliv poddajným přijetím tradičních a klamných představ o jednotě empirického „života“ a transcendentního „řádu“. Vrací se proto k principům hudby polyfonní (kontrapunktu), „té posvátně chladné hry čísel, jež bohudík ještě neměla nic co dělat s citovou prostitucí a rouhavou dynamikou“ (Mann, s. 297), zatímco již od 16. století skladatelé „přibližují pojem vokálního polyfonního umění do největší ‘lidské’ blízkosti“, jelikož si „z velké části

už libovali ve skladbě čistě akordické a [...] způsob, jakým traktovali polyfonní sloh, byl již bédně změkčen zřetelem k harmonickému souzvuku, ke vztahu mezi konsonancí a disonancí“ (Mann, s. 297). Svého cíle hledí Leverkühn dosáhnout jednak parodií, ironickou hrou s tradičními formami, jednak skrytým propočtem možných variací, „matematickým kouzlem čísel“ (Mann, s. 444), „výpočtem pozdviženým na tajemství“ (Mann, s. 398). V jeho závěrečné životní skladbě, apokalyptickém oratoriu, je pekelný posměch vystřídán dojímavým dětským sborem, přičemž obě věty představují inverzní strukturu, neboť autor dokázal kterékoliv hudební téma „rytmicky obměnit tak, že je přes striktně zachovávanou tematiku nelze již rozpoznat jako opakování“ (Mann, s. 398). Skladby Mannova hrdiny jsou zpracovány „tematicky sice, ale s tak pronikavými obměnami, že vlastně není ‚repris‘... ‚Nechtěl jsem, řekl mi Adrian, napsat sonátu, nýbrž román““ (Mann, s. 478). Román je tedy – na rozdíl od klasických hudebních forem – formou skrytého a unikajícího řádu.

„Tajemství hudby... je tajemstvím totožnosti,“ prohlašuje vypravěč (Mann, s. 397). Totožnost, princip ekvivalence či variace na dané téma pronikají i ostatními stránkami života Mannova hrdiny: když si vybírá místo pro své tvůrčí působení, uchýlí se na bavorský statek, který připomíná jeho rodné stavení na durynském venkově; v okolí selské usedlosti se nachází podobné návrší i rybník; když na něj v novém domově doráží pes, zavolá na něj jménem, jež patřilo psu na dávném statku, a pes se tím jménem kupodivu uklidní; hrdinův otec i hospodář na bavorském statku zemřou skoro ve stejný den a dlouho jejich domy stejně voní tabákem, který vykouřili; žena, které nabídne hrdina sňatek, má stejný hlas jako jeho matka.

Nejpozoruhodnější totožnost je naznačena mezi prostitutkou, se kterou se jako student setkal a od níž se nakazil zhoubnou nemocí, a pozdější tajemnou a bohatou ctitelkou jeho talentu. Je to bývalá nevěstka, vnesená dekadentním a výstředním sňatkem mezi aristokracií? Nic takového není výslovně řečeno, jediný náznak připouští tuto domněnku – na kameni starobylého prstenu, který neznámá ctitelka darovala Leverkühnovi, je vyryt „okřídlený hadovitý netvor, jehož vystřelující jazyk měl výraznou podobu šípů“ (Mann, s. 413): vypravěč si vzápětí vzpomene na mytického Filoktéta, uštknutého hadem a trpícího nevléčitelnou chorobou.

Totožnost motivů, jejich variace a opakování jsou znamením možného, byť nejistého a neurčitého „řádu“. I Nabokov miloval hru paralel a potměšilých náznaků působení skrytých mocností vesmíru, mimo jiné v básni vložené do románu *Bledý oheň*:

...současně mi svitlo, že *tohle*
 bylo to skutečně důležité, to kontrapunktické téma;
 právě *tohle*: ne osnova, ale osnování; ne velký sen,
 ale vířivá shoda,
 ne chatrný výmysl, ale tkaní smyslu.
 Ano! Stačí, že jsem v životě mohl uchopit
 jistý článek či mono-článek řetězu, jisté
 souvztažné vzory ve hře,
 dovedně spojené, a našel něco z té potěchy
 jako ti, co hrají.
 Nezáleží na tom, kdo byli. Žádný zvuk,
 žádné kradmé světlo nevycházelo z jejich labyrintických

úkrytů, ale byli tam, stranou a nemluvní,
 hrající hru světů, povyšující pěšce
 na koně ze slonoviny anebo střelce z ebenu;
 tu zažihají dlouhý život, tam krátký
 zhášejí; zabíjejí balkánského krále;
 přemění špalek ledu ve tvaru pyšného letadla v nebeskou olovnici
 a usmrtí farmáře; ukryjí mi klíče,
 brýle nebo dýmku. Vyvolávají souvislost
 těchto událostí a věcí se vzdálenými událostmi
 a pomíjivými věcmi. Vytvářejí ornamenty
 nahodilého a možného.¹³

Witold Gombrowicz v próze, která je cele věnována hledání (pochybného) smyslu v běžných životních příhodách, zmiňuje podobně, že v paralelních příhodách tkví „jakási tendence k souzvuku, jakási mlhavá souvislost“ a prosvítá v nich „jakýsi trend ke smyslu, jako v šarádách, kde písmena začínají mít tendenci skládat se ve slovo. V jaké slovo? [...] všechno jako by se chtělo chovat v duchu nějaké myšlenky... Jaké?“¹⁴ Na rozdíl od Gombrowicze a Nabokova nepředpokládal Thomas Mann, že transcendentní pořádek věcí je pouze unikavý, nejasný a nelitostný živel. Řád musí být podle něho namáhavě reprodukován, znovu a znovu poznáván, a toto poznání je odříkavým výkonem osamělé mysli. I v tom je skryt princip totožnosti – souvislost s dávnou německou idejí „románu výchovy“ či „románu utváření“.¹⁵

Třetí příklad – *Noční práce* Jáchyma Topola (2001). Osnova faustovského mýtu je tu nejméně zřetelná a rozhodně není záměrná: Jáchym Topol na takovou souvislost jistě nemyslel. Přesto lze právě zde nalézt možný klíč k výkladu jeho prózy. *Noční práci* je možno samozřejmě chápat jako vyprávění o dospívání dvou chlapců během „roku na vsi“, o jejich zasvěcování do řádu přírody, vesnického života i klukovského světa – kdyby ovšem nebylo závěrečné katarze, apokalyptického obrazu (pro Jáchyma Topola vždycky příznačného) přírodních i válečných katastrof, pustošivé bouře i lidského násilí. Přírodní živly i lidské zmatky se tu spojují jako v dávné baladě, příchod všeobecného neštěstí značí konflikt mezi člověkem a řádem světa.

Základním živlem světa je tu chaos a bahno. Oba chlapce vysílá jejich otec na vesnici, odkud pochází, aby je zachránil před nebezpečím: město, kde dosud žili, obsadila cizí armáda (viditelně je evokován rok 1968), otce sleduje policie, matka je alkoholička, mladší bratr je těžce zraněn při autonehodě, vynořují se vzpomínky na sestru, která kdysi utonula v řece. Zpočátku se zdá, že děj bude probíhat podle tradičního modelu harmonického splynutí s vesnickým životem a jeho pořádky: starší chlapec zažije erotické zasvěcení, prodělá zkoušku odvahy v noci na hřbitově, je přijat do klukovské komunity, smí navštívit tajemné místo (bunkr z minulé války), prožívá zmatek, když je svědkem milostného života své lásky; vyprávějí se místní pověsti, vzpomínky na pytláky, zběhy, násilnosti a bezpráví; za scénou se pohybuje stařena, jakási vědma a „baba-kořenářka“, důvěrnice smrti, která zbavuje děvčata nežádoucího těhotenství; v lese se zjevuje děsivý a páchnoucí přízrak, obdoba strážných duchů místa.

Chlapci však přicházejí na vesnici v den dědova pohřbu, a to předznamenává další události. Vesnici ohraničuje řeka s blátivými vedlejšími rameny, v bahnu se vesničané

snaží utopit všechno, čím se kdysi provinili (tělo ubitého Roma, postřelenou pytláckou rodinu, potracené děti), v bahnitě vodě uschoval dětský hrdina svou lodku před ostatními kluky (je to jeho odlišnost, provinění vůči komunitě). Vesničané se houfují ke společnému temnému činu (pogrom na romské obyvatele), utečou však, když se na mostě přes říčku setkají s cizí armádou, jako kdyby se rozplynuli v jejím bahně. Bahno má být úkrytem, kde zmizí všechny viny a kde utone sama minulost, zároveň však v něm minulé události zahnívají a zanechávají svou stopu v přítomnosti. Děj vyvrcholí bouří, která přeláme stromy, zavalí vesnici bahnem a uvrhne ji do tmy: bahno pokryje silnici i podlahu vesnického kostela. Množí příznaky jakési strašlivé války, deportací, exodu a vylidnění: „dyž je taková doba, válka, nebo co, herdek, nikdo neví...“¹⁶ Tajemné jevy se ukazují jako zplodiny válečného stavu: podivný přízrak v lese je mrtvým parašutistou, jehož padák nadouvá vítr, válku připomíná řada věcných rekvizit i bunkr, ve kterém mají vesničtí chlapi své tajné shromaždiště. Není to jen někdejší okupace, je to všeobecný válečný stav 20. století,¹⁷ v němž se vytrácí vztah k půdě, rodným chalupám i blízkým lidem.

Proti tomuto bahnitému proudu stojí dvě postavy. Otec, vynálezce, faustovsky pohlčený věděním, rozdává vesničanům přístroje, které mají zaznamenat jakési měření (radioaktivitu?) a slouží jako nástroj racionální civilizace. Vesničané se však jeho přístrojů zříkají a odevzdají je mocenským orgánům, otec zůstane cizincem na nekonečném útěku. Jeho pomocníkem i protihráčem je strýc obou dětí, hravý a řečný všeučel, pitvořící se šašek, „tlampač“ dávných svateb, kterému se na rozdíl od otce podaří ovládnout vesnici. Zavede děti do vsi, dohlíží na ně, ale zmocní se dívky, jež byla tajnou láskou staršího chlapce, a nakonec vydá otce do rukou vojenské hlídky: je to posměváček, ironik, znesvětitel (don Juan je v dramatu Tirsia de Molina nazván „burlador“, žertěř) a nakonec zrádce – Mefistofeles.

Silokřivky faustovského mýtu jsou u Jáchyma Topola posunuty: příběh je podán z hlediska oněch prostomyslných postav, které hrdina faustovsky toužící po „transcendenci“ zanedbal a opustil: alkoholem zničené ženy, mrtvé dcery, zraněného mladšího syna a životním nesnázím vystaveného staršího syna. Na samém konci románu se bratři vydávají na nejistou cestu nehostinným světem (chaosem) po praskajících krách zamrzlé řeky. Vrací se tak repríza první scény, ve které se starší z obou chlapců nechá v loďce unášet říčním proudem: paralela příznačná pro mytickou tendenci, symbol jedinečného života zasazeného do vesmírného pohybu. V závěru děje blyškají na obzoru tajemné záblesky. Hledá je někdo? Najde je? Existuje vůbec? Můžeme jen věřit. Jak vidno, mýtu nelze uniknout.



Struktura románu je lomena mezi pragmatickým a mytickým pohledem, postavy i jejich příběhy jsou tak relativizovány. Relativizace příběhů nabízí možnost, aby čtenáři zvažovali jejich význam v dalších, třeba i nezamýšlených souvislostech. Lze si klást otázku, zda člověk je pouhou jednotlivinou, pohybující se mezi jinými jednotlivinami, zda svět je shlukem nezávislých entit, v němž se jen někteří jedinci snaží proniknout k transcendentálnímu pozadí jejich těkavých pohybů, ovšem za cenu obětí a životních ztrát – anebo zda skrze pragmatické chování většiny prosvítá skrytý pořádek.

Otázky nastolené dvojím čtením románu nejsou uzavřeny a tvoří téma trvalé-

ho váhání. V Evropě se vyhroutil rozpor mezi představou o jedinci jako o bytosti autonomní a pragmatické, která jen někdy může dospět k nahlédnutí do tajemného řádu světa, nebo jako o bytosti nevědomě zapletené do sil přírody či kosmu, sloužící bezděčně jeho silám. Tento spor neustává: Evropané tak postrádají jasnou direktivu životního chování a nepochybně jsou připraveni o neproblematickou a harmonickou celistvost, kterou vynikají civilizace neevropské. Avšak žijí-li na hranici dvou možností, získávají zároveň schopnost, aby hledali řešení problémů a konfliktních situací různými cestami, aby se nakláněli nad otevřenou propastí rozporů a neuvázli v poutech jediného programu. Jestliže většina civilizací byla po době svého zrání a rozkvětu vystavena zániku, v evropské kultuře naopak se periodicky vynořuje fenomén renesance, obnovy původních východisek i jejich kreativního rozvíjení.

POZNÁMKY

- ¹ BROCH, Hermann. *Román-mýtus-kýč*. Přel. Naděžda Macurová. Dauphin, 2009, s. 237.
- ² Srov. např. Pierre Daniel Huet
- ³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Eстетika*, sv. 1. Přel. Jan Patočka. Praha : Odeon, 1966, s. 419.
- ⁴ ORTEGA y Gasset, José. *Meditace o Quijotovi*. Přel. Martina Mašínová. Brno : Host, 2007, s. 86.
- ⁵ BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha : Odeon, 1980, s. 7-39.
- ⁶ SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Frühschriften*, sv. 2. Berlin : Akademie-Verlag, 1971, s. 1180 a 1182.
- ⁷ SCHLEGEL, Friedrich. *Seine prosaischen Jugendschriften*, sv. 2. Ed. J. Minor. Wien : Carl Konegen, 1882, s. 358-361.
- ⁸ Northrop Frye hovoří v podobných významech o „apokalyptické“ a „démonické“ obraznosti. Srov. FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Přel. Sylva Ficová. Brno : Host, 2003, s. 162 an.
- ⁹ Pokusil jsem se nastínit tyto polohy v textu „Teorie románu a historická poetika“, in SVATOŇ, Vladimír. *Proměny dávných příběhů*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2004, s. 104 an.
- ¹⁰ Srov. HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany : H&H, 1993. Srov. též Puhvel, Jean. *Srovnávací mytologie*. Přel. Václav Pelíšek. Praha, 1997, s. 294 n.
- ¹¹ NABOKOV, Vladimir: *Zaščita Lužina*. *Romany. Rassказы*. Char'kov – Moskva : Folio, 1997, s. 20. Další odkazy přímo v textu.
- ¹² MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Přel. Pavel Eisner. Praha : Melantrich, 1948, s. 257 a 256. Odkazy nadále přímo v textu.
- ¹³ NABOKOV, Vladimir. *Pnin. Rassказы. Blednoje plamja*. Sankt-Peterburg, 1997, s. 334–335. Použili jsme překladu Michala Sýkory ze studie „Román kentaur. Hra světů a falešné odrazy“. *Svět literatury*, 1999, č. 18, s. 47-48. Překlad je poněkud upraven podle mého chápání originálu.
- ¹⁴ GOMBROWICZ, Witold. *Kosmos*. Přel. Erich Sojka. Praha : Argo, 2007, s. 30.
- ¹⁵ V povídce „Zákon“ (Das Gesetz, 1944) Thomas Mann líčí, jak zákonodárce židovského národa Mojžíš vytváří z houštiny individuálních vztahů, zájmů a nenávislí cit pro obecně platný zákon jednání: „Prostý nízký lid dlouho nemohl pochopit... že se někdo může domoci svého práva i tím, že se domůže svého nepráva a musí odtáhnout s dlouhým nosem. Takový pak možná litoval, že si nevyřídil věc s odpůrcem raději podle dřívějšího mravu kamenem v pěsti...“ MANN, Thomas. *Novely a povídky*, sv. 2. Přel. Pavel Eisner. Praha : Naše vojsko, 1959, s. 240.
- ¹⁶ TOPOL, Jáchym. *Noční práce*. Praha, 2001, s. 181.
- ¹⁷ Srov. aforismus Jana Patočky „Války 20. století a 20. století jako válka“, in PATOČKA, Jan. *Péče o duši*, sv. 3. Praha : OIKOYMENH, 2002, s. 495.

THREE VARIATIONS OF THE FAUST MYTH IN 20TH-CENTURY LITERATURE

Novel. Myth. Comparative Literature. Thomas Mann. Vladimir Nabokov. Jáchym Topol.

The article analyses three 20th-century novels (Thomas Mann: *Doctor Faustus*, Vladimir Nabokov: *Luzhin's Defense* and Jáchym Topol: *Night Job*) on the basis of their engagement with the Faust myth on various levels. The problematic is productive not only in relation to the understanding of the myth as “an unceasing cosmic dynamics of the multi-layered contingencies and dependencies of all inter-world entities” that guarantees a transcendence of individual consciousness, but also the genre of the novel, which has an ambiguous relationship towards the myth – either it accepts the mythical imagination of the cosmic order, or it accepts the “world order”. Readings of these three 20th-century novels bring opportunities for their contextualization within the world of myths from these two perspectives.

*Prof. PhDr. Vladimír Svatoň, CSc.
Ústav slavistických a východoevropských studií
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Nám. Jana Palacha 2
11638 Praha 1
svatvaff@ff.cuni.cz*