

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Petra Marešová

Faustovský mýtus u Jana Švankmajera na divadle a ve filmu

Myth of Faust by Jan Švankmajer in the Theatre and the Film

Praha 2009

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Just, CSc.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Lanškrouně dne 31. srpna 2009

Petra Marešová

## **Anotace diplomové práce**

1. Název práce: Faustovský mýtus u Jana Švankmajera na divadle a ve filmu

2. Příjmení a jméno: Marešová Petra

3. Katedra: Katedra divadelní vědy

4. Obor: Divadelní věda

5. Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Just, CSc.

6. Počet stran: 175

7. Počet příloh: 12

8: Rok obhajoby: 2009

9. Klíčová slova: Švankmajer, faustovský mýtus, divadlo, film, loutka, animace, imaginace

10. Resumé: Práce dokumentuje i kriticky hodnotí divadelní a filmovou tvorbu známého režiséra a scénáristy Jana Švankmajera, a to z hlediska jeho zpracování faustovského mýtu. Práce se zabývá především jeho třemi ranými divadelními inscenacemi z počátku šedesátých let v divadle Semafor (dvě z nich – *Johanes doktor Faust* a *Sběratel stínů* – mají přímou vazbu na faustovský mýtus) a Švankmajerovým druhým celovečerním filmem *Lekce Faust*, který je vlastně shrnutím předešlých faustovských motivů i jejich osobitou interpretací. Úvodní kapitola se podrobně věnuje vývoji faustovského mýtu a jeho hlavním atributům. Jejich znalost je pak nutná pro další výklad a rozbor Švankmajerových pokusů o zpracování tohoto tématu.

## Annotation

1. The name of the work: Myth of Faust by Jan Švankmajer in the theatre and the film

2. The name: Marešová Petra

3. Department: Department of theatre studies

4. The name of the programme: Theatre studies

5. Supervisor: Doc. PhDr. Vladimír Just, CSc.

6. The number of pages: 175

7. The number of appendices: 12

8. The year of defence: 2009

9. The key words: Švankmajer, faustian myth, theatre, film, puppet, animation, imagination

10. Summary: This diploma project summarizes and evaluates theatre and film writings of a well-known director and scriptwriter Jan Švankmajer. It focuses only on faustian myth in his writings. The project deals particularly with his three early theatre productions from the beginning of sixties in the theatre Semafor (two of them – *Johannes doktor Faust* a *Sběratel stínů* – are directly connected to faustian myth) and his second feature film *Lekce Faust*. In fact, this film is actually a summary of his earlier faustian themes and their distinctive interpretation. The introductory chapter deals in detail with the development of faustian myth and his main attributes. Their

knowledge is necessary for further commentary and analysis of Švankmajer's efforts to work on this theme.

## OBSAH

ÚVOD .....	9
KAPITOLA PRVNÍ	
Klíčové momenty ve vývoji faustovského mýtu a jeho hlavní atributy.....	11
Předobrazy faustovské postavy a první textace faustovského mýtu.....	11
Od Šalamouna po sv. Theofila.....	11
<i>Faustbuch</i> jako prvotní literární podoba mýtu.....	14
Podoba a zdroje tzv. <i>Faustbuchu</i> .....	16
Christopher Marlowe – Faust mezi středověkem a renesancí.....	27
Calderónův mučednický Faust.....	32
Weidmannův <i>Johann Faust</i> .....	36
Goethe a jeho pojetí faustovského mýtu.....	39
Ženský princip.....	40
Koncepce zla.....	41
Goethovo učení o dvou duších.....	45
Faust jako stavitel.....	46
Grabbe – „donjuanský“ Faust a „faustovský“ Don Juan.....	47
Puškin, Bulgakov a „ruský“ Faust.....	52
Puškin a faustovský mýtus.....	52
Bulgakov a jeho Mistr.....	54
Fernando Pessoa a jeho subjektivní faustovská variace .....	59
<i>Doktor Faustus</i> Thomase Manna.....	61
Vývoj mýtu v Německu a Rakousku druhé poloviny dvacátého století.....	62
Faust jako fašista i dělník.....	62
Faustovský mýtus v osmdesátých a devadesátých letech (směřování k postmoderně) .....	63
Postmoderní varianta faustovského mýtu (Werner Swab a jeho dekonstrukce faustovské tradice) .....	63
Schwabova destrukce Fausta prostřednictvím destrukce jazyka .....	67

Filosofický kontext faustovského mýtu.....	69
Patočkovo pojetí mýtu.....	69
Zdeněk Neubauer a jeho výklad faustovského mýtu.....	72

## KAPITOLA DRUHÁ

Jan Švankmajer a jeho zpracování faustovského mýtu na divadle .....	80
<i>Král jelenem a Škrobené hlavy</i> .....	80
<i>Johanes doktor Faust</i> .....	85
Faustovský mýtus v českém prostředí.....	86
Knížky lidového čtení o Faustovi a jejich vztah k loutkovému divadlu.....	87
Základní charakteristiky českého loutkového divadla.....	88
Repertoár českých loutkářů – loutkové hry o doktoru Faustovi.....	92
Švankmajerova verze loutkářského Fausta.....	100
<i>Sběratel stínů</i> .....	106
Chamissův romantický Faust.....	106
Švankmajerovo podobenství o stínu a konec jeho působení v Semaforu.....	110
Švankmajerova filosofie a magie loutky.....	115

## KAPITOLA TŘETÍ

Švankmajerův filmový Faust .....	123
Jan Švankmajer a přehled jeho filmové tvorby.....	123
Základní principy Švankmajerových (nejen) krátkometrážních filmů.....	125
Faustovský mýtus ve filmu před Janem Švankmajerem.....	136
Švankmajerova <i>Lekce Faust</i> .....	137
Radokův film <i>Johanes doktor Faust</i> .....	137
Švankmajerova práce s faustovskými motivy v <i>Lekci Faust</i> .....	139
„Pouťový“ charakter faustovského mýtu před J. Švankmajerem .....	153
Faustiáda Václava Havla a její vztah k <i>Lekci Faust</i> .....	155
<i>Lekce Faust</i> a Šafaříkův Mefisto.....	161
<i>Lekce Faust</i> v kontextu Švankmajerovy dosavadní tvorby.....	165
Záliba v pokleslosti lidového divadla jako výrazový prostředek .....	165

Oživlá hmota.....	168
V hlavní roli divadlo a manipulace.....	169
Kritický ohlas filmu <i>Lekce Faust</i> .....	171
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>174</b>
<b>SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ.....</b>	<b>175</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>187</b>



## ÚVOD

Jan Švankmajer je renomovaný filmový režisér, zároveň i scénárista a výtvarník. Svoji původní profesí je však loutkář. Tradiční loutkářské postupy použil nejen ve svých raných divadelních inscenacích v pražském divadle Semafor, ale často je využívá i ve filmu. Ve své práci se zaměřím na zkoumání této Švankmajerovy divadelní etapy z hlediska jeho práce s tradičním mýtem západoevropské kultury – s mýtem faustovským. Ze stejného zorného úhlu se pak budu zabývat i jeho filmem *Lekce Faust*.

Práce obsahuje úvodní přehledovou část, kde jsou zmíněny jednotlivé klíčové body ve vývoji mýtu. Faustovský mýtus, jenž je považován za jeden z nejdůležitějších západoevropských mýtů, má kořeny v židovsko-křesťanském, perském a antickém starověku a raném středověku. Zmíněna budou především zpracování, z nichž poté Švankmajer vycházel nejen ve svých „faustovských“ divadelních inscenacích, ale i v pozdějším filmu *Lekce Faust*. Ve výkladu tedy nebude chybět první textace mýtu v tzv. *Faustbuchu*, verze Ch. Marlowa, Ch. D. Grabbeho či J. W. von Goetha a později ani podrobnější zhodnocení české loutkové (nejen) faustovské tradice, na níž má Švankmajer silnou vazbu. Práce se pokusí také stanovit základní atributy mýtu a zhodnotit Švankmajerovu práci s nimi, a to jak v divadelních zpracováních, tak v *Lekci Faust*, a tím i Švankmajerův přínos k dosavadní mnohasetleté tradici.

V kapitole o Švankmajerových divadelních pokusech zmíním jeho tři inscenace *Škrobené hlavy*, *Johanes doktor Faust* a *Sběratel stínů*. Tyto inscenace pak budou zařazeny do kontextu dalšího semaforického repertoáru. Práce si klade za cíl také popsat Švankmajerův režijní styl, který se pak, jak už bylo řečeno, promítá i do jeho filmů. V souvislosti s jeho ranou divadelní tvorbou budou stručně zmíněny i Švankmajerovy teoretické názory na fenomén loutky a „loutkovitosti“ obecně.

Závěrečná část se věnuje Švankmajerovu filmu *Lekce Faust*, a to nejen z hlediska faustovského tématu, ale také z hlediska dosavadní režisérovy filmové tvorby. V této kapitole tedy shrnu základní principy švankmajerovské tvorby – tj. použité postupy, výrazové prostředky, témata.

Práce čerpá z několika různých zdrojů. První okruh tvoří výběr prací

věnovaných faustovskému mýtu (jednotlivé hry i epická zpracování, teoretické knihy). Druhý okruh pak obsahuje literaturu a články věnované především filmové a výtvarné tvorbě Jana Švankmajera (sborníky či články v časopise Film a doba). Třetí okruh materiálů představují divadelní recenze ke Švankmajerovým semaforickým inscenacím i kritiky k filmu *Lekce Faust*. Úplný soupis literatury a pramenů uvádím v závěrečném Seznamu literatury a pramenů.

K práci jsou přiloženy textové i obrazové přílohy. Textové tvoří již zmíněné kritiky, obrazové pak fotografie k inscenacím, filmům i ilustrace Švankmajerových výtvarných děl. Přílohy mají dokumentovat příbuznost či spojitost Švankmajerovy divadelní, filmové a výtvarné tvorby.

# KAPITOLA PRVNÍ

## Klíčové momenty ve vývoji faustovského mýtu a jeho hlavní atributy

### Předobrazy faustovské postavy a první textace faustovského mýtu<sup>1</sup>

#### Od Šalamouna po sv. Theofila

Za první předobraz faustovské postavy lze považovat starozákonního židovského krále Šalamouna, syna krále Davida, jenž vládl v letech 970 – 931 př. n. l. Šalamoun upevnil Davidovu říši a v Jeruzalémě postavil první chrám Hospodina. Křesťanská tradice mu připisuje starozákonní knihy *Príslovi*, *Kazatel* a *Píseň písní*. Kromě moudrosti, kterou si vyžádal od Boha, vynikal Šalamoun údajně i nadpřirozenými schopnostmi (vlastnil zázračný prsten na vyvolání d'ábla a kouzelný klíč). Pozdější legendy přisuzují původ jeho magických schopností d'áblu, kterému se upsal. Lze ho tedy považovat za jakéhosi praotce Fausta i všech alchymistů. Z faustovských motivů, jež se později staly až archetypálními atributy mýtu, se již zde objevuje motiv ženy (ženský element), který je přítomen ve většině pozdějších zpracování mýtu. U Šalamouna se dále vyskytuje i pozdější typicky „faustovský“ skepticismus (marnost nad marnost), touha po poznání a pýcha.

Dalším předobrazem Fausta je zřejmě historická postava kouzelníka Šimona Mága (také Simon z Gittai u Samaří, Šimon Kouzelník a Věštec či Simon Magus)<sup>2</sup>. Šimon byl současníkem Krista a apoštolů, žil tedy v prvním století. Šimon vzýval oheň místo vody (chtěl křest ohněm), byl to mystik, jehož uctívali heretikové a mágové. V Římě se mu přezdívalo také Faustus, tj. blažený, šťastný. Vystupuje ve *Skutcích apoštolů Nového zákona* jako negativní postava kouzelníka, jenž si chtěl za peníze od apoštolů koupit jejich moc darovanou jim Bohem.<sup>3</sup> Od jeho jména je pak odvozen

1 Tato kapitola je zpracována především na základě knihy POKORNÝ, J. a kol. *Knihy o Faustovi*.

2 *Všeobecná encyklopedie* 7, s. 136.

3 V *Novém zákoně* vystupuje Šimon v kapitole *Evangelium v městě Samaří*, kde je popisován jako známý a velmi oblíbený kouzelník: „Jeden muž, jménem Šimon, který tam žil, už dlouhou dobu svou magií uváděl v úžas samařský lid; říkal o sobě, že je v něm božská moc. Všichni – prostí i významní – mu dychtivě naslouchali a říkali si: 'On je ta božská moc, která se nazývá Veliká.' Poslouchali ho ve všem proto, že na ně dlouhý čas působil svou magií.“ Poté však Samařané uvěřili zvěsti o Ježíši Kristu a dávali se všichni pokřtít, včetně Šimona. Dále příhoda popisuje setkání kouzelníka s apoštolů Petrem a Janem, jež přišli do Samaří: „Když Šimon viděl, že ten, na koho apoštolové vložili ruce, dostává Ducha svatého, nabídl jim peníze a řekl: „Dejte i mně tu moc, aby Ducha svatého dostal každý, na koho vložím ruce.“ Petr mu odpověděl: „Tvě peníze ať jsou zatraceny i s tebou:“

pejorativní výraz simonie, tj. svatokupectví. Od druhého století je křesťanskou naukou považován za prvního kacíře (zakladatele gnosticizmu), od třetího století pak přechází Šimon do legend. Dle Vladimíra Justa je Šimon skutečným urfaustem, zakladatelem gnose i faustovské tradice.<sup>4</sup> Podle katolické tradice ho nakonec odnesl ďábel, když podle svého slibu nevstal z mrtvých. Legendy o Šimonu Mágovi v sobě spojují náboženské (křesťanské) a gnostické prvky.<sup>5</sup> Jeho spisy, v nichž se propojuje antická, pozdně helenistická filosofie s prvky raného křesťanství, se údajně ztratily. Z jeho autentického díla tedy nic neznáme (*Velký výklad* je pozdější dílo sepsané patrně Šimonovými žáky).

Legendy o tomto kouzelníkovi pak obsahují triádu typických postav faustovského mýtu: Faust – Ďábel – žena. Faustem je samotný Šimon, jenž svými znalostmi a schopnostmi převyšoval současníky. Ženský princip zde představuje Helena, kterou Šimon vysvobodil z nevěstince a putoval s ní po světě: tvrdil o ní, že je to prabytost (Moudrost), kterou vysvobodil ze zajetí hmoty. Helena je totiž dle gnostické literatury převtělením bohyně Moudrosti (Sofia), jež chtěla překročit stupně poznání Plnosti a upadla do hmoty. Helena, jak dále upozorňuje V. Just ve své studii *Faust a gnose I*, je tedy prezentována jako zakletá Anima Mundi: Ta je pak v Šimonově interpretaci jednou z inkarnací Heleny Trojské. Helena také symbolizuje ducha, pohání mužský princip k něčemu vyššímu.<sup>6</sup>

V souvislosti se Šimonem je nutné stručně popsat podstatu gnostických textů, které mají přímou vazbu na faustovskou tematiku.<sup>7</sup> Základem gnostických textů (jako je *Píseň o perle*<sup>8</sup>) je teze o vesmíru v nás (zdůraznění niternosti). Především zde však můžeme nalézt metaforu člověka, který – ukonejšen krásou okamžiku – usne a nehledá perlu poznání. Člověk tedy zapomene na smysl cesty – po probuzení je tím, čím byl. V této rovině pak přechází symbolika do faustovské tematiky, kde se – domnívám se – stává hlavním (archetypálním) atributem mýtu. Faust je vlastně ukonejšen ďáblými kouzly a zapomene na smysl cesty (cesty po absolutním vědění, poznání). Gnostické

---

Myslil sis, že se Boží dar dá získat za peníze! Tato moc není pro tebe a nemůžeš mít na ní podíl, neboť tvé srdce není upřímné před Bohem. Odvrat se proto od této své ničemnosti a pros Boha; snad ti odpustí, co jsi zamýšlel. Vidím, že jsi pln hořké závisti a v zajetí nepravosti.“ In: *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*, s. 121.

4 JUST, V. *Faust a gnose I*, s. 32.

5 Více o Šimonu Mágovi in: Tamtéž, s. 32 – 33.

6 Tamtéž, s. 33.

7 Celý následující odstavec sestaven na základě studie *Faust a gnose I*, o. c.

8 POKORNÝ, P. *Píseň o perle: Tajné knihy starověkých gnostiků*.

prvky se objevují i v *Bibli*, a to nejvíce v *Evangeliiu sv. Jana* (tento text pak ne náhodou překládá i Goethův Faust).

Ve třetím století lze za faustovskou postavu označit sv. Cypriána. O této legendě se podrobněji zmíním až v kapitole věnující se Calderónově zpracování mýtu.

V šestém století představuje faustovskou postavu sv. Theofil z Adané (příznačně znamená milý bohu, Bohumil)<sup>9</sup> – biskup, jenž se upsal d'áblu a pak učinil veřejné pokání. Tuto legendu zpracovala v desátém století německá jeptiška Hrotswita ve svém díle *Obrácení Theofila*. Zde se objevuje nový prvek – spasení hříšníka. U Hrotswity se tedy rodí kult odpuštění, který je pak velmi silný v Goethově verzi mýtu v podobě mariánského kultu, jenž je navíc podpořený postavou zhrzené, přesto odpouštějící a přimlouvající se Faustovy milenky. Podle legendy se Theofilovi zjevila Panna Marie, jež mu nabídla možnost spasení (záchrany). Theofil přijímá a Marie mu odpustí. Theofil pak za tři dny zemře, ale čistý.

Tento bod je důležitý pro další recepci faustovského mýtu (viz silný motiv odpuštění v „mučednickém Faustovi“ Pedra Calderóna de la Barcy.) V katolické interpretaci mýtu je obsažen již zmíněný mariánský prvek, který se zde pak stává synonymem pro odpuštění. V pravoslavné a v pozdější protestantské tradici však existuje pouze striktní trest – hříšník už nemá možnost záchrany, trest je vždy spravedlivý a nevyhnutelně nutný.

V souvislosti s faustovským mýtem je ještě nutné alespoň stručně zmínit legendu o Parsifalovi, která souvisí s legendou o svatém grálu<sup>10</sup>. Legenda patří tematicky k artušovské epice (na své cestě navštíví rytíř i Artuše a rytíře kulatého stolu).<sup>11</sup> Jde o jeden z nejznámějších archetypálních mýtů západní kultury, který je analogií univerzální cesty ke své duši. Domnívám se, že stejně jako pozdější faustovský mýtus je i legenda o Parsifalovi synonymem pro hledání podstaty a smyslu života. Parsifal je rytíř putující za tajemstvím grálu. Charakterizují ho typické ctnosti: čest, věrnost, pokora. I Faust chce dosáhnout pravdy. Je ale pyšný a nechá se zlákat

---

9 *Všeobecná encyklopedie* 8, s. 49.

10 Pohár či nádoba, z níž údajně pil Ježíš při Poslední večeři. Dle legend má grál zázračnou moc. V některých verzích legend je grál ztotožněn s dokumenty o Ježíšových dětech či s ostatky Máří Magdaleny.

11 Legendu o Parsifalovi literárně zpracoval Wolfram von Eschenbach v šestnáctisvazkovém veršovaném románu, jenž vznikl v první dekádě třináctého století. Legenda byla zpracována též výtvarně i hudebně (viz Wagnerův *Parsifal* z roku 1882). Moderní variací legendy je například zpracování rakouského dramatika Petera Handkeho. Ve hře *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*, jež byla napsána v roce 1989, vystupuje postava Parsifála. Hra obsahuje důraz na mýtus poutníka a zároveň jeho ironizaci.

d'áblem (sejde tedy z cesty).

### ***Faustbuch* jako prvotní literární podoba mýtu<sup>12</sup>**

Historický Georg Johann Faust (nebo též Georgius Faustus Sabellicus) žil asi v letech 1480 – 1540. Narodil se v Knittlingen, zemřel patrně následkem nezdařeného alchymistického pokusu. Dle svědectví současníků to byl vykřičený a populární trhový vyvolávač obdařený schopnostmi z magie a přírodního lékařství, z pohledu protestantských teologů se jedná o nekromanta (člověka, který dokáže hádat z mrtvých těl). Katoličtí teologové ho vidí jako blasfemického a odpadlického chvástala, humanističtí učenci ho považují za šarlatána. O jeho existenci máme nesporné doklady, o jeho působení jsou však svědectví sporná. Za svého života získal popularitu: negativní ve vzdělaneckých kruzích, ale pozitivní v lidových vrstvách. Izolovaná ústní tradice pak měla podobu čarodějnických historek.

V literární podobě se faustovský mýtus poprvé objevuje v roce 1587. Tento text, vytištěný u J. Spiesse, nese název *Historia o D. Johanna Faustovi / široko vykřičeném čaroději a černokněžníkovi / Jak se d'áblu upsal na jmenovanou dobu / Jakáž podivná dobrodružství v mezidobí zhlédl / sám způsobil a prováděl / až posléz odměnu zajisté zaslouženou sklídl* – neboli *Faustbuch*. Jednalo se o upravený přetisk o něco staršího rukopisu, který byl údajně přepracován z latiny. Rukopis sepsal neznámý autor, nepochybně klerik (nejpravděpodobněji ortodoxní luterán), který přetvořil starší ústní podání o učenci Faustovi.

Kniha se záhy stala bestsellerem (byla přeložena mj. do dánštiny, vlámsčiny, francouzštiny, angličtiny či češtiny). Faust se stal emblémem Lutherova století. Problematika této postavy však brzy dosáhla univerzality. *Faustbuch* tedy brzy přesáhl rámec německé literatury a kultury. Dle J. Kolára totiž postihl jeden ze základních rysů obecného dobového myšlení: prohlubující se rozpor mezi poznáním a vírou.<sup>13</sup> Na jedné straně stojí poznatky disciplín renesanční vědy (racionální poznávání), na straně druhé autoritativní koncepce světového a vesmírného dění, kterou vytvořila a prosazovala náboženská tradice. V patnáctém a šestnáctém století tedy dochází k

---

<sup>12</sup> K tématu tzv. *Faustbuchu* více in: TACCONELLI, L. *Faust na cestě od moderny k postmoderně* a TACCONELLI, L. *Kniha o Faustovi z r. 1587 a postmoderní faustovské parodie*. Dále KOLÁR, J. *Východisko evropské faustovské tradice a jeho česká podoba*. In: KOLÁR, J. *Historia o životě doktora Jana Fausta*, s. 5 – 16.

<sup>13</sup> *Východisko evropské faustovské tradice a jeho česká podoba*, o. c., s. 5.

narušení tradiční hierarchie naukových hodnot (zpochybnění teologie jako vrcholu všech nauk). Je tu však stále ještě patrný vliv náboženství – všechny snahy o mimonábožensky motivovaná zkoumání přírody (poznávání světa) jsou považovány za čarodějnictví, jež pronásleduje jak katolická církev, tak i reformační teologické doktríny. Od konce patnáctého století pak dochází k množství čarodějnických procesů.<sup>14</sup>

Italský teatrolog L. Tacconelli zdůrazňuje, že tato první textace faustovské látky založila dodnes trvající literární tradici: „*Faustbuch* je základním modelem literární tradice, jejíž hlavní postava se stala mýtem člověka, intelektuála, který z povýšenosti a z touhy po moci, po poznání, po radosti smyslů – s přispěním ďábla – překračuje hranice určené bohulibým řádem, proto se dostává mimo daný kulturní systém a zahyne.“<sup>15</sup>

Způsob psaní je konotativní. Vyznačuje se přísným, konvenčním systémem norem protestantismu, který nezná ospravedlňování hříšného způsobu života – ortel smrti vyplývá z luteránské teologie, podle níž Faust jako opovážlivý hříšník, jenž překročil či porušil boží přikázání, musí zemřít. *Faustbuch* je exemplární text – je to varování před hříchy kodifikovanými středověkou teologií: superbia (pýcha), concupiscentia (nezřízenost) a curiositas (zvědavost): „*Faustbuch* vytvořil mytologém faustovského člověka, který z pýchy a ze zvědavosti uzavírá pakt s ďáblem, aby překročil svá ohraničení a mohl uspokojovat své choutky, avšak nakonec zahyne. Mytologém, který se obohacuje během staletí, získává nové valence zejména Goethovým *Faustem*, a tím z Fausta vytváří typicky německou literární postavu, symbol.“<sup>16</sup>

## **Podoba a zdroje tzv. *Faustbuchu***

---

14 Roku 1487 vznikl spis *Malleus maleficarum (Kladivo na čarodějnice)*, který napsali němečtí dominikáni Heinrich Institoris a Jakob Spengler.

15 *Faust na cestě od moderny k postmoderně*, o. c., s. 58.

16 Tamtéž.

Nyní se budu podrobně věnovat rozboru tzv. *Faustbuchu*, a to v českém překladu *Historia o životu doktora Jana Fausta*.<sup>17</sup> *Historia* byla vydána v českém zpracování pravděpodobně v Praze v roce 1611, tedy ani ne čtvrtstoletí po prvním tištěném vydání knihy. Z tzv. *Faustbuchu* totiž pak čerpá Ch. Marlowe a z něho následně loutkáři. Některé motivy a především poetiku tohoto díla pak můžeme nalézt i ve Švankmajerových zpracováních mýtů.

Epickou podobu mají pouze kapitoly o Faustově původu, studiích a závěrečná kapitola. Větší část knihy je směsice obsahově i žánrově různorodých výkladů či poučování. V německé knize je celek členěn do tří částí: úvodní tvoří vyprávění a teologicky založené disputace s ďáblem, druhá část se zabývá kosmologickými a kosmografickými otázkami, třetí obsahuje kouzelnické historky a vylíčení Faustova konce. Teologická část čerpá z *Lucidáře* (*Elucidaria*, spis určený k náboženské osvětě mas), kosmologická část vychází z *Knihy kronik* Hartmanna Schedela (domnělá chronologie vzniku jednotlivých měst – v tomto pořadí je pak navštěvuje i Faust ve *Faustbuchu*), popisy čertů jsou převzaty patrně z dobové „ďábelské“ literatury (především ze spisu Ludovica Milicha *Zauberteufel*).

*Faustbuch* byl určen tradičně vzdělaným vrstvám. Literárně proto není příliš dobrý. Jeho nedotvořenost, vnitřní protikladnost a žánrová nevyhraněnost však umožnila různé aktualizace. Důležitá je zakotvenost Faustových příběhů zejména v čarodějnických historkách, jež pocházejí z folklórní vypravěčské tradice (v ní se tedy nejprve zformovala podoba kouzelníka Fausta). Spjatost s lokalitami je projevem snahy o zdání pravdivosti, dalším projevem této snahy jsou zmínky o historických postavách.

Zajímavým rysem *Faustbuchu* je dle Kolára<sup>18</sup> též rozpornost ve ztvárnění postavy Fausta: Jako čaroděj a odpadlík od církve je hodnocen negativně. Kniha ale obsahuje i historky o tom, jak léčí a pomáhá lidem, což odpovídá lidové tradici. Tento

---

<sup>17</sup> *Historia o životě doktora Jana Fausta*, o. c. Všechny citace jsou z tohoto vydání.

Český překlad od M. Carchesia se dochoval v unikátním exempláři tisku z roku 1611 (Knihovna Národního muzea, sign. 27 E 21). Neví se, zda překlad končil obsahem („rejstříkem kapitol“) jako německé tisky. Zlomek překladu našel Ferdinand Menčík (Knihovna Národního muzea, sign. 27 E 52), poté roku 1893 našel Čeněk Zíbrt nezvěstný exemplář z roku 1611. Zíbrt knihu vydal roku 1903 (*Historia o životě doktora Jana Fausta*, Ottova Světová knihovna, sv. 327 – 329). O *Historii* pak psal J. Jungmann (*Historie literatury české*), Č. Zíbrt, A. Kraus, J. Kolár a J. Pokorný.

<sup>18</sup> *Východisko evropské faustovské tradice a jeho česká podoba*, o. c., s. 10.



rozpor vznikl dle Kolára nedůslednou kompilací z různých materiálů.<sup>19</sup> Svědčí o tom i podvojnost hrdinova jména: latinské Faustus znamená příznivý, zdárný, šťastný, požehnaný. Německé slovo die Faust je výrazem pro pěst.<sup>20</sup>

*Historia* je český překlad *Faustbuchu*, ale osobitý<sup>21</sup>. Jeho autor Martin Kraus z Krausentalu (Carchesius) pocházel z Jablonného a působil jako písař úřadu na Starém Městě a překladatel z německého jazyka. K překladu *Faustbuchu* připsal dodatek o svém záměru (kniha je určena obecnému lidu). Carchesiova *Historia*, vycházející z protestantského spisu, byla po Bílé hoře násilně potlačena.

Carchesius rozdělil knihu na čtyři části. Narušil tím sice původní symetrickou kompozici, jeho části jsou však rozsahově vyvážené – dle Kolára<sup>22</sup> se jedná o cyklickou hudební skladbu. Osobitý přístup se nejvýrazněji projevil v jazykové a stylistické oblasti: německá slova často překládá dvěma synonymy, např. Zauberer – čarodějník a kouzelník. Carchesius přidává epiteta a zdobněliny, zavádí kolokvialismy, užívá ojedinělá slova často odvozená z němčiny a neobvyklá slovní spojení.

Kolár<sup>23</sup> také upozorňuje na rozdíly proti *Faustbuchu*: lyrické pasáže jsou v *Historii* hůře zbásněny, Carchesius též odstraňuje protikatolické i protipapežské výpady a zmírňuje značnou otevřenost eroticky laděných pasáží (viz např. dobrodružství v harému). Obojí snaha tedy odkazuje k důrazu na morální výchovu a exemplární funkci spisku. Takto hodnotí Kolár význam *Historie* pro české prostředí: „Jako celek vyniká Carchesiovo znění faustovské knížky nad dobový průměr překladatelské praxe v oblasti zábavné a zábavně naučné prózy. Položilo základ k pozdější bohaté české faustovské tradici.“<sup>24</sup> Navazující tradici tvoří kramářské písně, loutkové hry, knížky lidového čtení či ústní folklorní podání.

Úplný název knihy zní: *Historia o životu doktora Jana Fausta, znamenitého čarodějníka, též zápisích d'ábelských i čářích a hrozné smrti jeho, z vlastních po něm*

---

19 Tamtéž.

20 Tamtéž, s. 11.

21 Problémem je, který z německých textů faustovské knihy byl podkladem pro překlad. Nejvíce asi vychází z verze A (ta čerpá z prvního Spiessova tisku), *Svědectví z Písem svatých o zapověděném čarodějnictví* pochází z verze A2, části také z verze C (latinský epigram a závěrečná báseň, historiky o kouscích v Lipsku a Erfurtu). První tisky všech textových verzí pochází už z roku 1587. Existují dvě hypotézy o původu českého textu: 1) český text je překladem neznámé německé verze, kombinující text A a C, nebo za 2) český text je osobitou kombinací několika německých textů (tato varianta je dle Kolára pravděpodobnější). Více in: Tamtéž, s. 11 – 12.

22 Tamtéž, s. 14.

23 Tamtéž, s. 15.

24 Tamtéž.

nalezených spisův všem všetečným a bohaprázdným lidem k hrozně a příkladně vejstraže sebraná, z německého jazyka na česko přeložená a vůbec vydaná od Martina Karchesia, písaře kanceláře u Starém Městě pražském. Kniha začíná latinsky psanou částí *Epigramma*, jež je varováním před ďáblem. Ten je zde označován za vraha a vládce podsvětí, který chystá „strašnou, krvavou a bědnou záhubu“<sup>25</sup>. Závěr epigramu zní: „Velmi se tedy klame ten, kdo sní o šťastných dobách pro svou duši pod mocí podsvětního tyрана.“<sup>26</sup>

Následuje *Předmluva k pobožnému a křesťanskému čtenáři* (sepsal Carchesius). Zde je za největší hřích označeno kouzelnictví a čarodějnictví. Zcela v intencích křesťanství obsahuje *Předmluva* varování před odkloněním se od Boha a před ďáblem. Autor zde v krátkém výčtu popisuje ďáblovy vlastnosti: ďábel je pyšný (proto byl svržen do propasti), zlý, zatracený, lstivý, podvodný, nepřítel člověka, stojí za prvotním hříchem člověka (had pekelný), klade člověku nástrahy, které mají vést k hříchu a tím i k věčnému zatracení. Autor zde také důrazně varuje před nebezpečím kouzelnictví – uvádí příklady kouzelníků, které Bůh potrestal. Mezi jinými se zde objevuje i Jan Faust: „ten (...) spolky své s ďáblem jest měl a mnohé divné, potvorné a rozličné čary, kouzla, mrzkosti a ohavnosti žraním, rufiánstvím<sup>27</sup> i jinými hanebnostmi v času určitém provozoval, až naposledy za to také mzdu svou zasloužilou od ďábla jest vzal takovou, že mu hlavu jeho, jakž při konci této knížky se najde, hrozným a děsitedlným způsobem stočil a mozk po stěnách rozkydal.“<sup>28</sup> Ďábel chce dle Carchesia člověka připravit o vše, tedy o tělo i duši, a to skrz „čary a ďábelské přetváření“<sup>29</sup>. Lidé se proto mají vyvarovat ďábelského oslepení. Knihu přeložil pro obecný lid, má sloužit jako exemplum. Vyznění *Předmluvy* doplňuje *Svědectví z Písem svatých o zapověděném čarodějnictví*, kde jsou citovány úryvky z *Bible*, které rovněž varují před čarodějnictvím. Jaký je tedy osud Fausta, tak jak ho líčí *Faustbuch*, resp. jeho český překlad?

Doktor Faustus byl synem sedláka v Rodě u Výmaru, měl příbuzné ve Wittenberku (strýc, který ho vychovával, byl zámožný měšťan), rodiče byli křesťané. Strýc dal Fausta studovat Písmo svaté (tj. teologii) a učinil ho svým dědicem. Faust ale

---

25 *Historia o životu doktora Jana Fausta*, o. c., s. 24.

26 Tamtéž.

27 Rufiánství – pohlavní nevázanost

28 *Historia o životu doktora Jana Fausta*, o. c., s. 24.

29 Tamtéž.

už během studií „slova božího zle užíval“<sup>30</sup>. Přesto se později stal doktorem teologie, byl považován za bystrého a schopného. Kromě toho studoval i lékařství, matematiku, astrologii a černokněžnictví. Zároveň však měl „ztrěštěnou, nadutou a pyšnou hlavu“<sup>31</sup>. Studoval kouzelnické spisy (pod vlivem blíže nespécifikovaného tovaryšstva). Léčil lidi (kořením, bylinami, atd.) – tady je tedy spíš odkaz na šarlatány. Autor připojuje varování: „žádný nemá dvoum pánům sloužiti“<sup>32</sup>.

Faust se chce spolčit s ďáblem. Takto vysvětluje autor knihy jeho motivaci spolčení se s ďáblem: „(...) chtěje všecky grunty nebeské i zemské vyzvěděti, nebo jeho všetečnost, svoboda i lehkomyšlnost tak s ním strkala a k tomu ponoukala (...)“<sup>33</sup>. Následuje velmi spektakulární popis zaklínání ďábla. Scéna probíhá v lese na křížovém rozcestí, kde si Faust nakreslil magický kruh. Zaklínání doprovází bouře, doktor je oslepen, zdá se mu, že je les plný čertů. K jeho kruhu létaly ohnivé koule, pak následoval blesk. Faust také slyšel různé zvuky, hudbu a zpěv. Poté začalo nad kruhem létat křičící monstrum se lvím tělem a orlími křídly či drak. Následuje pád ohnivé hvězdy, která se promění v ohnivou kouli. Z té pak vznikne ďábel, jenž se záhy promění v postavu mnicha v rudém oděvu.

Knihy pokračuje první rozmluvou („hádáním“) se zlým duchem, jež probíhá ve Faustově domě. Doktor vyslovuje požadavky: 1) ďábel má poslouchat Fausta „ve všech jeho žádostech, otázkách a chtěních až do jeho, Fausta, smrti“<sup>34</sup>, 2) ďábel nemá Faustovi zatajovat „nižádné věci, o kteréž by se jeho ptal“<sup>35</sup>, 3) Faust také žádá, aby „jemu na všecky jeho otázky pravdivou odpověď dával“<sup>36</sup>. Duch odmítá přislíbit plnění těchto podmínek – nemá totiž takovou moc (tu má jen Lucifer). Duch ho nyní varuje před nebezpečím pekla, doktor přesto trvá na svém.

Pak se znovu objevuje duch (zde už má jméno Mephostophiles) – z kontextu není jasné, zda první duch byl ten samý jako tento druhý, který mu ihned slíbil požadovanou poddanost a poslušnost s odkazem na to, že mu moc propůjčil sám Lucifer. Faust znovu formuluje své požadavky<sup>37</sup>: 1) „aby tvářnost, formu a křtalt“<sup>38</sup>

---

30 Tamtéž, s. 29.

31 Tamtéž.

32 Tamtéž, s. 30.

33 Tamtéž.

34 Tamtéž, s. 32.

35 Tamtéž.

36 Tamtéž.

37 Tamtéž, s. 34.

38 Křtalt - podoba

ducha neviditelného na sobě míti a dostati mohl“, 2) „aby duch to všeckno činil a vykonával, čehož by od něho žádal a co by míti chtěl“, 3) „aby jemu volný, poddaný a poslušný byl jakožto služebník.“, 4) „aby se každého času a chvíle, kdy by ho citoval a před sebe povolal, v domě a příbytku nadjíti dával.“, 5) „aby dům jeho neviditelným způsobem spravoval a žádnému se v něm viděti nedával než jemu a tomu, komuž by (on doktor) chtěl, poručil“, 6) „aby mu se tolikráte by ho potřeboval, v témž způsobu, jak by on mu poručil, ukazoval.“

Také duch dává své „artikule“ (požadavky)<sup>39</sup>: 1) „aby jemu přísahou slíbil, že jeho, totiž ducha, vlastně býti chce“, 2) „aby toho pro lepší té věci doložil stvrzení, krví a rukou svou vlastní dosvědčil“, 3) „aby všech křesťanův nepřitelem byl“, 4) „aby víru křesťanskou zapřel“, 5) „aby se žádnému od toho odvésti nedal, který by ho na víru křesťanskou zase obrátiti usiloval.“

Ve třetím „hádání“ s duchem si Faust ještě vyměňuje, že ho ďábel bude navštěvovat v šatech mnicha „jednoho řádu jistého“<sup>40</sup> a se zvoncem, aby věděl, že se už blíží. Jako důvod pro zřeknutí se Boha a přiklonění se k ďáblu vidí autor knihy velikou pýchu, vysokomyslnost, zoufalství, opovážlivost a lehkomyšlnost a připojuje poučení pro čtenáře: „A tak jest věc jistá, kdo vysoko leze, že také z vysoka těžce padá.“<sup>41</sup>

Následuje scéna podpisu paktu – Faust si probodl žílu na levé ruce – v tom se mu na ruce objevila vyrytá krvavá slova: „O homo fuge.“ („O člověče, uteč.“)<sup>42</sup>. Faust přesto sepíše smlouvu – tam píše, že toho, čeho se mu nedostalo z nebes a od lidí, se mu dostane od pekla. Pak sám Faust (poprvé za celou dobu) udává časový údaj platnosti smlouvy: „Proti čemuž já jemu tuto také slibuji a připovídám, aby po vyjití dvaceti čtyř let od datumu tohoto listu mého pořád sběhlých se mnou podlé své vůle, líbosti a způsobu činiti a mým tělem, duší, masem, krví i se vším jiným statkem mým vládnouti moc měl, jakž mu se líbiti bude, a to na věčnost, odříkajíc se týmž listem mým všech těch, kteříž živi jsou, všech kůrův andělských a nebeských i všech lidí, a to tak býti musí.“<sup>43</sup>

Poté se objeví ve Faustově pokoji lev, drak, páv se svou samicí, opice, zní

---

39 *Historia o životě doktora Jana Fausta*, o. c., s. 34.

40 Tamtéž, s. 35.

41 Tamtéž.

42 Tamtéž, s. 36.

43 Tamtéž.

hudba – tuto spektakulární kratochvíli uspořádal čert, aby si doktor podpis smlouvy ještě nerozmyslel. Zde je také první zmínka o služebníkovi Fausta Křištofu Vagnerovi (označen jako „mladý žák“, „lotřík“<sup>44</sup>). Dle autora žili oba muži v blahobytu, vedli epikurejský způsob života. Vagner se totiž domnívá, že „duše i tělo spolu umírá“<sup>45</sup>.

Faust se chce ženit – už tady je obsažena myšlenka, že ďábel je nepřítelem sňatku (sňatek je totiž od Boha) – znamená to porušení smlouvy (Faust se tedy oženit nesmí). Faust se chce však oženit i přes ďáblův zákaz. Najednou se ve světnici zvedne vítr (vyvrací dveře z pantů), je horko, přijde „šatan“. Duch pak doktorovi slíbí, že mu přivede jakoukoli ženu, když se vzdá svého úmyslu. Faust svolí. Učenec se táže ducha, kdo to je a čert mu odpoví: „jsem duch létavý, pod nebem panující“<sup>46</sup>, diskutují o Luciferovi a pekle (zmínka o tom, že peklo bylo založeno Bohem pro padlého anděla). Nad příběhem o svržení Lucifera začne Faust litovat svého úpisu (lituje, že se „jemu s tělem i duší poddal a prodal“<sup>47</sup>). Uvažuje dokonce, že odprosí Boha. Při další rozmluvě o moci ďábla si Faust jasně uvědomí, že se poddal ďáblu na věčnost pro pomíjející věci.

Popis pekla a pekelných muk<sup>48</sup> odpovídá tradičnímu (středověkému) výkladu populární teologie v *Lucidáři*. Doktor se neustále ptá na věci, které souvisí s peklem a zatracením (peklo jako „horkost ohně“, „temnost země“, „ustavičné trápení a mučení“). Dle ducha neexistuje už žádná možnost spasení Faustovy duše (to je zřejmě odrazem luteránského názoru autora *Faustbuchu*).

Už zde se také poprvé vyskytuje motiv podstrčení ženy – Faust totiž opět uvažuje o Písmu: „tehdy se ďábel k němu v způsobu a tvářnosti krásné panny přitovaryšil, objal ho a chlipnost s ním všelikou provozoval, takže hned nad slovem božím a příkázáním jeho svatým se zapomněl (...)“<sup>49</sup> Tento motiv se pak vyskytuje i v Calderónově zpracování mýtu a v české loutkářské tradici. Pak mu už duch odmítá odpovídat na jeho náboženské otázky (např. jak by se choval, kdyby byl člověkem – duch by chtěl uctívat Boha).

Faust začal sepisovat kalendáře a spisy o hvězdách (získal si přední místo mezi

---

44 Tamtéž, s. 39.

45 Tamtéž, s. 40.

46 Tamtéž, s. 42.

47 Tamtéž, s. 45.

48 Tamtéž, s. 48 – 51.

49 Tamtéž, s. 53.

hvězdáři). Nyní klade ďáblu otázku o planetách, stvoření světa a zrození člověka (v názvu kapitoly je naznačeno, že mu duch „podle způsobu svého falešnou odpověď dal“<sup>50</sup>).

Fausta navštíví „pekelní duchové“ Beliál (je chlupatý a černý, má ohnivé uši a tlamu, dlouhé zuby i ocas, na hrdle tři křídla), Lucifer, Belzebub, Astaroth, atd. Ti se postupně proměňují v ptáky, hady a jiná zvířata. I sám Faust se na své přání promění. Dále se v jeho světnici objevili „všelijací rozliční potvorní chroustové a zeměplazové“<sup>51</sup> – mravenci, brouci, cvrčci, motýli či komáři (vše to byli proměnění čerti).

Následuje Faustova jízda do pekla<sup>52</sup>, kam jede doktor na Belzebubovi. Při cestě se objevují různé fantaskní tvorové (veliký létající jelen, obrovské žížaly, létající medvědi, draci, atd.), kteří se ho snaží shodit na zem.

Příběh dále líčí Faustovu jízdu do povětří a oblaků na povozu taženém draky (duch mu ukazuje různé kontinenty a města). Faust pokračuje návštěvou měst jako je Trevír, Paříž, Mohuč, Neapol, Benátky, Řím (tam pobýval jako neviditelný v papežském paláci), Kolín nad Rýnem, Norimberk, Řezno, Vídeň, Praha, Krakov či Konstantinopolis (zde prováděl kousky Solimanovi: vydával se za Mohameda, spal s nevěstkami v harému).

Faust se poté dostane na hostinu na dvoře císaře Karla Pátého. Panovník po něm žádá, aby mu vykouznil ducha Alexandra Velikého i s jeho manželkou. Vladař se chce totiž přesvědčit, zda má Alexandrova žena v týle bradavici. Dále Faust vykouznil jakémusi rytíři jelení a kozlí rohy. Následuje scéna opilého Fausta a sedláka, který mu nechce uhnout z cesty. Doktor sedláka oslepí. Ten pak uvěří, že mu kouzelník snědl seno, vůz i koně. Faust si také půjčí peníze od Žida, nemá ale na vrácení. Jako zástavu si proto „uřeže“ pilkou nohu (byl to jen klam). Lichvář nohu zahodí, Faust ho pak oklame podruhé, když chce jako by zaplatit dluh (a tím i vrátit nohu). Žid mu musí nakonec dát ještě odškodné za údajně ztracenou končetinu. Stejný trik použil Faust také v komické příhodě s koňarem. Faust poté několik dní u sebe doma hostí studenty a zároveň dělá různá kouzla (proměna jejich hlav na oslí, projížďka na saních tažených drakem, tanec opic, vyvedení Heleny z podsvětí).

---

50 Tamtéž, s. 58.

51 Tamtéž, s. 61.

52 Tamtéž, s. 61 – 64.

Další epizoda popisuje Faustovo působení v Erfurtu, kde provozuje v akademii kouzla a vyučuje tam. V rámci výuky přivede z podsvětí některé hrdiny trójské války a obra Polyfema. Doktor chce donést i všechny ztracené tragédie a komedie Terentia a Plauta, učenci by si je ale museli rychle opsat. Příznačné je, že všechna jeho kouzla jsou časově omezena, lidé se nesmí přízraků dotýkat, nesmí s nimi hovořit. Učenci se však obávají případného škodlivého obsahu spisů, a proto nápad raději zamítnou. Následuje scéna u bohatého zemana, kde je obsažen motiv, kdy doktor navrtá stoly a z dřer teče víno<sup>53</sup>. Ten se pak objeví u Goetha ve scéně Auerbachův sklep.

K Faustovi je poslán mnich Klinge (historická postava kazatele Konrada Klingeho), aby ho pokáral a přesvědčil k pokání a navrácení se k Bohu. Doktor to odmítá s poukazem na fakt, že „již příliš daleko zabředl a ďáblu šerednému krví svou vlastní tak vysoce zapsal (...)“<sup>54</sup> Zajímavý je moment, kdy si Faust uvědomuje, že se zřekl Boha dobrovolně (proto nemůže žádat o milost). Navíc chce splnit to, co podepsal vlastní krví (duch vše splnil, on chce také smlouvu dodržet). Učenec je nakonec z Erfurtu vyhnán.

Faustův zbožný souseď se ho snaží opět obrátit na víru. Doktor o jeho slovech doma přemýšlí a chce „pokání činiti“<sup>55</sup> – v tom se mu ale zjeví duch, jenž mu pohrozí okamžitou smrtí (případné pokání je porušením smlouvy). Ďábel donutí doktora, aby se mu podruhé upsal (resp. mu dá na vybranou: smrt, nebo nový úpis). V novém úpise mu duch slíbil, že se vyhne v pekle mukám. Faust se opět zavazuje k tomu, že nebude dbát rad křesťanů, kteří ho přesvědčují k návratu k víře.<sup>56</sup> V celé knize se pouze ojediněle vyskytují časové údaje vztahující se ke smlouvě. Od tohoto druhého úpisu se údaj objevuje často i v názvech kapitol.

Následuje zmínka o tom, že od devatenáctého roku smlouvy žil Faust se „sedmi ďábelskými kuběnamy“<sup>57</sup>. Ve dvacátém druhém roce získal poklad (na radu ducha ho vykopal ve zbořené kapli, na pokladu byl had). V posledním roce úpisu si nechá duchem přivést Helenu (za kuběnu), Helena otěhotní a porodí mu syna Justa (oba se poté ztratí ve chvíli, kdy doktor zemře).

Faust sepíše závěť, kde ustanoví svým dědicem Vagnera. Ten chce mít kromě

---

53 Tamtéž, s. 118.

54 Tamtéž, s. 112.

55 Tamtéž, s. 116.

56 Tamtéž, s. 117.

57 Tamtéž, s. 121.

pánova majetku i jeho nadlidské schopnosti – přijme proto Faustova ducha Mephostophila. Na pánovu žádost má pak sepsat o něm po jeho smrti historii.

Měsíc před smrtí hořekuje Faust nad svým d'ábelským obcováním a hříšnými skutky. Duch se mu posmívá: „Hle, byls pěkné stvoření, ale nyní jsi přirovnán k růži, kteráž když se často k ní voní a ve zpocené ruce nese, dlouho netrvá.“<sup>58</sup>

V poslední části – příznačně nazvané *O hrozné smrti a pohřbu doktora Fausta, kterýmž se každý bohabojný křesťan slušně káti a polepšiti může* – duch navštíví učence a oznámí mu, že si pro něho druhý den přijde. Faust pozve na večeři studenty a tovaryše. Na hostině jim přizná své spojení s d'áblem, nabádá je k uctívání Boha, loučí se s nimi a prosí je, aby ho pohřbili. Studenti odešli. Mezi dvanáctou a půl jednou se zvedl víchř, studenti slyšeli podivné syčení a výkřiky. Následuje naturalistický popis místnosti po Faustově smrti: „očitě spatřili, že po stěnách i po zemi v též světnici krev Faustova stříkala a se vylila, nadto vejš, že mozek z hlavy jeho, když tak od d'ábla drancován z jednoho kouta do druhého byl, na stěnách zůstával, k tomu oči jeho, též nadíle zuby k podivení hroznému a strašlivému po světnici rozstříkaní ležely a zůstávaly.“<sup>59</sup> Doktorovo tělo pak našli studenti na dvoře na hnoji: „a to tak zmožděné, zohavené a zmačkané, že na ně hrozně a žalostivě patřiti bylo.“<sup>60</sup> Pak se Faust údajně zjevoval v domě (Vagnerovi). Kniha končí poučením pro křesťany, aby ctili Boha a vyvarovali se spolku s d'áblem. *Faustbuch* uzavírá *Lectori salutem (Pozdrav čtenáři)*, jenž je nabádáním ke zbožnosti – člověk se nemá pouštět do věcí, které jsou nad jeho síly.

*Faustbuch* tedy shrnuje dosavadní faustovské pověsti a legendy, vytváří tak archetypální strukturu pozdějších variant tohoto mýtu. Prvním bodem je příznačná faustovská skepse a pocit marnosti, pramenící z omezenosti poznání. Následuje přivolání zla, personifikovaného postavou d'ábla (čerta) a scéna úpisu (*Faustbuch* traktuje dobu trvání smlouvy dvacet čtyři let). Příběh pokračuje doktorovými žertovnými kousky (doba až masopustního veselí, bezstarostného hýření, kouzel, putování světem). Závěr tvoří hororové (prvky morytátu) odnesení Fausta do pekla (oblíbená scéna lidových loutkářů). Kniha kombinuje princip morality (viz její exemplární charakter), středověké disputace (tzv. hádání Fausta a d'ábla), cestopisu

---

58 Tamtéž, s. 127.

59 Tamtéž, s. 133.

60 Tamtéž, s. 134.



(dobrodružný popis jeho putování) a hororu (odnesení do pekla). Nositelem morálních myšlenek je zde paradoxně sám ďábel. Ďábel se zjevuje jako mnich v rudém oděvu. Vyskytuje se zde také motiv magického letu na horu na okřídleném koni (tento biblický archetyp hory se pak objevuje později i v Calderónově zpracování mýtu).

*Faustbuch* kromě jiného traktuje i podobu Faustova protivníka ďábla jako ošklivého svůdce/pokušitele (viz popisy čertů). Ďábel je odvozen z latinského diabolos, je to vůdce zlých duchů či každý zlý duch. Obecně symbolizuje zlo. Ztotožňován je s pojmem démon. Má různá jména: Belial, Abbadon, Samiel, atd. Ve vztahu k člověku vystupuje vždy jako svůdce, našeptavač, pomlouvač. Tento obraz je neodmyslitelnou součástí křesťanské nauky. Jak píše Umberto Eco ve svých *Dějínách ošklivosti*<sup>61</sup>, už se *Zjevením Janovým* vstupuje do křesťanství ošklivé v podobě děsivého a ďábelského. Ďábel vystupuje i v jiných křesťanských textech jako je *Starý* a *Nový zákon*, ale ne tak názorně jako v tomto textu. Už v *Bibli* najdeme popis ďábelských příšer – zrůd, draků, šelem se sedmi hlavami – jenž připomíná, domnívám se, pozdější obraznost *Faustbuchu*.<sup>62</sup>

Eco dále zdůrazňuje fakt, že *Zjevení Janovo* nezavádí pojem pekla – peklo existovalo už dříve<sup>63</sup>. Pohané měli podsvětí Hádés, tj. místo, kde bloudí stíny mrtvých. To se vyskytuje i v *Koránu* (jako místo utrpení), ve *Starém zákoně* je pak označeno za „příbytek mrtvých“. Ve středověku vzniklo mnoho popisů pekla či cest do pekla (viz Dante a jeho popis pekla a pekelných muk). Ve *Starém zákoně* se popisuje peklo v knize *Izajáš*, kde se hovoří o svržení pýchy (jeden z faustovských hříchů) do podsvětí a vyskytuje se tu i obraz pekelné tlamy. Peklo v evangeliích má podobu věčného ohně či propasti, kde je slyšet pláč a skřípění zubů.

Ústřední místo v pekle zaujímá Lucifer nebo Satan. V různých kulturách existovali hodní a zlí démoni (zlí mají podobu nestvůr, často jde o kombinace několika zvířat). V různých formách dualistického náboženství existuje princip Zla, který se staví proti principu Dobra. V islámu existuje ďábel jako Šajtán (má zvířecí atributy), ale také démoni-svůdci nazývaní ghúla, kteří na sebe berou podobu krásných žen. V židovské kultuře, jež pak ovlivnila kulturu křesťanskou, svádí ďábel v knize *Genesis*

---

61 ECO, U. *Dějiny ošklivosti*.

62 Více v kapitole *Apokalypsa, peklo a ďábel*. In: Tamtéž, s. 73 – 105.

63 Tamtéž, s. 82.

Evu v podobě hada.<sup>64</sup>

Đábel je dle tradice ošklivý (viz popis sv. Petra)<sup>65</sup>. Tradiční je i motiv podpisu smlouvy a ve středověku i motiv pokoušení křesťanů (např. sv. Antonína). *Pokoušení svatého Antonína*, které napsal Athanasios z Alexandrie ve čtvrtém století<sup>66</sup>, popisuje moment, kdy se ďábel snaží odvrátit Antonína od asketického života – láká ho na pozemskou slávu, rozmanité lahodné jídlo a další radosti života. Dle ďábla vyžaduje ctnost množství námahy a času. V noci se ďábel vydával za ženu, aby ho svedl. Tento motiv namaloval na počátku šestnáctého století Hieronymus Bosch (triptych *Pokoušení sv. Antonína*). Eco zde poukazuje na masopustní rysy jeho ďábelských postav, v nichž vidí předzvěst surrealismu.<sup>67</sup> U Luthera a v pozdější protestantské tradici je ďábel ztotožněn s neřestmi, je jejich symbolem.<sup>68</sup>

Zhruba v sedmnáctém století dochází k proměně vnímání Satana – v Miltonově *Ztraceném ráji* (1667) je Satan symbolem vzpoury proti moci. Jako předzvěst proměny ďábla chápe Eco Goethova Mefistofela, který není ošklivý jako u Marlowa, ale je hezky oblečený. Ve dvacátém století se pak ďábel stane zcela světským (viz Dostojevskij či Mann). O podobě ďábla ve dvacátém století Eco píše: „(...) není ani hrozivý, ani podmanivý, je pekelný ve své šedi a zjevné ubohosti maloměšťáka, a tím je nyní nebezpečnější a znepokojivější, neboť už není jen neškodně ošklivý, jak tomu bylo dříve.“<sup>69</sup>

### **Christopher Marlowe – Faust mezi středověkem a renesancí**

Ve hře *Tragická historie o doktoru Faustovi* alžbětinského dramatika Ch. Marlowa vystupují Faust, jeho přátelé Kornelius a Valdes (ti ho podporují ve studiu magie), sluha Wagner, Klaun, podomek Robin, Ruda, hostinský, rytíř, koňář, stařec, studenti, fráteri, Papež, Kardinál, Císař německý, Vévoda a vévodkyně z Vanholtu.

---

64 Tamtéž, s. 90.

65 Ukázky dalšího popisu ďábla z *Acta Sanctorum*, Rudolfa Glabera (10 – 11. století) či Johna Mandevilla (14. století) in: Tamtéž, s. 93 – 95.

66 Tamtéž, s. 96.

67 Tamtéž, s. 101 – 102.

68 Tamtéž, s. 101.

69 Tamtéž, s. 182. Více o podobách ďábla v moderním světě in: Tamtéž, s. 179 – 201.

Dále následují postavy Lucifer, Belzebub, Mefistofilis, Dobrý anděl a Zlý anděl, Sedm smrtelných hříchů, ďáblové, duchové v podobě Alexandra Velikého a jeho milenky Trójské Heleny, Chór. Hra je členěna na Prolog a čtrnáct scén.

V Prologu vypráví Chór o Faustově dětství v německém městečku Roda a studiích ve Wittenberku, kde se stal doktorem teologie. V úvodu je také naznačeno spojení Faustova osudu s Ikarem: „Až, namyšlený na svou učenost,/ vzlét na voskových křídlech výš, než stačil,/ a nebesa mu jejich rozehrátím/ zchystala pád. Teď v škole ďáblově,/ příliš syt zlatých plodů vzdělání,/ obžerně hltá černou magii,/ nic nezná sladšího než její čáry/ a klade ji nad věčné blaženství.“<sup>70</sup>

Následuje scéna ve studovně. Doktor je díky své vzdělanosti pyšný (zná všechny vědy). Přesto není se sebou spokojený (sám sobě říká): „A přece pořád jsi jen Faust, jen člověk./ Kdybys dal lidem, aby žili věčně,/ anebo mrtvé křísit dokázal,/ pak by ta činnost byla úctyhodná.“<sup>71</sup> Čte z knih o analytice, logice, lékařství, bohosloví, ale žádné myšlenky obsažené ve zmíněných spisech mu nestačí. Naopak uznává knihy mágů, protože obsahují příslib prospěchu, rozkoše, síly, cti či všemohoucnosti. Mág je pak pro Fausta ztělesněním mocného boha, je víc než králové a císaři. Doktor po tomto božství zatouží.

Zjeví se mu Dobrý a Zlý anděl (není označeno, ze které strany přicházejí). Dobrý anděl požaduje, aby Faust zanechal studia magie a vrátil se k Písmu. Zlý ho naopak pobízí v dalším studiu magie: „Bud' na zemi, čím Jupiter je v nebi,/ bud' pán a vládce těchto živlů všech!“<sup>72</sup> V následujícím monologu učenec jmenuje, co případně očekává od vyvolaného ducha: Má mu dát, co si zamane. Vyjasnit mu všechny pochybnosti, uskutečnit nejspolehlivější plány. Dále chce zlato, hedvábí, lahodné plody a pamlsky. Chce znát cizokrajnou moudrost, tajemství cizích králů.<sup>73</sup> Z výčtu je patrné, že v jeho přáních spíše převládají hmotné požitky před duchovními. Toho všeho touží dosáhnout co nejnaději. Proto si nechá zavolat své přátele Kornelia a Valdese, kteří se vyznají v magii: „Rozmluva s nimi pomůže mi víc,/ než kdybych se tu ztrhal námahou.“<sup>74</sup>

---

70 MARLOWE, Ch. *Tragická historie o doktoru Faustovi*. In: BEJBLÍK, A. – HORNÁT, J. – LUKEŠ, M.

*Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 327. Přel. A. Bejblík.

71 Tamtéž.

72 Tamtéž, s. 328.

73 Tamtéž.

74 Tamtéž.

Následuje zaklínání v háji, kde se mu pak zjeví Mefisto (je škaredý). Faust požaduje, aby se čert vrátil jako starý františkán a pak mu teprve může sloužit. Mefisto však musí nejprve získat povolení ke službě od Lucifera. Ďábel s Faustem diskutuje o osudu Lucifera – padlého anděla, který byl díky své pýše a zpupnosti odsouzen Bohem k věčnému zatracení. Dále doktora varuje: „Myslíš, že já, jenž vídal boží tvář/ a ochutnával věčné slasti nebes,/ nestrádám stále tisícovým peklem,/ když jsem byl zbaven věčné blaženosti?/ Ó, Fauste, nech svých lehkovážných přání,/ z kterých i mne teď omračuje děs!“<sup>75</sup>

Faust posílá Mefista k Luciferovi s podmínkami jejich spolupráce: „(...) a že mu teď svou duši vydám v plen,/ když dopřeje mi dvacet čtyři roky/ života ve všech světských rozkoších,/ když tobě přikáže, abys mi sloužil/ a dal mi všechno, oč tě požádám,/ řekl mi všechno, nač se budu ptát,/ hubil mé soky, pomáhal mým druhům/ a mojí vůle byl vždy poslušen.“<sup>76</sup>

Následuje komická mezihra najímání Klauna jako Wagnerova žáka a sluhy. Wagner požaduje, aby se mu Klaun upsal na sedm let služby, za to dostane nejen peníze, ale Wagner ho naučí i zaříkadla. Dokonce přivolá pomocí formule „Baliole“ a „Blione“<sup>77</sup> čerty. Tato scéna je tedy jakousi parodií na učencovo vyvolávání Mefista. Do české loutkové tradice pak tato postava přechází jako Kašpárek.

Děj se vrací do studovny, kde doktor pochybuje o správnosti svého jednání – opět se mu zjeví oba andělé. Modlitba, lítost a pokání, jež mu radí Dobrý anděl, mohou kolísajícího Fausta ještě zachránit. Zlý anděl mu však nabízí pocty a bohatství, kterým dá doktor nakonec přednost. Faust opět s ďáblem vede rozhovor o pekle – Lucifer potřebuje lidské duše, aby měl větší své království. Mefisto naznačuje, že ďáblové trpí. Následuje scéna úpisu krví: Faust se bodne do paže, krev mu však ztuhne. Proto se musí zahřát, aby mohl smlouvu dokončit. Faust opět zapochybuje o správnosti či oprávněnosti svého činu: „Proč neteče, abych jej dokončil?/ *Faust dává ti svou duši*: tady ztuhla!/ Proč nesměl bys? Není tvá duše tvoje?“<sup>78</sup> Po dokončení úpisu se mu na paži objeví nápis: „Homo, fuge!“, tedy „Člověče, uteč!“<sup>79</sup> Mefisto chce doktora potěšit: ďáblové mu nasadí královskou korunu, oblečou ho do drahých šatů a

---

75 Tamtéž, s. 331.

76 Tamtéž, s. 331 – 332.

77 Tamtéž, s. 334.

78 Tamtéž, s. 336.

79 Tamtéž.

zatančí mu. Faust tedy předá smlouvu, v níž čertovi slibuje tělo i duši, když splní následujících pět podmínek: Faust bude duchem formou i podstatou, Mefistofilis mu bude sloužit dle jeho rozkazů. Udělá vše, po čem doktor zatouží, ďábel musí být navíc ve Faustově domě neviditelný. Duch se také musí objevit v podobě, v jaké se doktorovi zlíbí.<sup>80</sup> Doba platnosti smlouvy je zmíněných dvacet čtyři let. Zajímavé je, že peklo si neklade žádné podmínky (na rozdíl od *Faustbuchu*, kde si je čert klade). Naopak, Faustova přání jsou ve hře zmíněna hned třikrát: poprvé před samotným vyvoláním ďábla jako hypotetické požadavky, podruhé je doktor zmíní při rozhovoru s Mefistem a potřetí jsou tedy v koncentrované a shrnující formě obsaženy ve smlouvě.

Následuje další filosofická disputace mezi doktorem a ďáblem. Faust nevěří na existenci pekla a chce vědět, kde se nachází – dle Mefista je peklo na zemi. Později ještě diskutují o astrologii. Tyto scény pak připomínají tzv. hádání ve *Faustbuchu*, kde též ďábel obšírně odpovídá na doktorovy otázky. Faust nyní po Mefistovi žádá, aby mu opatřil manželku: „Má chlípnost nevydrží bez ženy.“<sup>81</sup> Ďábel mu nabízí za ženu převlečeného čerta, což učenec odmítne.

Po čase se chce Faust kát, ale nedokáže to. Opět se zjeví anděl. Pokud se Faust bude kát, Bůh se nad ním ještě slituje. Zde doktor přiznává myšlenky na sebevraždu, nad jeho zoufalstvím však nakonec zvítězila rozkoš. Zvolá prosbu k Bohu (poté, co mu Mefisto nechtěl odpovědět na otázku, kdo stvořil svět): Dobrý anděl ho nabádá, aby se ještě vrátil ke křesťanské víře. Lucifer a Belzebub ho však varují – dle dohody nesmí doktor jméno Boha vyslovit. Faust se tedy zříká Boha i Písma a přikloní se opět na stranu zla. Lucifer si připravil pro doktora jako „kratochvíli“ přehlídku sedmi smrtelných hříchů (Pýcha, Lakomství, Hněv, Závist, Obžerství, Zahálka a Smilstvo).

Chór uvede Faustovo putování po světě. Učenec nyní pobývá v Římě, kde se jako neviditelný zúčastní papežovy hostiny s kardinálem (dá papežovi pohlavek, bije frátery). Následuje komická mezihra – podomek Robin ukradl Faustovi jednu z jeho magických knih a snaží se společně s Rudou čarovat: „Teďka přiměju všechny holky z naší farnosti, aby přede mnou tancovaly podle mojí libosti docela nahatý (...).“<sup>82</sup> Mefistofilis je vytrestá, zjeví se jim a připevní jim na záda prskavky, pak je promění v psa a opici.

---

80 Tamtéž, s. 337.

81 Tamtéž, s. 338.

82 Tamtéž, s. 346 – 347.

Chór shrnuje Faustovo cestování a uvádí do další epizody, ve které přijíždí doktor na dvůr německého císaře a vyčaruje mu jeho předka Alexandra Velikého a Helenu. Vladař se totiž chce, stejně jako tomu bylo ve *Faustbuchu*, přesvědčit, zda má Helena bradavici na krku. Rytíři, jenž zpochybňoval Faustovo umění, vykouzlí parohy (srov. *Faustbuch*). Napálí také koňáře, který komolí jeho jméno na Fous<sup>83</sup>. V této příhodě se vyskytuje motiv utržené končetiny, jenž byl obsažen i ve *Faustbuchu*. Dehonestiční komolení jména (Fous místo Faust) se pak později objevuje v české loutkové tradici.

Tím učencovy karnevalové kousky končí. Pod vlivem starce, který Fausta nabádal, aby litoval svých činů, se totiž doktor kaje. Pak opět obrátí a znovu se ďáblu upíše: chce získat Helenu za milenku. Faust se později svěří svým studentům, že všechny schopnosti měl od ďábla. Následuje scéna smrti, v níž se kaje: „Ach, můj Bože, plakal bych, ale ďábel mi zadržuje slzy.“<sup>84</sup> Studenti odcházejí a Faustovi zbývá poslední hodina života – lituje svých hříchů, prosí Boha za odpuštění, bojí se pekla i o svoji duši: „Ó duše, změň se na kapičku vody a padni do moře, kde už tě nenajdou.“<sup>85</sup> S úderem dvanácté si přicházejí pro doktora ďáblové (za hromu a blesku). Hru končí mravokárná slova Chóru: „Faust je tentam: zřeli jste jeho pád, a jeho osud radí moudrému jen vrtět hlavou nad vší přepjatostí, jež smělé duchy svádí k svévoli: chtějí zkoušet víc, než nebe dovolí.“<sup>86</sup>

Roku 1592 vznikl anglický překlad *Faustbuchu* (pod vlivem protestanství – Faust vede epikurejský život a je proto spravedlivě potrestán), jímž se Ch. Marlowe inspiroval. Text Marlowovy hry se zachoval ve dvou verzích (1604, 1616), drama ale vzniklo dříve, pravděpodobně už roku 1592. Obsahuje ještě prvky středověké morality (viz postavy sedmi smrtelných hříchů, andělů a ďáblů), ale zároveň již prvky renesančního dramatu. Faust je samostatný, individuální hrdina a má jméno (je tedy v kontrastu se středověkým anonymním Jedermannem/Everymanem). Vliv *Faustbuchu* je zde silný – viz shodná úvodní životopisná data, Mefisto jako mnich, varování „Homo fuge.“, krev z paže, ohraničení smlouvy na dobu dvacet čtyři let, putování Fausta (i jeho efektní kousky) a v neposlední řadě jeho četné disputace s ďáblem. Je

---

83 Tamtéž, s. 351.

84 Tamtéž, s. 357.

85 Tamtéž, s. 359.

86 Tamtéž.

zachováno také exemplární vyznění textu – zde především závěrečnou promluvou Chóru, který je i silným naračným prvkem. Chór nejen otevírá hru (uvádí nás do děje), ale zároveň ho posunuje. Postava Fausta připomíná samotného dramatika, jenž byl členem spolku Škola noci proslulého svými rouhačskými myšlenkami (zde viz scéna u papeže). Sám Marlowe byl podezřelý z černé magie.

Hra obsahuje i silnou komickou rovinu, která ale patrně není, jak píše Alois Bejblík v životopisné poznámce Christophera Marlowa<sup>87</sup>, dílem autora – komické prvky doplnili zřejmě pozdější upravovatelé. Komickou rovinu tvoří sluha Wagner (typ dottore), Klaun a Robin (předobraz Kašpárka českých loutkových her).

U Ch. Marlowa se můžeme setkat jak se středověkými prvky faustovského mýtu (omezování lidského poznání církví), tak s renesanční snahou tato omezení překonat. V renesanci se objevuje obava z mezí lidského poznání (poznání se hledá i mimo rámec křesťanství). Marlowova hra je pak jednou z hlavních předloh Švankmajerovy *Lekce Faust*.

Alžbětinská dramatika však přinesla ještě jedno zpracování „faustovské“ látky. Jedná se o hru Marlowova současníka, dramatika Roberta Greena, *Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym*<sup>88</sup>. Ve hře vystupují mnich otec Bacon (Faust) a otec Bungay. Bacon má žáka a sluhu Milese. Dále zde vystupují německý kouzelník Heizl Vandermast, ďábel, Duch Herkula a dcera hajného Margareta. Greene navazuje na ústní tradici o proslulém oxfordském filozofovi a alchymistovi Rogeru Baconovi, který žil pravděpodobně v letech 1214 – 1294, tzn. ještě před historickým doktorem Faustem. Oba příběhy ale vznikly ve středověku, což se promítá i do jejich struktury (viz postavy).

### **Calderónův mučednický Faust**

*Zázračný mág*<sup>89</sup> (*El mágico prodigioso*) Pedra Calderóna de la Barcy je veršované drama s Prologem a třemi dějstvími. Hra byla napsána roku 1637. Calderón čerpal námět ze středověkých mučednických legend, například ze sbírky legend Simeona Metafrasta *Acta Sanctorum* (desáté století) a ze známé *Zlaté legendy* Jacoba

---

<sup>87</sup>Alžbětinské divadlo: *Shakespearovi předchůdci*, o. c., s. 247 – 252.

<sup>88</sup>Překlad Alois Bejblík in: Tamtéž, s. 189 – 231. Více o Greenovi in: Tamtéž, s. 185 – 188.

<sup>89</sup>CALDERÓN, P. de la Barca. *Zázračný mág*. Překlad Miloslav Uličný, úprava Hana Burešová a Štěpán Otčenášek. Uvedlo Národní divadlo v Praze roku 1995 v režii H. Burešové.

de Voragine. Přímým pramenem se pak stala španělská sbírka legend Alonsa de Villegas *Flos Sanctorum*, jež vyšla roku 1594. Další inspirační zdroj tvoří dramatické texty Calderónových předchůdců, především *Otrok d'áblův* Mira de Amescua z roku 1612. Už zde se objevuje motiv zaprodání duše d'áblu. Hra Amescuy připomíná legendu o sv. Theofilovi a legendu o Faustovi. Nejspíše od něho přejal Calderón motiv proměny ženy v kostlivce a scénu paktu s d'áblem. Ve hře se míchají různé žánry – barokní náboženské drama, komedie pláště a dýky (žárliví nápadníci) a fraška (hádky sluhů). Hra patří do skupiny Calderónových dramát o světcích (*comedias de santos*). Stala se známá i v Anglii, a to díky překladu P. Shellyho. Dílo bylo přijato i v Německu (obdivoval ho Goethe, Schiller, bratři Schlegelové).<sup>90</sup>

*Zázračný mág* se odehrává v Antiochii (tedy dnešní Sýrii) za vlády římského císaře Decia (249 – 251). Antiochie byla součástí římského impéria – v prvním století zde vznikla první křesťanská obec, jejíž obyvatelé se nazývali Christiani (tj. křesťané). Hra zobrazuje dobu pronásledování prvních křesťanů pohany, které nařídil právě Decius.

Drama začíná Prologem, jenž byl přidán z rukopisné verze z roku 1637 (první tištěná verze z roku 1663 ho neobsahuje). V něm přijíždí d'ábel na voze pomalovaném plameny a taženém dvěma draky – dle svých slov chce páchat zlo: „Zde zastavit se toužím/ a působit zlo se svolením Božím./ Ač Jeho zákon pro mne ničím není,/ nezmožu nic bez Jeho dopuštění.“<sup>91</sup> D'ábel požaduje smrt učeného Cypriána pro jeho vědomosti a smrt dívky Justiny pro její ctnost. Naznačuje, že má na sobě převlek („mám vzhled i šat, jenž halí moje spády.“<sup>92</sup>). Zde je také nutno si povšimnout motivu, kdy d'ábla posílá Bůh, což odkazuje k propojení dobra a zla či relativizaci jejich jasné hranice, tak jak to později nalezneme v Goethově zpracování. Touha po absolutním dobru (Bohu) pak dává vzniknout absolutnímu zlu (d'áblu). Příznačné pro faustovský mýtus je též fakt, že d'ábel si vybírá vždy člověka výjimečného. Toto poruší právě Jan Švankmajer.

Cypriána charakterizuje Calderón jako prototyp váženého učence (vzdělance). Hlubavého člověka, který se zajímá pouze o knihy a straní se lidí. Místo oslav na

---

90 Tento odstavec sestaven na základě studie OTČENÁŠEK, Š. *Zázračný mág (Poznámky ke hře)*. In: *Zázračný mág*, o. c., s. 91 – 96.

91 *Zázračný mág*, o. c., s. 103.

92 Tamtéž.



počest boha Jupitera si raději čte a filozofuje na hoře za městem (zde biblický archetyp hory) – Cyprián hledá definici Boha, není totiž spokojený se současným hříšným pohanským božstvem. V tom vstoupí ďábel vydávající se za cizince, který zabloudil. Cyprián s ním vede disputaci o Bohu. Učenec řeší otázku, zda existuje pouze jeden Bůh (svrchovaně dobrotivý, vševidoucí, všemohoucí, neomylný): dojde k názoru, že ano. Kdyby jich bylo více, ničili by si navzájem svá díla, např. člověka. Ďábel se chlubí, že vše zná (je z kraje, kde jsou i bez studií známy nejsložitější vědy). Cyprián si přeje narodit se v této říši: „Tady, čím víc člověk bádá, tím méně zná.“<sup>93</sup> Z tohoto poznání pak pramení jeho skepse (typický faustovský znak). Ďábel je nakonec poražen protivníkovým důvtipem a chce se mu proto pomstít – Cyprián bude milovat zbožnou Justinu a zapomene na svůj cíl (absolutní vědění).

Následuje hádka o Justinu, kterou zároveň milují mladíci Laelius i Florus: Cyprián je usmíří a jde se zeptat přímo dívky, o kterého z nápadníků má zájem. Přizná se jí, že ji též miluje. Justina je však ctnostná (je tajně pokřtěna) a všechny odmítne.

Jako parodie na předešlé dění se jeví výstup sluhů a Justininy záletné služky Livie – ta na rozdíl od své paní chce vyhovět oběma nápadníkům. Ďábel zkouší Justininu víru, ta odolává, proto ji chce zničit – večer slézá z jejího okna, aby pošpinil dívčinu čest.

Cyprián je odhodlaný dát ďáblu svoji duši, jen když získá milovanou Justinu. Ďábel se mu nyní představuje jako trosečník, jenž ztroskotal při mořské bouři a vypráví mu alegorický příběh svého života: chtěl se chopit cizího trůnu, byl však svržen a vyhnán (paralela s osudem ďábla). Pak Cypriánovi nabízí, že mu splní každou jeho choutku: „Můžeš mít, co zachce se ti!“<sup>94</sup> Aby váhajícího učenice přesvědčil, použije na něho své triky (ukáže mu skálu, ve které spí Justina). Cyprián pak pod dojmem dívčina imaginárního obrazu duši zaprodá („prodám ji jak zboží“<sup>95</sup>). Následuje scéna úpisu krví: „Já, velký Cyprián, pravím,/ že dám nesmrtelnou duši/ (děs se střídá se závratí!)/ tomu, kdo mne bude učit/ vědě, již bych svoji paní/ Justinu přivolal k sobě.“<sup>96</sup> Už zde je vidět jeho pýcha (tedy jeden z faustovských hříchů) a z ní pramenící touha po slávě: „mág Cyprián na tom světě/ bude vzpomínán již navždy!“<sup>97</sup>

---

93 Tamtéž, s. 107.

94 Tamtéž, s. 129.

95 Tamtéž, s. 140.

96 Tamtéž, s. 143.

97 Tamtéž, s. 144.

Scénu úpisu sleduje učencův neposlušný sluha Pikola, který se, místo aby podle pánova příkazu odešel, skryje v místnosti a komicky komentuje dění.

Další rok žije Cyprián se svým sluhou v jeskyni a ďábel je učí magii – sám totiž nemůže udělat kouzlo, kterým by učenec dívku získal (opět doklad omezenosti jeho moci, se kterým jsme se setkali již ve *Faustbuchu* i u Ch. Marlowa). Následuje komická vložka, kde po vyučení sám Pikola nabízí ďáblu úpis. Chce se udeřit do nosu a prstem namočeným v krvi pak smlouvu potvrdit. Slovy: „Já, velký Pikola (...)“<sup>98</sup> parafrázuje a perzifluje Cypriánův pakt. Chce, stejně jako jeho pán, získat ženu (služku Livii). Ďábel ale jeho úpis odmítá.

Po roce opět ďábel navštíví Justinu, která se trápí pro náhlé zmizení Cypriána. Snaží se dívku získat (láká ji na nesmírné slasti). Calderónův ďábel je mocný, ale nemůže si podrobit svobodnou vůli. Proto se mu nepodaří dívku získat a musí ji pak nahradit převlečeným duchem. Když ji však Cyprián obejmě, změní se „dívka“ v kostlivce (tento motiv je pak hojně využíván v loutkových variantách mýtu, kde se žena promění zpět na čerta). Dle svých slov může ďábel pouze líčit na dívku slasti, ničit její bdělost, vnuknout jí touhu po slastech. Nemůže nic vnucovat, ale pouze nabízet.<sup>99</sup>

I sluha Pikola se snažil magickými obrazci a čáry přivolat Livii (jen se o tom mluví, v českých loutkových hrách, kde Kašpárek omylem přivolává čerty, se to i odehrává). Pikola opět paroduje chování svého pána: „Vždyť já taky/ stokrát rýsoval jsem na zem/ tajné obrazce a znaky,/ stokrát přehlušil jsem vítr/ hlasem mocným, hlasem strašným,/ a Livie pořád nikde.“<sup>100</sup>

Následuje hádka Cypriána s ďáblem, který mu konečně odhalí, kým ve skutečnosti je. Cyprián začíná věřit, že bude Bohem spasen. Justina a její pěstoun jsou zatčeni kvůli svému křesťanskému přesvědčení. Učenec se také vyzná ze své víry. Oba jsou nakonec popraveni. Ďábel je ale v závěru poražen – jejich duše se mu nepodařilo získat.

I v tomto dramatu, které vychází především z legend o sv. Cypriánovi a sv. Justině, se vyskytuje komický prvek, jenž je, jak dále uvidíme, integrální součástí téměř všech variant faustovského mýtu. Obzvláště silný je pak v české loutkové

---

98 Tamtéž, s. 146.

99 Tamtéž.

100 Tamtéž, s. 153.

faustovské tradici, kde má podobu parodizujícího protějšku vážného děje a prostupuje v ironizující a perziflující rovině celou hrou.

Cyprián má typické faustovské atributy – touha po poznání a zároveň zoufalství plynoucí z nemožnosti vše pochopit. Nechybí ani spolčení s ďáblem a scéna úpisu (nejsou tolik definovány podmínky ani časový horizont platnosti smlouvy). Štěpán Otčenášek ve studii *Zázračný mág (Poznámky ke hře)* upozorňuje na další důležitý aspekt hry – veškeré jednání řídí představitel zla, jenž iniciuje všechny situace, je skutečným vůdcem hry.<sup>101</sup> S tím pak pracuje i Jan Švankmajer v *Lekci Faust*.

Do archetypální struktury mýtu zapadá také triáda postav Faust – ďábel – žena (srov. trojici z legendy o Šimonu Mágovi). V Calderónově verzi je Faustem, jak už bylo řečeno, sv. Cyprián, původně vědec a křesťanský myslitel třetího století. Ženský princip zde představuje postava křesťanské mučednice sv. Justiny. Katolickou interpretaci mýtu odráží nejen výběr hlavních postav (mučedníků), ale především Cypriánovo pokání a závěrečné spasení jeho duše (motiv odpuštění, jenž je elementární součástí katolické tradice, byl zmíněn v souvislosti se sv. Theofilem).

Na spojitost Calderónova dramatu s faustovskou tematikou upozornil mezi jinými Federico García Lorca: „Skrze divadlo Calderónovo vede cesta k Faustovi a já si myslím, že Faust se objevil již v Zázračném mágovi a že se tak dospělo k velkému dramatu, jež se odehrává tisíckrát každý den, k nejlepší divadelní tragédii, jaká na světě existuje; mám na mysli Obětování při mši.“<sup>102</sup>

### **Weidmannův *Johann Faust***

František Černý ve své studii *Weidmannův Johann Faust*<sup>103</sup> upozorňuje na fakt, že v osmnáctém století se faustovský mýtus nejčastěji objevuje na divadle. Kromě produkcí německých a později i českých lidových loutkářů se zároveň vyskytuje v soudobé činohře, opeře a baletu. Roku 1731 sehrála operu *Doktor Faust* ve Šporkově divadle v Kuksu divadelní společnost Felixe Kurze. Na počátku devatenáctého století vznikla také česká lidová hra faustovského typu. F. Menčík popsal v *Nedělních listech*

101 Tamtéž, s. 93.

102 Tamtéž, s. 95.

103 ČERNÝ, F. *Weidmannův Johann Faust*. In: *Divadlo v Kotcích*, s. 227 – 238.

(1891) nedochovanou loutkovou hru *Labyrinth světa*, která vznikla asi kolem roku 1733. Hlavní postava Labyrinth se z touhy po majetku a štěstí upíše čertovi na sedmdesát let, po uplynutí lhůty prosí o pomoc archanděla Michaela. Ten sestoupí na zem a přemůže ďábla, jenž pak musí vydat Labyrinthův úpis. Mimořádnou oblibu tohoto tématu u diváků dokládá hra od Mauruse Lindemayra *Hanswurst v dochtorském divadle na trzích nepostradatelný aneb Pražští ševci*<sup>104</sup>. K tomu Černý píše: „Zmínky o popularitě triviální hry o Faustovi v této veselohře můžeme považovat za doklad popularity této látky i v českém prostředí vysloveně lidovém.“<sup>105</sup>

S faustovským mýtem se setkáváme i v Divadle v Kotcích, které mělo ve svém inventáři scénu do hry o Faustovi – Kouzelná sluj (Wonderhöhle). Johann Josef Felix von Kurz (zvaný Bernardon) zde uváděl burlesky na faustovské téma. V Divadle v Kotcích bylo též uvedeno drama *Johann Faust* vídeňského dramatika Paula Weidmanna (1748 – 1801). Pětiaktové alegorické drama z roku 1775 hrála Brunianova společnost. V této souvislosti Černý píše: „Až do uvedení Weidmannova dramatu byl Faust hrdinou v zásadě improvizovaných textů vážných, zřídka i veselých.“<sup>106</sup> Ve stejném roce vyšla hra tiskem u Josefa Emanuela Diesbacha v Praze. Autor měl s jejím vydáním problémy – hra byla totiž vídeňským úřadem označena za „höchst anstössige Comoedie“ (nanejvýš pohoršlivou komedii), přesto byla hrána a vytištěna. Jméno autora ale nebylo v tištěné podobě uvedeno, proto bylo drama dlouhou dobu připisováno G. E. Lessingovi.

Jen připomeňme, že v německé oblasti zpracovalo (spíše se snažilo zpracovat) faustovské téma několik dramatiků: Vedle Lessinga byly dalším faustovským pokusem *Okamžik z Faustova života (Situation aus Fausts Leben, 1776)* a *Faustův život (Fausts Leben dramatisiert, 1778)* od Friedricha Müllera zvaného Maler (Malíř). V tutéž dobu pracoval na faustovském tématu i P. Weidmann, který „jako vůbec první v německy hovořící oblasti dospěl k „pravidelnému“ faustovskému textu, schopnému provozování. Z hlediska dějin evropského Fausta je tedy jeho drama – a ovšem i premiéra jeho díla – záležitost mezníková.“<sup>107</sup>

P. Weidmann psal hry ze života, mezi ně patří i *Johann Faust*. V jeho textech se

104 Hra in: *Divadlo v Kotcích*, o. c., s. 361 – 402.

105 *Weidmannův Johann Faust*, o. c., s. 229.

106 Tamtéž.

107 Tamtéž, s. 230.

odráží kritika soudobé společnosti, je zde patrné souznění s ideologií německého literárního hnutí Sturm und Drang. Weidmannova dramata se hrála v překladech na konci osmnáctého století i v českém divadle.

V předmluvě k dramatu *Johann Faust* se Weidmann – stoupenec osvícenství – distancuje od triviálních ztvárnění látky. Hra nevychází z tradičních divadelních zpracování příběhu o doktoru Faustovi. Černý upozorňuje na fakt, že až do Weidmannova zpracování se příběh konstantně skládal ze tří základních momentů: úpis Fausta ďáblovi, líčení jeho zážitků a konečné propadnutí peklu.<sup>108</sup> Dodejme, že významným a konstantním prvkem mýtu je i úvodní bilanční pesimistický monolog. Weidmann svojí hrou tuto tradici porušuje – zpracovává totiž pouze závěr učencova života, jeho poslední den. Do struktury mýtu vstupují nově i Faustovi rodiče. Hra obsahuje též alegorické postavy dobrého a zlého ducha (Ithuriel, Mefistofeles), které Weidmann dle Černého převzal z barokního církevního dramatu, kde jsou základem disputace. V této souvislosti jen připomeňme, že motiv dvou andělů se vyskytuje už v Marlowově zpracování a přechází pak do loutkového prostředí. Další rozdíl oproti tradičnímu (hlavně goethovskému) faustovskému mýtu je, že Faust není stařec, ale muž středního věku. Nakonec je učenec spasen – v té době je to novum, Weidmannovo zpracování jde tedy proti tradici.<sup>109</sup>

K otázce proměny vyznění mýtu ve Weidmannově době Černý dodává: „Ve všech těchto dílech se přibližně v tutéž dobu tedy prosazovalo zcela nové pojetí tradiční faustovské látky. Do postavy Fausta promítali umělci blízcí racionalistickým osvícenským filozofům obraz člověka, a především vzdělance, z konce feudální éry evropského lidstva. Tradiční Faust se jim měnil v rozporuplnou osobnost, v předchůdce romantického hrdiny, který se plně rozvinul až v evropském umění první poloviny 19. století. Faust, překračující hranice, které člověku kladla církev, nebyl již kaceřován. To, co církev považovala za hřích, nebylo již v druhé polovině 18. století všemi lidmi jako hřích pocíťováno.“<sup>110</sup>

Černý dále upozorňuje na skutečnost, že P. Weidmann potlačil jeden z podstatných rysů Fausta – touhu po poznání. Poznání pak není příčinou pádu, což souvisí s tehdejší osvícenskou filosofií. Faust je produktem lidské společnosti,

---

108 Tamtéž, s. 232.

109 Tamtéž.

110 Tamtéž, s. 233.

dramatik ho přirovnává k současníkům: „(...) Faust ve Weidmannově pojetí ztrácel na výjimečnosti, hloubce i na zajímavosti.“<sup>111</sup> Ve Faustově osudu nehraje rozhodující roli předurčení, vyšší vůle či osud, proti němuž je člověk bezmocný – zde může člověk volit. Weidmann dle Černého idealizuje patriarchální formy a v postavě rodičů idealizuje život prostých chudých vesničanů (zde patrně vliv J. J. Rousseaua).<sup>112</sup> P. Weidmann se také pokusil nově pojmout postavu Mefistofela (podobně je pojat i u Lessinga a Goetha): „Dramatik opustil konvenční představu ďábla, naivně nahánějícího hrůzu, a vytvořil z Mefistofela Faustova partnera, schopného s ním na úrovni diskutovat o zásadních problémech, kterými je zmítán na konci svého života.“<sup>113</sup> Mefisto nemá ani tradiční vzhled, lidé ho nemohou identifikovat podle zevnějšku.

P. Weidmann psal hru pod vlivem teoretiků a dramatiků evropského klasicismu, je psána prózou. Lze zde nalézt typický dialog osvícenského dramatu, který má úvahový charakter a slouží k manifestaci různých životních postojů. Hra obsahuje i divácky vděčné momenty jako jsou Faustovy proměny přímo před diváky, balet, efektní závěr (Fúrie s hořícími pochodněmi).<sup>114</sup>

---

111 Tamtéž, s. 234.

112 Tamtéž, s. 235.

113 Tamtéž.

114 WEIDMANN, P. *Johann Faust*. In: *Divadlo v Kotcích*, o. c., s. 181 – 226. Překlad Hanuš Karlach. Drama se odehrává během jednoho dne (od rána do večera) ve Faustově paláci (prostranství se sochami evokuje antický palác). Hře je ještě předeslána poznámka autora, kde se zmiňuje, proč si zvolil faustovské téma: „Shledával jsem ve faustovské látce cosi tak temného, cosi tak otfásajícího, co se s mou obrazotvorností tak špatně snáší, že jsem si nedokázal odříci potěšení, abych tuto tragickou situaci člověka vylíčil a podělil se s publikem o své názory na ni.“ (s. 183) Zajímavé je i složení postav. Ve hře vystupují kromě Johanna Fausta také jeho venkovští rodiče – otec Theodor a matka Alžběta. Faust má milenkou Helenu, jež kvůli němu opustila své rodiče. Spolu mají syna Eduarda. Nechybí sluha (resp. komorník) Wagner. Další postavy tvoří dobrý duch Ithuriel, zlý duch Mefistofeles, chromý důstojník Hromotřas, puntičkářský poeta Popatřil a jeho nevěsta – stará panna Emílie, lichvář Blýskavec, žebrák Mírumil, koketní hraběnka Krasomilová, voják Chramstil, oblíbenec hrabě Bojsa, advokát Siroba atd. Děj začíná ráno, kdy Wagner přichází vzbudit svého pána na lov. Zároveň oklame jeho rodiče, jež Fausta přišli navštívit (řekne jim, že zde Faust nebydlí). K Faustovi postupně přicházejí údajně očarovaný Hromotřas a Popatřil, který si přeje být neviditelný, aby mohl sledovat svoji snoubenku. Vstupuje melancholicky a pesimisticky naladěný Faust (společně s duchem Ithurielem) – Faust se označuje za znaveného otroka chtějce, je nesmrtelný v utrpení, chce být dobrý, ale zlo ho vždy strhne. Ithuriel zde říká: „Člověk se zrodil příliš veliký a vznešený, aby jej mohla nasytit pozemská nicota.“ (s. 188) Dle dobrého ducha touží člověk po nesmrtelné slasti, člověk je svobodný – není to stroj bez vůle. Ithuriel přišel Fausta zachránit, přemlouvá ho, aby šel s ním. Faust se rozhodne pro dobrého ducha, chce opustit svoji milenkou. Následuje výstup Mefistofela, jenž naznačuje, že dal Faustovi bohatství (dříve byl chudý), udělal z něho šťastného člověka. Zlý duch dále polemizuje s Bohem (Proč Bůh posílá lidi na neúrodnou zem, když má k dispozici ráj?). Mefistofeles, stejně jako před ním dobrý duch, láká Fausta, aby se přiklonil na jeho stranu (bude pak moci svobodně uvažovat). Duch se vydává za opravdového přítele lidí. Slibuje vyhnat smutek z Faustovy duše, doktor pak bude tonout v rozkoši a slasti. Tato scéna svým pesimistickým laděním připomíná typický faustovský úvodní monolog a zároveň tzv. křížovou scénu českých loutkových faustiád (lítost Fausta, možnost záchran, lákání čerta, aby mu zůstal doktor „věrný“). Druhé dějství začíná disputací mezi oběma duchy: Ithuriel chce zachránit Faustovu duši, Fausta (obecně člověka) označí za slabocha. Dle Mefista je člověk pouze trapný červ. Faust, jenž stále doufá ve svoji záchranu, chce

## Goethe a jeho pojetí faustovského mýtu

Dvojdílná tragédie *Faust*<sup>115</sup>, na níž Goethe pracoval od dob svých studentských let prakticky až do posledních měsíců svého života, vyšla jako celek až po jeho smrti (1832). Byla dokončena roku 1831 a poprvé zveřejněna roku 1833. Už roku 1775 básník zveřejnil tzv. *Urfausta*, 1790 vyšel Fragment prvního dílu, První díl vyšel roku 1808. V konečné podobě tragédie jsou obsaženy tři části: Předzpěvy (Věnování, Předehra na divadle, Prolog v nebi), První díl a Druhý díl. Vzhledem k množství materiálů, které jsou ke Goethově zpracování faustovského mýtu k dispozici<sup>116</sup>, se nebudu podrobně věnovat výkladu tohoto díla ani bohaté české inscenační tradici<sup>117</sup>,

---

zнову spatřit lidi, kterým svými kouzly pomohl. Nakonec však zjistí, že jediný, kdo je opravdu šťastný, je žebrák, o němž si myslel, že mu jako jedinému ublížil. Lichvář je zbohatlý kupec, trpící „harpagonským“ syndromem. Koketní hraběnka byla ctnostná, ne moc přitažlivá manželka. Faust ji obdařil půvaby – nyní je z ní koketa, atd. Faust upadne ještě do větší melancholie a smutku, Wagner se ho snaží povzbudit hrou na harfu a zpěvem. Faust odchází s Mefistofelem. Ve třetím dějství apeluje Ithuriel na Faustovy rodiče, aby syna přemluvili a ten se dal ještě na správnou cestu. Rodiče přicházejí na hostinu, následují výčitky a kletby (dle matky je nejlepší věc na světě být chudý a ctnostný). Faust je prosí o smilování – své chování obhajuje tím, že sami lidé ho ztratili, poté, co promarnil veškerý majetek. Otec požaduje, aby s nimi odešel hned domů. Faust chce s rodiči odejít, ale Helena mu vyhrožuje tím, že zabije syna. Rodiče ho proklejí a společně s duchem Ithuriel Fausta opouštějí. Čtvrté dějství otevírá baletní vložka *Kouzelný palác lásky*. Na scéně se objeví nápis psaný zlatým písmem: „Fauste, schyluje se k večeru!“ (s. 212) Naposledy se Faustovi zjeví dobrý duch – Faust však jeho pomoc odmítá (nechce nechat syna hanbě a zoufalství). Přicházejí i rodiče, jež Faustovi dovolí odejít společně se synem i Helenou. Mefistofeles si však vezme syna jako rukojmí. Dábel přemluví Helenu, aby probodla Faustova otce – Mefistofeles to sám spáchat nemůže: Lidé se hubí navzájem, peklo však může lidi ničit jen jejich prostřednictvím: „My se rozhodneme a vy pak všechno vykonáte.“ (s. 215) Závěrečné dějství se odehrává v poslední hodině Faustova života. Faust vypije jed, Helena se probodne, umírající Theodor odpustí synovi i jeho milence. Mefistofeles se zjeví jako Fúrie, za ním letí houf Fúrií s hořícími pochodněmi. Za zvuku hromu se zjeví Ithuriel (celý září, má zlatý štít) a bere všechny zemřelé do nebe. Mefistofeles se svým průvodem padá k zemi.

115 Následující odstavec sestaven na základě poznámek Otakara Fischera k překladu Goethova *Fausta* in: GOETHE, J. W. *Faust*, s. 552.

116 Především *Kniha o Faustovi*, o. c., s. 61 – 176. a BRATRÁNEK, F. T. *Výklad Goethova Fausta*.

117 O české inscenační tradici Goethova *Fausta* více in: ČERNÝ, F. *Zápasy o českého Fausta*. In: ČERNÝ, F. *Kapitoly z dějin českého divadla*, s. 184 – 197.

Recepce Goethova *Fausta* u nás

Goethovo drama *Faust* bylo u nás poprvé uvedeno ve Stavovském divadle v roce 1855. Hru přeložil přední herec souboru Josef Jiří Kolár (první český představitel Mefista), překlad byl ale vydaný až v roce 1863. Jedná se o volnější, divadelní překlad, který je ovlivněn Máchovým *Májem*: hlavní postava se jmenuje Hynek, Faust-Hynek je pak pojímán jako romantický rozervanec a máchovský snilek. Toto první nastudování *Fausta* byla typická inscenace romantického slohu. Fausta hrál Karel Šimanovský, Markétku Anna Kolárová-Manetínská. Inscenace pak přetrvávala i v Prozatímním divadle, kde převzala postavu Markéty Otýlie Sklenářová-Malá. Druhý pokus o *Fausta* se odehrál v Národním divadle roku 1885 v režii Františka Kolára. V roli Fausta vystoupil Jakub Vojta Slukov, Mefista hrál Jiří Bittner a Markétu Marie Bittnerová. Zatím nejúspěšnějším pokusem o *Fausta* byla inscenace Jaroslava Kvapila v Národním divadle v roce 1906 a pak znovu roku 1910. Hrál se dosud nehraný překlad Jaroslava Vrchlického (vydaný už v roce 1891). Kvapil inscenoval *Fausta* jako výpravnou hru, důraz kladl na duševní rozpolezení postav. Faust (Karel Želenský) neuspěl, poté roku 1910 převzal roli Richard Schlaghammer, Mefista ztvárnil Eduard Vojan (pojal ho jako d'ábľa-čtveráka, ukázal však i jeho infernální majestát). Markétku hrála Hana Kvapilová, které v té době bylo už čtyřicet šest let, půl roku nato zemřela a roli po ní převzala Leopolda Dostalová. Scénu k inscenaci navrhoval J. Kvapil ve spolupráci se svým stálým spolupracovníkem, malířem Karlem Štaferem. Kvapil druhý díl neinscenoval, ale uvažoval o tom. Druhý díl *Fausta* byl u nás znám už od třicátých let devatenáctého století. Vyšel roku 1891 ve Vrchlického překladu. Po první světové válce se *Faust* vrací do Národního divadla, a to v neúspěšné inscenaci režiséra Vojty Nováka (1923), kde Fausta hrál Rudolf Deyl, Mefista Jaroslav Hurt a Markétu Eva Vrchlická. Dalším *Faustem* v Národním divadle byla inscenace Karla Hugo Hilara roku 1928 – neúspěšná, přesto významná. Hilar totiž jako

ale zmíním pouze několik bodů důležitých pro další pochopení pojetí mýtu u Jana Švankmajera, a to především Goethovo ztvárnění ženského principu, jeho pojetí zla a problematiku dvou duší.

### Ženský princip

U Goetha je Faust spojen s touhou po poznání (chce proniknout do podstaty světa), což je ve Druhém dílu převedeno na cestu k tzv. Matkám – ty symbolizují podstatu světa, bytí. Švýcarský psycholog a psychiatr Carl Gustav Jung upozorňuje na archetypální podobu tohoto fenoménu – Jung hovoří o prvotním a věčném obrazu matky, díky kterému „vše, co člověka objímá, hýčká, živí a účinně mu pomáhá, nabývá v našich očích podobu matky, počínaje *almou mater* univerzity až po personifikaci měst, zemí, věd a ideálů.“<sup>118</sup> Jung také upozorňuje na zvýšené hodnocení ženskosti v nevědomí, kde obraz ženy nabývá podobu Moudrosti (Sofia, Sapientia) nebo Matky Boží.<sup>119</sup> Toto zbožštění ženského principu je, domnívám se, patrné i u Goetha (viz Markéta ve Druhém dílu, Mater Dolorosa, mariánský kult). Zároveň se zde vyskytuje i jiná forma ženství – biologická, primitivní (tak to označuje Jung<sup>120</sup>, viz postava Marty). S touto druhou podobou ženství se pak setkáváme i v *Lekci Faust*, kde ji Švankmajer převádí až do vulgární a pokleslé roviny.

S obrazem ženy ve struktuře faustovského mýtu souvisí také Jungův pojem anima, což je vnitřní ženská stránka (část) muže. Jedná se o archetypický obraz ženy, jenž představuje samotný archetyp života.<sup>121</sup> Anima je spojena s erotickým principem a

---

první inscenoval oba díly v jednom večeru. Goethovo drama uvedl v úpravě vídeňského herce Paula Mederowa. Polovina textu je u Mederowa vyškrtuta – chybí mj. i proslulé scény Mefista s Žákem a scéna Auerbachův sklep. Důraz je kladen na postavu Fausta, kterého Mederow hrál. Tím je oslabena a zkreslena role Mefista. Pro tuto inscenaci vznikl nový překlad Otokara Fischera. Hilar se už v této době nehlásí k expresionismu, ale k civilismu. Scénu navrhl Vlastislav Hofman. První díl byl silně redukován na milostný příběh Fausta a Markétky. V roli Fausta se představil Bedřich Karen, Mefista hrál Václav Vydra, Markétu Renata Libertinová a Martu opět Marie Hübnerová. Na scéně Národního divadla se objevil Goethův *Faust* ještě několikrát. Roku 1939 v režii Karla Dostala se představili jako Faust Ladislav Boháč, Mefisto Jan Pivec a v roli Markéty Marie Glázrová. Z roku 1981 je neúspěšná inscenace Václava Hudečka, který inscenoval oba díly tragédie jako civilizační scénickou koláž. Roku 1997 režíroval *Fausta* Otomar Krejča. Autorem scény k této inscenaci byl Josef Svoboda. *Faust* byl uveden i v Divadle na Vinohradech, a to v roce 1932 (režie Jan Bor) a roku 1970 (režie Luboš Pistorius). Městská divadla pražská uvedla roku 1976 *Urfausta* v režii Františka Mišky (Faust Viktor Preiss, Mefisto Eduard Cupák, Markéta Dana Syslová). V osmdesátých letech uvedlo oba díly tragédie experimentální Divadlo na okraji. S *Faustem* se můžeme setkat i mimo Prahu – Goethova tragédie se hrála mj. v Plzni, Brně či Hradci Králové.

118 JUNG, C. G. *Člověk a duše*, s. 85.

119 Tamtéž, s. 91.

120 Tamtéž.

121 SHARP, D. *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*, s. 18.



má čtyři stádia vývoje, které u Junga personifikují Eva, Helena, Maria a Sofiá.<sup>122</sup> Jung tak ve své koncepci přebírá pro západní kulturu archetypální podoby ženského principu, jež jsou obsaženy i ve faustovském mýtu. Eva je u Junga ztělesněním matky (zcela v intencích biblického kontextu), Helena je prezentována jako sexuální ideál, Marie chápána ve svém náboženském kontextu, Sofiá zprostředkovává vědomí nevědomé obsahy.<sup>123</sup> Dodejme, že kromě Evy se všechny tyto ženy objevují i v Goethově dramatu. Helena hraje také důležitou roli v gnostických textech (jako ztělesnění Moudrosti) či v loutkových zpracováních mýtu, kde představuje ženu, podstrčenou ďáblem. Maria je u Goetha symbolem odpuštění (tento motiv se už ale vyskytl v legendě o sv. Theofilovi).

Jungovy fáze animy se pak shodují s podobami ženského elementu ve faustovském mýtu. Faust touží po moudrosti a poznání podstaty světa – tu by mohla představovat Sofiá a přeneseně i Eva (viz pojem Matky bytí). Ďábel mu ale do cesty nastrčí ženu – často jde právě o Helenu jako symbol chtíče (Helena jako prostředek k naplnění faustovského hříchu concupiscencia). V závěru je ale Faust (u Goetha a předtím i u Calderóna či Weidmanna) spasen, nastupuje proto Maria symbolizující odpuštění.

### **Koncepce zla**

Interpretací Goethova dramatu se zabýval filosof (hegelián), teolog a augustinánský mnich František Tomáš Bratránek v knize *Výklad Goethova Fausta* (napsáno 1842, vyšlo 1843). Zde se zaměřím pouze na jeho výklad Goethovy koncepce zla a stručně i ženského principu. Mefista označuje Bratránek za anděla záporu (negace), je to pralhář, „otec ironie“<sup>124</sup>. Pro Bratránka je ztělesněním nicoty, konečnosti, vnějškovosti. Je však nutnou součástí světa.<sup>125</sup> Naproti tomu Faust jako člověk sjednocuje protiklady (má božskou podstatu) – podstatou je člověk nekonečný, jako jev pak konečný. Drama dle Bratránka odráží úsilí jednotlivce vymanit se ze své omezenosti a konečnosti.<sup>126</sup> Pozoruhodná je myšlenka, že Faust a Mefisto jsou vlastně jednou rozdvojenou osobou – Mefisto je Faustovou samostatnou nicotnou a konečnou

---

122 Tamtéž, s. 21.

123 Tamtéž.

124 *Výklad Goethova Fausta*, o. c., s. 64.

125 Tamtéž, s. 24.

126 Tamtéž, s. 13.

stránkou<sup>127</sup>: „(...) jde vlastně jen o dvě stránky jedné rozložené lidské bytosti, které se v rozmluvě a sporu stavějí proti sobě (...) Faust znamená jen násilně z celku vytrženou niternost, svobodu a nekonečnost ducha, kdežto Mefisto právě tak osamostatněnou vnějškovost a konečnost života (...)“<sup>128</sup> Svým psychologickým výkladem předjímá Bratránek Junga (viz jeho pojetí stínu jako nutné nevědomé temné součásti lidské bytosti). Bůh a ďábel jsou jen momenty člověka, člověk je jednota, kde se tyto momenty (protiklady) spojují.<sup>129</sup> Faust je pro Bratránka ideálem mužství, Markétka ideálem ženství – vítězí u ní niternost, symbolizuje nekonečnou lásku a věčné ženství, tím i záchranu pro Fausta.

V návaznosti na Bratránka uvedme i Jungův názor na fenomén zla. C. G. Jung označuje ďábla za skutečného protihráče Boha<sup>130</sup>, často odkazuje na spojitost mezi dobrem a zlem.

Problematice vztahu dobra a zla v Goethově *Faustovi* se věnuje i rumunský indolog, historik náboženství a spisovatel Mircea Eliade ve své knize *Mefisto a androgyn*<sup>131</sup>: „Co mě okouzlovalo a současně znepokojovalo v *Prologu* byla shovívavost či spíše sympatie, kterou Hospodin projevuje Mefistovi (...)“<sup>132</sup> Eliade dále upozorňuje na fakt, že sympatie je vzájemná – sám Mefisto totiž uznává, že se i on čas od času rád setkává s tím „Starým“ („Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern...“). Goethe, dle Eliadeho záměrně, často opakuje ve *Faustovi* přídavné jméno gern (rád), které vyslovuje střídavě Bůh a Mefisto: „Mezi Bohem a Ďáblem tak paradoxně existuje nečekaná sympatie.“<sup>133</sup> Dle Eliadeho je tato sympatie v kontextu celého Goethova díla pochopitelná: Mefisto totiž podněcuje lidskou činnost, pro Goetha jsou zlo i omyl tvořivé. O ďáblovi Eliade píše: „Mefisto je v Goethově pojetí duch, který popírá, který protestuje, ale který hlavně *zastavuje* tok života a zabraňuje, aby se věci děly. Mefistova činnost nesměruje proti Bohu, ale proti životu.“<sup>134</sup> Mefisto je viděn jako otec všech překážek. Chce po Faustovi zastavení se („Verweile doch!“ jako mefistofelská myšlenka). Existuje zde tedy spojitost mezi ustrnutím a ztrátou duše

---

127 Tamtéž, s. 46.

128 Tamtéž, s. 51.

129 Tamtéž, s. 26.

130 *Člověk a duše*, o.c., s. 176.

131 ELIADE, M. *Mefisto a androgyn*, s. 63 – 100.

132 Tamtéž, s. 63.

133 Tamtéž, s. 64.

134 Tamtéž.

(zastavení se znamená popření života, ne Boha): „Mefisto se nestaví proti Bohu přímo, ale proti jeho hlavnímu výtvaru, životu. Místo pohybu a života se snaží vnutit klid, nehybnost a smrt. Neboť to, co se přestává měnit a přetvořovat, se rozkládá a zaniká. Tato „smrt zažívá“ se projevuje duchovní jalovostí; je to koneckonců prokletí a zatracení. Ten, kdo nechal ve svých nejskrytějších hlubinách odumřít kořeny života, klesá pod tíhou tohoto ďábelského ducha. Tento zločin proti životu, jak dává na srozuměnou Goethe, je zločinem proti spáse.“<sup>135</sup> M. Eliade dále upozorňuje na podvojnou existenci Mefista: „A přece, jak si lze nejednou povšimnout, Mefisto, třebaže se staví všemi prostředky proti běhu života, život povzbuzuje. Bojuje proti dobru, ale nakonec dobro vytváří. Tento démon popírající život je nicméně spolupracovník Boží. Proto ho Bůh ve svém božském tušení rád sesílá člověku jako společníka.“<sup>136</sup> V Předzpěvu pak jde dle Eliadeho o *mysterium coincidentia oppositorum* a úplnosti, jež vyjadřuje spojení protikladů.<sup>137</sup>

V této souvislosti upozorňuje Eliade na mýty a legendy o příbuzenství Boha a Satana/ světce a ďáblice. Tyto mýty byly velmi oblíbené mezi lidem, vyjadřovaly totiž jejich touhu proniknout do mysteria existence zla či do mysteria nedokonalosti božského stvoření.<sup>138</sup> Eliade dále rozpracovává dvě témata: gnostický mýtus o bratrství Krista a Satana a archaický mýtus o spolčení (bratrství) Boha a Ďábla. Mýtus o bratrství Krista a Satana se vyskytuje u Bogomilů (Satanáš jako prvorozený syn Boží, Kristus až druhorozený). Toto pojetí mohlo kolovat i v židovsko-křesťanském prostředí, ve kterém, jak už bylo řečeno, se začal rodit předobraz faustovského mýtu. Podobné představy se objevují i v lidovém prostředí Blízkého východu a východní Evropy až do devatenáctého století. Pokrevní příbuznost představitelů dobra a zla pak ilustruje i cyklus legend o boji mezi světcem a jeho sestrou ďáblicí (démonem, který krade a zabíjí děti).<sup>139</sup> Motiv spolčení (přátelství) Boha a Ďábla je obsažen v kosmogonickém mýtu, kde je ďábel ukázán jako spolupracovník při stvoření světa (ponoří se pod mořskou hladinu, aby ze dna přinesl hlínu, potřebnou k vytvoření světa). Bůh stvoří

---

135 Tamtéž.

136 Tamtéž.

137 Tamtéž, s. 65.

138 V této souvislosti se zabývá i pojetím iránského zervanismu (Óhrmazd a Ahriman se zrodili ze Zervana, boha neomezeného času). Iránská teologie se snaží překlenout dualismus a stanovit jediný princip výkladu světa. Podobné názory existují i v jihovýchodním evropském náboženském folkloru – dle některých rumunských přísloví jsou Bůh a Satan bratři. In: Tamtéž, s. 66.

139 Tamtéž, s. 68.

d'ábla, což odráží jeho přání nebýt sám.<sup>140</sup>

Z hlediska faustovského mýtu je důležité pojetí bulharské legendy, kde je d'áblu přisouzena sympatická a tvořivá úloha. V této verzi legendy je Satan stvořen Bohem z jeho vlastního stínu. Satan tedy vzejde ze stínu Božího. Ke zhmotnění d'ábla dochází, když Bůh osloví svůj stín. Satan žádá Boha o rozdělení vesmíru: Satan vládne na zemi, Bůh v nebi. Motiv stínu pak hraje důležitou roli ve variaci mýtu Adelberta von Chamisso, jemuž se budu blíže věnovat až v kapitole o Švankmajerově zpracování tématu na divadle, protože se jedná o bezprostřední předlohu k jeho inscenaci *Sběratel stínů*.

Se spojováním protikladů souvisí také motiv androgyna jako vzoru dokonalého člověka (sloučením pohlaví vzniká plnost, nový typ lidstva). Tajné křesťanské sekty přisuzovaly představě androgyna důležité postavení. Šimon Mág nazval prvního člověka arsénothélyš, tj. „muž-žena“. Nassanejští chápali Adama jako arsénothéla. Lidé pocházejí z Adama, proto existuje v každém člověku potenciální androgynie. Androgynie je znakem božské úplnosti (lidská dokonalost jako spojitá jednota).<sup>141</sup>

Podle V. Justa je Goethův d'ábel také „vyslancem kabaretu“<sup>142</sup> – viz návštěva Auerbachova sklepa v Lipsku (studentská, bohémská hospoda). Zpívá se tam parodická a rouhačská píseň o Svaté říši římské (úryvek této písně je už v *Urfaustovi*) a dva proslulé kuplety *Píseň o kryse a jedu* (jedná se o parodii romantické lásky na příběhu otrávené krysy) a *Píseň o králi a bleše* (zpívá sám Mefistofeles). Oba kuplety tu figurují jako samostatná kabaretní čísla. K d'áblově roli dále V. Just píše: „Mefisto v Auerbachově sklepě v roli kabaretiéra rouhačsky perzifluje zázraky s vínem a s napojením žíznících hostů.“<sup>143</sup> Navazuje také kontakt s publikem: „Mefistofeles, samozvaný mluvčí publika a vyznavač okamžiku a improvizace bez odpovědnosti za celek i za následky díla, vždy připravený převrátit, zkarikovat a zparodovat vše – ať již zdánlivě či skutečně – velké a nadčasové, je opravdový Dionýsos kabaretu. Má tendenci všechno velké (celek) rozkládat na části (čísla). Je fanatik detailu (...)“<sup>144</sup>

---

140 Eliade se pak zabývá různými variantami tohoto stvoření (např. u Altajů, Mordvinů, transylvánských Cikánů, ve Finsku, Rusku, Bulharsku). Satan v těchto legendách vzniká z plivance, stínu či odhozené hole. In: Tamtéž, s. 68 – 69.

141 Tamtéž, s. 86.

142 JUST, V. *Kabaret jako mefistofelské pokušení divadla (Mefistofelská role kabaretu v českém divadle: inferiorita nebo infernalita?)*, s. 4.

143 Tamtéž, s. 5.

144 Tamtéž, s. 6.

Přítomnost je tedy jediná ďáblova doména. Dodejme, že za komickou postavu považuje Mefista i Gustav Freytag ve své *Technice dramatu*.<sup>145</sup>

### **Goethovo učení o dvou duších<sup>146</sup>**

V úvodním monologu Faust říká: „Dvě duší mně, ach, v hrudi přebývá/ a od sebe se touží odervati:/ ta jedna, lačná chapadla jež má,/ drží se, chtíčem rozdychtěna, světa,/ ta druhá rve z pout hmoty křídla svá/ a k božským otcům v prostor vzlétá.“<sup>147</sup> Učení o dvou duších je základní konstantou gnose. V gnosi existuje trojí rozdělení původu jsoucna: z hmoty (hylé), z duše (psyché) a z Ducha (pneuma). Lidé se potom analogicky dělí na hylíky, kteří disponují pouze tělem a žijí v hmotě a hmotou. Dále na psychiky, jež mají tělo i duši (je to Faustova vášnivá první duše, která je připoutána k vnějšímu světu žádostmi, chtíčem a starostí). Psychici jsou spojeni se světem konečnosti. Poslední skupinu tvoří pneumatici, tedy duchovní lidé, jež jsou součástí božské duše a mohou tak dospět k nekonečnu a podílet se na plnosti věčného života. U Goetha se smlouva týká Faustovy „druhé“ duše, tedy Ducha jako toho božského, nesmrtelného v člověku. Faust tedy vsází na své pneuma, Mefisto vsází na Fausta psychika – jedná se tedy o spor mezi dvěma gnostickými pojetími duše.<sup>148</sup>

### **Faust jako stavitel<sup>149</sup>**

Filosof Karel Kosík se v eseji *Faust – stavitel* zabývá závěrečným monologem páté scény Druhého dílu Goethova dramatu: „(...) Jen pak jsi hoden svobody a žití, když rveš se o ně den co den.“ Zpochybňuje předešlé výklady, které vidí v monologu hold svobodě a činorodosti, optimismus moderního člověka. Dle Kosíka je nutné uvědomit si jeho pozadí (hořící chatrč, lemurové kopající Faustovi hrob) – v tomto kontextu jde pak o ironický komentář dění. Slova totiž doprovázejí děj, jenž je popřením svobody. Příbytek Filémóna je „oázou jinakosti“, která brání Faustovi ve výhledu (ukazuje učencův expanzivní pohled, vše cizí ho ruší a znepokojuje).

Dále Kosík řeší otázku, jakou slepotou je vlastně Goethův Faust stížen. Zda

---

145 FREYTAG, G. *Technika dramatu*, s. 28.

146 Více in: *Faust a gnose I*, o. c., *Faust a gnose II*, o. c.

147 *Faust*, o. c., s. 56.

148 *Faust a gnose I*, o. c., s. 35.

149 KOSÍK, K. *Faust – stavitel*. In: KOSÍK, K. *Předpotopní úvahy*, s. 94 – 104.

duchovní či fyzickou – dle Kosíka jde o duchovní zaslepenost (doktor je slepý ve svém rozhodnutí zbourat dům Filémóna a Baukidy): „Faust je natolik posedlý chtivostí vládnout a kontrolovat, že *jedná zaslepeně* a ztrácí smysl pro to, co se kolem něho a také s ním děje.“<sup>150</sup> Fausta už nepobízí touha, ale chtivost a majetnictví.

Člověk, jenž uzavírá sázku s ďáblem, je přesvědčen, že zlo nakonec přelstí. Faustova sázka s ďáblem má časovou strukturu, je to sázka o čas (Faust si je jist, že vyhraje, nepochybuje o své čínorodosti): „Jestliže se čas na okamžik *zastaví* a stane se časem, v jehož přítomnosti člověk touží *prodlévat* a nehodlá již pokračovat v hledání, neboť *již* našel, potom sázku prohrál.“<sup>151</sup> Dílo Fausta je vybudováno s pomocí zla, je to „systém spěchu a pohánění“<sup>152</sup>. Faust vyhrál sázku. Dle Kosíka však tato nemožnost zastavit se znamená spíše prohru: „Faustovský člověk vyhrál sázku s Ďáblem, ale vyhrál ji příliš absolutním způsobem a stal se obětí výhry. Vyhraná sázka nad Ďáblem je prohrou člověka.“<sup>153</sup>

Kosíkovo pojetí faustovské postavy jako stavitele je pak podobné chápání této postavy u Josefa Šafaříka, kde je původně novověký učenec pojímán jako inženýr a je polemikou s vědecko-technickou revolucí a zároveň odrazem jejich negativních důsledků. Šafaříkově verzi se budu podrobněji věnovat v kapitole o Švankmajerově *Lekci Faust*, protože má na ní přímou vazbu.

### **Grabbe – „donjuanský“ Faust a „faustovský“ Don Juan**

Tragédii *Don Juan a Faust* vydal německý dramatik Christian Dietrich Grabbe roku 1829 (psal ji už od roku 1822 a dokončil ji roku 1828). Grabbe (1801 – 1836) psal hry z minulosti (hlavně z období zvrátů), kde vystupuje mnoho postav. Tyto hry, připomínající filmové scénáře, se však nehrály. Za života Grabbeho byl uveden pouze *Don Juan a Faust*. V jeho tvorbě se odráží dozvuk německé romantiky i vliv hnutí Mladé Německo. Grabbe celý život uznával tvorbu W. Shakespeara, jeho vrstevník Heinrich Heine ho pak nazval přezdívkou „opilý Shakespeare“. U nás je známá jeho veselohra *Žert, satira, ironie a hlubší význam* (*Scherz, Satire, Ironie und tiefe*

---

150 Tamtéž, s. 99.

151 Tamtéž, s. 101.

152 Tamtéž, s. 103.

153 Tamtéž, s. 104.

*Bedeutung*, 1822). Z Grabbeho teoretických prací zmiňme alespoň pojednání *O shakespearemanii* (*Über die Shakespearo-Manie*, 1827), kde sleduje vlivy alžbětinského dramatika na německé drama. Hru *Don Juan a Faust* upravil roku 1934 pro loutkové divadlo Jan Bartoš.<sup>154</sup>

Tragédie *Don Juan a Faust* je rozdělena na čtyři dějství. Odehrává se v Římě a na hoře Montblanc. Hra spojuje dva archetypální mýty západoevropské kultury – juanovský a faustovský. Z linie příběhu o Donu Juanovi zde vystupují guvernér don Gusman, jeho dcera donna Anna, její ženich don Octavio, služka Lisetta a španělský grand Don Juan se svým sluhou Leporellem. Z faustovské linie je zastoupen pouze německý učenec doktor Faust a Rytíř (d'ábel).

Příběh se odvíjí zpočátku v intencích juanovského mýtu: požitkářský Don Juan chce získat Annu, jež je ale již zasnoubena s Octaviem. Juan se pod dívčinými okny snaží Annu svést, je však přistižen otcem. Juan vinu svede na doktora Fausta, který je zde ukázán jako kouzelník (mág), Juan ho označí za „vychloubače melancholií, jenž vzdychá po pekle“<sup>155</sup>. Již v úvodu se tedy oba mýty propojí. Sluha Leporello po celou hru svému pánovi pomáhá získat Annu (sám se dvoří její služce, aby mu tak zajistil přístup do dívčina domu). Leporello říká, že jeho pán je stále lačný požitku, sám se však přiznává, že kdyby měl finanční prostředky jako on, byl by ještě horší. Zde tedy dochází k posunu v juanovském mýtu, tak jak jej traktoval Molière – u Moliéra je Juanův sluha Sganarell kritickým protějškem svého pána. U Grabbeho sluha pána nikdy nekritizuje, nevyčítá mu jeho prostopášný a bezbožný život.<sup>156</sup>

V další scéně se představuje Faust, jenž vede typický faustovský úvodní monolog (stejně jako u Goetha se odehrává v noci – symbolika temnoty). I Grabbeho učenec, zcela v duchu předchozí tradice, touží po poznání. Jeho neschopnost dojít k absolutnímu vědění je pak spojena se zoufalstvím, uvědomuje si marnost své snahy: „Zrníčka písku sbírat po jednom, jen pouště shromažďovat bez hranic, bez konce kolem sebe, abych pak v nich skles, pln marné touhy, zoufalství!“<sup>157</sup> Faust si je vědom své výjimečnosti (šel mnohem dál než většina jeho současníků). Mluví o své

---

154 Více o životě a tvorbě Ch. D. Grabbeho v předmluvě Zbyňka Sekala ke knižnímu vydání hry. In: GRABBE, Ch. D. *Don Juan a Faust. Žert, satira, ironie a hlubší význam*, s. 7 – 23.

155 Tamtéž, s. 40.

156 Juanovský mýtus poprvé literárně zpracoval španělský dramatik tzv. zlatého věku Tirso de Molina (*Sevillský svědce a kamenný host*). Nejznámější zpracování pak pochází od Moliéra. V hudební podobě se s mýtem můžeme setkat v operní verzi Mozarta – *Don Giovanni*. U nás zpracoval téma Josef Toman ve formě románu.

157 *Don Juan a Faust. Žert, satira, ironie a hlubší význam*, o. c., s. 49.

vykořeněnosti, chce se vrhnout do propasti. Jeho monolog je zároveň i vlasteneckou tirádou, v níž chválí Německo a Luthera. Přesto z něho odešel do Říma: je totiž nespokojený se svým poznáním, v Římě se chce alespoň nasytit požitkem. Stejně jako se v úvodu Juan zmínil o Faustovi, tak i zde doktor reflektuje existenci Juana (dle Fausta se umí pobavit uprostřed zhoubné záplavy).

Následuje scéna přivolání d'ábla (oheň, hřmění, odbíjení půlnoci, při vstupu d'ábla doktor omdlí). Ten zde vystupuje jako Rytíř středního věku, má bledý obličej a je celý v černém (dobový kostým ze šestnáctého století). Doktor chce, aby mu d'ábel pomohl rozluštit podstatu světa a lidí (jejich jsoucnost i účel), zároveň však touží po dosažení klidu a štěstí. Tento druhý bod je pak, domnívám se, zcela v rozporu s goethovským vyzněním mýtu, kde Faust naopak touží po věčném spění dál. Moment zastavení se, který je příčinou zániku faustovské postavy i u Goetha, je důležitý také v ruských variantách mýtu. D'ábel pak charakterizuje štěstí, které na něm doktor žádá: „Štěstí je skromnost červa, jenž se dál nesnaží lézt, než kam mu síla stačí – Štěstí je užívat vždy jak Don Juan (...)“<sup>158</sup> Z této promluvy (definice) je patrné, že d'ábel je ten, který symbolizuje ustrnutí, tím i přeneseně duševní smrt (platí též pro Goethova Mefistu). Proto je u Goetha smlouva definována tak, že ve chvíli zastavení se (spochínutí na okamžiku) – tj. absolutní spokojenosti a pocitu štěstí z vykonaného díla – Faust propadá d'áblu (otázku závěrečného spasení v tomto bodě ponechme stranou). S podobnou problematikou pak pracuje i Jan Švankmajer a jeho filmový Faust, který už netouží (je zde příznačný motiv ustrnutí, stereotypní pohyb jakoby v kruhu, viz dále).

Doktor se d'áblu upíše krví. V paktu však není stanovena doba platnosti, chybí zde tedy časový údaj (srov. Goethe). Podmínky smlouvy definuje sám Faust: „Teď v tomto žití jsi můj, já tvůj jsem v smrti!“<sup>159</sup> Zajímavé je, že se zde o duši nehovoří. D'ábel svolí. Faust se pak k němu chová jako ke svému sluhovi. Rytíř chce dát doktorovi ženu (donu Annu) – ten však odmítá, touží spíše poznat svět („nejhlubší žilobyty přírody“<sup>160</sup>). Společně odlétají na d'áblově plášti.

Pokračuje příběh Juana, jenž marně usiluje o Annu. Ta sice Octavia nemiluje (miluje Juana), ale přesto chce být snoubenci věrná. Leporello pak na svatbě záměrně vyvolá hádku, při níž Juan soka zabije. V souboji též umírá Annin otec. Anna je spíše

---

158 Tamtéž, s. 62.

159 Tamtéž, s. 61.

160 Tamtéž, s. 60.



slabou postavou (ostatně jako dle Z. Sekala všechny ženské hrdinky v Grabbeho tvorbě).<sup>161</sup>

Mezitím Faust cestoval po světě (analogie doktorova putování ve *Faustbuchu* či tzv. magického letu loutkových faustiád). Je však unavený a nespokojený s čertovými službami. Poznal totiž omezenost d'áblový moci, jenž mu ukazuje pouze povrh, ne podstatu, kterou chtěl poznat. Dojde k závěru, že čert neví více, než člověk a je tak nepotřebný pro velké účely. Následuje filosofická rozmluva, kde Rytíř vysvětluje Faustovi, že účel (podstatu) světa nikdy nepochopí. Na jeho otázku proč, d'ábel odpoví: „Protože leží mimo dosah řeči. Jen co můžete slovy postihnout, je pro vás myslitelné.“<sup>162</sup> Poznání je tedy omezeno jazykem.<sup>163</sup> Objevuje se zde i zmínka o tom, že Faust viděl při cestách po pekle a nebi jakýsi stín, jehož původ nedovede d'ábel vysvětlit – stínu se bál jak Bůh, tak sám d'ábel. Doktor dle svých slov nechce pouze věčně usilovat a nikdy nedostihnout konce. Je zde také narážka na jednu myšlenku z Faustova prvního monologu, kde se učenec pokoušel porozumět textu: „V to věřit nemůžeš, cos nezvěděl, a zvědět nemůžeš, več nevěříš!“<sup>164</sup> Nyní mu d'ábel na otázku o původu stínu říká: „Ano, vždyť spatřuješ a chápeš jen ten svět, jen toho d'ábla, toho Boha, kterého můžeš pochopit!“<sup>165</sup> Proto chce doktor využít alespoň jeho triky. Je zklamán nedokonalostí d'áblova vědění, nyní už ženu neodmítá – ihned se do Anny zamiluje (resp. do jejího portrétu, jímž se ho d'ábel snaží přesvědčit a okouzlit). Nad obrazem doktor pronese: „(...) přec cennější je mámení než pravda, nežli vědět, že nevím nic!“<sup>166</sup> I zde láká čert Fausta na virtuální obraz ženy (srov. Calderón).

Faust je omlazen (jen se o tom mluví, není obsaženo přímo ve hře jako u Goetha). Nechá Juana zabít soka a Annu si poté odnese do svého kouzelného paláce, jenž mu na hoře Montblanc postavil d'ábel. Čert, který se mstí Faustovi za špatné zacházení, však jeho protivníkovi prozradí, kde má dívku hledat („I když mu d'ábel musí třeba sloužit, přece ho může zradit za zády!“<sup>167</sup>).

Další děj se odehrává ve Faustově paláci. S podobou zámku není doktor

---

161 Tamtéž, s. 11.

162 Tamtéž, s. 84.

163 Tato myšlenka vychází ze staré židovské tradice, podle níž člověk tím, že věc pojmenuje, ji ovládne. Proto je Bůh v židovské nauce beze jména (JHVH). Boha nelze pojmenovat, nelze ho uchopit, zmocnit se ho.

164 *Don Juan a Faust. Žert, satira, ironie a hlubší význam*, o. c., s. 50 – 51.

165 Tamtéž, s. 86.

166 Tamtéž, s. 89.

167 Tamtéž, s. 106.

spokojen, zdá se mu totiž málo honosný. To ukazuje na další jeho vlastnost: má rád vše, co nemá hranice (dle d'ábla je ale trvání a síla v omezeních). Anna Faustovu lásku a dvoření odmítá (poukazuje na to, že i kdyby byl Bohem, tak si její lásku nevynutí). Zde se také jasněji ukazuje Faustova pýcha (člověk je malý, je ale větší než svět): „Muž, který podmanil si říši duchů, protože zem mu byla příliš malá, a kterému teď ani říše duchů už nestačí – Faust – stojí před tebou!“<sup>168</sup> – těmito slovy se doktor dívce představuje. Anna označí Fausta, jenž chválí Luthera, za kacíře. Anna miluje Juana, přesto chce jeho smrt (za smrt otce). Faust má vykonat pomstu. Juan a jeho sluha jsou na cestě k paláci Faustem odvanuti na hřbitov (následuje známá scéna se sochou guvernéra, kterou pozve Juan na hostinu). Ještě před tím Juan s učencem diskutují. Juan Faustovi oponuje: „K čemu být nadlidský, když zůstáváš přec člověkem?“<sup>169</sup> Faust mu odvěti: „K čemu být člověkem, když o nadlidské neusiluješ?“<sup>170</sup> V tom se odráží základní postoj obou postav. Faust nakonec uzná d'áblovu dialektiku – jen ten, kdo miluje, zná nenávist. Jen ten, kdo byl velmi zbožný, se může stát d'áblem. Tím Faust naráží na předchozí d'áblova slova o stínu (viz příběh se stínem) – čert popírá existenci znepokojivého stínu a říká, že to bylo spíše jen jasné světlo. Světlo se dle d'ábla rodí z noci.

Faust vlastní čarovný nápoj od zlých skřetů – nápoj (je mj. ze slz jeho umírající ženy, kterou opustil, má to být lék na bolest, utrpení, smutek, resp. na zapomenutí bolu) způsobí, že se Faustovi splní vyslovené přání – v hádce si přeje, aby Anna zemřela, což se vyplní. Faust je zoufalý a žádá na d'áblovi, aby dívku oživil – zde se opět ukáže omezenost jeho moci: d'ábel může oživit jen toho, kdo propadl peklu (což není případ zbožné a věrné Anny). Faust žádá na d'áblovi pouhou jednu hodinu života. Rytíř se raduje, že se mu doktor sám dobrovolně vzdal. Faust přichází k Juanovi (je tam už d'ábel), jehož se smrt dívky nedotkne, chce se doktorovi pouze pomstít. Učenec si nyní jasně uvědomuje zbytečnost svého života, odevzdá se tedy d'áblu, jenž ho zardousí. Tím končí Grabbeho varianta faustovského mýtu. Zároveň je Faustova smrt jakoby odpovědí na jeho otázku v úvodu, kde se ptal d'ábla, zda je duch a tělo dvojitá věc (d'ábel na otázku neodpověděl) – duchové mají odnést doktorovu duši do pekla, tělo nechají na zemi.

---

168 Tamtéž, s. 120.

169 Tamtéž, s. 134.

170 Tamtéž.

V závěru se naplní i juanovský mýtus: Socha guvernéra přichází na hostinu, vybízí Juana k pokání (to ho může zachránit od pekla). Juan však odmítá se slovy: „Co jsem, to zůstanu.“<sup>171</sup> Dábel si pak odnese i Juana, jehož hodlá přikovat k Faustovi: „Vím, že cíl oba dva máte totožný, a přece se za ním na dvou kárách plahočíte.“<sup>172</sup> Hra končí zapálením domu a Leporellovým výkřikem: „Musím shořet.“<sup>173</sup>

Jak zdůrazňuje Zbyněk Sekal ve své předmluvě k vydání hry, je spojení těchto dvou mýtů (námětů, postav) novum. Grabbe našel jejich společné rysy – jsou to výjimeční (neobyčejní) lidé, jež překračují platné zákony a omezení. U obou je patrná nuda životem i únava. Jak pro Fausta, tak pro Juana není v tomto světě místo. Existují však i rozdíly mezi oběma postavami: Juan si život užívá, naopak Faust si ho užít nedokáže. Dle Sekala se Grabbe více ztotožňuje s Faustem jako intelektuálním typem, než s Juanem, který je ovládaný smysly.<sup>174</sup> Juan nenávidí cíl: „Cíl? Pryč s ním! Nejmenuj mi cíl, i když oň zápasím – ten pojem buď proklet: každý cíl je vlastně smrt – Ať žije ten, kdo věčně usiluje, kdo umí věčně hladovět!“<sup>175</sup> Naopak – Faust musí mít cíl.

Postava čerta se objevuje i v Grabbeho veselohře *Žert, satira, ironie a hlubší význam*. Tam má komickou roli – vystupuje v roli kanovníka (tento motiv je už ve *Faustbuchu*), tropí různé intriky, jeho ústy pak dramatik kritizuje a ironizuje soudobé spisovatele.

### **Puškin, Bulgakov a „ruský“ Faust**

V této kapitole se zmíním o pojetí faustovského mýtu v Rusku. Budu zde vycházet především ze studie Kateřiny Volné *Proměna faustovského mýtu v Rusku*<sup>176</sup>. Volná zde na příkladech zpracování této tematiky u Puškina, Dostojevského a Bulgakova ukazuje specifičnost pojetí postavy Fausta v ruském prostředí. Poukazuje i na kontrastní vyznění „ruského“ Fausta v souvislosti se západoevropskou tradicí a také na signifikantní paralely východoevropského pojetí mýtu s naším, tj. středoevropským chápáním legendy.

---

171 Tamtéž, s. 178.

172 Tamtéž, s. 179.

173 Tamtéž.

174 Tamtéž, s. 13 – 14.

175 Tamtéž, s. 32.

176 VOLNÁ, K. *Proměna faustovského mýtu v Rusku*, s. 22 – 44.

Narozdíl od ostatních evropských států je Rusko zemí bez lidové faustovské tradice. *Faustbuch* se do ruského prostředí dostal s více než stoletým zpožděním a pouze v omezeném rozsahu (vlivem pravoslavné církve). Odlišné od západoevropské kulturní tradice je i tradiční ruské uvažování o kontaktech ďábla s lidmi – lidé jsou nevinné a bezmocné oběti démonů (viz staroruské hagiografické příběhy, kde často hrdina zápasí s běsem). K. Volná k tomu píše: „Setkání světa lidského a světa ďábelského se ve staroruské tradici neděje z vůle člověka, ale z vůle ďábla. Běs, ďábel je tu vždy jako protivník, který přijde se zlým úmyslem – a je na síle pokoušeného (resp. na síle jeho víry), zda obstojí.“<sup>177</sup> V této souvislosti zmiňme základní rys západoevropského faustovského mýtu, tedy cílený a chtěný kontrakt s ďáblem (zlými silami), jenž – jak upozorňuje K. Volná – silně kontrastuje s ruským obrazem člověka (Fausta) – oběti: „Tato kontrapozice pasivity a aktivity je jistým způsobem pro charakteristiku východu a západu signifikantní.“<sup>178</sup> Právě pojem pasivity je pak důležitý v pojetí mýtu u Jana Švankmajera. Švankmajer tak v *Lekci Faust*, patrně nevědomě, přebírá princip východního (ruského) Fausta jako člověka pokoušeného ďáblem.

### **Puškin a faustovský mýtus**

Roku 1825 napsal Alexander Sergejevič Puškin<sup>179</sup> *Scénu z Fausta* – dramatický úryvek, jenž byl uveřejněn roku 1828 v časopisu *Moskovskij věstnik* pod titulem *Nová scéna mezi Faustem a Mefistem*. Díky Puškinovi pak začíná mýtus pronikat do ruské literatury. Faustovské motivy obsahuje dle K. Volné i Puškinova povídka *Piková dáma* (1835), poéma *Démon* (1823), báseň *Rozmluva knihkupce s básníkem* (1824) či nedokončený rukopisný náčrtek básně *Faust v pekle* (1825). Kromě faustovského mýtu zpracoval Puškin i téma Dona Juana, a to ve hře *Kamenný host*, jež byla zařazena do cyklu tzv. malých tragédií.<sup>180</sup>

*Scéna z Fausta* je inspirována prvním dílem Goethova *Fausta*, konkrétně scénou Wald und Höhe. S Goethovým *Faustem* se Puškin seznámil v díle Mme de

---

177 Tamtéž, s. 22.

178 Tamtéž, s. 23.

179 Více o Puškinovi a jeho sepjetí s faustovskou tematikou in: Tamtéž, s. 23 – 27.

180 U nás vyšla tato dramata v překladu O. Fischera v souboru PUŠKIN, A. S. *Dramata*. Do souboru tzv. malých tragédií, jež napsal Puškin na svém sídle v Boldinu roku 1830, patří *Skoupý rytíř*, *Mozart a Salieri*, *Kamenný host* a *Hodokvas v době moru*. *Scéna z Fausta* in: *Dramata*, o. c., s. 93 – 98.

Staël<sup>181</sup> *O Germanii*. Tento francouzsky psaný spis totiž obsahoval mj. i podrobný výklad Goethova *Fausta* a několik úryvků z díla.

Děj se odehrává na mořském pobřeží jako dramatický dialog mezi Faustem a Mefistofelem. Faust se nudí: je už, narozdíl od Goethova doktora, přesycen. Dábel ho má zabavit (pro jeho potěšení nakonec potopí loď). Puškin postavil do kontrastu nezajímavost znuděného (nuda mu zabraňuje v jednání) Fausta, který zde není výjimečnou titánskou osobou jako u Goetha, a vtip jeho filozofujícího protivníka – d'ábla – jenž zde pronáší podstatné myšlenky (nuda patří k životu přemýšlivého člověka, je to nevyhnutelná danost): „A co chceš?/ Tu mez vám nelze překročit,/ tu sudbu nosíte v své hrudi./ Kdo rozumný je tvor se nudí (...)“<sup>182</sup> A dále d'ábel říká – „Fastidium est quies.“<sup>183</sup>, tedy „Nuda je klid.“ Nuda je zde chápána jako klid (ustrnutí) duše. Mefistofeles naznačuje, že si ho Faust přivolal kdysi právě z nudy. Faust je nyní zklamán poznáním i slávou, po nichž dříve toužil. Nikdy vlastně nebyl šťastný – šťastný byl pouze s Markétou, což mu ale d'ábel vyvrátí (i v přítomnosti dívky neprestal myslet na svoji nudu, cítil smutek).

Volná ve své studii zdůrazňuje pasivitu a lhostejnost Puškinova Fausta, která je pak v protikladu ke goethovskému „spět dál a dále jen“<sup>184</sup>. Puškina a Goetha ale také něco spojuje: klid duše jako to, čím se propadá pecku (goethovské ustrnutí a zastavení se, jež je pak patrné i u Michaila Bulgakova). Puškin do faustovského mýtu vnáší také nový prvek – nudu jako moderní podobu „duševního ustrnutí“. Faust zde není, jak je v ruské literatuře běžné, spasen.

Další prvky tohoto mýtu v ruské literatuře lze nalézt u Fjodora Michajloviče Dostojevského, konkrétně v dílech *Zločin a trest* (1866), *Běsi* (1873) a *Bratři Karamazovi* (1881).<sup>185</sup>

## Bulgakov a jeho Mistr

---

181 Baronka de Staël odešla za Napoleonovy vlády z Francie. Psala romány a cestopisy. Cestopis o Německu *De l'Allemagne* vyšel roku 1813. V první části jsou popsány německé zvyky, v druhé pak literatura a umění. Její překlad úryvků Goethova *Fausta* je ovlivněn její interpretací: ústřední postavou je dle ní Mefistofeles, Faust je slaboch, Markétu považuje za klíčovou postavu. To se pak projevuje i v jejím překladu, v němž více zdůrazňuje utrpení Markéty, než je tomu v originále Goethovy básně. Volná upozorňuje na fakt, že téma nudy se vyskytuje i v překladu baronky (nikoliv u Goetha). Více in: *Proměna faustovského mýtu v Rusku*, o. c., s. 26.

182 *Dramata*, o. c., s. 95.

183 Tamtéž.

184 *Proměna faustovského mýtu v Rusku*, o. c., s. 25.

185 Rozbor faustovských motivů v díle Dostojevského in: Tamtéž, s. 27 – 34.

Faustovskou tematiku můžeme nalézt i v několika dílech ruského prozaika a dramatika Michaila Bulgakova. Bulgakov se inspiruje nejen Goethovým *Faustem*, ale i operní variantou mýtu, konkrétně operou *Faust* skladatele Charlese-Francoise Gounoda.<sup>186</sup> Ta se pak v parodizující rovině objeví i ve Švankmajerově filmovém zpracování.

Jeden z klíčových (můžeme říci dokonce archetypálních) motivů faustovské legendy, tj. překračování hranic, obsahuje Bulgakovova novela *Psi srdce* (1925). Jedná se o příběh psa Šarika, jemuž profesor Preobraženskij voperuje lidskou hypofýzu a tím zvíře polidští. Domnívám se, že tento motiv představuje parodizující aluzi na tvorbu Homunkula ve Druhém dílu Goethova *Fausta*. Novela pracuje, jak upozorňuje K. Volná, i s dalšími faustovskými motivy jako je omlazení (viz goethovská Čarodějnická kuchyně), přirovnání profesora k Faustovi či přítomnost „wagnerovského“ lékaře Bormentala.<sup>187</sup> V souvislosti s profesorem – tvůrcem „občana“ Šarika – uvádí K. Volná významný rozdíl mezi Goethovým učencem a Bulgakovovým profesorem: Preobraženskij si uvědomuje, co stvořil a dílo zničí. Faust u Goetha již není schopen vnímat své dílo, je mimo realitu (viz zvuk motyk lemurů, kteří mu kopají hrob a doktor se mylně domnívá, že se tím završuje jeho výtvar).<sup>188</sup>

Bulgakovův poslední román *Mistr a Markétka* vznikl od roku 1928 až do autorovy smrti v roce 1940. Román pracuje na principu „román v románu“, má tedy dvě motivické linie. První – odehrávající se v Moskvě – vykazuje rysy faustovského mýtu. Druhá – v Jeruzalémě – se zabývá příběhem o ukřižování Krista (jde o román o Pilátu Pontském, který píše Mistr). Mottem knihy je citát z Goethova *Fausta*, jímž se Bulgakov inspiroval: „Nu dobrá, a kdos ty?“/ „Té síly díl jsem já, / jež chtíc vždy páchat zlo/ vždy dobro vykoná.“<sup>189</sup> Z Goetha je převzato i jméno Markétka. K. Volná zde také poukazuje na souvislost a spojitost Bulgakovova d'ábla Wolanda s Goethovým originálem – tam se při Valpuržině noci Mefisto sám oslovuje jménem Voland.<sup>190</sup>

S Goethovým zpracováním mýtu souvisí rovněž význam krve, úloha šílenství a pohled na matku-vražednici. V obou dílech se vyskytují také biblické motivy: Janovo

186 Více in: Tamtéž, s. 34 – 37.

187 Tamtéž, s. 34.

188 Tamtéž.

189 BULGAKOV, M. *Mistr a Markétka*. Verše v překladu O. Fischera.

190 *Proměna faustovského mýtu v Rusku*, o. c., s. 43.

Evangelium u Goetha, zde postava Piláta a kritika či popírání existence Krista, Boha i ďábla. Volná dále poukazuje na biblický motiv učedníka – Matouš v Mistrově románu je učedníkem Krista (Ješua Ha-Nocri), Wagner v tradičním faustovském mýtu je učedníkem doktora, Ivan Bezprizorný je pak žákem Mistra. Shodně vyznívá též sázka – jde vlastně o ustrnutí, zastavení se (u Bulgakova je to dle Volné vyjádřeno přáním Markétky, aby je ďábel vrátil zpět do jejich bytu a aby bylo vše stejné jako dřív). V postavě Wolanda se odráží goethovské pojetí zla jako „prostředku dráždícího k činnostem“. Přesto se tu objevuje i rozdíl: U Goetha existuje vztah sympatie mezi Bohem a Mefistofelem, který zde chybí.<sup>191</sup> K postavě ďábla Volná píše: „Woland není jen pokušelem a svůdcem jako Mefistofeles, ale také tvůrcem nových souřadnic v chaosu tehdejší Moskvy.“<sup>192</sup>

Román začíná v sovětské Moskvě, kde jednoho jarního večera sedí na Patriarchových rybnících dva spisovatelé: redaktor a předseda MASOLITU (Masová organizace literátů) Michail Alexandrovič Berlioz a mladý básník Ivan Nikolajevič Potápka (pseudonym Bezprizorný). Potápka napsal báseň, kde zpochybňuje existenci Krista. V tom se k diskutujícím spisovatelům připojí neznámý cizinec – profesor černé magie Woland (má šedý oblek, hůlku s knoflíkem ve tvaru hlavy pudla, pravé oko černé a levé zelené, nabízí mužům libovolný druh cigaret). Woland (ďábel) ironizuje v diskusi se spisovatelem jejich pochyby o existenci Boha i ďábla. Bulgakovův filosofující ďábel (tím připomíná Puškinova Mefistofela) se mužů mimo jiné ptá: „(...) jestliže Bůh neexistuje, kdo tedy, ptám se, řídí životy lidí a vůbec koloběh věcí pozemských?“<sup>193</sup> Na to Berlioz jednoznačně odpovídá – člověk. Woland pak jeho myšlenku ironizuje a paroduje – jak může lidský tvor, jenž je smrtelný a nikdy neví, kolik času mu ještě zbývá, cokoliv řídit? Woland předpoví Berliozovi smrt – jeho slova se opravdu ten večer vyplní (Berlioz je později přejet tramvají, jež mu, podle Wolandovy předpovědi, usekne hlavu). Woland je však marně přesvědčuje o existenci Ježíše. Začne jim vyprávět příběh o Pilátu Pontském (rozmluva Ježíše se správcem Jeruzaléma, odsouzení k ukřižování). Příběh Piláta je pak, domnívám se, analogií k ústřednímu tématu – otázka osobní odpovědnosti za své činy, problém osobní statečnosti vyjádřený Kristovými několikrát opakovanými slovy: „Není větší slabosti

191 Celý odstavec in: Tamtéž, s. 35 – 36.

192 Tamtéž, s. 36.

193 *Mistr a Markétka*, o. c., s. 16.

nad zbabělost.“

Woland má svoji svitu (Azazelo, Korovjev, velký černý kocour Kňour). Příchodem d'ábla do ateistické (sovětské) Moskvy se začínají odehrávat podivné věci, např. mizení postav (viz představení Wolanda ve Varieté, kde je, myslím, v souladu s Goethem d'ábel ukázán jako kabaretiér, bavič a zde zároveň jako kouzelník, hypnotizér, mistr sugesce a manipulace). Objevuje se tu i motiv peněz – Woland rozdává falešné bankovky (u Goetha je tvůrcem peněz právě Mefisto).

Ivan skončí v nervovém sanatoriu, kde se pak setkává s neznámým mužem, jenž si říká Mistr. Ten mu vypráví své příhody – byl historikem v muzeu, pak však napsal román o Pilátu Pontském, který mu ale kritika ztrhala, žije s vdanou Markétou. Faustem je pak dle Volné spíše Ivan než Mistr.<sup>194</sup> U Mistra je totiž patrná rezignace (tím připomíná Puškinova Fausta), dle svých slov už nemá žádné jméno: „Zřekl jsem se ho právě tak jako všeho ostatního v životě.“<sup>195</sup> Mistr je tedy dalším z řady ruských Anti-faustů, jak o nich pojednává K. Volná ve zmíněné studii – Mistr už po ničem netouží, nic nechce, je zcela lhostejný k lidem i světu okolo. Z typických (archetypálních) vlastností mu zůstal pouze učenecký (vzdělanecký) statut (byl to historik a překladatel-polyglot). Proto, domnívám se, K. Volná oprávněně označuje za Fausta Ivana, jenž se snaží hledat pravdu (chce zjistit, kdo je záhadný cizinec). Jeho neschopnost pravdu poznat je příčinou neklidu duše, který ho dovede právě až do sanatoria.

Vdaná, bezdětná, třicetiletá Markéta je nejprve ukázána jako v manželství nespokojená a nešťastná žena. Dále je zde (ve vztahu k Mistrovi) synonymem sebeobětování, oddanosti, opravdové lásky (plně v intencích Goethova pojetí této postavy). Zároveň je Markéta ta, co se spolčí s d'áblem (je donucena vykoupat se v krvi a vypít krev mrtvého barona). Je také ústřední hrdinkou Bulgakovovy variace goethovské Valpuržiny noci: Markéta, její služka a soused v podobě čuníka létají nazi v povětří a provádějí „ztřeštěné“ kousky (Markéta například zničí byt kritika, jenž odmítl Mistrův román). Markéta je zde stylizována do role čarodějnice (extatičnost „Valpuržiny noci“ podtrhují její rozčuchané vlasy a nahé tělo). Souvislost její postavy s postavou Fausta ukazuje scéna omlazení – žena se ještě před „magickým letem“ nad

---

194 *Proměna faustovského mýtu v Rusku*, o. c., s. 36.

195 *Mistr a Markétka*, o. c., s. 172.



Moskvou natře krémem, díky kterému omládne a zkrásní. U Bulgakova sem vstupuje i další aspekt omlazení – z nešťastné ženy se stává veselá (smějící se) a bezstarostná dívka. U Goetha, kde je omlazen sám Faust, není tento aspekt tolik čitelný.

„Valpuržina noc“ pak vrcholí plesem u Satana, kde dívka vystupuje jako královna slavnosti Margot – postupně jí jsou představováni zloději, vrahové, kuplířky atd. Později, když si má něco přát, žádá na Wolandovi vysvobození šílené matky-vražednice, která zadusila své dítě kapesníkem. Jejím trestem je, že najde každé ráno na stole kapesník. Příběh nešťastné svedené dívky Frídy je pak analogií osudu Goethovy Markétky, jež na konci Prvního dílu šílená umírá ve vězení. V postavě Markéty tedy Bulgakov spojuje ženský princip, který je i zde stejně jako u Goetha principem odpuštění (ono goethovské „das Ewig-Weibliche“, milosrdenství, viz záchrana Frídy) a zároveň mužský (faustovský) princip.

U Bulgakova se objevuje i další typický motiv, jenž je obsažen nejen u Goetha či Calderóna, ale i v české loutkové tradici: ďábel má omezenou moc. Zde se to projevuje ve scéně odpuštění Frídě – Woland ji nemůže zachránit (odpuštění hříšníkům nespadá pod jeho pravomoc). Záchranou je pro dívku až odpuštění Markéty.

Román obsahuje i filosofickou pasáž – setkání Matouše (postava Mistrova románu o Pilátu) s Wolandem. Odcitujme nyní její klíčovou část, jež naznačuje vztah mezi dobrem a zlem. Ďábel říká Matoušovi: „Mluviš, jako bys neuznával ani stíny, ani zlo. Ale laskavě se nad tímhle problémem zamysli: co by dělalo to tvé dobro, kdyby zlo neexistovalo, a jak by to na zemi vypadalo, kdyby zmizely stíny? Každý člověk i věc má přece svůj stín. (...) Nechceš přece vyplenit celou zeměkouli a vymýt z ní všecky stromy i živé bytosti jen proto, že uznáváš jen světlo beze stínu?“<sup>196</sup> Ještě dodejme, že i zde, stejně jako u A. von Chamisso, je příznakem spolčení s temnými silami absence stínu u jedné z vedlejších postav. Matouš, jehož poslal Kristus, který si přečetl Mistrův román, žádá Wolanda, aby si vzal Mistra a Markétku s sebou. Na ďáblovu otázku, proč Kristus nepřijme Mistra do své říše světla, učedník odpoví: „Nezaslouží si to, zaslouží si klid a odpočinek.“<sup>197</sup> Mistr a Markétka jsou tedy potrestáni věčným klidem, jenž je, stejně jako u Goetha či Puškina, známkou duševního ustrnutí (smrti).

---

196 Tamtéž, s. 450.

197 Tamtéž, s. 451.

Román končí Epilogem – Ivan přestal psát a pracuje v historickém a filozofickém ústavu (v tom jako by navazuje na „svého“ Mistra a přebírá tím tedy jednu z jeho faustovských charakteristik). Woland se zde ukazuje jako dobro – umožní Mistrovi dopsat román, potrestá udavače. Zlem jsou pak v této variaci mýtu lidé, jež nevěří ani na dobro, a tím tedy ani na zlo.<sup>198</sup>

K. Volná upozorňuje na pojetí postavy Fausta v ruské literatuře jako „zbytečných lidí“ („lišnich ljuděj“<sup>199</sup>). Ruští Faustové také často trpí duševní nemocí (viz Raskolnikov, Ivan Karamazov či Mistr). Volná konstatuje i shodné pozitivní chápání d'ábla v západní a východní tradici: „Oba porovnávané literární světy mají tendenci „zpozitivňovat“ Zlo: u Goetha je aktivní d'ábel samotným Bohem pasován na důležitý motor lidské činorodosti; ruské faustovské příběhy ukazují Puškinova moudrého d'ábla, Ivanova vtipného a lidského spolubesedníka a nakonec vrcholnou podobu Wolandovu, která – zdánlivě – vypadá jako největší dobro...V ruské literatuře jde tato tendence proti lidové tradici. Ta jinak zasahuje do literatury značnou silou a na negativním vyznění faustovského hrdiny v ruském prostředí má svůj zásadní podíl: to, že si d'ábel podmaňuje člověka bez jeho vůle, zůstává v ruské literatuře konstantou.“<sup>200</sup> K. Volná také zdůrazňuje, že v ruských verzích mýtu zcela chybí téma prodeje duše.<sup>201</sup> Je zde naopak silný motiv odsouzení – k nudě, šílenství, utrpení či ke právě klidu (viz *Mistr a Markétka*).

Předznamenejme, že s podobnými charakteristikami pak pracuje i J. Švankmajer v *Lekci Faust* – nuda, klidný stereotyp, naprostá lhostejnost, Faust jako prototyp zbytečného člověka.

### **Fernando Pessoa a jeho subjektivní faustovská variace**

Dílo *Faust: Subjektivní tragédie (fragmenty)*<sup>202</sup> napsal portugalský básník a prozaik Fernando Pessoa (1888 – 1935). Kniha *Faust* vznikala pravděpodobně v letech 1908 – 1934. Pessoa dílo nedokončil, stejně jako svoji proslulou *Knihu neklidu*.

Tvorbu F. Pessoy charakterizuje „poetika fragmentárnosti“<sup>203</sup>. Autor byl totiž

---

198 *Proměna faustovského mýtu v Rusku*, o. c., s. 36.

199 Tamtéž, s. 37.

200 Tamtéž.

201 Tamtéž, s. 38.

202 Následující dva odstavce sestaveny na základě doslovu *Faust aneb tragédie génia* od Teresy Sobral Cunha. In: PESSOA, F. *Faust: Subjektivní tragédie (fragmenty)*, s. 127 – 132.

203 Tamtéž, s. 127.

přesvědčen, že ho současníci nepochopí, proto nepublikoval. Zachovalo se dvě stě fragmentů do *Fausta*. Zpočátku to měla být pocta Goethovi, pak se ale od tohoto záměru vzdálil a Faust se postupně stává jediným hrdinou. Hra se pak tedy měla jmenovat *Subjektivní tragédie* či *Jiný Faust*. Postupně se text formuje do podoby filosofické a analytické samomluvy. Faust je představitelem abstraktního rozumu, není schopný milovat. Tato faustovská alegorie na rozdíl od předešlé tradice nedává na první místo touhu po spáse, ale touhu být roven bohům. Dílo mělo mít pět částí a intermezza tvořící lyrický komentář.

V úvodním fragmentu *Faust ve své laboratoři* hovoří hrdina o beznadějně touze po útěše. Cítí trýznivý neklid a hnus, rodící se z pocitu prázdna, z nepochopené existence. Faust totiž doufal, že četbou nalezne podstatu světa a pozná nedosažitelné tajemství. Teď už nechte.

Sebecharakteristika pokračuje v dalším zlomku *Vzdech světa*. Faust chce poznat nejvyšší tajemství Všemíra (toto tajemství je vším). Říká, že je z vlastní podstaty misantrop. Veselost v něm probouzí nenávisť, otravuje ho stesk ostatních, je totiž pohroužen do vlastního většího stesku. Nemůže už být veselý, proto veselost nenávidí.

Poté Faust přihlíží lidové veselici, při níž mu dle vlastních slov v duši hořkne radost i veselí jásajících venkovanů. Nenávidí a touží, ale neví, koho nenávidí a po čem touží. Označuje se za vydeděného vyhnance, který je ztracen v labyrintu sebe sama. Veselí pozoruje s hlubokým žalem v nitru. V tom je vidět posun od Goethova dramatu, kde velikonoční veselí doktorovi připomnělo radostné dětství. Zde je též vzpomínkou na dětství, které však pro něho bylo smutné. Jeho skepse se tím jen zvýší. Na rozdíl od Goetha, kde vede Fausta veselice k radosti a činorodosti. Pěsňou Faust postupně odkrývá svoji povahu misantropa – nenávidí lidi, přeje jim smrt. Víc než lidstvo však nenávidí celý vesmír. Poprvé také hovoří o obavě ze smrti: „Nebojím se smrti jako toho,/ co bych mohl vidět či slyšet,/ ale jako ten, kdo se bojí, aniž ví,/ čeho se bojí – a bojí se přec.“<sup>204</sup>

Tyto úvodní fragmenty jsou vlastně jakousi variací na typický faustovský monolog, který je zde však ještě více skeptický – Faust postupně upadá až do nihilistické a apokalyptické roviny. Bůh už podle něho neexistuje, ateismus provází

---

204 Tamtéž, s. 28.

zanikající civilizaci.

Faust plně pociťuje ironii vědění: Člověk může poznat jen to, co nelze pochopit a pochopit jen to, co nelze poznat.<sup>205</sup> Podobnou myšlenku vyslovil i ďábel v Grabbeho zpracování mýtu. Hovoří nyní o hrůze vědění. Bojí se smrti, protože smrt znamená setkat se s tajemstvím tváří v tvář. Fausta F. Pessoa tedy děsí pravda, ale zároveň ji touží poznat. Má strach z toho, že se po smrti octne pouze na dalším stupni nevědomí – tajemství bude ještě dál (pravda je totiž hlubší, než se soudí).

V dalších úryvcích se posouvá poloha monologu do existenciální roviny, kde Faust charakterizuje svoje bytí: „Být pro mne znamená žasnout, že jsem.“<sup>206</sup> Faust až fyzicky pociťuje niternou nemožnost existence. Mezi ním a skutečností je totiž závoj (jedná se zřejmě o Majin závoj, který zahaluje pravou podstatu světa a bytí).

Faust zakouší téměř metafyzickou hrůzu z druhých. Když se objeví postava Maria, která ho miluje, Faust ji odmítá. Mohl by ji milovat, jen kdyby neexistovala. Zde tedy dochází k posunu od předešlých variant mýtu, kde učenec po ženě touží.

Následuje setkání Fausta a Starce, od něhož požaduje lék na život: „Chci žít a nevědět o tom (...)“<sup>207</sup> Faust muže zabije, když mu nechce nápoj vydat. Nihilismus se nyní stupňuje. Faust už dle svých slov nemá duši, cítí jen nekonečné prázdno, není nic. Zbyly mu jen fragmenty jeho bytosti. Pravděpodobně proto se v Pessooových zlomcích scéna úpisu ďáblu nevyskytuje – Faust vlastně nemá co nabídnout. V úryvku *Černý Faust (Prolog v pekle)* navíc sám říká, že už dosáhl nejvyššího vědění. V něm ale našel pouze beznaděj, úzkost, hrůzu, strach, prázdno v sobě i na celém světě, prázdno ve veškerém myšlení i Bytí. Z toho tedy vyplývá, že ani ďábel už nemůže Faustovi nic nabídnout. Tradiční spojení doktora a ďábla je tedy v Pessooově zpracování mýtu nemožné. Jinak řečeno – Faust už vlastně neexistuje. Pessoaův Faust, který netouží po poznání, je pak popřením dosavadního mýtu. Autor tak, domnívám se, předznamenal pozdější (novodobé) dekonstrukce mýtu (viz W. Schwab či právě u nás J. Švankmajer).

V *Monologu v temnotách* se hrdina označuje za černého Krista – to je „Ten, který nevěří. Ten, který nemiluje“<sup>208</sup> V závěrečném *Epilogu* pak volá smrt: „Netoužím

---

205 Tamtéž, s. 36.

206 Tamtéž, s. 62.

207 Tamtéž, s. 87.

208 Tamtéž, s. 110.

a nedoufám,/ ani nemám strach v lhostejnosti svého bytí./ Nač mám tedy žít? Chci smrt.“<sup>209</sup> Tím končí Faustův subjektivní monolog, jenž, jak už bylo řečeno, předjímá zánik faustovské postavy.

### ***Doktor Faustus Thomase Manna***

Román *Doktor Faustus: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem*<sup>210</sup> německého spisovatele Thomase Manna vyšel roku 1947. Bývá označován za „skutečnou faustiádu 20. století“<sup>211</sup>.

Zachycuje především život skladatele Leverkühna od jeho dětství ve smyšleném venkovském městě až do smrti v roce 1940. Motivy z jeho života jako je selský původ, nadání pro matematiku či univerzitní studia teologie přejímá Mann vědomě z tzv. *Faustbuchu*.<sup>212</sup> Z něho je převzata i lhůta dvacet čtyři let (tato doba je zároveň inkubační dobou syfilidy) či dvojí podepsání smlouvy. Novum v Mannově verzi mýtu je pojetí Fausta jako umělce-hudebníka. Tento záměr vyjádřil T. Mann už ve své přednášce o Německu z roku 1945 – hudbu považuje za podstatu německé duše, Faust by měl být proto spojen s hudbou.<sup>213</sup> Vzorem pro postavu skladatele mu byl filozof Friedrich Nietzsche (zájem o hudbu, oba zasáhne syfilitická nákaza, paralýza a duševní choroba).<sup>214</sup>

Jak píše J. Pokorný v *Knize o Faustovi*, Fausta a skladatele spojuje totožnost dobové situace: Faust stál mezi středověkem a renesancí, Leverkühn také stojí na rozhraní dvou epoch – tvoří v době, ve které umění vlastně dospělo ke svému konci.<sup>215</sup>

Za svoji hudební genialitu vděčí skladatel nemoci (spojení syfilis se zvýšenou tvořivostí), je přesvědčen o její d'ábelské podstatě, proto se sám označí za Fausta. Má však i další faustovské vlastnosti – výjimečnost, pýchu, osamělost. V závěru si ho však neodnese d'ábel, skladatel končí následkem paralýzy jako šílenec.

---

209 Tamtéž, s. 118.

210 MANN, T. *Doktor Faustus: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem*. Více o románu ve studii H. Karlacha *Mannovo dílo nejmilejší – zdroje, obrysy, geneze*. In: Tamtéž, s. 536 – 548.

211 *Kníha o Faustovi*, o. c., s. 193.

212 *Doktor Faustus: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem*, o. c., s. 538.

213 *Kníha o Faustovi*, o. c., s. 194.

214 *Doktor Faustus: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem*, o. c., s. 539.

215 *Kníha o Faustovi*, o. c., s. 193 – 194.

## Vývoj mýtu v Německu a Rakousku druhé poloviny dvacátého století<sup>216</sup>

### Faust jako fašista i dělník

V období nacionálního socialismu je Faust (Goethův) vykládán jednostranně jako ztělesnění německého imperialistického hrdiny. Je ukázán jako fašista a titán-nadčlověk.

Faustovské práce po druhé světové válce se s výjimkou *Doktora Faustuse* Thomase Manna opírají o Goetha. Faust je nyní třídě uvědomělý dělník, antikapitalista a předchůdce člověka socialistické společnosti.

Roku 1952 napsal Hans Eisler operní libreto *Johann Faustus*, jímž se vrací k *Faustbuchu* a staré loutkové hře. Zároveň však propojuje mýtus s německou selskou válkou. Proti tomuto zpracování se záhy strhla vlna kritiky (Eislerovo pojetí obhajoval pouze B. Brecht): Faust se totiž postaví proti revoluci, tím i přeneseně proti lidu. Hlavní hrdina je navíc ukázán jako renegát.

Německý dramatik Volker Braun ve své hře *Hans Faust* z roku 1967 přináší jakousi aktualizaci Goethova *Fausta*. Jeho druhá verze s názvem *Hinze und Kunze* je už otevřenou polemikou s Goethem. V této hře je Faust ukázán jako muž z lidu (stavbyvedoucí a aktivista dělnické třídy). Braun ironicky reflektuje též problémy výstavby socialistické společnosti (žena musí pracovat, nemůže si tedy dovolit dítě a jde na potrat).

### Faustovský mýtus v osmdesátých a devadesátých letech (směřování k postmoderně)

Hra rakouského dramatika Wolfganga Bauera *Pan Faust hraje ruletu* (*Herr Faust spielt Roulette*) pochází z roku 1986. Prostor dramatu je rozdělen na tři části, jež jsou inspirovány barokním divadelním obrazem (nebe, země, peklo). U Bauera se ale vše odehrává na onom světě, kde hraje Faust v kasinu ruletu. Čerti zde pak vystupují jako krupiéři. Faust má ženu Markétku, syna Ulliho a psa, jež jsou však pouhými přízraky v očistci.<sup>217</sup> Podobné rozčlenění prostoru můžeme později nalézt i ve hře Wenera Schwaba *Lidumor aneb Má játra beze smyslu* (*Volksvernichtung oder Meine*

<sup>216</sup> Tato přehledová kapitola sestavena na základě studie L. Tacconelliho *Faust na cestě od moderny k postmoderně*, o. c.

<sup>217</sup> Více o této hře in: AUGUSTOVÁ, Z. *Thomas Bernhard*, s. 132 – 135.

*Leber ist sinnlos*, 1991).

Další variantou mýtu jsou *Angeliny šaty* (*Angelas Kleider*, 1991) německého dramatika Botho Strausse. Straussova silně intertextuální hra, kterou L. Tacconelli označuje za parodickou a ironizující desiluzi<sup>218</sup>, je jistým druhem kritické recepcí faustovské tematiky. Ironizující rovinu lze spatřovat ve faktu, že goethovské mužské protagonisty nahrazují u Strausse ženy: Angela, jež připomíná mefistofelskou svůdcovskou postavu a Melanie, blíží se postavě faustovské.

### **Postmoderní varianta faustovského mýtu**

#### **(Werner Schwab a jeho dekonstrukce faustovské tradice)**

Hra rakouského dramatika Wenera Schwaba *Faust, můj hrudník, má přilba*<sup>219</sup> (*Faust: Mein Brustkorb: Meine Helm*) byla napsána v roce 1993 a poprvé vyšla v literárním časopise *manuskripte*<sup>220</sup>. Uvedena byla až posmrtně roku 1994 v Hans Otto Theater v Postupimi. U nás měla premiéru v rámci projektu Bouda roku 2003 v režii Thomase Zielinského a překladu Tomáše Kafky. Fausta hrál David Prachař, Mefista Tomáš Petřík a Markétu Jana Janěková ml.

Hra je členěna na deset obrazů, má „klipový“ charakter (rychlé „stříhy“). Postavy nesou typická jména – Faust, Mefistofeles, Markéta, Wagner, Marta, Valentin. Zároveň zde vystupuje i nová postava – Starý Faust.

Drama začíná v duchu marlowovské a goethovské tradice Faustovým monologem ve studovně, jež je ve scénické poznámce označena jako „přeludná mozkostudovna“. Ta je charakterizována nepořádkem a neuspořádaností (Faust má po celém pokoji rozházené knihy a papíry). Nechybí zde ani základní faustovské charakteristiky – touha po poznání a uvědomění si své osamocení (vydělení). Faust je renegát, samotář (žije pouze se sluhou Wagnerem, píše dopisy sám sobě). Schwabův Faust hovoří také o „pouhopouhé pouhosti“ či „každodenním blahoplahočení“, jež vyjadřují až metafyzický pocit nicoty, který je pro Fausta typický. Z promluvy též vyzařuje skepse, pesimismus a nihilismus. Úvodní část monologu se tedy v podstatě nese v duchu tradice (především goethovské, i když

---

218 *Faust na cestě od moderny k postmoderně*, o. c., s. 62.

219 SCHWAB, W. *Faust, můj hrudník, má přilba*. Všechny citace ze hry jsou z tohoto vydání. Zde též úvodní studie Jana Hančily o Schwabově životě a tvorbě.

220 Časopis tzv. Grazer Gruppe, jež vycházel ve Štýrském Hradci od roku 1960.

podobné prvky můžeme v triviálnější podobě nalézt i v lidových zpracováních). Sám sebe pak Faust označuje dehonestujícími výrazy „uslintaný primus“ či „roztodivná prasečina“. Mezi jednotlivými promluvami pije alkohol, staví si komínky z knih či z nich skládá domino. Opakujícím se motivem je jeho zálibné očichávání vlastních exkrementů, jež má v nočníku pod postelí. Do dramatu tak proniká jistá „fekálnost“, která prostupuje celou hrou (viz častý výskyt fekálních výrazů). Jako groteskní nadsázka pak působí samotný závěr monologu – nihilistická pasáž je totiž zakončena promluvou nad nočníkem s výkaly. Již v této části však Schwab též polemizuje s Goethem – jeho Faust se už nedomnívá, že čin je vším (narážka na scénu, ve které se doktor rozhodne přepsat Evangelium). Naopak – Schwabův Faust je dle vlastních slov „očiněný“ („čin nás zneuctil“).

Zcela po vzoru tradice ironizuje Faust počínání svého sluhy Wagnera. Ten je, stejně jako u Goetha, prototypem „fachidiota“ (zde označen pejorativním slovem „megatrotl“). Jeho neutuchající puntíkářský zájem o studium je u Schwaba převeden do parodizující roviny, kde se mění na až obsedantní snahu udržovat čistotu v pánově pracovně. Wagner je náruživým pedantickým „uklízečem“, který během hry neustále zametá ve studovně. Také samotného Fausta několikrát oprašuje smetákem. Příznačné je, že Wagner pečuje o pána jako o dítě – zavazuje mu tkaničky u bot, později mu přinese kabát, aby nenastydl, atd. Faust zde tedy může být jak ztělesněním dítěte, tak génia-blázna neschopného se o sebe postarat.

Stejně jako u Goetha vytrhne Fausta ze zádumčivosti a skepse hudba – nejsou to však goethovské sakrální velikonoční zpěvy, ale melodie spíše diskotékového rázu. Faust se dokonce zapojí do tance, při němž však zkolabuje.

Ironizující rovina hry se ukazuje i ve zjevení Mefistofela. Ďábel tu nevzniká přeměnou goethovského pudla – Mefisto prostě přichází k již notně opilému Faustovi a setrvává s ním až do konce. S jeho příchodem se též změní prostředí – vše ve studovně je nyní pozláceno a působí honosným dojmem. Nenajdeme zde ani scénu smlouvy. V tom se hra blíží Goethově první verzi *Fausta*, tzv. *Urfaustovi*. Schwabově hře tedy chybí jeden z elementárních atributů faustovské tradice. Mizí-li smlouva, ztrácí se pak i princip trestu a odpuštění, jenž je obsažen ve Druhém dílu Goethova *Fausta*.

Následuje scéna Auerbachův sklep, ve který se Faustova studovna proměnila. Goethovští kumpáni (studenti) jsou však u Schwaba pouhé stíny (v textu označené



První stín, Druhý stín, atd.). Zachována je kabaretní či bachtinovská karnevalová a smíchová rovina. „Kabaretnost“ je obsažena již u Goetha (nejen ve *Faustovi*, ale i v *Urfaustovi*), jak na to upozorňuje V. Just ve studii *Kabaret jako mefistofelské pokušení divadla (Mefistofelská role kabaretu v českém divadle: inferiorita nebo infernalita?)*<sup>221</sup>. I zde se projevuje ve formě živočišné primitivnosti, ironie, banality, parodie a erotiky. Schwabův Mefisto je též samozvaným mluvčím publika a vyznavačem okamžiku. Ďábel dále označí Fausta za svoji páteř, čímž je zpochybněn Mefisto jako personifikace zla. Jinými slovy: oporou a hybatelem zla je vlastně sám člověk.

Schwab zachovává i karnevalovou rovinu – hovoří se zde o „nizkých“, tělesných věcech. V této souvislosti zmiňme motiv ženského pozadí či nezřízeného pití. Tělesnost prostupuje celou Schwabovou hrou – postavy se často oslovují adjektivy „tlustý“ či „tučný“. Zuzana Augustová pak poukazuje obecně na karnevalovost her Wenera Schwaba: „Schwabova obraznost je „karnevalová“, řekli bychom s Michailem Bachtinem. Proto v ní tělesnost a duchovnost existují na téže úrovni a vzájemně se mohou zastupovat, střídat, ztotožňovat. Dle zákonů karnevalu je ve Schwabových dílech převráceno vše vyšší, ušlechtilé, duchovní.“<sup>222</sup> V tom lze spatřovat i možný důvod, proč má jeho Faust zálibu právě v těch „nejnižších“ věcech, jakými jsou výkaly.

Faust je však obrazem v Auerbachově sklepě, který mu Mefisto předvedl, zhnusen. Ďábel chtěl záměrně Faustovi ukázat bídu a ubohost člověka i svět jako „nonsens studeného pána“. Scéna se na přání Fausta opakuje – hovoří se o stejných věcech, tentokrát jinými jazykovými prostředky (ztrácí se jakoby „nizká“ rovina, otočí se tím smysl vět). Sám Faust to označí za „znormalizovanou“ verzi, která je, domnívám se, popřením nejen kabaretu, ale i karnevalu. Tento motiv pracuje na principu „Zmrtvýchvstání“, jenž Schwab použil například i ve hře *Lidumor*. Tam paní Vočistcová otráví své hosty, kteří jsou pak oživeni a začínají opět rozmluvu jako v úvodu. Verze po „Zmrtvýchvstání“ není ale u Schwaba lepší – opět poukazuje na ubohost a nicotnost člověka.

Faustovo seznámení s Markétkou proběhne na ulici v telefonní budce (ta je dle

---

<sup>221</sup> *Kabaret jako mefistofelské pokušení divadla (Mefistofelská role kabaretu v českém divadle: inferiorita nebo infernalita?)*, o. c.

<sup>222</sup> *Thomas Bernhard*, o. c., s. 149.

scénické poznámky umístěna rovněž ve studovně). Markéta zde není něžné, naivní či prosté stvoření, ale velice rázná a věcná žena. Faust po ní stejně jako u Goetha zatouží. U Schwaba však vztah mezi nimi nevznikne. Tím se vytrácí i tragédie opuštěné milenky, charakteristická pro Goethovo drama. Zároveň s tím mizí také motiv odpuštění, který je u Goetha spojen právě s Markétkou a mariánským kultem.

Změnou prošla i postava Marty (příjmení Mečiariková, v originále Schwertlein). Ta je zde ukázána spíše jako čarodějnice se sklony k brutalitě. Marta hledá v budce ztracený kosmetický kufřík. Domnívá se, že jí ho vzal Wagner, proto ho zbije. Za Faustem přichází Valentin (není to bratr Markéty jako u Goetha) – je znechucen jeho chováním (přistihne totiž Fausta při očichávání nočníku). Valentin jím opovrhne, chce získat Markétu. V závěru tohoto obrazu Faust zestárne. Tento motiv pak tedy tvoří parodický protějšek ke Goethově zpracování, kde je doktor naopak omlazen. Omlazení u Goetha dává Faustovi možnost navázat vztah s Markétkou, zde však dramatik vztah mezi oběma postavami netvoří. Zestárnutí Fausta navíc Schwabovi umožní rozdvojení postavy, čímž je předznamenán jeho zánik (viz dále).

Následuje parodie Valpuržiny noci, tedy oslava čarodějnic u Marty. Marta extaticky mučí svázaného Wagnera (cpe mu obrovské housky se salámem do úst a pozadí). Objeví se tu mladý Faust, který ho rozváže. Wagner pak kopuluje s Martou a umírá. Valentin se chce zvířecky zmocnit Markéty, jež se objímá s Mefistem. Markéta vyřízne mladému Faustovi do hrudi kříž a donutí ho, aby se sám probodl. Následuje obraz vyhřezlých střev a dalších vnitřností. Jakoby stříhem oslava končí. Marta uchopí civilně koště a začne uklízet spoušť. Starý Faust se směje. Z výše uvedeného popisu je patrné, že Schwab zachovává extatickou rovinu Goethovy verze, zároveň ji však dovádí až na hranici snesitelnosti. Mísí se zde hypertrofovaná brutalita se sexuální (až orgiastickou) nevázaností. Naturalistický obraz sebedestruktivního zničení těla je pak spojen s náboženským motivem kříže. Využívání sakrálních motivů v parodické rovině považuje Z. Augustová za společný rys rakouské dramatiky: „Slovník, obraznost, metafora právě těch „nejbrutálnějších“ autorů jako E. Jelinek a W. Schwab jsou prosyceny liturgickým výrazivem a religiózními symboly. A i když jsou tyto výrazové prostředky použity „negativně“ v rámci černé grotesky a parodie, rakouští autoři mají přece jen možnost s nimi pracovat – jako s námětovou složkou i téměř fyzickým materiálem svých děl. Rakouští umělci jsou napojeni barokem, inspirováni vznešeným

kultem smrti zrovna tak jako makabrální a karnevalovou obrazností.<sup>223</sup> Zároveň je zde obsažen velice důležitý moment, a to jakoby rozdvojení Fausta na starého a mladého. Tím je, domnívám se, předznamenán zánik jeho postavy. Podstatou Fausta, tak jak je traktován novověkem, je totiž jeho až titánská jedinečnost, výjimečnost.

V závěru hry se Faust opět navrácí do nihilistické roviny. Drama pak končí jeho pokusem začít znovu úvodní monolog. V závěrečné promluvě si položí otázku, jak to lze ještě hrát. Dojde však k poznání, že už to není možné. Faust vlastně již neexistuje. Stejně jako Mefisto, z něhož zbyla v poslední scéně jen kůže, vypadající jako vyfouklá nafukovací panna. Schwab tedy dovršuje dosavadní tradici faustovského příběhu, a to především zánikem subjektu/jedince (viz další rozbor) a celkovou parodickou rovinou hry.

### **Schwabova destrukce Fausta prostřednictvím destrukce jazyka**

Werner Schwab se hlásí k tradici kritiky jazyka. Do této linie rakouské literatury patří dále např. Thomas Bernhard, Peter Handke, Ernst Jandl či Elfride Jelinek. V práci s jazykem (morfologická a syntaktická deformace) je nejvíce podobný E. Jelinek. Společné oběma dramatikům je i „obrazně-naturalistické nakládání s fyzis“<sup>224</sup>. Z. Augustová používá v souvislosti se Schwabovou dramatikou též pojem „řeč těla“<sup>225</sup>. U Schwaba totiž dochází ke spojení mezi řečí a tělem, obě tyto entity pak procházejí rozkladným procesem. Tendence k rozpadu věcí (tedy vlastně k jejich destrukci a negaci) je patrná nejen v jeho dramatické tvorbě, ale i ve výtvarných dílech (po vzoru tzv. vídeňských akcionistů<sup>226</sup> dělal koláže z masa, vnitřností, kůží atd.). Pro tvorbu členů Vídeňského akcionismu (Wiener Aktionismus) je příznačná „estetika šoku, krve a hnusu“<sup>227</sup>, kterou můžeme nalézt i u Schwaba v podobě hypertrofované tělesnosti či jisté „fekálnosti“.

Z jazykového hlediska je hra zajímavá tím, že nedodrhuje gramatická pravidla. Často rezignuje na interpunkci, text je místy rozkouskovan na jednotlivá slova či asociativní slovní spojení. V kontrapunktu s tím naopak stojí dlouhé monologické pasáže, jednotný řečový proud. Schwab často používá šroubovitá stylizovaná souvětí a

---

223 Tamtéž, s. 152.

224 Tamtéž, s. 149.

225 Tamtéž, s. 150.

226 Více in: Tamtéž, s. 129 – 130.

227 Tamtéž, s. 130.

novotvary. Pro jeho dramatiku je také charakteristická jazyková nadprodukce (téměř všechna substantiva mají u sebe zároveň adjektivum). Neustálé generování jazyka pak působí dle Tacconelliho rozklad ega, subjektu.<sup>228</sup> Přeneseně řečeno: právě destrukce jazyka je příčinou zániku faustovské postavy. V řečovém proudu se vytrácí nejen Faustova individualita. Všechny postavy totiž hovoří stejným jazykem a zároveň se ztrácejí v množství neustále se generujících slov.

L. Tacconelli pak vidí ve hře diagnózu dnešní postindustriální a technologické doby, groteskní konfrontaci s problémy současnosti.<sup>229</sup> V tomto katastrofálním světě nemá už dle něho literární faustovská postava smysl. Takto pak shrnuje přechod mýtu od novověku do postmoderny: „Nešťastný je tedy konec dlouhé, obtížné Faustovy cesty od novověku do postmoderny. Kniha o Faustovi z r. 1587 sice končí rozsudkem smrti nad Faustem, ale nelze jí upřít zásluhu, že je mýtotvorná (...) Oné konstrukci mýtu novověku odpovídá proces demytologizace, jak ji provádí postmoderna. Schwabova hra, tato ikonoklastická postmoderní faustovská parodie – tím, že odcizující divadelní iluzi buduje na jazykové nadprodukci – působí jako systematická dekonstrukce faustovského mýtu. A ta signalizuje a zpečetuje vyprázdnění smyslu veškerého faustovského pojmání. Jinými slovy: zánik literární faustovské tradice – v epoše, která nemá budoucnost a jejímž jediným znakem je apokalyptické naladění.“<sup>230</sup>

Schwabova verze mýtu odráží také problém důsledků moderní vědy. Pro Fausta začínajícího novověku je charakteristické překračování povolených hranic dobového poznání (proto směřuje k magii). Tato postmoderní varianta však relativizuje možnost či problematičnost překračování hranic poznání v době, kde není poznání (věda) nijak omezeno.

Domnívám se, že tento postmoderní pokus devadesátých let poukazuje na stejnou problematiku jako u nás ve stejné době Jan Švankmajer ve filmu *Lekce Faust*. Švankmajer ve své variantě mýtu totiž ukazuje též zánik Fausta, a to vytvořením plurálu „Faustové“ – viz detail, kdy do utíkajícího „Fausta“ (Petr Čepek) narazí v závěru filmu nový anonymní „Faust“, který běží stejně jako on na začátku dovnitř budovy, kde se začne jako by znovu odehrávat příběh. Tím se tedy vytrácí to jedinečné (stejně jako u Schwaba, kde je titulní hrdina rozdvojen).

<sup>228</sup> *Kniha o Faustovi z r. 1587 a postmoderní faustovské parodie*, o. c., s. 13.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 14.

## Filosofický kontext faustovského mýtu

V této kapitole se pokusím shrnout základní atributy mýtu (Faust, ďábel, ženský princip, podoba zla, podoba paktu) a zodpovědět otázku: Co je podstatou Fausta/faustovského? Vycházím zde především ze studií, úvah a filosofických esejů Jana Patočky a Zdeňka Neubauera.<sup>231</sup>

### Patočkovovo pojetí mýtu<sup>232</sup>

V úvodu eseje *Smysl mýtu o paktu s ďáblem* J. Patočka obecně vymezuje mýtus: „Mýtus je totiž otázka, kterou se lidé obracejí k lidem, otázka přicházející z hlubiny, jež leží v člověku ještě hlouběji než logos, a tato radikální otázka, kterou my neklademe, nýbrž kterou jsme sami problematizováni, volá básníka, aby ji výslovně formuloval a zpracovával.“<sup>233</sup> A pokračuje: „Jaká je to tedy otázka, která nás uchvacuje v pověsti o Faustovi a která básníkům, myslitelům a jejich publiku nedopřává klidu, takže tito tvůrci vždy znovu sahají po faustovském tématu? Co nás zde tak fascinuje?“<sup>234</sup> Patočka se pokouší vyložit tuto otázku jako „problém prodeje nesmrtelné duše“<sup>235</sup>.

V této souvislosti poukazuje filosof na fakt, že nesmrtelná duše je už od dob Platóna „nejvyšší statek evropského člověka“<sup>236</sup>. Nesmrtelnost pak chápe Patočka jako „nejvyšší vyhrocení existence“<sup>237</sup>, ne jako faktický stav: „Nesmrtelnosti duše v pravém smyslu dosáhnou ti, kdo dají přednost nebytí před zkázou duše.“<sup>238</sup> Nepravá nesmrtelnost je úzkost a starostlivost, neschopnost vzdát se sebe. Pravá nesmrtelnost je pouze pro ty, kteří překonali hrůzu z tělesné smrti a mají hrůzu z „absolutně negativní existence“<sup>239</sup>.

---

231 Další úvahy k faustovskému mýtu in: ŠORMOVÁ, E. (ed.) *Don Juan and Faust in the XXth Century: Theatre Conference: Prague 1991*.

232 PATOČKA, J. *Smysl mýtu o paktu s ďáblem*. Studii napsal Patočka původně německy (*Der Sinn des Mythos vom Teufelspakt. Eine Betrachtung zu den Varianten der Faustsage*), poprvé byla uveřejněna roku 1973 v časopise *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie*. Do češtiny ji přeložil Ivan Chvatík.

233 Tamtéž, s. 6.

234 Tamtéž.

235 Tamtéž.

236 Tamtéž.

237 Tamtéž.

238 Tamtéž.

239 Tamtéž.

Patočka charakterizuje postavu Fausta jako člověka „podzimu středověku“<sup>240</sup>. Faust očekává pokračování života i za prahem smrti. Má dvě alternativy: Tou první je „naděje věčné blaženosti v případě, že se začlení do tradice“<sup>241</sup>, druhou představuje „dočasné vystupňování bytí a věčný pád“<sup>242</sup>.

Patočka se dále snaží zodpovědět klíčovou otázku: „Jak může vznešený duch volit tak protismyslně, že smění očekávání věčné blaženosti za krátkou lhůtu pozemské všemohoucnosti?“<sup>243</sup> Vymezuje se vůči chápání faustovského mýtu jako varování před nebezpečím kontemplativního života (*vita contemplativa*) či problematiky překročení míry a zpupnosti. Faust podle něho usiluje o dosažení vyššího stupně bytí (jde o samostatně zvolenou změnu stupně bytí), nejde mu o pozemskou všemocnost. V Patočkově pojetí – jak sám zdůrazňuje – není Faust pouhý svedený ubožák či zaslepenec. Filosof to zdůvodňuje takto: „Nikoli ve volbě samé, nýbrž po ní je Faust oklamán.“<sup>244</sup> Faust je totiž příliš slabý, nedospěje k vyššímu stupni bytí a stane se obyčejným kouzelníkem. Dále pokračuje: „Pověst o Faustovi není pouhá moralita, nýbrž věštecká pověst o lidské svobodě, o jejím labyrintu, tragice a ztracení.“<sup>245</sup> A dále: „Mravní význam ideje posmrtného života je v tom, že vyostřuje závažnost přítomného jednání a jemu příslušející vědomí odpovědnosti, neboť právě v přítomnosti se rozhoduje o budoucím osudu, resp. v čase se rozhoduje o věčnosti (u Platóna až do příští volby osudu, v křesťanství jednou provždy).“<sup>246</sup> K důvodu Faustovy neschopnosti dospět k vyššímu bytí uvádí: „(...) i při vůli k opravdové vnitřní proměně zůstává člověk zároveň tím, kým byl předtím a mívá se tak se svou vlastní pravostí (...)“<sup>247</sup>

J. Patočka pak výstižně charakterizuje d'ábla jako ochotného kupce, který Faustovi předstírá možnost dosažení vnitřní nekonečnosti všeobsáhlého pochopení (je to však vnadidlo, jež skrývá velký podvod). Dle Patočky místo nahlédnutí do světového tajemství nechává Fausta uchopit účinné, působící vědění, nechá ho pak „ukájet životní bezprostřednost“<sup>248</sup>. A tak „od něčeho nadlidského, od proměny

---

240 Tamtéž.

241 Tamtéž.

242 Tamtéž, s. 6 – 7.

243 Tamtéž, s. 7.

244 Tamtéž.

245 Tamtéž.

246 Tamtéž.

247 Tamtéž.

248 Tamtéž.

existence, sestupujeme k existenční průměrnosti a trivialitě.<sup>249</sup>

Jak Patočka zdůrazňuje, ďábel Faustovi poskytuje v podstatě pouze to, čeho by mohl sám dosáhnout (ale delší cestou). Faust tedy ztratil opravdu nesmrtelnou duši, tj. „možnost prohloubit lidskou existenci tak, aby se stala duchem“<sup>250</sup>. Patočka dodává: „Faust Oklamáný se stává polokomickou figurkou vhodnou pro loutkové divadlo.“<sup>251</sup> Tragikomika faustovské postavy má ale dle filosofa hloubku.

Patočka se věnuje Goethovu zpracování faustovské látky. Goethův Faust je dle něho jakýmsi pokusem vyložit rozkvět německého ducha v oblasti básnictví a myslitelství. Významný je i posun ve vnímání úpisu ďáblu: „Faustovská legenda je pak pojata jako smíření. Již se nemluví o prodeji nesmrtelné duše, nýbrž o sázce.“<sup>252</sup> O nesmrtelnosti duše se v té době totiž nepochybuje, sázka se týká života tady a teď. Patočka tedy významově odlišuje pojmy prodej duše a sázka. Skutečnou tragédii v Goethově Faustovi vidí v tragédii Markétky. Fausta pak vnímá jako člověka obtíženého vinou.

Z Patočkovy studie tedy lze vyčíst, že jistá trivialita a sepjetí mýtu s loutkami je obsaženo už v samotném jádru mýtu. Dá se tedy říci, že faustovský mýtus je skrze oklamaneho Fausta předurčen k triviálním zpracováním loutkovým divadlem. Toto je pak důležité pro pochopení Švankmajerových pokusů o Fausta.

### **Zdeněk Neubauer a jeho výklad faustovského mýtu<sup>253</sup>**

Studie *Faustova tajemná milenka* pochází z roku 1986. Budu se jí věnovat podrobněji, protože se dotýká všech základních atributů faustovského mýtu a jeho archetypální podobu pak porovnává s moderním zpracováním Václava Havla *Pokoušení*. O Havlově faustovské variaci bude podrobněji pojednáno v souvislosti s *Lekcí Faust*.

Ve velké literatuře je Faust viděn jako moderní titán – génius, který se odpoutává od tradičních vázaností, usiluje o sebeuskutečnění: „V tomto pojetí se s Faustem rodí obraz tragédie novověké subjektivity, která se chce opřít sama o sebe.

---

249 Tamtéž.

250 Tamtéž, s. 9.

251 Tamtéž.

252 Tamtéž, s. 9 – 10.

253 NEUBAUER, Z. *Faustova tajemná milenka: K faustovskému mýtu nad Havlovým Pokoušením*.

Nemá však na to a propadá trestu nicoty a zatracení.<sup>254</sup> Mnozí hledají důvod tohoto počinu: „Co je víc než spása duše, nebe, posmrtná blaženost? Co může předčít věčnost? Je to moc (Marlow), poznání (Goethe) či tvorba (Mann)? Je Faustův krok výrazem ztráty víry v transcendenci – nebo aktivním odmítnutím transcendence jako takové?“<sup>255</sup>

Lidové podání (Volksbuch, das Puppenspiel) předvádí faustovský příběh jako mravoučnou komedii, kde Faust sám je spíše komickou figurkou než tragickou (pro samou učenost a věhlas ztrácí pojem míry, zahrává si s věděním, které člověku nenáleží). Zaprodá svoji duši ďáblu (po stanovenou pozemskou lhůtu má vše, nač si vzpomene), ale musí se zřici Boha (náboženství). K tomu Neubauer dodává: „Je mu už zde na zemi uzavřeno vše, co je skutečné, vážné opravdové. (...) Tím se z onoho „vše, nač si vzpomene“, které ďábel nabízí, ztrácí vlastně vše hodnotné. Služby a statky poskytované ďáblem jsou nakonec samý Ersatzmaterial. Neomezené možnosti, jež se Faustovi otevřely, se nakonec mění v burlesku hodnou jarmareční kratochvíle. (...) Faustovi se zkrátka dostává za duši výhod a dober hodných pimprlového divadla.“<sup>256</sup> Neubauer zde tedy konstatuje podobný fakt jako před ním Jan Patočka, tedy souvislost faustovského mýtu a loutkového divadla.

Ve své komické podobě odhaluje faustovská legenda hlavní úskalí novověku, kterým je nebezpečí poznání. To je podle Neubauera na úsvitu novověku nový a překvapivý náhled. Cesta poznání je totiž pro západní tradici, jak Neubauer zdůrazňuje, cestou moudrosti, zbožnosti: „Cesta poznání je cestou duchovní: díky věděni rozpoznával člověk marnost všeho pomíjivého. Faustovský mýtus hovoří o tom, že poznání a učenost mohou vést k záhubě; jako by symbolizoval osud novověké vědy. (...) Místo věděni však věda pouze nashromáždila poznatky; v jejich záplavě se člověk utápí vlastní nevědomostí. (...) Věda neodpověděla na základní otázky smyslu lidského života, ani neposkytla lidstvu radost a štěstí. (...) Ukájí nescíslné množství nesmyslných potřeb a žádostí typicky faustovského repertoáru (...)“<sup>257</sup> Faust je pak symbolem světa vědy, vědecké civilizace: „Říká se, že symbol shrnuje v jeden obraz či příběh obsah mnohotvárné zkušenosti lidstva, vyjadřuje její smysl. V tom ohledu je

---

254 Tamtéž, s. 9.

255 Tamtéž.

256 Tamtéž, s. 10.

257 Tamtéž.



Faust nesporně symbolem. Je jen podivné, že vznikl ještě dříve, než novověk tuto zkušenost s vědou udělal. Faustovský mýtus zjevil smysl vědecké epochy předem – prorocky, varovně. Jak je to možné?<sup>258</sup> A pokračuje: „Faust není ledajaký symbol. V jeho jádře je skryt archetyp – obtisk některého rysu skutečnosti v lidském srdci. Určitý archetyp bere na sebe v průběhu dějin podobu symbolů a mýtů. V člověku se přitom probouzí cosi, co je přítomno v každé duši, věděno od vždycky. S Faustem se na úsvitu vědy vynořilo pradávne vědění o tom, že to nemůže jinak dopadnout. Toto varování bylo vloženo vědeckotechnické civilizaci do vínku už od kolébky.“<sup>259</sup>

Filosof dále upozorňuje na symboliku biblického jablka poznání – je „lahodné k jídlu a rozkošné očím“ – latinské „vědět“ (sapere) znamená i „chutnat“, řecky EIDEN souvisí stejně jako v češtině s „vidět“: „Člověk chce vidět a chutnat – je zvědavý – zvědavý, žádostivý a požívačný.“<sup>260</sup> Vykoupení navrátilo člověku život, lidem bylo dáno poznání (nutné hledat na cestě, kterou jim ukázal Ježíš – cesta lásky, služby, oběti, na této cestě se člověk vzdává sám sebe). Dle křesťanské víry vede hledání pravdy k poznání Boha a ke spáse duše. Neubauer však upozorňuje na to, že se Faust pro poznání vzdává Boha a zaprodává svoji duši: „Co je však důvodem této podivné transakce? A co má být předmětem takového poznání? Je jím opravdu jen rozkoš, moc, blahobyt? Může být důvodem tak drahého výkupného pouhá zvědavost? (...) Co ho vede k tomu, že dává všanc svou nesmrtelnou duši (...)“<sup>261</sup> Patočka, jak už bylo zmíněno, vidí v aktu vzdání se duše jako nejvyššího statku vlastní „fascinosum“ faustovské problematiky – tento čin pak vede ke ztrátě smyslu lidské existence (západ vidí totiž smysl existence v péči o duši).

Ve *Faustbuchu* a u Ch. Marlowa Faust prodává věčnost za pouhou časnost. Faust je učený (POLYMATHÉS), nikoli moudrý (SOFOS). Prostá lidová zbožnost považuje spásu duše za smysl lidské existence: „Podle přízemního, lidového pojetí je prodej duše prostě hloupostí. V tom spočívá Faustova komičnost, že přes či pro svou veleučenost se nechává vodit za nos jarmarečnickými lákadly.“<sup>262</sup> Dle Neubauera nepřináší Faust svoji duši v čistou a upřímnou oběť. Pochybuje totiž o nesmrtelnosti duše i o existenci samého nebe a pekla: „Duše, kterou nabízí, je hodnotou zpochybněnou. A

---

258 Tamtéž, s. 11.

259 Tamtéž.

260 Tamtéž.

261 Tamtéž, s. 12.

262 Tamtéž, s. 13.

nedává ji v oběť bezvýhradně, nýbrž se snaží d'ábla podvést. Chce použít jeho služeb a vyvléci se ze závazku. Jeho pakt s d'áblem není obětí ani výměnou, nýbrž smlouvou, sázkou, rizikem.<sup>263</sup> Neubauer se pak ptá: „Pro koho či pro co podstupuje však Faust toto riziko? Chceme se dobrat onoho movens fascinosum, ohniska pokušení, které provokuje Fausta k jeho nezdařenému pokusu. Chceme znát jméno této fascinace. Tam, kam přízemní zrak lidového pojetí nedohlédne a co literární pojetí přehlíží, k tomu nás přivede nová verze faustovského mýtu. „Pokoušení“ Václava Havla, kde z motivů a okolností, o něž se opírají dosavadní výklady – sláva, moc, poznání, pravda, nesmrtelnost, hřích, duchovní aspirace ap. – chybí naprosto vše.“<sup>264</sup>

Faustovská tematika je dle Neubauera vázaná převážně na německou kulturní oblast, Havlovo zpracování je však výrazně české (viz nepřevoditelnost názvu *Pokoušení* do jiných jazyků kvůli dvojhlásce „ou“). Jméno Foustka pak vyvolává komické asociace (fousky, loutka), které kontrastují se vznešenými sémantickými souvislostmi jeho německého protějšku.<sup>265</sup> Foustka je dle filosofa zřejmou karikaturou. Dále se Neubauer zabývá rozdílem mezi Faustem a Foustkou – zkoumá tento rozdíl jako „symbol rozdílu mezi dvěma epochálními přechody v evropských dějinách.“<sup>266</sup> Faust podle něho symbolizuje nástup renesance (jako postava tedy stojí na přechodu mezi středověkem a novověkem), Foustka už odráží současný, moderní zlom, jímž končí novověk. Foustka není vynikající jedinec, slavný učenec. Na místo geniality a titanismu se dostává průměrnost: „Na rozdíl od průměrnosti švejkovské je však tato průměrnost kafkovsky neúspěšná a trapně tragická.“<sup>267</sup> Foustkovi také chybí odvaha k činu, touha po riziku či dobrodružství, touha po moci, slávě, bohatství. Není zde ani období „bilanční deprese“. Jak u samotného Faustova činu, tak také u Foustky zůstává motivace tajemstvím – důvodem soukromého studia tajných nauk nejsou podle Neubauera pocity zklamání, resentimentu, odcizení, všednosti a ztráty smyslu, které v nás vyvolává dnešní svět.<sup>268</sup> Foustka nemá dle Neubauera co nabídnout, nejedná se zde vůbec o duši, d'ábel ji po něm nechce: „Ale právě zdánlivá nepřítomnost tohoto tradičního předmětu paktu s d'áblem dává vyvstat otázce po motivu, smyslu a důvodu

---

263 Tamtéž.

264 Tamtéž.

265 Tamtéž.

266 Tamtéž.

267 Tamtéž.

268 Tamtéž, s. 14.

v plné radikalitě.<sup>269</sup>

Cílem Neubauerovy studie je dokázat, že jde v *Pokoušení* stále či znovu o klasického Fausta: „Pokoušení zároveň shrnuje celou faustovskou mýtickou zkušenost a zjevuje ji v novém světle. Foustka je *karikaturou* také v původním smyslu – ve smyslu nositele bytostných rysů ve zvýrazněné podobě. Archetypální stránky Fausta jsou natolik přehnané, že jsme s to je úplně přehlédnout – též díky malým poměrům, v nichž jsou vedeny. I v *Pokoušení* se však jedná znovu a stále o jediné: o duši.“<sup>270</sup>

Věda už není ve stavu zrodu (nejde o troufalé úsilí o poznání pravdy o světě), věda v *Pokoušení* vystupuje jako hotové vědění (šedé, zaprášené, dobyté), je to jen instituce na obranu vědeckosti. Ta spočívá v tom, před čím varoval původní faustovský mýtus – je to povrchní snůška banalit.<sup>271</sup> Svět Fausta je ovládán církví, duše je hotový (vykoupený) artikl: „A *tuto* vyvlastněnou duši nabídl Faust na prodej, či v zástavu jako vložené; chtěl za to získat něco, co jest zde-a-nyní, v tělesné plnosti a imanentní konkrétnosti. Neslýchanost jeho činu spočívala nejen v tom, že riskoval vlastní spásu, nýbrž zejména v tom, že si dovolil zacházet s něčím, co mu bylo sice osobně přiděleno, avšak „v obecné režii“.<sup>272</sup> Foustkova doba je naproti tomu zcela pod nadvládou vědy: „Jeho svět se nevyznačuje ani tak absencí duše, jako jejím důsledným zvěcněním. V rámci objektivizující panpsychologizace lidského života na veřejnosti i v soukromí, je duše neustále ošetřována, napravována, řízena.“<sup>273</sup> Existence se pak dle Neubauera objevuje pouze ve smyslu zaměstnání a postavení (není věčná, ale zajištěná): „Tuto existenci Foustka riskuje jako svou duši. V tom se podobá Faustovi dob náboženské praxe a víry.“<sup>274</sup>

Foustka je doktor, ale ne ve smyslu tehdejšího vzdělance (teolog, lékař), nýbrž zaměstnance (vědeckého pracovníka), není to žádný věhlasný učenec, ale vědec (podřízenost, anonymita, úřadování). Přesto se od svých kolegů liší (stejně jako Faust), a to privátním studiem zakázaných knih. A dále filosof pokračuje: „(...) vidíme, že Foustka je daleko více podoben svému dávnému kolegovi, než by se zdálo. Je blízký zvláště Faustovi lidového podání: podivínský doktor, který si zahrává s čertem

---

269 Tamtéž.

270 Tamtéž.

271 Celý odstavec in: Tamtéž, s. 15.

272 Tamtéž, s. 16.

273 Tamtéž.

274 Tamtéž.

v domnění, že ho oblafne. Foustka je dokonce archetypálnější v tom, že se vědomě nedopouští nejtěžšího představitelného hříchu, totiž zřeknutí se Boha a zaprodání duše. Tento krok je zcela nepochopitelný jak na půdě tragična, tak i komična. Je však tajemně přístupný na půdě absurdity. (...) Foustkovo jednání se děje mimo dobro a zlo. (...) Foustka sice není dobrý, není však zlý. Stejně jako Faust. Jenomže Foustka o problému dobra a zla ani neví.<sup>275</sup>

V další kapitole srovnává Z. Neubauer Mefistofela a Fistulu: Fistula má podle něho rysy bližší archetypu ďábla, než Goethův Mefistofeles – má nenápadné společenské postavení, zrůdnost, drzost, vlezlost, cynismus, nevypočitatelnost, odporné klaunování, má zvrácený smysl pro fair-play a pro pravdu.<sup>276</sup> Fistula je ďábelštější než Mefistofeles – je oproštěn od koloritu lidového pojetí zla. Havlův ďábel ničím nedisponuje a nic neposkytuje.

Proč si však Foustka zahrává s ďáblem? Dle Neubauera je to otázka po člověku a jeho „takovosti“<sup>277</sup>. Faust je tradičně spojován s magií a je považován za čaroděje: „Přesto se do rámce tradičních představ černokněžníka jaksi nevejde. Černokněžník je mocný zloduch, který vyvolává pekelné síly za účelem konání zla. Avšak to, co svými čarami předvádí Faust, je daleko víc karnevalové, pitvorné a kratochvilné než démonické. Děsné jsou pouze nezamýšlené důsledky jeho lehkovážných kejklů. Faust vystupuje spíše jako oběť zla, než jako jeho původce.“<sup>278</sup> Faust je dle Neubauera spíš alchymistou. Neubauer upozorňuje, že „alchymie představovala úsilí o *vysvobození duše ze zajetí hmoty*. Nikoliv však duše individuální, nýbrž Duše kosmické, Duše světa. Její jméno zní PSYCHÉ TÚ KOSMÚ, latinsky *Anima Mundi*.“<sup>279</sup> Anima mundi je Duše ve vlastním, původním slova smyslu.

Teologové kladli důraz na slovo, zjevnost, vědění – alchymisté na hmotu, skrytost, lásku: „Ve středověku převládala orientace vzhůru – k Bohu, světlu, duchu, nebi; tehdy vrcholí teologie. V renesanci se obrací pohled dolů: k zemi, k tělu a ke hmotě; tehdy se dočkala také alchymie největšího rozkvětu. Faust stojí na rozhraní obou epoch.“<sup>280</sup> Obvyklá úvodní scéna, kdy v něm zápasí dva hlasy, hlas andělův

---

275 Tamtéž, s. 17.

276 Tamtéž, s. 18.

277 Tamtéž, s. 19.

278 Tamtéž.

279 Tamtéž, s. 20.

280 Tamtéž, s. 21.

zprava a hlas d'áblův zleva, pak dle Neubauera odráží toto rozcestí.

Anima mundi je skrytá a vězněná v nitru stvoření, je to ženský archetyp, který odkazuje k mariánské úctě. Maria je také princeznou ve svatojiřské legendě, představuje ženství skryté v nitru jsoucna (das Ewig-Weibliche): „Jisté je, že starý Faust se sice vzdává Boha, s ukřižovaným Ježíšem stále buď koketuje nebo se s Ním sváří, není však doloženo, že by se rouhal Marii.“<sup>281</sup>

Z. Neubauer také odhaluje podstatu d'áblova svádění: d'ábel se dle legend naoko nechá přemlouvat ke spolupráci, ve skutečnosti číhá, nabízí své služby, snaží se vytvořit dojem, že má nad ním adept vládu. Přitom ale odvede pozornost od cíle jeho cesty (tj. vysvobození Animy). Nabízí proto různé náhražky, rozptyluje pozornost (světskými svody), tím vyčerpá adeptyvy síly (nabízí vzrušující zážitky světa, aby vyrušil původní vzrušení z Animy) – d'ábel je tak stínem hledajícího (Jung označuje tento archetyp jako der Schatten – je to temná stránka vlastní osobnosti): „Faustovskou legendu lze chápat jako příběh alchymisty, který nesplnil ani tuto začátečnickou podmínku: jeho stín se osamostatnil, ztělesnil, získal nad ním moc. Zoufalé Faustovy pokusy o pokání opakovaně d'áblem zmarněné představují vlastní dramatický prvek faustovských her. Stálé napětí mezi snahou o pokání a podléháním svodům spojuje jednotlivé komické „kousky“ v celkový tragický divadelní „kus“.“<sup>282</sup>

Středověcí alchymisté jsou současníky a dědici rytířů – Faust je představitelem vzpoury vůči rytířské etice a náboženskému kontextu alchymistického poznání. Faustka je pak dědicem věku racionality, povrchnosti, zesvětštění hodnot, ztráty smyslu pro smysl: „Faustka není osobností. Nelze u něj mluvit o Velkém Díle, o Lásce, o Cestě, o Poznání. Pojmy jako duše, spása, věčnost či pravda ztratily pro něj jakýkoliv životní význam.“<sup>283</sup> Nelze také hovořit o pokušení, ale pouze o „nesmělém, chvilkovém pokušení – nic víc.“<sup>284</sup> I zde je však stejná Pokušitelka, která byla osudná pro všechny Fausty – Anima mundi.

Dalším atributem faustovského mýtu je smlouva. Tradiční pakty s d'áblem se vyznačovaly právníčkou dikcí, byly podepisovány krví. D'ábel kupuje nazpět duše již vykoupené krví Božího syna, dříve byl označován jako chirographus, tedy ten, jenž

---

281 Tamtéž, s. 22.

282 Tamtéž, s. 23 – 24.

283 Tamtéž, s. 24.

284 Tamtéž.

drží úpis. U Havla je smlouva vlastně „nabídkou spolupráce“, která je vyslovena ústně, vágně, mimochodem, stvrzena je pouhým stiskem ruky.

Neubauerovy úvahy, myslím, nejlépe shrnuje tato pasáž: „Havlovo Pokoušení zjevuje v groteskní nahotě na faustovském archetypu něco, co zůstalo v dosavadních verzích legendy skryté a běžnými výklady různě retušované. Jistě – jde stále o Duši. Nikoliv však o ztrátu duše spasené, nýbrž o spásu duše zakleté. O spásu Duše pomocí Velkého díla Alchymie. Faustovský mýtus vypráví o ztroskotání tohoto pokusu.“<sup>285</sup> A dále: „Faust je příběh se špatným koncem. Je však součástí jednoho velkého, odvěkého příběhu, který vypráví o archetypální erotické zkušenosti lidstva: love affair mezi člověkem a kosmem.“<sup>286</sup>

V závěru pak Neubauer odpovídá na otázku, kterou si položil v úvodu: „Tajemnou milenkou Faustovou je Anima mundi. Ona je též pokušitelkou doktora Foustky. V ní jsme našli vlastní motivaci jeho nepochopitelného počínání.“<sup>287</sup>

Ještě dodejme, že problematikou faustovského (i juanovského) mýtu se zabýval rovněž dánský iracionalistický filosof Soren Kierkegaard.<sup>288</sup> Fausta vidí jako ztělesnění pochyb, ukazuje pak paralely mezi Faustem a Sókratem.<sup>289</sup> Kierkegaard se také ve svých úvahách zabýval otázkou Faustovy spásy v Goethově zpracování mýtu, kterou filosof odmítá.<sup>290</sup> Kierkegaard považuje tři mytické postavy – Dona Juana, Fausta a Ahasvera – za představitele tří aspektů života mimo náboženství: Don Juan je ztělesněním touhy, Faust pochyb a Žid představitelem zoufalství.<sup>291</sup> Podle filosofa tyto postavy představují temnou (démonickou) část vědomí (tedy ono jungovské nevědomí). Faust je pak dle něho spojením obou dalších postav – má v sobě juanovskou touhu (na tento aspekt upozornil již Ch. D. Grabbe ve své parafrázi obou mýtů) a zároveň i zoufalství Ahasvera.<sup>292</sup>

---

285 Tamtéž, s. 35.

286 Tamtéž, s. 36.

287 Tamtéž, s. 37.

288 Faustovským tématem se Kierkegaard začal zabývat na základě baletního představení, jehož libreto bylo vytvořeno podle Goethova *Fausta*. Jedná se o romantický balet Augusta Bournonville z roku 1832.

289 K tomu Janne Risum píše: „Whereas Socrates represents the schism between the individual and the state, Faust represents the schism between the individual and the church (at the time of the Lutheran Reformation). Faust, the Wittenberg scholar, represented the dark side of the Reformation – a parody in which the individual turns theology upside down once the unity of the church had been dissolved.“ (RISUM, J. *Performance and Life. Kierkegaard, Faust and Don Juan*. In: *Don Juan and Faust in the XXth Century: Theatre Conference: Prague 1991*, o. c., s. 12).

290 Tamtéž, s. 13.

291 Tamtéž, s. 14 – 15.

292 Tamtéž, s. 15.

Nyní se blíže podívejme na Švankmajerovy divadelní pokusy o zpracování faustovského tématu.

## KAPITOLA DRUHÁ

### Jan Švankmajer a jeho zpracování faustovského mýtu na divadle

#### *Král jelenem a Škrobené hlavy*

Jan Švankmajer, dnes známý především jako filmový režisér a scénárista, je původní profesí loutkář. O loutky se zajímal už v dětství, kdy dostal malé loutkové divadlo<sup>293</sup>, pro které kreslil a vyráběl vlastní loutky i maloval kulisy. Jednalo se o klasické rodinné divadlo s litografickými kulisami, nalepenými na překližce. Divadélko mělo červenou rolovací oponu, loutky na drátech a nitích se sádrovými hlavami. Tato podoba scény se pak často objevuje v jeho filmech (např. v *Rakvičkárně*, *Donu Šajnovi* či ve zvětšené formě v *Lekci Faust*). Zaměření na loutky se pak prolíná celou Švankmajerovou tvorbou, nejen divadelní a filmovou, ale i výtvarnou (viz jeho tzv. gestické loutky). K tomu J. Švankmajer říká: „Já jsem nikdy neuzavřel své dětství, nikdy jsem ho nevnímal jako přípravu na život, neustále s ním vedu dialog a stále se k němu vracím, ať už ve filmech, tématech, v inspiraci.“<sup>294</sup> A právě ve fascinaci

293 Popis divadélka in: ŠVANKMAJER, J. *Vážený pane rektore, páni děkani, vážení kolegové, dámy a pánové...Projev Jana Švankmajera při udělení čestného doktorátu FAMU*, s. 120.

294 KOLÁŘ, J. *Nic není tím, čím se na první pohled jeví, aneb o filmu, divadle, výtvarném umění, lidech a hlavně imaginaci*, s. III.

tradičním českým loutkovým divadlem lze spatřovat jedno z hlavních témat, které si Švankmajer z dětství přináší až do dospělosti.

Loutkami se Jan Švankmajer zabýval i při studiu scénografie na Vyšší škole uměleckého průmyslu (UMPRUM), kde studoval v oddělení Malá scéna profesora Richarda Landra, a to v letech 1950 – 1954. V tomto období se také poprvé začíná zajímat o surrealismus.

V letech 1954 – 1958 pokračuje studiem režie a scénografie loutkového divadla na loutkářské katedře pražské Divadelní akademie múzických umění (DAMU).<sup>295</sup> Zde byl jeho spolužákem pozdější spolupracovník Juraj Herz. Už na DAMU si Švankmajer vyzkoušel některé ze svých teoretických úvah o loutkovém divadle, a to v absolventské inscenaci Gozziho hry *Král jelenem*, která byla uvedena ve studiu katedry loutkářství DAMU Loutka roku 1958. Zde poprvé přistupuje Švankmajer k propojení živého herce a loutky – tento princip se stane klíčovým v jeho další divadelní tvorbě (viz semaforová éra) a režisér ho pak v osobité formě přenesl i do některých svých filmů (*Poslední trik pana Schwarzwaldy a pana Edgara*, *Don Šajn*, *Lekce Faust*).

Nutno podotknout, že tento princip není nový. Jak uvádí Miroslav Česal ve své knize *Živý herec na loutkovém divadle*, koexistence živého herce na loutkovém divadle (tzv. živáčka) a samotné loutky existovala již v římském mimu. Ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století se ještě zdůrazňovala iluzivnost loutkového divadla (potlačení „loutkovitosti“), již v této době se však občas objevuje herec s marionetou.<sup>296</sup> Také v předválečném období českého loutkového divadla se vyskytovalo spojení „živáčka“ a loutky na jevišti, ale herec měl většinou pouze roli vypravěče mimo scénu nebo plnil funkci jakési technické pomůcky – živý herec

---

<sup>295</sup> Za studií na DAMU propadl sovětské avantgardě jak divadelní (Mejerchold, Tairov), tak filmové (Ejzenštejn, Vertov) – tito autoři byli ale téměř nedostupní. K postupnému uvolňování došlo až po XX. sjezdu KSSS, kdy se objevují první informace o meziválečné avantgardě. V této době se tedy Švankmajer seznamoval s filmy Luise Bunuela, s texty předválečných surrealistů, obrazy Maxe Ernsta, Salvadora Dalího, Joana Miróa. V Národní galerii se opět objevují díla Toyen, Štýrského a Šimy. (Více in: ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*, s. 117 – 118.)

<sup>296</sup> ČESAL, M. *Živý herec na loutkovém divadle*, s. 7. Česal se ve své studii zabývá vývojem a podobami českého loutkového divadla jako divadla iluze a reprodukce. Věnuje kapitulu také fenoménu divadelnosti, kde vychází především z úvah Jindřicha Honzla, konkrétně z jeho teorie o pohybu (proměnlivosti) divadelního znaku (*K novému významu umění*), kde hercem může být v divadle i předmět (například loutka). Loutka pak v Honzlově pojetí není, jak upozorňuje Česal, antitezí (či popřením) živého herce. Loutka je vždy zlidštělá (hlasem mluviče i pohybem animátora, vodiče). Představuje syntézu živého herectví a stroje, tedy živého a neživého. Česal se též věnuje postavení živého herce na loutkových amatérských scénách.



představoval proti marionetě obra. Po roce 1948 však dochází ke skutečnému tvůrčímu propojení hry živého herce a loutky. Toto je charakteristické především pro tvorbu Josefa Pehra, jenž využil loutky ve svých činoherních režiiích ve Studiu Národního divadla. Loutkovému divadlu této doby však přesto vládne model, kde dominuje slovo a iluzivnost. K tomu M. Česal dodává: „Skutečné narušení tohoto modelu přinesli až tvůrci, většinou Malíkovi žáci, kteří začali pocíťovat loutkářský sloh svých učitelů jako příliš konvenční, akademický a málo loutkový. A patří zase k paradoxům vývoje, že toto tažení za zdůrazněním „loutkovosti“ se často odbyvalo právě prostřednictvím živého herce.“<sup>297</sup>

Nejvýrazněji se dle Česala tato tendence projevila ve dvou inscenacích v již zmíněném studiu Loutka, které sídlilo na Václavském náměstí (v bývalém Novém divadle<sup>298</sup>). První z nich jsou *Francouzské písničky* z roku 1957 režiséra, výtvarníka, hudebníka a pozdějšího zakladatele Černého divadla (1961) Jiřího Srnce. Druhou inscenací je pak Gozziho *Král jelenem* J. Švankmajera.

Švankmajer jako režisér inscenace i autor výpravy použil těžkopádné a neobratné marionety na drátech. Topornost loutek ještě zdůraznil animací a též na tehdejší dobu „velmi odvážnou a provokující stylizací“<sup>299</sup>. Hru marionet kombinoval s hrou živých herců a stylizovanými maskami a kostýmy. Švankmajer zde vytvořil napětí mezi ztrnulou gestikulací figury a naopak velmi dynamického projevu herce: „Toto neobvyklé střídání rytmu výrazu, – podle Švankmajera kontrastu dvou výrazových prostředků – ukázalo nejen novou inscenační možnost her gozziovského typu a commedie dell' arte vůbec, ale také možnost zvýraznění poetiky loutky a širšího pojetí loutkovosti obecně,“<sup>300</sup> hodnotí přínos inscenace M. Česal. Část textu hrála loutka, část herec v masce. Party se střídaly, k přímému kontaktu mezi herci a neživými figurami docházelo ale jen ojediněle. I přes účast herců se jednalo o inscenaci výsostně loutkovou – part živých masek se totiž odehrával v intencích loutkového divadla.<sup>301</sup> Tato praxe propojení dvou výrazových prvků, která je tedy na sklonku padesátých let běžná, se pak znovu významně vyvíjí v sedmdesátých letech.<sup>302</sup>

---

297 Tamtéž, s. 10.

298 Do prostor se pak roku 1962 přestěhovalo divadlo Semafor.

299 *Živý herec na loutkovém divadle*, o. c., s. 11.

300 Tamtéž.

301 Tamtéž.

302 Tamtéž, s. 14.

V letech 1957 – 1958 připravoval Švankmajer hru lidových loutkářů *Don Šajn*, a to pro tehdejší Malé D 34. Tam se také seznámil s E. F. Burianem. Představení se ale nakonec neuskutečnilo. Jak už bylo řečeno výše, juanovské téma zpracoval později v krátkém filmu. V roce 1958 také Švankmajer spolupracoval jako loutkoherec na krátkometrážním filmu režiséra Emila Radoka *Johannes doktor Faust*. Dle Švankmajerových slov je pro něho seznámení s Radokem „určujícím setkáním“<sup>303</sup>. Faustovské téma pak přenesl do své druhé inscenace v divadle Semafor.

Po absolvování DAMU odchází J. Švankmajer na vojenskou službu. Tam, podle svědectví Juraje Herze<sup>304</sup>, vznikla jeho myšlenka tzv. divadla masek, kterou pak rozvinul v právě se formujícím divadle Semafor<sup>305</sup>. Po návratu z vojenské služby tedy Švankmajer zakládá – společně s dalšími absolventy loutkářské katedry DAMU (mj. i s J. Herzem) – skupinu Divadla masek, která má v Suchého sedmi malých formách zastupovat fenomén loutkového divadla. Soubor zde pak působí v letech 1960 – 1962.

První inscenací Švankmajerovy skupiny byly *Škrobené hlavy* s podtitulem *Divadlo masek*, které měly premiéru 28. listopadu 1960 v prostoru Ve smečkách. Švankmajer opět spojil živého herce a loutku – herci měli na hlavách naddimenzovanou kaširovanou masku (hlavu). Jeho inscenace souvisí i s fenoménem černého divadla, které na počátku šedesátých let začal výrazněji prosazovat Jiří Srnec například svojí inscenací *To jsou věci*<sup>306</sup> (hrálo Divadlo Na zábradlí v budově Loutky). Srnec využil optického klamu, kdy černě oděný vodič splyne s tmavým pozadím. Touto formou pak animuje předměty. Srnec zde využil také luminiscenční barvy, jež používá i Švankmajer ve *Škrobených hlavách*<sup>307</sup>.

Švankmajerova inscenace se skládala ze tří samostatných částí – první z nich je autorská alegorická groteska *Hráči* inspirovaná českým avantgardním divadlem, dále pak *Historie řadového vojáka*<sup>308</sup> vycházející z Nezvalova baletního libreta a cirkusová hříčka *Trosečníci v manéži*<sup>309</sup> od Jiřího Mahena. Dramaturgicky tedy skupina navázala

303 ŠVANKMAJEROVÁ, E. – ŠVANKMAJER, J. *Anima Animus Animace: EVAŠVANKMAJERJAN*, s. 171.

304 TURKOVÁ, Z. *Divadlo masek Jana Švankmajera*, s. 1.

305 Více o Semaforu a divadlu do roku 1989 in: JUST, V. a kol. *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*.

306 Více o inscenaci in: GABRIEL, V. *Se vším lze hrát*.

307 Při popisu inscenace vycházím z dochovaných recenzí, především z kritiky V. Gabriela *Se vším lze hrát* a J. Schnabela *Škrobené hlavy a jejich nápady: Divadlo masek v Semaforu*.

308 Libreto poprvé inscenoval Jindřich Honzl v Osvobozeném divadle pod názvem *Vojákovo toužení*.

309 Mahenova poetistická hříčka vyšla poprvé roku 1925 ve sbírce šesti filmových libret *Husa na provázku*. Tento výbor pak dal název brněnskému divadlu (viz hnutí divadel malých forem).

na meziválečnou avantgardu, inscenačně se pak snažila tento fenomén dále rozvinout a inovovat (pomocí loutek a masek). Forma libreta navíc svojí volnější strukturou umožňovala Švankmajerovi osobitou adaptaci látky.<sup>310</sup>

Inscenační princip divadla (nejen ve *Škrobených hlavách*) navazuje, jak už bylo řečeno, na předešlé kombinování živého herce a marionety. Zde Švankmajer důsledněji než v *Králi jelenem* postupuje na další stupeň ve vývoji loutkového divadla – na scéně už není pouze herec, který komunikuje s neživou loutkou. Sám herec se stává loutkou a přejímá některé její charakteristiky. Aktéři zde totiž mají podobu herce-nadloutky, vyměňují si papírové škrobené hlavy a vyjadřují se pouze gesty a pohyby těl. Režisér používá často principy černého a luminiscenčního divadla (například v pantomimicky pojatém čísle *Historie řadového vojáka* se v temném prostoru jeviště jako by vznášejí loutky natřené fluorescentní barvou). Roli hrají také zvuky a hudba Milana Jíry v podání orchestru Ferdinanda Havlíka. Příznačná pro tvorbu skupiny je i poetičnost a práce s výtvarnou metaforou, která, domnívám se, odkazuje k avantgardním kořenům, k nimž sahá. Charakteristický je i vtip, kabaretnost a především výtvarnost. Tento prvek, přítomný tedy již ve Švankmajerových prvních divadelních inscenacích, je i základem jeho pozdějších filmů. *Škrobené hlavy* využívají rovněž prvky pantomimy a baletu.

Nejvýznamnější pro další Švankmajerovu tvorbu byla část *Trosečníci v manéži* inscenovaná jako pantomimická klauniáda se dvěma šašky (Juraj Herz a Jiří Procházka). Sám režisér k tomu dodává: „S odstupem času se mi zdá, že asi nejzdařilejším číslem z tohoto prvního pořadu byla adaptace *Trosečníků* v manéži. Možná to bylo ještě trochu těžkopádné, ale přesvědčilo mě to o tom, že takhle nějak by to dělat šlo. Jen jsem si uvědomil, že maskám nesvědčí přílišná stylizovanost (výtvarnost), že magičnosti masky a jejímu výrazu svědčí více „realismu“ (...)“<sup>311</sup> Základ *Trosečníků* pak v polovině šedesátých let převádí Švankmajer do svého prvního krátkometrážního filmu *Poslední trik pana Schwarzwaldy a pana Edgara*<sup>312</sup> (1964), kde se postavy šašek mění na soutěžící kouzelníky připomínající tradiční marionety lidových loutkářů (v loutkách hráli stejně jako při představení J. Herz a J. Procházka). Do tohoto filmu přenesl Švankmajer analogicky i princip černého divadla.

310 *Divadlo masek Jana Švankmajera*, o. c., s. 2.

311 Tamtéž.

312 Kamera Svatopluk Malý.

Kritický ohlas<sup>313</sup> na inscenaci je spíše vlažný. Vladimír Gabriel<sup>314</sup> označil *Hráče* za pouhou technickou studii, u Nezvalova libreta jde „jen o udivující podívanou“<sup>315</sup>, která brzy svojí přízračností „unaví zrak a otupí i pozornost“<sup>316</sup>. *Trosečníci v manéži* postrádají podle Gabriela duch cirkusové klauniády, jedná se spíše o „zdlouhavý experiment s hercem-nadloutkou“<sup>317</sup>, o nesourodé nakupení různorodého materiálu bez smyslu v jednotlivostech. A kritik dodává: „Vůbec na představení v Semaforu jako by ležel tíživý příkov, všechno je těžkopádné, nějak příliš chtěné a proto i pokřivené.“<sup>318</sup> Josef Schnabel<sup>319</sup> pozitivně hodnotí působivost triků, inscenační nápaditost, vtipnost. Inscenace však často sklouzává k samoučelnosti, nesrozumitelnosti. Hlavní myšlenka je zde zastíněna scénickými nápady: „Jejich umění je opravdu schopné dát divákům neotřelé, zcela nové dojmy. Nadále však bude nezbytné ještě vážněji se zamýšlet nejen nad možnostmi, které tento jevištní projev dává, ale i nad tím, jak a k čemu jich využít. Jeho technika nesmí získat vrch nad myšlenkou a jejím co nejsrozumitelnějším sdělením,“<sup>320</sup> uzavírá J. Schnabel. Kritik publikující pod šifrou DŠ<sup>321</sup> kladně hodnotí navíc ještě dokonalý soulad mezi hudbou a hrou a naprostou hereckou přesností nutnou u černého divadla (kladně hodnotí především představitele klaunů v *Trosečnicích*). Ale opět konstatuje jako předešlí recenzenti nejasnost myšlenky: „(...) avšak idea hry, snad pro veliké množství drobných groteskních nápadů, zůstává málo jasná. Snad by stálo za to hodit v její prospěch i některý vtip – především ty kabaretní, jež působí až trochu obhrouble – pod stůl.“<sup>322</sup> Podobně vyznívá i recenze kritika písíciho pod šifrou Nt<sup>323</sup>, který oceňuje nové výrazové možnosti. Inscenaci ale chybí sjednocující myšlenka, hravost zde zastíňuje závažné ideje.

Již zde je tedy předznamenáno mnohé z toho, co pak později povede k zániku skupiny a jejímu odchodu z divadla. Semafor se totiž záhy po svém vzniku, navzdory původnímu záměru obsáhnout sedm malých forem (tj. formy divadla činoherního,

---

313 V. Just upozorňuje na fakt, že obraz o divadle, který poskytují kritiky z let 1945 – 1989 je zkreslený a deformovaný dobovou ideologií. (*Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*, o. c., s. 12.)

314 *Se vším lze hrát*, o. c.

315 Tamtéž.

316 Tamtéž.

317 Tamtéž.

318 Tamtéž.

319 *Škrobené hlavy a jejich nápady: Divadlo masek v Semaforu*, o. c.

320 Tamtéž.

321 DŠ: „*Divadlo Semafor připravilo...*“.

322 Tamtéž.

323 NT. „*Z programových sedmi...*“.

loutkového, hudebního i tanečního), vyhranil pouze jako muzikálová scéna, kde repertoár tvoří především revuální písničkové pořady. Divadlo masek se svojí imaginativní a výtvarnou poetikou postupně začalo vzdalovat hudebně se formujícímu Semaforu.

### ***Johanes doktor Faust***

Druhou inscenací souboru Divadla masek pod záštitou Semaforu byl *Johanes doktor Faust* uvedený opět na scéně Ve smečkách 31. března 1961. Inscenace, vycházející z textů českých lidových loutkářů, svědčí o Švankmajerově osobním vztahu k tomuto tradičnímu fenoménu české nejen lidové kultury a zároveň naznačuje (předjímá) mnohé z jeho využívání tohoto fenoménu v celé své další tvorbě divadelní, výtvarné i filmové. Inscenace je zároveň Švankmajerovým prvním pokusem o zpracování faustovské tematiky.

Pro lepší pochopení Švankmajerova využití tradičního loutkářství se nyní budu v podrobnějším exkurzu věnovat základním charakteristikám a vývojovým podobám tohoto fenoménu i vývoji a podobám faustovského mýtu v českém loutkovém divadle.

### **Faustovský mýtus v českém prostředí<sup>324</sup>**

Pro vývoj faustovské postavy v českém prostředí je významný pololegendární čaroděj Žito (Zito), který žil údajně na dvoře krále Václava IV. Poprvé se objevuje v díle *Historia regni Bohemiae*, kterou napsal olomoucký biskup, politik a diplomat Jan Skála z Doubravky, řečený Dubravius, roku 1552. Tato kniha obsahuje veselé příhody, jež se pak objevují i v již zmíněném německém *Faustbuchu* (viz například příhoda s kouzelníkem, kterého Žito spolkne před královským dvorem).<sup>325</sup> Faustovský mýtus

<sup>324</sup> Tato podkapitola zpracována na základě:

MALÍK, J. *K dramaturgii českého loutkářského Fausta*. In: BEDNÁŘ, K. *Johanes doktor Faust: Loutková hra podle lidových tradic*, s. 91 – 136.

VESELÝ, J. *Johan doktor Faust starých českých loutkářův*. (Srovnání verzí A. Lagrona, J. Kočky, J. Peka a F. Maiznera.)

BARTOŠ, J. *Loutkářská kronika*.

BARTOŠ, J. *Komedie a hry českých lidových loutkářů*. Jedná se o soubor her, zařazena i hra *Jan doktor Faust* (verze rodu Dubských, s. 45 – 68). Soubor obsahuje nejstarší hry světového původu (anglické, italské, atd.), hry českých autorů z doby národního obrození (např. *Posvícení v Hudlicích*), zdramatizované předlohy epického rázu, hry převzaté z hereckého divadla doby obrození (opery, frašky, činohry), hry druhé poloviny devatenáctého století, menší formy (tzv. podehry) – např. *Škrholovy trampoty*, hry z jeslí a maňáskové hry.

<sup>325</sup> V devatenáctém století tematiku zpracoval Josef Svátek ve své knize *Pražské pověsti a legendy*. Z těchto pověstí čerpal později i Alois Jirásek (*Staré pověsti české*). Postava kouzelníka se ve třicátých letech dvacátého století dostala také do loutkového divadla (viz hra Emilie Skálové *Žito kouzelník*).

se později u nás prosazuje i díky jezuitskému školskému divadlu.<sup>326</sup> J. Malík také upozorňuje na fakt, že se této nové tradici přizpůsobilo také světské divadlo – mezi tzv. sousedskými hrami se pak objevuje *Zrcadlo masopustu*, jehož jedna část je zkrácenou verzí Faustova dramatu.

Ke skutečné expanzi faustovské látky na českém území dochází v osmnáctém století. Postupně se také v této době vytvořila legenda o Faustových domech v Praze. Mezi ně patří dům na Uhelném trhu (zbourán v devatenáctém století), dům na Karlově náměstí a v Sírové (též Sirkové) ulici.<sup>327</sup>

Dalším příspěvkem k faustovské tematice je romantický epos Šebestiána Hněvkovského *Doktor Faust, starožitná pověst o devíti zpěvích* (1789). Faustovský motiv u nás také zpracoval Jaroslav Vrchlický v díle *Pan Twardowski*. Vrchlický se společně s univerzitním profesorem Arnoštem Krausem<sup>328</sup> pokusil i znovu přebásnit lidové zpracování, a to ve hře *Johannes Doktor Faust* (1891).

### **Knížky lidového čtení o Faustovi a jejich vztah k loutkovému divadlu**

Pololegendární doktor Johannes Georgius Sabellicus se po své smrti stal hrdinou knížek lidového čtení. Některé z těchto německých textů se patrně doslaly už na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století i do Čech. Česká veřejnost tedy znala faustovskou tematiku dříve než její dramaturgii či Carchesiův překlad *Faustbuchu* (vydáno 1611). J. Malík se domnívá, že již před Carchesiem zde existovaly české knížky lidového čtení o Faustovi – doklady a zmínky se dochovaly totiž už z doby před rokem 1610, postava u nás musela být tedy známá.<sup>329</sup>

Začátkem osmnáctého století tvoří faustovská tematika námětový typ v sešitcích jarmarečních písní. Zde se objevuje například doktor Foust, kterému slouží

---

<sup>326</sup> *K dramaturgii českého loutkářského Fausta*, o. c., s. 93. O masopustu roku 1558 zahájili jezuité svá školská představení v Praze mravoučnou hrou *Boj duše s tělem*, jež byla opakem dosavadních bujných masopustních komedií. Roku 1582 uvedli jezuité hru *O studentovi vzatém do pekla*.

<sup>327</sup> Faustův dům má i severočeský Šumburk u Jablonce nad Nisou (stavbě se říká Burk). V osmnáctém století zde žil proslulý doktor Jan Josef Antonín Eleazar Kitl (1701 – 1783). Pověst o Kitlovi (resp. její jednu epizodu) namaloval i Mikoláš Aleš. Zobrazuje Kitla, jak se vrací z Prahy – v době jeho nepřítomnosti si totiž děti hrály s kouzelnickou knihou a teď je ohrožuje hejno pekelných havranů. Dodejme, že tento motiv připomíná „kouzelnické“ mezihry Kašpárka českých loutkoher.

<sup>328</sup> A. Kraus (1859 – 1943) se zabýval srovnávací textovou kritikou českých rukopisných i tištěných her o Faustovi.

<sup>329</sup> Více in: *K dramaturgii českého loutkářského Fausta*, o. c., s. 98 – 99.

Mestofeles.<sup>330</sup> Faustovské kramářské písně jsou u nás známé ale již od sedmnáctého století. Vyskytuje se zde mnoho motivů: Faust sekýruje čerty, dává si dláždit silnice, cestuje do Jeruzaléma (čerty je varován před pohledem na obraz Krista). Navíc se tu objevuje zcela osobitý (český) moment – Bůh se zjeví na nebesích a podává učenci ruku, nakonec ale pyšný černokněžník stejně propadá peklu. Jedna z písní se například jmenuje *Píseň divná o doktorovi Faustovi, kterého přílišná učenost, pejcha k zoufání přivedla*.<sup>331</sup> S faustovským tématem se pak u nás setkáme především v loutkovém divadle.

### **Základní charakteristiky českého loutkového divadla<sup>332</sup>**

Dějiny českého loutkového divadla se dají rozdělit na tři vývojové etapy. První tvoří činnost tradičních lidových loutkářů (kočovných marionetářů). Tato fáze začíná ve druhé polovině osmnáctého století a končí na sklonku století devatenáctého. Druhou etapu vymezuje amatérské loutkářské hnutí první poloviny dvacátého století. Třetí etapa, jež pokračuje až dodnes, začíná vznikem sítí statutárních profesionálních divadel, která byla zakládána po roce 1948. Periodizace není úplně jednoznačná – kočovní marionetáři u nás totiž působili až do padesátých let dvacátého století. Nutno podotknout, že loutky a loutkové divadlo vůbec existovaly na našem území už dříve než na konci osmnáctého století. Naprostý nedostatek historických pramenů však neumožňuje přesně určit, kdy se loutka a loutkové divadlo objevily na našem území poprvé.<sup>333</sup>

První marionety, tj. shora ovládané loutky na drátě, se u nás začaly objevovat v polovině sedmnáctého století. Po skončení třicetileté války totiž přicházejí do střední a východní Evropy zahraniční kočovné trupy z Anglie, Holandska, Německa, Itálie či Rakouska. Tyto skupiny k nám pak importovaly marionety jako nový druh loutek, jež

---

330 Více o jarmarečních písních s faustovskou tematikou in: Tamtéž, s. 100.

331 Více in: *Divadlo v Kotcích*, o. c., s. 427.

332 Tato podkapitola zpracována především na základě knihy DUBSKÁ, A. *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. Počátky seriózního historického bádání v oblasti loutkového divadla spadají do konce devatenáctého století a reprezentuje je práce literárního historika Arnošta Krause, jenž se věnoval především faustovské tematice v loutkových hrách. Na něho pak navazuje ve dvacátém století sběratel, badatel a vydavatel Jindřich Veselý. Významný je i Jan Bartoš, zejména svými edicemi loutkových her, či později Jan Malík a Miroslav Česal.

333 O prvotních loutkách u nás (středověké produkce) více in: Tamtéž, s. 11 – 15.

začaly postupně vytlačovat dřívější formy veřejných produkcí.<sup>334</sup> Druhý pól pak tedy tvořilo marionetové divadlo, jež si brzy získalo mezi druhy dobových loutkářských produkcí prioritní postavení, a to pro svoji příbuznost (podobnost) s neloutkovým (hereckým) divadlem. V sedmnáctém století dochází k symbióze hereckého a loutkového divadla. Oba druhy měly téměř shodný repertoár, který čerpal ze stejných inspiračních zdrojů: alžbětinská dramatika, biblické a mytologické hry, italské opery, komedie dell' arte, německé truchlohry a hauptakce<sup>335</sup>. O souvislosti s hereckým divadlem Alice Dubská píše: „Z repertoárové shody hereckého a loutkového divadla vyplývalo dosud nejsilnější zdůraznění antropomorfního pojetí loutek. Tomu odpovídala výtvarná podoba a konstrukce marionet a nakonec i zasazení loutkových inscenací do kukátkového jevištního prostoru, který byl nápodobou barokní herecké scény. Nejvýznamnějším důsledkem toho propojení však byla skutečnost, že po předcházejícím období, kdy v loutkových produkcích převládaly pantomimické výjevy s doprovodnou recitací epických textů, se na marionetové scéně začaly poprvé důsledně uplatňovat dialogy dramatických textů.“<sup>336</sup>

Nástup marionetového divadla se u nás uskutečnil v době, kdy ve střední Evropě vrcholila barokní divadelní kultura, jejíž základní principy zasáhly celou společnost. Dochází zde k výrazné teatralizaci církevního i světského života. Zdůrazňuje se jedinečný emocionální zážitek. Téměř každá společenská vrstva měla vlastní divadlo: „V tomto širokém proudu barokní divadelní aktivity našlo marionetové divadlo několik významných předpokladů k svému rozšíření. Často se usuzuje, že k popularizaci této divadelní formy přispěla především barokní záliba v divadelních strojích, mechanických kouzlech a nejrůznějších automatech, umožňujících překvapivé divadelní triky a neočekávané vizuální efekty. Ve skutečnosti je nutno chápat tento problém v zásadnějších souvislostech. Barokní divadlo této doby, ať už se jednalo o reprezentativní dvorské inscenace či zlidovělé barokní hry českého

---

334 Tamtéž, s. 16. Mezi těmito produkcemi (podívanými) se objevují tzv. panorámy. Jde o scénérie známých i cizích krajin, měst či přírodních úkazů, při nichž se uplatnily i pohyblivé mechanické figury. Produkce byla doplněna hudbou a jinými zvukovými efekty. Dále sem patřily mechanické kumšty, kabinet pohyblivých figur, laterna magika, optické divadlo, divadlo čínských stínů a Theatrum mundi.

335 Hauptakce (Haupt und Staatsaktionen) je typický dramatický útvar druhé poloviny sedmnáctého století, vážný činoherní žánr cestujících hereckých společností vrcholného baroka ve střední Evropě. Složen je z vážného a komického děje – parodický charakter vztahu hlavních postav a komické postavy je zdrojem významové otevřenosti, jež se projevila v loutkářské dramatice, která byla tímto žánrem zřetelně ovlivněna. Více in: Tamtéž, s. 19.

336 Tamtéž.



venkova, vytvořilo na jevišti zcela svébytnou, vysoce stylizovanou, divadelní skutečnost, kde důraz na emocionální zážitek byl větší než snaha o pravděpodobnou nápodobu skutečnosti. Je proto příznačné, že právě v lůně baroka se vyvinuly tak stylizované divadelní druhy, jakými byla opera a balet. Divák, který se naučil přijímat tuto divadelní konvenci, který se naučil chápat její znakový charakter, kterého nepřekvapovalo, že postavy se na jevišti vyjadřují zpěvem či tancem, přijímal bez rozpaků, a právě v duchu této konvence, také záměnu živého herce neživým objektem, nebo, lépe řečeno, možnost prezentace dramatické postavy loutkou animovanou hercem.<sup>337</sup>

Již v repertoáru prvních zahraničních komediantů, kteří u nás působili v druhé polovině sedmnáctého a začátkem osmnáctého století, se objevuje tematika Fausta. Jako příklad uveďme hru *O arcikouzelníku doktoru Faustovi*, jež hrál u nás v roce 1651 německý principál Johann Schilling<sup>338</sup> (údajně „privilegovaný dvorní komediant kurfiřta saského“) a jeho zeť Lengsfeld (představitel známé komické postavy Pickelhäring). Schillingova společnost je typickým příkladem zahraničních trup městského kosmopolitního prostředí, jež zde v té době působily – skupiny se věnovaly kromě loutkového divadla též akrobatickým produkcím, hereckému divadlu či mastičkářství a trhovectví.<sup>339</sup> Jedná se pravděpodobně o první uvedení faustovské hry na našem území.<sup>340</sup> Dalším faustovským představením v Praze bylo předvedení hry *Život a smrt proslaveného černokněžníka Doktora Johannise Fausta*, kterou uvedli němečtí komedianti roku 1719.

V souvislosti s českým loutkovým Faustem je ještě nutné zmínit se o Gerhardu Presslerovi (též Bresler, Bressler), jenž v roce 1774 hrál v Praze. Pressler vytvořil (zpopularizoval) komickou postavu loutkových her zvanou Pimprle (též Pimprdle, Pimperdle), předchůdce Kašpárka. Tato postava si získala takovou oblibu, že ještě v průběhu devatenáctého století se používal termín pimprlové divadlo jako označení (synonymum) divadla loutkového.<sup>341</sup>

Od sedmdesátých let osmnáctého století se objevují první čeští loutkáři (Jan Jiří

---

337 Tamtéž, s. 20.

338 Více o něm a jeho repertoáru in: Tamtéž, s. 21. O dalších kočovných marionetářích více s. 22 – 28. Tito marionetáři byly ovlivněni barokní scénografií (důraz na pompéznost výpravy, mnoho dekoračních proměn, užití divadelní mašinerie).

339 Tamtéž, s. 16.

340 Tamtéž, s. 22.

341 Tamtéž, s. 24.

Brát), kteří začínali jako pomocníci zahraničních (především německých) principálů, od nichž převzali nejen způsob hry, ale i repertoár: „Tyto domněnky lze vyvodit z celkové shody inscenačního stylu i z repertoáru, v němž v prvním období na rozhraní 18. a 19. století skoro všude převládaly například hry o Faustovi, o Donu Juanovi či Herkulovi, typické téměř pro všechny loutkáře ve střední Evropě.“<sup>342</sup>

Z roku 1804 se dochovala německy psaná divadelní cedule, inzerující vystoupení Jana Bráta staršího. Jedná se o hru *Doktor Faust, alegorické drama ve čtyřech jednáních*. Z cedule se dovídáme, že Brát hrál s mechanickými uměleckými figurami. Inzerovány jsou létající stroje (Flugelmaschinen) či malé Pimperle, jež vystupuje postupně jako žebravý student, ptáčník a veselý ponocný. Pimperle tancoval kozáčka<sup>343</sup>. Na ceduli upoutá vyzdvihování komické postavy. K tomu A. Dubská podotýká: „Zdůraznění komické figury a jejího podílu na ději v uvedeném provedení *Doktora Fausta* dokládá, že již tehdy v něm měl Pimperle výraznou komickou funkci, charakteristickou i pro pozdější texty českých loutkářů. Jiným rysem představení Jana Bráta staršího byl důraz, jenž kladl na výstupy trikových figur, mechanických strojů, další mechanická kouzla a scénické efekty.“<sup>344</sup> Na závěr představení byla hrána česká komická dohra (Nachspiel) *Kmotr Mrdilek a kmotr Čuchálek*.<sup>345</sup>

Dubská se ve své knize věnuje i inscenační praxi loutkového divadla. Jeviště kočovných loutkářů je zjednodušenou kukátkovou scénou barokního typu. Je však mělké a roztažené do šířky, užívá pouze základní typy dekorací: na plátně malované zadní prospekty, postranní kulisy a sufity na zakrytí vodicích drátů. Z typových dekorací využívá mj. prostou místnost, zámeckou dvoranu, pustý les, panskou zahradu. Scénu doplňovaly jednoduché plastické dekorace jako židle či stůl.<sup>346</sup>

Nejcennějším majetkem loutkáře pak byly samotné marionety – existovalo několik ustálených typů loutek, které vlastnili téměř všichni principálové. Mezi ně

---

342 Tamtéž, s. 33.

343 Jedná se o dobovou atrakci. V té době totiž prošla střední Evropou ruská vojska, bojující proti Napoleonovi.

344 *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*, o. c., s. 34.

345 Více o této divadelní ceduli in: Tamtéž. Více o loutkářském rodu Brátů in: Tamtéž, s. 31 – 37. O prvních českých loutkářích viz kapitola *Lidoví loutkáři českého venkova* in: Tamtéž, s. 29 – 55. Zde nabízí Dubská přehled českých loutkářských rodů, míst kde hrály, jejich status. Dále se zde autorka věnuje i definování pojmu „lidové loutkové divadlo“ a „tradiční lidové loutkové divadlo“. Lidovost byla chápána jako projev anonymní činnosti neprofesionálů, české loutkové divadlo ale bylo od počátku profesionální a neanonymní. Dnes se pod pojem „lidové“ zahrnují i fenomény, jež lidová kultura přijala za své. Proto lze používat termín „lidové loutkové divadlo“.

346 O scéně a dekoracích více in: Tamtéž, s. 43 – 45.

patří dle popisu Karla Rotha v článku *Čeští marionetáři* (vyšel v Lumíru roku 1851) Holofernes, „Doktor Faust, jenž také v nouzi Jiříka musí dělati“, sedlák s holí, rytíři, princezny, čert, Herkules, Pimprle, poustevník, žid či „několik mořských potvor“.<sup>347</sup> Podoba loutek pak odráží barokní stylizaci – řezbáři byli totiž často potomci italských stavitelů, jež k nám přišli v období baroka, většinou se jedná o autory barokních soch.<sup>348</sup> Marionety byly připevněné na drátech, Pimprle pouze na vodicích nitích, umožňujících mu větší pohyblivost. Existovali i trikové loutky (flákačky, dupák). Výstupy těchto speciálních loutek byly většinou zařazovány na konec představení jako tzv. nachšpíly (dohry či přidánky). V některých hrách je loutkáři vřadili přímo do děje, například ve *Faustovi* používali ploché papírové figurky (říkávalo se jim také mořská drůbež) ve scéně doktorova čarování na moři. Využívali i mechanické figury.<sup>349</sup> Kostýmy loutek ignorovaly historickou věrnost. I mytologické postavy byly někdy oblečené po vzoru soudobé módy. Loutkový Faust byl oblečen jako rytíř. Čerti měli vyřezávané tělo (jakoby porostlé srstí), někdy měli i červené šaty.<sup>350</sup> Z konstrukce loutek (velikost, váha a způsob animace) vyplýval jejich toporný, stylizovaný pohyb. Loutky měly otevřenou pravou ruku, levá, kam se vsunovaly rekvizity, byla sevřená do pěsti.<sup>351</sup> Všechny role hrál (vodil i mluvil) principál, svoji hru doprovázel na niněru a později na flašinet.

### **Repertoár českých loutkářů – loutkové hry o doktoru Faustovi<sup>352</sup>**

Hry českých lidových loutkářů existují v několika variantách, typických pro jednotlivé herecké rody. Je pro ně charakteristické, že se vyskytují pod různými názvy. Soubor dochovaných loutkoher tvoří eklektickou směs textů různého původu (často pocházejí náměty z repertoáru zahraničních loutkářů). Hry vznikaly především jako úpravy her anglických komediantů (*Faust*), z *hauptakcí* (*Krásná Dišperanda*,

---

<sup>347</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>348</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>349</sup> Zejména ve druhé polovině osmnáctého století se někteří loutkáři označovali za „mechaniky“ a svá divadla za „mechanické divadlo“, „divadlo uměleckých mechanických figur“ nebo „mechanický“ či „matematický kabinet“. Trikovým výstupům se pak všeobecně říkalo „mechanické kumšty“, „optická kouzla“ nebo „metamorfózy“ či „mechanické balety“. Označení mechanické divadlo jako synonymum marionetového divadla přetrvalo v některých případech až do poloviny devatenáctého století a obliba samotných metamorfóz se udržela v představení českých lidových loutkářů až do dvacátého století. Tamtéž, s. 48.

<sup>350</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>351</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>352</sup> Více in: Tamtéž, s. 56 – 89.

*nádherná dcera*), z komedie dell' arte (*Don Šajn*).<sup>353</sup> Dalším významným inspiračním zdrojem jsou knížky lidového čtení a kramářské písně, v nichž se také často objevuje postava doktora Fausta (viz výše). Jazykovou stránku českých loutkových her tvoří germanismy<sup>354</sup>, zkomoleniny, vulgární výrazy. Obyčejní lidé hovoří hovorovým jazykem (věcně, srozumitelně). Proti tomu stojí jazyk vznešených postav, jenž je stylizovaný (archaismy, neologismy), pateticky nadnesený, často také evokuje barokní lyriku.

Základním prvkem sjednocujícím hry loutkářského repertoáru byla komická postava Pimprle (později Kašpárek) – typická součást téměř všech dochovaných textů. Takto A. Dubská shrnuje jeho význam: „Svou parodickou funkcí ve struktuře loutkových her působila tato komická postava jako důležitý významotvorný prvek. Právě v tomto ohledu – a také svými základními rysy – jasně ukazovala na příbuznost s Hanswurstem.“<sup>355</sup> V závěru první poloviny devatenáctého století se Pimprle přejmenoval na Kašpárka (též Kašpar, Kašpřdle).<sup>356</sup> Jeho základní charakter však zůstal stejný. Pimprle i Kašpárek vystupovali téměř vždy jako vedlejší postava (nejčastěji to byl sluha či lokaj, občas i panoš, štítonoš, krejčí, písař, tovaryš, uředník či školák).<sup>357</sup> A. Dubská dále charakterizuje tuto komickou postavu slovy: „V podstatě měl vždy značně rozporuplný charakter, který kolísal mezi statečností a zbabělostí, obětavostí a línou požívačností, čestností a licoměrností apod. Jako sluha, který plní příkazy svého pána, ale neztotožňuje se plně s jeho ideály, vykonával v mnoha hrách

---

353 Další hry vznikly úpravou repertoáru vídeňských a pražských činoherních scén konce osmnáctého a počátku devatenáctého století. Můžeme se zde setkat i s úpravami her českého obrozeneckého divadla (J. N. Štěpánek, V. K. Klicpera, J. K. Tyl). In: Tamtéž.

354 Dubská se též věnuje problematice užití germanismů. V této souvislosti poukazuje na jazykovou situaci začátku devatenáctého století, kdy byla čeština dorozumívacím prostředkem v maloměstském a vesnickém prostředí (rozkolísanost jazykové normy). Dle Dubské také hry odrážejí infiltraci germanismů do městského prostředí. K tomu dodává: „S jistou nadsázkou však v řadě případů můžeme v užití germanismů (např. když Faust na zaklepaní odpoví „herein“) spatřovat spíše snahu o naivní stylizaci společensky honosnějšího projevu.“ (Tamtéž, s. 61.)

355 Tamtéž, s. 57.

356 Postava Kašpárka souvisí s vídeňským lidovým divadlem. Herec Johann Laroche už koncem osmnáctého století vystupoval jako Kaspar (Kasperl) v Divadle v Leopoldstadtu (lidově zvaný Kasperltheater). Odtud se postava dostává do repertoáru kočovných hereckých společností. Více in: BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL A. *Vídeňské lidové divadlo: Od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*.

357 Například ve hře *Posvícení v Hudlicích* vystupuje jako sluha knížete Oldřicha a není zde zdrojem komiky. Ve hře *Jenovefa* se objeví opět jako sluha. Má typické rysy jako je komolení slov, přeslechy, ironizuje svého pána, rád a hodně jí i pije, hovoří k publiku. Sluhovskou roli má i ve hře *Don Šajn* či *Krásná Dišperanda, nádherná dcera*. V příběhu o pyšné dívce Dišperandě se objevuje také lidový motiv čerta jako myslivce. V *Herkulovi* je Kašpárek označen za šaška (působí u krále). Tato hra na mytologické téma odráží, stejně jako *Faust*, lidovou představivost – vystupují zde skalní duchové, draci, hadi či „dravá zvířata a jiné obludy“. Ve frašce *Pan Franc ze zámku* je Kašpárek pasákem a jeho role je zcela okrajová.

dané úkoly, nebo napodoboval činy a postoje svých pánů tak, že jeho jednání se stávalo zjevnou parodií jak těchto patetických hrdinů, tak jeho vlastní vychytralosti.<sup>358</sup> Kašpárek končil hru obvyklým veršíkem: „Hic, heac, hoc – Kašpárek udělal skok.“ Parodoval patetické hrdiny, posouval vyznění hry mnohdy až do polohy a žánru tragikomedie. Jako loutka neměl ustálenou podobu, každý principál měl vlastního Kašpárka. Jediným společným rysem byl menší vzrůst (loutka byla až o polovinu menší než běžné loutky) a šaškovské atributy v kostýmu (čepice nebo límec s rolničkami).<sup>359</sup>

K nejstarším hrám v repertoáru českých lidových loutkářů patří, jak už bylo řečeno, *Johanes doktor Faust*, *Divadlo o Admetusovi a královně Alceske*, *Don Juan*, *Jenovefa* a *Svatý Jiří*. A. Dubská charakterizuje jejich společný rys: „Není bez zajímavosti, že jsou to zároveň hry, ve kterých vystupují hrdinové (Faust, Don Juan, Ester či žid Mardocheus), kteří se stali příznačnými archetypy evropské literatury. Přes svou jednoduchost a naivitu se většina z těchto her řadila svou dramatičností a vnitřním étosem k nejoblíbenějším titulům loutkářského repertoáru a mnohé z nich se hrají na loutkových scénách dodnes.“<sup>360</sup>

*Doktor Faust* (též *Johanes doktor Faust*, *Doktor Faust a jeho uvržení do pekelné propasti*, *Jan Faust*, *Faust a Helena aneb Nevěsta z pekel*) patří v českých zemích od sedmnáctého století k populárním tématům. První loutkové hry o Faustovi vznikly patrně již v sedmnáctém století. Jedním z inspiračních zdrojů středoevropských (především německých) her bylo drama Ch. Marlowa. Na evropský kontinent se tematika dostala prostřednictvím anglických kočovných herců. Existují však rozdíly mezi anglickou verzí Marlowa a německými či pozdějšími českými loutkovými hrami: došlo ke zjednodušení dějové linie, zmenšení počtu postav,

---

358 *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*, o. c., s. 58. Odlišně vnímá tuto postavu Jan Malík ve studii *Tradiční loutkový Kašpárek – legenda a skutečnost*. Kašpárek je dle Malíka jednoznačně negativní postava (neinteligentní materialista, zajímající se především o jídlo a pití). Kašpárka pak řadí do linie hanswurstovské přizemní obhroublosti či do linie anglického Punche (krutost, bezcharakternost). Licoměrností a úplatností připomíná Pulcinellu.

359 Tamtéž, s. 60. Problematikou komické postavy a komična vůbec v souvislosti s loutkovými zpracováními faustovského mýtu se zabývá Jindřich Pokorný ve studii *Český Faust a komická postava*. Pokorný obecně definuje komickou postavu jako „internationale Theaterfigur zur Belustigung der Zuschauer“ – tato definice tedy zdůrazňuje její nadnárodní povahu a její úkol obveselovat obecenstvo. V evropském divadle se jako typ objevuje komická figura zřejmě poprvé u Aristofana, dále pak ve středoevropském kulturním prostředí v postavách Rubína a Pustrpalka z Mastičkáře. Ve faustovských podáních je přítomna téměř od počátku (viz Marlowe).

360 *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*, o. c., s. 62.

omezení filosofujících dialogů. Důraz je kladen na vizuální efekty. Charakteristické je i odlišné vyznění loutkových her, kde se vytrácí motiv vzpoury proti omezování snah po poznání. Loutkový Faust překračuje svojí touhou po požitcích pravidla společnosti a je proto spravedlivě potrestán.<sup>361</sup>

Nejstarší česká loutková hra o Faustovi vznikla na přelomu osmnáctého a devatenáctého století překladem starší německé hry. Českou variantu ovlivnily i knížky lidového čtení, kramářské písně a možná také první české činohry (např. *Doktor Faust* Matěje Stuny z roku 1786/87)<sup>362</sup>. Rukopisy dochovaných faustovských loutkoher se vyznačují řadou společných rysů (viz opakující se výjevy, jejich ustálený pořádek). Vyskytují se ale i rozdíly – závisí na tom, zda text pochází z katolické nebo protestantské oblasti: „V tomto směru bývá za prubířské místo označovaná tak zvaná křížová scéna jako neklamný znak jihoněmecký, tedy římský: podle ní se doktor upsaný ďáblovi chce v poslední chvíli dát na pokání (v jiných podáních se před svým koncem pouze vyptává na nebe, peklo a na možnosti své záchrany, takže ho čert nemusí znovu svádět). V této podobě také křížová scéna přechází do Čech a s ní i dva motivy další: Kašpárkův výstup s čerty, doprovázený pověstným Perlike-Parluke, a – co je zvlášť významné – i první zmínky o jeho ponocenské službě, příp. o noční hlídce; drží ji zatím sama komická osoba.“<sup>363</sup>

Jako další rys českých her o Faustovi Jindřich Pokorný uvádí: „Všechno hrozné, tragické a tajuplné se zkrátka u nás bude vždy objevovat v podobě o jeden, ba více stupňů bližší všemu přirozenému, nehledanému, a hlavně komickému.“<sup>364</sup> Tento komický pól, charakteristický pro české verze mýtu, se objevuje i ve zkomoleninách Faustova jména, které se v různých útvarech lidové tradice vyskytuje v podobě Foust, ale například i Chroust či Fous<sup>365</sup>. Poslední zkomoleninu lze nalézt v *Pokoušení* Václava Havla. Zkomoleniny Faustova příjmení obsahují dle J. Pokorného dehonestiční a detabuizační rysy, které se vzájemně propojují: „V prvním případě se dává najevo, že dotyčný nestojí ani za to, aby si našinec jeho jméno přesně

---

361 Tamtéž, s. 64.

362 Matěj Stuna byl upravovatel a dramatik. Působil v C. K. Vlastenském divadle (Bouda). Napsal pro Boudu původního *Fausta* (pouze rukopis, nezachoval se). O zájmu prvních buditelů o faustovskou látku svědčí i často uváděná vídeňská travestie Friedricha Hoppeho *Doktora Fausta domácí čepička*.

363 *Český Faust a komická postava*, o. c., s. 4.

364 Tamtéž, s. 5.

365 Dr. Fous byl ještě ve druhé polovině devatenáctého století oblíbenou součástí vesnických masopustních průvodů.

zapamatoval, a tím se – za druhé – činí pokus zrušit, nebo alespoň narušit kouzlo, moc či zlomoc obávané osobnosti.<sup>366</sup> V podání loutkářů se tedy začala postava Fausta vzdalovat původnímu titánskému patosu Marlowovy předlohy a postupně se stává negativní osobou. Tento obrat způsobily dle Pokorného především komické figury (u Marlowa je to například klaun a Faustův společník Robin). Také zde se vyskytuje motiv nerudné manželky – ta se pak objevuje i v českých verzích (Kašpárka pošle jeho žena na houby a on tam objeví Faustův magický kruh, na scénu vartování ho musí žena vzbudit): „Banalizace (v našem případě spíše než parodizace) mýtu tu dostoupila u nás svého (prozatím) nejvyššího bodu.“<sup>367</sup> V anglické tragédii se totiž úderem hodin naplňuje osudový čas, v české hře je v tomto momentě narážka na Kašpárkovy návštěvy hospod.

V českých loutkových hrách jsou významné scény na moři, před křížem a na noční hlídce. V prvních dvou výstupech se objevuje typicky česká lyrizace, která je jinak ve faustovské látce ojedinělá.<sup>368</sup> Ve všech těchto epizodách nechybí také humorný podtext.<sup>369</sup> Zajímavá je scéna na moři, kdy Faust hraje kuželky na mořské hladině – na vlnách se objeví jelen s rybím ocasem, husa, čáp, pes, mořská panna a muž, hadi, buvoli, nosorožec, Kašpárek jedoucí na mořském praseti, atd. Obraz je dle Pokorného plný „naivní, pouťové anebo přímo surrealistické básnivosti“.<sup>370</sup> Dodejme, že tato spektakulárnost je už však obsažena ve *Faustbuchu* a je, domnívám se, jedním z hlavních předpokladů pro jevištní (divadelní) ztvárnění látky. Předznamenejme, že tuto divadelní spektakulárnost i s Pokorného pouťovými a surreálnými aspekty pak použije J. Švankmajer ve svém filmovém zpracování mýtu.

Komické prvky obsahuje též Scéna u kříže – Faust se začne modlit, ďábel mu podstrčí ženu (čert přestrojený za ženu), doktor podléhá a zve dívku na porci „putrtáku“ (obdoba německého Butterteig, tedy máslového těsta). Hlídací scéna neboli tzv. vartovačka (komická dohra) tvoří pak dle Pokorného svérázný protějšek tragických okamžiků.<sup>371</sup> A. Dubská shrnuje význam vartovačky, která v německých hrách z protestantského prostředí chybí: „Tato komická tečka za Faustovou osobní

---

366 *Český Faust a komická postava*, o. c., s. 5 – 6.

367 Tamtéž, s. 6.

368 Tamtéž.

369 Tamtéž.

370 Tamtéž.

371 Tamtéž, s. 7.

tragédií, která měla pobavit diváky naivitou, nešikovností či zbabělostí hlídačů, nejen uvolňovala napětí publika, ale znamenala i další výrazný významový posun, který zcela odpovídal české tradici faustovských a jim příbuzných motivů v lidových pověstech a v literárních zpracováních, v nichž převládá smysl pro komický podtext či dokonce černý humor.<sup>372</sup> Komická je i závěrečná hádka hlídačů o mzdu.

J. Pokorný tedy dokládá, že komický element je integrální součástí české loutkové faustovské tradice. Podobný fakt konstatuje i V. Just ve své studii *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)*: „Proto si my Češi faustovskou metafyziku bez obligátního cinknutí šaškovské rolničky snad ani neumíme natrvalo představit.“<sup>373</sup> Dubská pak hovoří o „českém Faustovi“: „Celkovým pojetím a jedinečnou diváckou recepcí se stal *Doktor Faust* integrální součástí repertoáru českých lidových loutkářů a z tohoto důvodu, aniž bychom popírali jeho různé motivační zdroje, můžeme mluvit o „českém Faustovi“.<sup>374</sup> Jedním z řady těchto osobitých českých Faustů je i Švankmajerovo zpracování v *Lekci Faust*.

Hru hrál i slavný loutkářský rod Kopeckých<sup>375</sup> či Dubských. Fausta měla v repertoáru rovněž vnučka Matěje Kopeckého Arnošta (Arnoštka). Od současníků se zachoval popis jejího hereckého umění právě ve *Faustovi*.<sup>376</sup> Z dalších inscenátorů *Fausta* v devatenáctém století uveďme Jana Nepomuka Lašťovku. Ten je významný tím, že hru o Faustovi nehrál podle starých loutkářských zpracování, ale vytvořil si vlastní variantu, ve které propojil Goethova *Fausta* (v překladu Josefa Jiřího Kolára) s

---

372 *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*, o. c., s. 65.

373 JUST, V. *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)*, s. 3.

374 *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*, o. c., s. 66.

375 Je obsažena ve vydání *Komedie a hry Matěje Kopeckého podle sepsání syna Václava*, jež vyšlo roku 1862 a kromě *Doktora Fausta* osahuje i hry jako *Don Šajn*, *Horia a Gloska*, *Pan Franz ze zámku* či *Oldřich a Božena*. Více o M. Kopeckém a loutkářích doby obrození in: *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*, o. c., s. 90 – 107. Dubská zde mj. hodnotí i význam loutkářů národního obrození: „Zatímco v inscenačních postupech zůstali čeští loutkáři v podstatě věrni baroknímu stylu, doplňováním repertoáru, v němž vedle nejstarších her postupně našly své místo téměř všechny typy dramatické tvorby tehdejšího divadla (osvícenská dramatika, rytířsko-loupežnické hry, frašky, vlastenecko-historické hry atd.), dokázali svým divákům postupně zprostředkovat poznání soudobého divadla, a to na úrovni, která odpovídala mentalitě a intelektuálním možnostem jejich diváků, čímž jim poskytovali možnost kolektivního emocionálního prožitku světa. Tento význam nezmenšuje ani fakt, že jejich produkce byly často neumělé a naivní.“ (Tamtéž, s. 107.)

376 Vzpomínka pochází z roku 1903/4: „Faust hraje tu na moři kuželky, přičemž Mezistáfl volá zuřivě olenajne. Zjevuje se Herkules a jeho milenka Krásná Helena, vše je provázeno bouří vod a jekotem šelem mořských, hukotem větru a rachotem hromu, a tohle všecko napodobí paní Kopecká ústy, bez pomoci jakéhokoliv nástroje. Malému publiku se přitom ježí hrůzou vlasy na hlavě, avšak i velcí, uznávajíce snahu staré aktrky neskrblí potleskem.“ (Tamtéž, s. 130.)



pasážemi tradičních faustovských loutkoher. Tento pokus signalizuje dramaturgické snahy o nový repertoár. Jeho úprava však u dalších loutkářů odezvu nenašla.<sup>377</sup>

V průběhu devatenáctého století se však už objevují i kritici tradičního lidového loutkového divadla<sup>378</sup> – dříve neutrální pojem „pimprlové divadlo“ pak získává ironický a pejorativní podtext (viz označení „pimrláčtina“ pro nejnižší úroveň kočovného loutkářství). Ve městech dávali mladí lidé často přednost parodiím známých literárních děl, jež imitovaly i styl lidových loutkářů. Významným autorem tohoto žánru je chrudimský úředník a humorista Alois Gallat. Gallat psal frašky pro tzv. živá pimprlata, tedy herce napodobující loutky.<sup>379</sup> S tímto principem, tedy spojením herce a loutky, pak často pracuje, jak už bylo řečeno, Jan Švankmajer.

Již od osmnáctého století a pak především ve století devatenáctém vzniká a rozvíjí se rodinné loutkové divadlo<sup>380</sup>. S tematikou Fausta se můžeme setkat i zde.<sup>381</sup> Od poloviny devatenáctého století se souběžně s rozvojem rodinných loutkových divadel můžeme setkat se vznikem amatérských loutkových scén, jejichž význam ještě více vzrostl v první polovině dvacátého století.<sup>382</sup> Také zde se objevuje faustovská tematika – zmiňme především herečku Národního divadla v Praze Liběnu Odstrčilovou, která hrála od roku 1916 veřejná loutková představení. V jejím repertoáru se můžeme setkat s tradičním loutkovým *Faustem*, kde po vzoru lidových principálů zachovávala tradiční praktiky, tj. mluvila a vodila všechny loutky. Nutno podotknout, že v této době se již začala prosazovat tzv. rozdělená interpretace, tedy

377 Více o Lašťovkovi a jeho reformách loutkového divadla in: Tamtéž, s. 120 – 125.

378 Důvod úpadku oblíbenosti loutkového divadla na konci devatenáctého století vidí Dubská především v nově nastupujícím směru, kterým byl realismus. Do protikladu se tak dostává barokní inscenační styl a realistická snaha o zachování historické věrnosti prostředí a zároveň pateticky stylizovaný exaltovaný projev loutkářů s civilním projevem herců. (Tamtéž, s. 136.)

379 Tamtéž, s. 133. Do této linie patří i dvě parodická hudební díla Bedřicha Smetany, jenž v dětství rád navštěvoval představení lidových loutkářů. Z roku 1862 pochází orchestrální předehra *Doktor Faust, drama Matěje Kopeckého* a z následujícího roku je předehra *Oldřich a Božena aneb Založení posvěcení svatováclavského*. Obě díla měla premiéru na silvestrovských zábavách Umělecké besedy ve zmíněných letech.

380 Více o tomto fenoménu in: Tamtéž, s. 143 – 150.

381 Více in: Tamtéž, s. 148 – 149. Svědčí o tom soubor dochovaných tištěných typových dekorací – tzv. Dekorace českých umělců – jež vycházely od roku 1913 a navázaly na dřívější soubor, tzv. Alšovo loutkové divadlo z roku 1912. Na této sérii, určené pro rodinná divadélka, se podílela celá řada významných umělců. Soubor obsahuje rytířský sál od Josefa Weniga, salonek Oty Bubeníčka či žalář a Faustovu studovnu, jež navrhl Adolf Kašpar. Proscénium a oponu vytvořil František Kysela. Rodinná loutková divadla se rozvíjejí i ve dvacátých letech, kdy jsou vydávány další typové dekorace, na nichž se v této době podílili například Karel Štapfer, Josef Skupa, Karel Svolinský či Ladislav Sutnar.

382 K tomu Dubská píše: „Někteří historici označují období od začátku století přibližně do konce první světové války termínem loutkářská renesance, čímž chtějí zdůraznit, že po létech stagnace se právě v těchto letech rozvoj českého loutkářství zaktivizoval a díky amatérům zasáhly do jeho vývoje nové podněty.“ (Tamtéž, s. 155 – 156.)

„rozdělení interpretace pohybové a hlasové složky mezi vodiče a mluviče“<sup>383</sup>. Se svými kolegy z Národního divadla pak roku 1918 uvedla *Fausta* v rámci hereckých slavností při oslavách padesátého výročí položení základního kamene Národního divadla. I v tomto představení ovládala všechny loutky sama. V souvislosti s divadelní tvorbou Jana Švankmajera je však důležitější její připravovaná a nakonec nerealizovaná inscenace z dvacátých let. Jedná se o inscenaci maňáskové komedie *Guliver v říši Liliputů* (od Zdeňka Schmoranze), jež byla patrně prvním pokusem o funkční využití napětí mezi živým člověkem a loutkou, kteří spolu zároveň vystupují na scéně.<sup>384</sup>

Ve dvacátých letech dochází k proměně amatérského loutkového divadla a tím i k proměně tradiční postavy Kašpárka: „Postupné změny jeho charakteru v loutkových hrách určených dětem (...) vedly k jeho zásadní proměně na postavu, která byla stále více mentálně i vzhledem přibližována dítěti. Tou měrou, jak nové hry opouštěly typické prolínání vážných a komických dějových proudů, v nichž se Kašpárek uplatňoval jako významotvorný činitel, byla mu v pohádkových hrách přisouzena nová funkce.“<sup>385</sup> Kašpárek se stal kladnou dětskou postavou, objevila se i řada nových typů, jež ho měly nahradit. Jedním z těch, kteří si uvědomili anachroničnost Kašpárka pro loutkové divadlo, ale zároveň důležitost stálého typu, byl Josef Skupa. Tím tedy vzniká postava Spejbla (1919, vyřezal Karel Nosek) a později Hurvínka (1926, vyřezal Gustav Nosek). U Skupy se setkáme s něčím, co je pak programově patrné i u Jana Švankmajera, a to už v jeho prvních inscenacích studentské scény *Loutka* a později v *Semaforu*: „Skupa využil vhodné předpoklady loutek k vytvoření typů a zároveň záměrně využil i jejich loutkovosti jako jednoho z realizačních principů. Jak ve výtvarném a technologickém pojetí, tak hlavně v pohybovém projevu loutek se nijak nesnažil zamaskovat jejich neživou, předmětnou podstatu.“<sup>386</sup>

Za okupace roku 1939 bylo několik členů loutkářského rodu Kopeckých pozváno do pražského rozhlasu, kde natočili tradičního *Fausta*. Svědčí to znovu o zájmu o tradiční loutkové divadlo, jež bylo v té době většinou považováno za anachronismus. Vstřícnější postoj k němu za okupace souvisel, jak píše A. Dubská,

---

383 Tamtéž, s. 162.

384 Tamtéž, s. 183.

385 Tamtéž, s. 176.

386 Tamtéž, s. 202. Více o J. Skupovi in: Tamtéž, s. 195 – 206.

s jeho vztahem k lidové národní kultuře.<sup>387</sup> Po válce tento fenomén v podstatě zaniká díky reorganizaci československého divadelnictví (živnostníci již nemohou existovat).<sup>388</sup> V době okupace je významná činnost již zmíněného Josefa Pehra, který společně s herečkou Lubou Skořepovou vytvořil zájezdovou loutkářskou skupinu. O jejich pojetí divadla Dubská píše: „Pehrova antiiluzivní scéna, odkrytí vodiči loutek, a dokonce nápadité využití přímé konfrontace herce s loutkou na scéně, to vše bylo svou elementární divadelností téměř výzvou celé loutkářské obci, která se stále potýkala s omezujícím vlivem dosavadního prostorového řešení loutkových scén a nedokázala se vymanit z celkového iluzivního pojetí.“<sup>389</sup> Pehr je pak, jak už bylo v úvodu kapitoly naznačeno, přímým předchůdcem těchto pokusů o propojení hry herce a loutky. Tyto podněty pak našly odezvu až koncem padesátých let, mimo jiné i v tvorbě Jana Švankmajera.

### **Švankmajerova verze loutkářského Fausta**

Jak naznačuje podtitul Švankmajerovy druhé „semaforské“ inscenace „od Matěje Kopeckého a těch druhých“, režisér použil varianty několika loutkářských rodů. Švankmajer je i autorem dramaturgické úpravy, na níž se dále podíleli Ivo Dvořák a Milan Schulz.

Nyní stručně zmíním jednu z předloh inscenace. Domnívám se, že je to důležité pro orientaci nejen ve Švankmajerově divadelním zpracování, ale i v jeho *Lekci Faust*. V textu uvedu i některé citace z Kopeckého verze, aby měl čtenář možnost alespoň částečně poznat specifickou poetiku českých loutkářů, na níž pak Švankmajer svojí tvorbou navazuje.

Ve hře Matěje Kopeckého *Doktor Faust*<sup>390</sup> vystupuje doktor Jan Faust z Mailandu, jeho sluha Fakner, perský král a jeho dcera Frolín, Kašpárek (nejprve jako krejčí, pak sluha u Fausta), skalní duch Mesistofl, sousedi Koděra a Váňa, Anděl, Zlí duchové a Panna. Hra se odehrává ve Faustově domě, ve skalnatém údolí a na zahradě perského krále. Už v soupisu postav je jasný odkaz na anglický původ hry (srov. postavy Marlowova dramatu).

---

387 Tamtéž, s. 243.

388 Tamtéž, s. 244.

389 Tamtéž, s. 255 – 256.

390 KOPECKÝ, M. *Komedie a hry*. Na tomto místě ponechme stranou otázku autenticity hry, která byla zaznamenána až po loutkářově smrti jeho synem.

Hra začíná ve studovně, kde čte Faust z knihy. Zde se setkáváme s jeho pesimistickým postojem (typická úvodní faustovská bilanční krize): Faust o sobě říká, že je pro svoji učenost povýšený nad všechny (je to doktor „všelikého písma“), přesto není sám se sebou spokojen. Ozve se mu první hlas zprava, který ho nabádá ke studiu „teolokyje“, aby byl na světě šťastný. Následuje druhý hlas, hlas z levé strany, jenž mu radí naopak studovat „elekramantiku“. Pak bude doktor více než králové, dozví se o „všech skrytých pokladech“<sup>391</sup>. Tento motiv je patrně převzat z Marlowovy verze. Faust zvolí rady druhého hlasu: „Ano, jsem přinucen zanechat pravé a uposlechnout levé strany. Ano, ano, ta mně voní, budu tedy kráčet po ní.“<sup>392</sup> Na scénu přichází Kašpárek, jenž čeká na doktora. Kašpárek má v této verzi cop s mašlí, třírohý klobouk, frak s velikými knoflíky, krátké kalhoty, punčochy a boty s přezkami. Následuje komická scéna, ve které čte Kašpárek z pánovy latinské čarovné knihy (čte pozadím). Jde o parodický motiv první scény, kde z ní četl Faust: „A pak je toho v té knize tuze mnoho, já bych jedno pro druhé zapomněl a proto to jináč udělám. Posadím se na tu knihu, tak to do sebe vloudím, a co potřebovat budu, vyženu do hlavy.“<sup>393</sup> Jedná se o oblíbenou součást všech loutkových faustiád. Fakner najme Kašpárka (celým jménem Kašpárek Čtverák) jako sluhu pro svého pána.

Následuje scéna vyvolávání duchů, která se odehrává ve skalnatém údolí za doprovodu buráčení bouře (létají blesky a skučí vítr). Faust stojí v magickém kruhu a čte z magické knihy (kolem létají ohnivě sovy). Spektakulárnost této scény je patrná již ve *Faustbuchu*, z něhož ji pak přejímá zřejmě i Ch. Marlowe (využití efektů zvukových i světelných). Doktorovi se zjeví Mesistofl. Zde se odráží lidová (pohádková) obraznost: čert má totiž na sobě zelený myslivecký oděv a černé péro za kloboukem. Faust s čertem smlouvá – ďábel mu chce sloužit pouze deset let, Faust požaduje třicet šest let, čertovi pak dá tělo i duši. Mesistofl se musí jít zeptat, pak přináší od Pluta podmínky: Faust se nesmí mýt, stříhat si vlasy či se česat. Dále nesmí chodit do kostela a číst náboženské knihy, nesmí se ohlížet na kříž: „Dvěma pánům ale nikdo najednou sloužiti nemůže; ty vyhledáváš jiného a onoho tedy opustiti musíš.“<sup>394</sup> Čtvrtou a zároveň poslední podmínkou je úpis vlastní krví. Zde je obsažen komický

---

391 Tamtéž, s. 190.

392 Tamtéž.

393 Tamtéž, s. 191.

394 Tamtéž, s. 196.

prvek – Faust by se rád upsal krví, ale bojí se bolesti, proto se nechce říznout. Dábel mu však vysaje tři kapky a těmi musí doktor napsat: „Hama fuje mena flije“<sup>395</sup>. Tato formule byla obsažena už v Marlowově dramatu (zkomolenina „Homo, fuge.“)

Opět přichází Kašpárek (šel chytat ptáky) – najde Faustův magický kruh a vleze si do něho. Následuje komická scéna, kde Kašpárek pomocí formulí „Piluke“ a „Padluke“ přivolává či odhání čerta a jiné duchy, jejichž počet neustále narůstá (Kašpárek si totiž spletl formule a neustále říká přivolávací „Piluke“).

Po této mezihře následuje samotný úpis ve skále, při tom se Faustovi třikrát zjeví Anděl (se slovy „Pamatuj na věčnost.“<sup>396</sup>) a třikrát mu zmizí pero z ruky. Mesistofl musí dle smlouvy dělat vše, co mu Faust poručí (v ničem mu nesmí odporovat).

Faust se dostane k perskému králi, kam společně s Kašpárkem (za pomoci čerta) doletěl. Faust se králi pochlubí, jaká kouzla ovládá: „Kdyby mrtvá těla tři sta let ve hrobě ležela, na moje poručení budou vzkříšena a vrátí se na zem. Kdybych chtěl, ryby by v povětří plavaly, a ptáci by pod vodou lítali. Takové jest moje umění.“<sup>397</sup> Z toho vyplývá, že Faust je zde ukázán jako čaroděj (v duchu lidové tradice). Panovník požaduje, aby mu vyvolal Davida a Goliáše, pak se jich však bojí a Fausta vykáže ze své říše. Doktor si chce nyní zahrát kuželky na mořské hladině, což mu ale čert nechce (nemůže?) splnit. Ve verzi známého loutkářského rodu Dubských scéna obsažena je.

V závěrečném dějství žádá Faust po čertovi, aby mu namaloval kříž, jenž zahlédl na svých cestách v Jeruzalémě. Čert se nejprve brání: „Já nemohu svou rukou kříž malovati (...)“<sup>398</sup> Nakonec ho namaluje, ale bez nápisu. Faust se začne modlit a prosit za odpuštění. Jde o tzv. krucifixovou (křížovou) scénu. Mesistofl mu podstrčí dívku (Panna), což je ale převlečený čert (proměna v této verzi neprobíhá na scéně). Jelikož dábel sloužil doktorovi ve dne i v noci, tak si ho odnese už po osmnácti letech.

Fakner proto najme sousedy Koděru a Váňu, aby doktora hlídali (ti komolí Faustovo jméno na Chroust). Vesničané bijí čerta, ten je ale odhodí a vstoupí do domu. Zde se mluví o káře<sup>399</sup>, která čeká na Fausta: Kašpárek žertuje, že je Mesistofl poštovní

---

395 Tamtéž.

396 Tamtéž, s. 199.

397 Tamtéž, s. 204.

398 Tamtéž, s. 207.

399 Inscenační technika pobělohorské doby ovlivnila loutkové divadlo. Hrál se na primitivním jevišti, kde Faust nemohl zmizet do propadliště. Proto byl odvezen na káře pomalované ohnivými plameny. Téměř ve všech loutkářských hrách o Faustovi vypráví Pimprle-Kašpárek o obludě, která křičí „jurikare“ (či

vozka, jenž s úderem dvanácté hodiny odveze Fausta do pekla. Faust je odnesen za pomoci dalších duchů a za doprovodu blesků a bouře.<sup>400</sup>

A jak hru ztvárnil ve své inscenaci J. Švankmajer? Herci byli opět nápodobou tradičních marionet, tak jak bylo popsáno výše – měli drát v hlavě, vahadlo, vodící nitě připevněné ke končetinám. Svým omezeným, toporným pohybem tedy napodobovali tradiční loutky. V inscenaci se také objevily stylizované masky navazující na princip škrobených hlav z režisérový první „semaforské“ inscenace (autorem výpravy byl však tentokrát Jiří Procházka): „Faustův obličej byl důmyslně komponovanou skladbou alchymistických křivulí, Wagner měl tělo v podobě zámku a hlavu z klíčů a klíčových dírek, tvář Pimprle tvořily motivy z lidových výšivek (...)“<sup>401</sup> Masky tak nemohou nepřipomenou Švankmajerovy pozdější arcimbaldovské koláže, čerpající podněty z rudolfinského manýrismu.

Text lidových loutkářů namluvil jeden herec na magnetofonový pásek, a to František Filipovský. F. Filipovský vystupuje tedy jako Faust, Mefistáfl, Wagner, Pimprle, čerti, anděl, portugalský král (nemluví pouze komentátora). Kritik pod šifrou Gm<sup>402</sup> označil Filipovského výstup jako „koncert hlasu“<sup>403</sup>, Filipovský totiž dodává omezeným pohybům živých loutek dynamický doprovod: „(...) a je věru požitek sledovat, jak střídá hlasy, akcenty a tempo řeči, jak od tenoulinkého hlasu anděla sestupuje přes uhlazeně hovořícího Fausta, těžkopádného Wágnera a rozjívené Pimprle

---

„judikave“). Komolí tak latinský výraz „iudicaberis“ (či „iudicatus eris“) – tedy „budeš souzen“ (či „budeš odsouzen“). Čerti v závěru odvezou Fausta na káře do pekla.

400 Podobnou strukturu má i verze hry rodu Dubských *Jan doktor Faust: Báchorka v pěti jednáních*. In: *Komedie a hry českých lidových loutkářů*, o. c., s. 45 – 68.

Ve hře vystupují téměř shodné postavy jako ve verzi rodu Kopeckých: perský šach a jeho dcera Adleta, doktor sv. Písma Jan Faust a jeho sluha Vágner, lokaj Kašpárek, hlídači Kuba a Matěj, Mefisto, nevěsta z pekla Helena, prorok Eliáš, podomek Franc, rytíři, panoši, duchové, ďáblové, zemské a mořské potvory. Po úvodním typicky faustovském monologu, ve kterém se doktor vyznává z touhy získat více štěstí a důstojnosti na tomto světě, následuje scéna vyvolávání duchů. Objevuje se zde nový motiv: Faust se nejprve snaží získat informace od proroka Eliáše (chce vypátrat tajemství božské všemohoucnosti) – Eliáš ale odmítne odpovědět, proto Faust vyvolává další nadpřirozené bytosti, až se nakonec objeví Mefisto. Nový prvek se vyskytuje i ve scéně úpisu – čert si klade ještě jednu podmínku, a to, že se Faust nesmí oženit. Tento motiv je obsažen i v některých dalších verzích hry. Odráží fakt, že sňatek jako božská svátost přísluší jen těm, kteří jsou podřízeni božské instanci, již se vlastně doktor podpisem smlouvy vzdal. Oproti předešlé verzi je zde také působivá scéna hraní kuželek na mořské hladině – Mefisto podporuje svého pána (staví mu kuželky). Fausta hra však brzy omrzí, chce se vydat na cestu do Jeruzaléma. Následuje známá scéna malování kříže, nechybí ani motiv čerta převlečeného za dívku (zde Helena) a scéna s hlídači (tzv. vartovačka). Hra má však jiný závěr – nekončí odnesením Fausta do pekla, ale „výplatou“ hlídačů, kteří dostanou nabito od podomka France. Z výše řečeného je patrné, že hry jsou si obsahově podobné. Nechybí zde ani elementární součást většiny loutkových her – Kašpar (zde se představí jako Honza Jelito, čímž se odkazuje k jeho předchůdci Hanswurstovi).

401 *Divadlo masek Jana Švankmajera*, o. c., s. 4.

402 GM. *Zcela neobyčejný Faust*.

403 Tamtéž.

až k hlubokým tónům naléhajícího a lamentujícího Mefistáfla,<sup>404</sup> popisuje dále kritik. Tímto principem tedy Švankmajer odkazuje k původní interpretační tradici autentického loutkového divadla.

Důležitou roli, stejně jako ve *Škrobených hlavách*, hrála hudba složená Ferdinandem Havlíkem (autorem textů byl Miroslav Horníček). V hudebních partech se míchal jazzový zpěv, jenž komentoval děj, s tradičním zvukem flašinetu. Jazzové písně byly dle slov samotného J. Švankmajera i určitou „úlitbou nastupujícímu jednotnému stylu Semaforu“<sup>405</sup>. Právě flašinet zde, domnívám se, odkazuje k lidovému divadlu, k pouťovosti, k jisté pokleslosti (frivolnosti) jarmarečních či kramářských písní. Švankmajer tedy odkazuje ke zdrojům českého faustovského mýtu. Použití flašinetu jakoby předznamenává jeho pozdější, můžeme říci až programovou, práci s divadelní šmírou v celé její pokleslosti (viz *Lekce Faust*).

Z předešlých inscenačních principů přenáší Švankmajer, který je zde nejen režisérem, dramaturgem, ale i jedním z účinkujících, princip škrobených hlav i černého divadla. Herci tu opět, jak už bylo řečeno, parodují loutky. Švankmajer použil také luminiscenční efekty, které nahradily staré loutkové efekty, jakými byli například ohňostroje („fajrverk“). Inscenace měla dva závěry – v prvním je Faust zatracen a propadá peklu, v druhé verzi (která rovněž vychází z loutkové hry) je spasen.<sup>406</sup> Švankmajer do svého zpracování vnáší nejednoznačnost a významovou otevřenost, jež byly pro tento soubor charakteristické a s nimiž měli problém jak diváci, tak i soudobá kritika.

Do struktury tradiční loutkové faustiády však Švankmajer autorsky vkládá nový prvek. Tím je antiiluzivní (civilně oblečená a pojatá) postava uvaděče, který zde plní roli jakéhosi průvodce hry a zároveň jejího kritického a filozofujícího, satirického i humoristického glosátora. Inscenace pak tedy spojuje moderního konferenciéra a stylizovaný archaický text. V roli konferenciéra se představil Juraj Herz, jenž komentuje děj, glosuje, zpívá, hraje, předstírá anděla i Mefistáfla, točí flašinetem a hýbe loutkami. Tento princip – tedy organické propojení civilně pojaté reality (zde uvaděč) a kaširované iluzivní (tj. divadelní či jevištní) skutečnosti – pak Švankmajer použije i v některých svých filmech (např. v *Lekci Faust* či později v *Šílených*).

---

404 Tamtéž.

405 *Divadlo masek Jana Švankmajera*, o. c., s. 4.

406 Tamtéž.

Konferenciér, ovládající loutky, také odkazuje k jeho obsesivnímu tématu manipulace. Zde se objevuje zárodečná forma tematizace tohoto problému, který pak režisér propracuje především ve svých filmech. Předznamenejme, že problematiku manipulace obsahuje principiálně celá další Švankmajerova tvorba (filmová i výtvarná). Čím jiným jsou násilné animace neživých předmětů, hnětení hmoty, manipulativní pohybování s předměty?

Zastavme se nyní krátce u Švankmajerova nápadu spojit do jedné osoby anděla i d'ábla (zde „ruční“ škrabošky, se kterými pracoval J. Herz). Toto ambivalentní pojetí dobra a zla, jež vychází ze samotné struktury faustovského mýtu, traktoval především J. W. Goethe a později rozvinul C. G. Jung či shrnul M. Eliade ve své interpretaci Goethova *Fausta*. O problematice relativizace zla bude podrobněji pojednáno při rozboru *Lekce Faust*, kde tento princip Švankmajer v návaznosti na předchozí tradici dále rozvádí.

Kritiky i divácký ohlas jsou tentokrát příznivější. O. Kryštofek<sup>407</sup> píše, že jde o paradoxní, často groteskní jevištní útvar, složitou a rafinovanou inscenaci. Dílo se rovněž, na rozdíl od předešlých *Škrobených hlav*, alespoň částečně přibližuje určité myšlenky, kterou je dle Kryštofka nevěřit peklu ani nebi, peklo a nebe jsou dvě podoby stejně přežitě masky. Kritik pozitivně hodnotí Havlíkovu hudbu. V závěru referátu však opět konstatuje (jako většina recenzentů *Škrobených hlav*), že forma je na úkor myšlenky, inscenace je pak samoúčelná a příliš „exklusivní“<sup>408</sup>: „(...) i zde zatím převažuje usilovná a místy až úctyhodná snaha po svérázné formě a myšlenka je tu jaksí navíc, není v podstatě díla, nevychází se z ní.“<sup>409</sup>

Již citovaný kritik pod šifrou Gm hodnotí kladně fakt, že autoři inscenace mají stejný smysl pro humor a pro dramatický efekt jako M. Kopecký. Takto shrnuje její přínos pro současné divadlo: „Švankmajerova loutkářská skupina objevila v té staré hře, která bavila už naše dědy nebo snad i pradědy, dobrou a potřebnou myšlenku, která se hodí do našeho divadla i v tom staronovém plášti. Hrají prostě starou loutkovou hru, vyzdobenou moderními písničkami, aby v ní vyprávěli o nerozhodných lidech, kteří samou učeností nevědí kudy kam. Táhne je to k andělu i k d'áblu (...)“<sup>410</sup>

---

407 KRYŠTOFEK, O. *Na okraj nové premiéry Semaforu: Divadlo masek na cestě za myšlenkou.*

408 Tamtéž.

409 Tamtéž.

410 *Zcela neobyčejný Faust*, o. c.



Pozitivně hodnotí též neobyčejnou podobu inscenace. I zde se jako u předešlého kritika objevuje pojem „exkluzivita“<sup>411</sup> v pejorativním smyslu a ve spojení s inscenací *Škrobené hlavy*.

Dodejme, že i sám Jiří Suchý několikrát uvedl vlastní zpracování faustovského mýtu. Už roku 1959 uvedl společně s Ivanem Vyskočilem v Divadle Na Zábradlí hru *Faust, Markétka, služka a já*. Roku 1966 měl v Semaforu premiéru skeč *Faust a Markétka* (uvedeno na benefici). Z roku 1982 je celovečerní muzikál *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo nám. 40 (Dodatek k pověsti o Faustově domě v Praze)*, který měl, stejně jako předešlé Švankmajerovy pokusy, kořeny v tradici loutkářských faustiád.

### ***Sběratel stínů***

Švankmajerova další, v pořadí již třetí inscenace v Semaforu má opět vazbu na faustovské téma. *Sběratel stínů*, vycházející z novely Adelberta von Chamisso *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*, měl premiéru v prozatímním působišti divadla ve velkém sále Městské lidové knihovny 4. ledna 1962. Než se však budu věnovat samotné inscenaci, podrobněji se zmíním o její literární předloze.

### **Chamissoův romantický Faust**

Novela *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla (Peter Schlemihls wundersame Geschichte)*<sup>412</sup> německého spisovatele francouzského původu Adelberta von Chamisso vyšla roku 1814. Patří do období romantismu a je psána formou vyprávění v ich-formě. Chamisso ji prezentuje jako pravdivý příběh, který sepsal jeho známý Petr Schlemihl a přinesl spisovateli k vydání.

A. von Chamisso pocházel z francouzské šlechtické rodiny, která v době Velké francouzské revoluce uprchla do Německa. Chamisso začíná v Německu svoji literární, především básnickou tvorbu. Do tohoto prvního období spadá také dramatická črta, kde autor ztvárnil faustovský námět. Dílo, jež je silně ovlivněno Goethem, končí Faustovou sebevraždou. Vzhledem k novele o Petru Schlemihlovi je také důležitý jeho dramatický fragment *Fortunatus*. Fortunatus – hrdina středověké

---

411 Tamtéž.

412 CHAMISSO, A. von. *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*. Přeložil Oskar Reindl.

lidové pověsti – vlastní zázračný klobouk, který mu splní každé přání a měšec stále plný dukátů. Fortunátův měšec pak přechází i do této novely.

Petr Schlemihl je chudý mladík, jenž se dostane do společnosti bohatých. Ve společnosti se cítí méněcenný (toto odráží i autorovy pocity, Chamisso totiž jako Francouz v Německu trpěl osamoceností a vyděleností). Tam potká zvláštního muže, o jehož přítomnosti jakoby ostatní neví, resp. berou ho jako přirozenou součást společnosti. Muž je zamlklý, hubený, vytáhlý a starší. Oblečený má staromódní frak z šedého taftu. Muž plní všechna přání společnosti – z kapsy u kabátu tak postupně vytahuje na přání peněženku, dalekohled či koberec. Muž je ostýchavý a ponížený, bledý. Ostatní ho ignorují, nevěnují mu žádnou pozornost, za věci neděkují, berou je jako samozřejmost. Schlemihla oslovuje tiše a nejistě. Od mladíka chce odkoupit jeho stín. Jako protihodnotu mu pak nabízí kouzelný Fortunátův měšec, Schlemihl ihned svolí. V této fázi se tedy nevyskytuje typická faustovská scéna úpisu a smlouvání o duši (chybí i časový horizont či podmínky). Jedná se spíše o výměnný obchod.

Schlemihl si najme sluhu Bendla. Ten ovšem nepřipomíná Goethova Wagnera či Faknera loutkových variant mýtu. Bendl je ukázán jako zcela oddaný služebník, jenž pánovi „půjčuje“ svůj stín. Jako jediný se také od Schlemihla neodvrací. Z Bendla se tak spíše stává jeho přítel. U Chamissa tedy chybí goethovská ironizující rovina i hrubá komika „loutkového“ Faknera.

Schlemihl záhy pozná nevýhodu obchodu – má sice dost prostředků, aby pronikl do vznešené společnosti, ale jako muž bez stínu je podezřelý, tím i osamocený (vychází pouze po západu slunce). Koupí měšce se tedy paradoxně nezbavil své vydělenosti, jež si uvědomoval od prvního příchodu do společnosti. Dábel mu však přes sluhu vzkáže, že si ho najde přesně za rok a den, kdy mu nabídne nový obchod.

Petr miluje dvě dívky. Fanny přijímá jeho dvoření kvůli bohatství. Když ale zjistí, že nemá stín, odvrhne ho. Schlemihl odjíždí do jiného města, kde je považován za hraběte a je velmi vážený (o jeho „vadě“ nikdo neví, jeho sluha ji dokáže umně zamaskovat). Petr se zamiluje. Proti rozmarné a rozmazlené Fanny je pak postavena Mína – hodná, poslušná, až ponížená, oddaná dívka. Mína poslechne svého otce, který ji nechce dát člověku bez stínu a nakonec se vdá za zločince Rascala. Schlemihl tuto situaci přijímá. Eduard Goldstücker k tomu dodává: „A proto také Mínin osud

nakonec vyznívá ve smířlivou resignaci a nikoli v tragedii.<sup>413</sup> Tragické vyznění v souvislosti s ženským elementem – jedním ze základních atributů mýtu – obsahuje až Goethův *Faust*.

Ve chvíli, kdy rodiče Míny zjistí, že Schlemihl nemá stín, se objeví znovu muž v šedém fraku s „výhodnou“ nabídkou. Vrábí Petrovi jeho stín, ale pod podmínkou, že mu vlastní krví podepíše lístek s textem: „Tímto svým podpisem odkazuji majetníku smlouvy svou duši, jakmile přirozenou cestou se oddělí od těla.“<sup>414</sup> Teprve zde se objevuje faustovská scéna úpisu, na níž je však zvláštní, že není časově omezená, resp. duši získá d'ábel až po přirozené smrti. Schlemihl odmítá. D'ábel se ho snaží zlomit – vezme ho k Míne (díky kouzelné kápi jsou neviditelní), kde vyslechnou rozmluvu rodičů o jejich plánech dceru provdat za Petrova bývalého sluhu. Ani pohled na plačící dívku však mladíka nezlomí, resp. už drží pero v ruce, když v tom omdlí a probudí se až po dívčině svatbě. Takto Chamisso řeší situaci, kdy Schlemihl Míne nepomůže – stačilo by se podepsat, dostal by stín a dívka by byla jeho.

Muž ve fraku (aniž by bylo řečeno, že je d'ábel) má „čertovský“ rys: aby Fausta-Schlemihla zlomil a získal jeho podpis a tím i duši, ukáže mu jeho stín (typické lákání pomocí předvedení toho, co by mohl člověk paktem získat). Přestože Schlemihl neustále odmítá, muže se nezbaví: „Vy máte mé zlato a já váš stín, to nám oběma nedá klidu. – Slyšel někdo jakživ, že by byl stín opuštěn svým pánem? Váš stín mne potáhne za vámi, dokud jej nepřijmete zase na milost a pokud se ho nezbaví.“<sup>415</sup> Muž všude Schlemihla doprovází a on zjistí, že muž také nemá stín. Zde je také poprvé naznačeno, že se jedná o d'ábla. Muž totiž říká: „D'ábel není tak černý, jak se maluje.“<sup>416</sup>

Schlemihl zahodí měšec do propasti a d'ábla prokleje. Poprvé hovoří o Bohu (jinak smlouva není k Bohu vztahována). Ve jménu Boha ho zaklíná a tím se d'ábla zbaví. Stín už ale zpět nezíská, ztratí i bohatství. Poslední část knihy vyplňuje putování – Schlemihl si koupí nevědomky pohádkové sedmimílové boty. Rozhodne se, že procestuje celý svět a bude se věnovat botanice. Žije sám jen se svým pudlem v Thebaidě. Ještě jednou se setkává se svým sluhou a Mínou – dostane se totiž do

---

413 Tamtéž, s. 22.

414 Tamtéž, s. 82.

415 Tamtéž, s. 96.

416 Tamtéž, s. 101.

jakéhosi zdravotnického ústavu, který založil z jeho peněz Bendl a Mína tam působí jako pečovatelka. Oni ho však už nepoznávají. Schlemihl se rozhodne, že se jim nedá poznat a opět odchází do své samoty, kde se věnuje studiu přírodních věd. Tento motiv – únik (záchrana) studiem botaniky – je autobiografický. Sám Chamisso později vystudoval botaniku a věnoval se jí po zbytek života. Poslední část knihy je, domnívám se, jakousi variací na Faustovo cestování po světě, tedy na scénu tzv. magického letu z *Faustbuchu* či loutkových her. Zde však už není spjato s ďáblem. Je vyzdvihnuto sepjetí s přírodou, jež naopak znamená dle Chamissa záchranu.

Chamisso zde originálně převádí faustovský motiv úpisu duše na prodej vlastního stínu. E. Goldstücker v předmluvě k novele o symbolice stínu píše: „U všech národů se z pradávných dob zachovaly stopy víry, podle níž stín, vrhaný člověkem, byl pokládán za nedílnou součást jeho bytosti. (A jak překvapivě mnoho z těchto primitivních představ žije v skrytých zákoutích duše civilisovaného člověka, je nám dnes známo. Německá romantika se instinktivně snažila využívat právě tohoto faktu.) Ztráta stínu je ve všech primitivních představách spojena s největším nebezpečím, které může člověku hrozit. Je buď předzvěstí blízké smrti anebo neklamným znamením toho, že člověk, jenž přestal vrhat stín, je v moci zlých duchů.“<sup>417</sup> Novela míchá realitu a fantastiku (viz pohádkový motiv sedmimílových bot) a dle Goldstückera znamená ve své době krok od romantismu k realismu.<sup>418</sup>

V souvislosti s tematikou stínu je nutné opět zmínit Carla Gustava Junga. Jung se zabýval otázkou duše, vědomím a nevědomím. V souvislosti s faustovským mýtem je zajímavé spojení vzniku vědomí a prvotního hříchu poznání. Tento hřích Jung vykládá na základě knihy *Genesis* jako překročení posvátné hranice – vznik vědomí pak symbolizuje porušení tabu (jde o jeden ze základních atributů faustovské tradice). Vědomí představuje světlou stránku osobnosti (srov. symbolika dne), nevědomí pak její temnou stránku (noc). Vědomá stránka může pronikat do nevědomé a naopak.

V kontextu tématu nevědomí se Jung věnuje problematice stínu a snu (sen označuje za „záhadné poselství noční strany naší bytosti“<sup>419</sup>). Stín jsou skryté (nevědomé) aspekty nás samých (temná, odvrácená strana naší osobnosti), ale jak Jung zdůrazňuje, nejedná se o absolutní zlo. Odcitujme nyní klíčovou pasáž, která je,

---

417 Tamtéž, s. 16 – 17.

418 Tamtéž, s. 26.

419 *Člověk a duše*, o.c., s. 53.

domnívám se, nutná k pochopení nejen Chamissovy novely: „Stín je zpravidla něco nízkého, primitivního, nepřizpůsobeného a nepříjemného, nikoli absolutně zlého. Obsahuje také dětinské nebo primitivní vlastnosti, které by určitým způsobem oživovaly a zkrášlovaly lidskou existenci (...)“<sup>420</sup> Stín je tedy pouze relativním zlem naší osobnosti, zároveň je dle Junga nutnou součástí lidské přirozenosti, zárukou její celistvosti.<sup>421</sup>

### **Švankmajerovo podobenství o stínu a konec jeho působení v Semaforu**

Novelu upravil pro divadelní inscenaci opět J. Švankmajer ve spolupráci s Ivanem Dvořákem (oba se pak objevili v roli Stínů). Švankmajer je i autorem výpravy a režisérem. Hudbu složil opět Ferdinand Havlík, texty písní napsal J. Schneider.

Inscenace zachovává základní podobenství o muži, který prodal svůj stín (tedy řečeno s Jungem svoji druhou část), čímž se vyloučil ze společnosti. Postavu Petra hrál Rostislav Černý. Stín prodal Číšníkovi (mluvil Juraj Herz), tak se dostal do konfliktu s představiteli tehdejší společnosti – Strážmistrem (Z. Braunschläger), Komisařem (F. Filipovský), Ředitelem (J. Vágner). V inscenaci se ještě objevil Prodavač stínů a Prodavač buřtů (obě role hrál J. Procházka). Z ženských postav zachovává Švankmajerova parafráze pokornou Mínu v podání Pavlína Filipovské.

Součástí inscenace jsou experimenty, slovní hříčky, hudba a hlavně výtvarnictví. *Sběratel stínů* kombinuje živého herce, pantomimu, divadlo masek, stínové loutkové divadlo, hudbu (typické semaforické písničky). Švankmajer zde opět používá hyperbolizované (naddimenzované) hlavy (modely), které si převléká jeden herec (ten používá pouze gesta, hlas je pouštěn ze záznamu). Masky jsou také připevněné na židlích a herec si je pak před diváky navléká. Švankmajer zde vytváří rovněž kontakt herců s maskou s herci bez masky, objevuje se i souhra živého herce s figurínou.

Inscenace se opět setkala s kritikou. Josef Schnabel<sup>422</sup> v Mladé frontě konstatuje, že inscenace je těžko pochopitelná a nehotová. Kritizuje i Švankmajerovu a Dvořákovu úpravu – příběh je dramaticky chudý, aktéři nemají co hrát: „(...) hrané pasáže často působí jako konference k stínovým experimentům a písničky nezapadaly

<sup>420</sup> *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*, o. c., s. 149.

<sup>421</sup> *Člověk a duše*, o. c., s. 98.

<sup>422</sup> SCHNABEL, J. *Stíny v Semaforu*.

do celku a nemohou proto výrazněji postrkovat děj kupředu. Je pak pochopitelné, že vznikla intelektuální podívaná, která nikoho nenadchla.<sup>423</sup> Ve Švankmajerově skupině má hlavní slovo výtvarnictví, této složce je věnováno více pozornosti než „ideovému poslání“<sup>424</sup>. Hlavní myšlenka – člověk udělal hloupost a morálkou je dohnán k tomu, že udělá ještě větší – je pak uměle přidána až na závěr hry. Dobré nápady jsou obětovány „pouhému formalismu“<sup>425</sup>.

Recenzent píšíci pod šifrou -jo-<sup>426</sup> kritizuje absenci umělecky jasné myšlenky i poezie. Inscenace je podle něho nudná, nezáživná, suchopárná. Problémem je i nejasný význam stínu: „Tady se míří způsobem co nejméně jasným, nějak proti všemu a proti všem, nevíš v kterém století a v které zemi se pohybuješ, je to cokoliv chcete, jen jiskra živé, podnětné myšlenky a poezie tomu chybí docela. Obrazný pojem „stínů“, které se tu kupují a odprodávají, znamená jednou něco jako kádrový posudek, podruhé něco jako protekci a potřetí bůhvíco.“<sup>427</sup> Domnívám se, že právě spojitost stínu a kádrového posudku – jako temné, ale nutné součásti člověka komunistického režimu – je nosná paralela. Kritiky však tato neujasněnost, mnohoznačnost provokuje. Stejně jako místní a časová nezakotvenost Švankmajerových inscenací. Ta je pak patrná i v dalších dílech (viz například *Lekce Faust*, kde se prolíná civilní projev P. Čepka s divadelní iluzí odkazující do doby skutečného Fausta či historická neukotvenost v *Šílených* – kombinace historizujících prvků, např. kočáru odkazujícího do doby markýze de Sade, ale zároveň motiv moderní rychlostní silnice a projíždějících aut).

*Sběrateli stínů* se podrobněji věnuje i Jindřich Černý v *Lidové demokracii*<sup>428</sup>. Švankmajerova inscenace je podle něho „významově skrytá“<sup>429</sup> a „tvarově komplikovaná“<sup>430</sup> parafráze schlemihlovského motivu. Černý kritizuje především lehkovážnost, se kterou „Švankmajer ještě než našel zákony a pevnou podobu svého uměleckého jazyka, už jím chce vyjadřovat velké ideové syntézy, div ne „životní pocit“ své generace. Výsledkem je v nejlepším případě kuriozní zajímavůstka, v nejhorším myšlenkový zmatek a snaživé ochotnictví. (...) Tito mladí divadelníci se

---

423 Tamtéž.

424 Tamtéž.

425 Tamtéž.

426 -JO-. *Když odejde jasná myšlenka...*

427 Tamtéž.

428 ČERNÝ, J. *Divadlo stínů a masek v Semaforu*.

429 Tamtéž.

430 Tamtéž.

ještě nenaučili „artikulovaně“ mluvit jazykem, který si zvolili; těžko tedy mohou něco zřetelného říci.<sup>431</sup> Podle Černého zde došlo k nahromadění „nezvládnutého“<sup>432</sup> tvarového materiálu. Kritizuje povrchní zpracování Chamissovy předlohy, opět s pejorativním nádechem konstatuje „mírnou exkluzivitu“<sup>433</sup> inscenace. Pozitivum inscenace však je, že masky nesou hlavní význam a dle Černého vyjadřují protest proti pokrytectví, dvojí tváři lidí.

Opět se tu vyskytují pochybnosti o správnosti této formy divadla, které už ale nyní získávají podobu otázek nad oprávněností existence souboru, více či méně pregnantně vyslovených. Za všechny uvedme text kritika pišícího pod šifrou D, jehož stručná polemika vyšla ve Svobodném slovu<sup>434</sup>: „Ta veteš je skutečně včerejší, dnešku vzdálena, a tak jen tu a tam zarsší vtip a to je málo přes všechnu snahu. „Sběratel stínů“ je v cestě Semaforu jen přešlápnutí, a to ještě rozpačité. Zdá se, že diskuse o smyslu práce tohoto divadélka přichází právě včas.“<sup>435</sup>

Jen dodejme, že *Sběratel stínů* byl Švankmajerovou poslední inscenací pod hlavičkou Semaforu. I sám režisér ji hodnotí kritickými slovy, zároveň ale nepopírá její význam pro další tvorbu: „Myslím, že až na pár scén to nebylo příliš zdařené. Prvně jsem si zde ověřil úskalí přímého dialogu masek a využil další loutkářské techniky stínového divadla.“<sup>436</sup> O konci v divadle Semafor říká: „Myslím, že právě toto poslední představení bylo oním posledním hřebíkem do naší rakve. Náš rozchod se semaforním divákem myslím dosáhl vrcholu (divadlo už v té době zlikvidovalo všechny ostatní „malé formy“ a semaforské ovládl písničkový muzikál) a za druhé Suchý, který sám zápasil s nepřízní mocných, nechtěl mít v divadle další problematický soubor. (...) Jednoho dne jsme našli v poštovní schránce výpověď podepsanou J. Suchým. Ani se mu nedivím.“<sup>437</sup> Svoji semaforskou éru označil Švankmajer za „fiasko“<sup>438</sup>, kvůli kterému pak na divadlo dle svých slov „poněkud zanevřel“<sup>439</sup>. Muzikál a divadlo písniček považuje dodnes za „poněkud pokleslou

---

431 Tamtéž.

432 Tamtéž.

433 Tamtéž.

434 D. *Přešlápnutí Semaforu*.

435 Tamtéž.

436 *Divadlo masek Jana Švankmajera*, o. c., s. 6.

437 Tamtéž.

438 *Nic není tím, čím se na první pohled jeví, aneb o filmu, divadle, výtvarném umění, lidech a hlavně imaginaci*, o. c., s. IV.

439 Tamtéž.

formu<sup>440</sup>.

A jak hodnotí Švankmajer existenci Divadla masek a jeho vliv na svoji další tvorbu? „I když lze říci, že Divadlo masek nezařalo nějak výraznou sekeru do černého divadelnictví, pro mne osobně tato zkušenost znamenala mnoho. Za prvé jsem si uvědomil, že divadlo se musí trefit do svého publika, jinak nepřežije. Na rozdíl od filmu, který si na své publikum může počkat. Řadu postupů divadla masek jsem pak využil ve svých filmech (například „obří marionety“). Prvně jsem tam i inscenoval své obsesní faustovské téma (...) Ověřil jsem si i práci s herci v maskách. Například synchron pohybů s dialogem (zvláště ve filmu, kdy pracujete s detailem). (...) Ověřil jsem si důležitost světla pro změnu výrazu masky, atd.“<sup>441</sup> Jen dodejme, že už v těchto prvních divadelních inscenacích pracuje Švankmajer s metodou spojování různých významových či žánrových rovin. Toto kumulativní hromadění různorodého materiálu je pak základním principem jeho filmové i výtvarné tvorby (viz jeho koláže). Do prvního filmu také přenesl techniku černého divadla, kterou však později ve filmu nevyužíval – Švankmajer si totiž jasně uvědomil omezenost této tehdy velmi populární divadelní techniky i nevhodnost pro její použití ve filmu.<sup>442</sup>

Po celou existenci souboru Divadla masek se potýkal Švankmajer s cenzurními problémy – před každou premiérou musela skupina inscenaci předvést Hlavní správě tiskového dohledu. Hlavní problémy vidí sám autor s nejednoznačným vyzněním inscenací: „Ono se totiž nedalo zcela přesně říct, o čem ta naše představení jsou. Dala se vykládat tak i tak. A to byl mor i pro schvalovací orgány. A to byla vedle diváků a kritiky třetí naše potíž. Za těchto okolností byl jen otázkou krátkého času náš zánik. Nelze jít beztrestně proti divákům, kritice i moci (ale jak jinak žít svobodně? Faustovské téma).“<sup>443</sup>

Po odchodu ze Semaforu roku 1962 se Švankmajerova skupina dostává do Laterny magiky, kam ji přivedl Emil Radok. Zde pro Radokův program *Variace* připravila dvě čísla – jedno vycházelo právě z Radokova faustovského snímku. Nerealizovalo se to, scénář pak tvořil základ Švankmajerova pozdějšího filmového

---

440 Tamtéž, s. V. S tím polemizuje Jiří Suchý, který tak reaguje na některé body z rozhovoru s J. Švankmajerem (Suchý především polemizuje s vyhozením Švankmajerova souboru ze Semaforu). Více in: SUCHÝ, J.

„Když jsem si přečetl...“.

441 *Divadlo masek Jana Švankmajera*, o. c., s. 6.

442 MALÍKOVÁ, N. *Pár otázek pro doktora, který se upsal loutkám, pár otázek pro Jana Švankmajera*, s. 118.

443 *Divadlo masek Jana Švankmajera*, o. c., s. 3.



zpracování v *Lekci Faust*. Při přípravě tohoto programu si Švankmajer však uvědomil, že mu film poskytuje mnohem zajímavější výrazové možnosti, než divadlo.<sup>444</sup> Do Laterny nastoupil jako jeden z režisérů, po čase se však objevuje nuda (jedna inscenace se uvádí několik let, režisér má pouze dozory na představeních). V této době se proto scházel doma s Emilem Radokem – vymýšleli filmy, „o kterých jsme věděli, že je nikdy nenatočíme. (...) Pro mě to byla jedinečná škola scenáristiky, já jsem si vlastně při sezeních s Emilem Radokem udělal jakoby FAMU.“<sup>445</sup> Z Laterny odchází roku 1964 a později s ní spolupracuje pouze externě. Téhož roku také natáčí svůj první krátkometrážní film *Poslední trik pana Schwarzwaldeda a pana Edgara*. Tím tedy začíná další etapa jeho tvorby, ve které postupně převládne film.

Švankmajerův rozchod s poetikou Semaforu a jeho následný odchod z tohoto divadla (a později i z Laterny) však znamenal nový impulz pro jeho další směřování. Nyní ho láká výtvarný život pražské avantgardy počátku šedesátých let a její metamorfóza struktur hmoty, „mučení hmoty“.<sup>446</sup> Informel pak označuje za pouhý výchozí bod, ke kterému se záhy přidala konkrétní realita, existenciální trudnomyslnost pak nahradil černý humor, převládlo u něho okouzlení rudolfinským manýrismem.<sup>447</sup> K tomuto období dále píše: „Přestože toto období trvalo jen krátce (do roku 1966), mělo značný vliv na moji filmovou tvorbu: například důrazem právě na „mučenou hmotu“, která se dá tak konvulzivně krásně podat velkým filmovým detailem. Navíc film umožňuje rozměrem pohybu (animací) ukázat celý tvůrčí proces „tortury“, a to ne už na uměle vytvořené struktuře, ale na realitě samé (film J. S. Bach, *Fantasia g-moll*).“<sup>448</sup>

Na počátku sedmdesátých let, kdy vstoupil mimo jiné i do Surrealistické skupiny<sup>449</sup>, pak Švankmajer ještě spolupracoval s Činoherním klubem jako scénograf, jeho žena Eva vytvářela kostýmy. Eva Švankmajerová (1940 – 2005) byla výtvarnice, básnířka a prozaička. Švankmajer se s ní seznámil v šedesátých letech v Semaforu, kde poté vytvářela masky pro jeho divadelní skupinu. Byla také autorkou kostýmů k

---

444 *Nic není tím, čím se na prvý pohled jeví, aneb o filmu, divadle, výtvarném umění, lidech a hlavně imaginaci*, o. c., s. IV.

445 Tamtéž.

446 ŠVANKMAJER, J. *Transmutace smyslů: Transmutation of the Senses*, s. 13.

447 Tamtéž.

448 Tamtéž.

449 Zde se setkává s vůdčí osobností skupiny Vratislavem Effenbergerem. Toto setkání pak také označí za jedno „z určujících setkání“. Stejně jako seznámení s ženou Evou. (*Anima Animus Animace. EVAŠVANKMAJERJAN*, o. c., s. 171.)

některým jeho filmům. V Činoherním klubu se společně podíleli na inscenacích *Candide*, *Vychovatel*, *Zlatý kočár* (později Švankmajer ještě spolupracoval na Smočkově *Poprasku na laguně*). Toto působení bylo pro Švankmajera významné – zde se totiž seznámil a spřátelil s herci, z nichž někteří hráli později v jeho filmech (Petr Čepěk v *Lekci Faust*, Jiří Hálek v *Zahradě*). K tomu režisér dodává: „Víte, ve filmu se vždycky líp pracuje s herci, které znáte osobně, z civilu, protože filmové herectví má mnohem blíž k zákulisí než k jevišti.“<sup>450</sup> Tím se tedy v podstatě Švankmajerova divadelní činnost uzavírá.

### Švankmajerova filosofie a magie loutky

Než přejdeme ke Švankmajerovu filmu *Lekce Faust*, věnujme nyní ještě pozornost jeho názorům na loutku a loutkové divadlo, které, jak už bylo několikrát zmíněno, hraje klíčovou roli v jeho divadelních inscenacích a především filmech. Jeho úvahy budou dány do souvislostí s dalšími teoretiky loutkového divadla (především polského teatrologa Henryka Jurkowského).

Určujícím setkáním bylo pro Švankmajera dle vlastních slov věnování domácího loutkového divadla: „Od té doby lze celou mou tvorbu poměřovat tímto setkáním. Vlastně vše, co dělám, je loutkové divadlo. Moje filmy, grafika, koláže, keramika, objekty, vše má kořeny v infantilním pohledu na svět, který na sebe vzal podobu loutkové scény se symetricky řezanými kulisami a postaviček pověšených na nitích. Samozřejmě, že během času dostal tento vztah symbolický význam.“<sup>451</sup> Ve filmech jako *Poslední trik pana Schwarzwald a pana Edgara*, *Rakvičkárna*, *Don Šajn*, *Něco z Alenky* či *Lekce Faust* vzdal pak „hold této infantilní obsesi“<sup>452</sup>.

I Švankmajerovo nejčastější a nejoblíbenější téma – téma manipulace – tkví podle jeho slov v loutkovém divadle.<sup>453</sup> V loutce a nitích (vodícím drátu) totiž spatřuje analogii k údělu člověka a jeho spojení s něčím, co je nad ním a určuje jeho osud.<sup>454</sup> Podle Švankmajera totiž „(...) loutka nejlépe symbolizuje postavení člověka

---

450 *Nic není tím, čím se na prvý pohled jeví, aneb o filmu, divadle, výtvarném umění, lidech a hlavně imaginaci*, o. c., s. IV.

451 *Vážený pane rektore, páni děkani, vážení kolegové, dámy a pánové...Projev Jana Švankmajera při udělení čestného doktorátu FAMU*, o. c., s. 120. Závěrečná věta projevu zní: „Vážený pane rektore, přijímám tento čestný doktorát jako satisfakci pimprlovému divadlu.“ (Tamtéž, s. 121.)

452 Tamtéž, s. 120.

453 Tamtéž.

454 Tamtéž, s. 121.

v současném zmanipulovaném světě.<sup>455</sup> Tuto moc manipulace si dle Švankmajera uvědomuje už dítě, hrající si s loutkovým divadlem: „Dítě-loutkář je tedy vlastně šamanem, bohem a stvořitelem, Velkým hybatelem, ale i soudcem nad osudy postav, kterými manipuluje.“<sup>456</sup> Z loutkového divadla také pramení ludikativní prvek režisérovy tvorby.<sup>457</sup>

Zastavme se nyní u Švankmajerovy myšlenky o souvislosti manipulace a loutky. Tato analogie, kterou hojně využívá, je známá již v různých primitivních náboženstvích a mýtech. Jak uvádí Mircea Eliade v knize *Mefisto a androgyn*, už podle předbuddhistických tibetských tradic existoval na počátku provaz, jenž spojoval zemi s nebem. Po tomto provaze sestupovali bohové, aby se setkali s lidmi. Toto spojení bylo přerušeno po „pádu“ člověka a objevení smrti. Provaz tedy sloužil jako prostředek k setkání s bohy (ale pouze pro vyvolené osoby).<sup>458</sup> V indických fyziologických a kosmogonických úvahách jsou časté obrazy tohoto provázku (vlákna). Harmonizují jednotu kosmu a člověka: „Obrazům provazu a vlákna se daří duševně ovlivňovat to, co později jasně vyslovila filosofie: že vše, co existuje, je svou povahou vytvářeno, „projektováno“ či „tkáno“ z nejvyššího principu; a že každá existence v čase proto předpokládá nějaké „spojení“ či „předivo“.“<sup>459</sup> Existuje zde také pojem prvotní tkadlec (je to Slunce, transpersonální princip átman-brahma či osobní bůh): „Ať je jeho povaha nebo podoba jakákoli, je tento stvořitel za všech souvislostí „tkadlec“; to znamená, že neviditelnými vlákny nebo provázky k sobě poutá tři světy a všechny živé bytosti, které vytváří (nebo přesněji: které ze sebe „vypouští“).“<sup>460</sup> Tyto bytosti nemohou být svobodné: Nemohou se totiž pohybovat podle vlastní vůle. Vlákno, které je poutá s tvůrcem, je udržuje při životě (jsou na něm také závislé).<sup>461</sup> Obrazy vlákna jsou dle Eliadeho dvojaké: vyjadřují výsadní postavení (člověk ve spojení s Kosmickým Urgrundem), ale i tragickou situaci (spoutanost, podřízenost stvoření, člověk jako vězeň osudu).<sup>462</sup> Obrazy provázku souvisí i s dalšími archaickými představami jako je nit života, sprádaní osudu, prostředek ke spojení nebe a země,

455 *Síla imaginace*, o. c., s. 134.

456 *Vážený pane rektore, páni děkani, vážení kolegové, dámy a pánové...Projev Jana Švankmajera při udělení čestného doktorátu FAMU*, o. c., s. 121.

457 Tamtéž.

458 *Mefisto a androgyn*, o. c., s. 134 – 135.

459 Tamtéž, s. 137.

460 Tamtéž, s. 140.

461 Tamtéž, s. 141.

462 Tamtéž, s. 142.

znamená také tajné poznání a magické schopnosti.<sup>463</sup> Úvahy o provázku se objevují i v antickém Řecku (tento obraz použil Platón k popisu lidského údělu – lidé jako boží loutky). Z výše řečeného je tedy patrné, že Švankmajerova myšlenka o vztahu mezi loutkou na provázcích a fenoménem manipulace má své opodstatnění a můžeme říci i svůj magický předobraz.

A co Švankmajera na tradičním českém loutkářství přitahuje? „Vždycky mě okouzloval objektivní humor starých loutkářských her a rozpor mezi realismem loutek (i když naivně pokleslým) a nechtěnou stylizací jejich pohybů. Tento rozpor mně připadal velmi významný. Inspiroval mě ještě na škole k definování jakéhosi „Manifestu kontrastivismu“, který ve stručnosti hlásal, že čím naturalističtější loutka, tím její pohyb musí být stylizovanější, a naopak čím stylizovanější loutka, tím musí být její pohyb realističtější.“<sup>464</sup>

K fenoménu loutky Švankmajer dále říká: „(...) loutky jsou pevně zakotveny v mé mentální morfologii, a proto se k nim ve své tvorbě stále vracím jako k něčemu, co pro mne znamená určitou jistotu ve vztahu k okolnímu světu. Obyčejně se k nim uchyluji ve chvílích určitého ohrožení. Vytvářím tak totiž své Golemy, kteří mě mají chránit proti pogromům reality.“<sup>465</sup> Loutky jsou i jednou ze součástí Švankmajerovy výtvarné tvorby<sup>466</sup>, kterou tvoří mimo jiné mediumní malba a kresba, koláž, dokreslované (domalovávané) koláže a kolážové romány, animované frotáže a koláže, kresby a animované litografie, loutky a marionety, fetiše a taktilní mandaly, taktilní objekty, realizované stereofotografie, plošná i objektová filmová animace, přírodopisné mystifikace, arcimboldeskní kombinace, alchymistické malby a objekty, individuální i společná keramika, asambláže a reálné objekty (nalezené), animovaná gesta.<sup>467</sup> Jak uvádí František Dryje ve studii *Pohyblivé cíle aneb Infantilní nedočkavost (k některým aspektům výtvarné tvorby Jana Švankmajera)*<sup>468</sup>, k tvorbě loutek se

---

463 Tamtéž, s. 143.

464 *Pár otázek pro doktora, který se upsal loutkám, pár otázek pro Jana Švankmajera*, o. c., s. 118.

465 *Síla imaginace*, o. c., s. 134.

466 Více o výtvarné tvorbě J. Švankmajera in: JANDA, J. *Subverze imaginace: Ohlédnutí (nejen) za výstavou Evy a Jana Švankmajerových*.

467 Více in: ŠVANKMAJEROVÁ, E. – ŠVANKMAJER, J. *Jídlo*, s. 10. Jde o sborník vydaný u příležitosti stejnojmenné výstavy v Jízdárně Pražského hradu (2004). Koncepce a redakce František Dryje a Bruno Solařík. K otázce fetiše se vrací ještě později S. Ulver v rozhovoru s J. Švankmajerem *Mediumní kresby, fetiše a film: Kouzlo magie: Rozhovor s Janem Švankmajerem* a dále F. Dryje ve studii *Fetiš a médium*.

468 DRYJE, F. *Pohyblivé cíle aneb Infantilní nedočkavost (k některým aspektům výtvarné tvorby Jana Švankmajera)*. In.: *Jídlo*, o. c., s. 11 – 24.

Švankmajer periodicky vrací, vytváří gestické marionety a loutky-objekty.<sup>469</sup> Dryje hovoří o posedlosti „loutkou-fantomem“<sup>470</sup>, loutka se Švankmajerovi stává mírou věcí (což dle F. Dryje souvisí s nutkáním animovat neživé, resp. vyjevovat skrytý život zdánlivě neživého, statického).<sup>471</sup> Dále se autor zabývá otázkou fetišismu v díle J. Švankmajera (jakého je druhu, z jakého je zdroje). Dryje upozorňuje na fakt, že fetišismus (není míněna sexuální úchylna) je výrazným znakem a určujícím atributem Švankmajerova kreativního projevu.<sup>472</sup>

Své varianty loutek a marionet sestavuje Švankmajer z organických, anorganických a umělejších prvků: „Ovšem v zápětí musíme konstatovat, že ona významová multiplikace, o níž jsme se zmínili, vyvazuje a ruší původní funkci a roli loutky, která v tomto provedení v posledku ztrácí svůj prvotně ikonický charakter, přestává hrát, alespoň ve výlučném sdělovacím plánu, přestává být „hercem“, tj. tím, kdo *představuje* něco, čím není, a získává hodnotu symbolu, stává se jakýmsi *protofetišem*, tedy sama sebou a zároveň něčím jiným, přesahujícím, více významovým.“<sup>473</sup> Švankmajer pak vytváří objekty, které sám označí za fetiše. Fetiš byl předmět s magickou funkcí. Masky jako fetiš svého druhu. Funkce masky je dnes zprofanována, etnologové hovoří o dekadenci původního magického principu, jedná se o přechod od metamorfózy (šaman se nasazením masky opravdu stal tím, co maska vyjadřovala) k metafoře (herec si nasazením masky zachovává svoji identitu, přijímá pouze určitou roli, předstírá). Fetiš u Švankmajera je dle Dryje nutkavě apelativní zhmotnění jeho imaginace: „(...) Jan Švankmajer se opět pohybuje vlastně proti směru takto naznačené dekadence: od divadla masek, od jednoznačných, klasických loutkových „herců“, kteří hrají role, přechází ve své multiplikační mánii ke stále nejednoznačnějším objektům, k oněm nedefinovatelným drúzám, jejichž vnější podoba a kontextuální, sémantické funkce metamorfují, a tím roste i jejich symbolická kvalita.“<sup>474</sup>

Fenoménu Švankmajerových gestických loutek se věnuje také Jan Gabriel<sup>475</sup>. Dle Gabriela některé ze Švankmajerových gestických loutek jako by popírají vlastní

---

469 Tamtéž, s. 17.

470 Tamtéž.

471 Tamtéž.

472 Tamtéž.

473 Tamtéž, s. 18.

474 Tamtéž, s. 20.

475 Jídlo, o. c., s. 190 – 191.

smysl posláání loutky. Mají všechno, co k loutce patří, až na jednu maličkost: nelze je vodit.<sup>476</sup> A pokračuje: „Jejich půvab už nespočívá, jak napsal Kleist, ve volném, chvějivě kývavém pohybu údů okolo těžiště, ale naopak v jejich výhrůžné i výsměšné nehybnosti, v níž se konvenční znak proměňuje v zneklidňující básnický obraz, stejně osvobodivý jako matoucí. Nehybné, jako by strulé v jediném gagu, paradoxně nabývají nové dramatičnosti, která má rázem blízko jak k tomu, co Jacques Vaché nazval smyslem pro teatrální zbytečnost všeho, tak například i k veršům Vratislava Effenbergera (...)“<sup>477</sup> Sám Švankmajer k tomu píše: „Nehybná tvář loutky nebo masky mě fascinuje dodnes. Jde o magii oživení-neoživení. (...) Oživení loutky nebo postavy s maskou, toto primitivní nedokonalé oživení pomocí „manipulace“ nás odkazuje ke společenství původních národů, kde magie vytvářela spojnicu mezi světem živých a neživých (včetně přírody).“<sup>478</sup> Hovoří o „nekrofilii“ – tímto pojmem označuje svoji potřebu zacházet s neživými předměty (věcmi) jako s živými.<sup>479</sup>

Loutka se vyskytuje v lidské kultuře od pradávna. Nejprve se objevuje v rituálech prvotních společenství, kde sloužila k navazování kontaktu s bohy a zemřelými kmenovými předky. S první reflexí loutky jako „virtuálního subjektu“ se můžeme setkat v indické agnostické filosofii. Už zde se totiž objevuje slovo „pakrati“ jako výraz pro loutku („spící energie“), myslitelé tohoto systému si pak už uvědomovali, že podstatou loutky je dodatečný impuls. Nejčastěji v Indii se proto setkáme s výrazy Sutradhara („ten, kdo tahá za nitě“) či Antaryami („ten, kdo drží nitě“). Filosofové této doby také poukazují na podobnost vztahu mezi Sutradharou (tedy jakýmsi vodičem) a Sutraprotou (loutkou), analogicky s tím – mezi Bohem a člověkem.<sup>480</sup> Tento motiv o vztahu vodiče a loutky (paralelně Boha a člověka) se pak objevuje v asijské a evropské literatuře po celé věky.<sup>481</sup>

Loutka byla také chápána jako analogie člověka. Toto pojetí nejlépe odráží asijské mýty a legendy, jež se často zmiňují o oživení loutek, vytvořených po vzoru

---

476 Tamtéž, s. 190.

477 Tamtéž.

478 *Divadlo masek Jana Švankmajera*, o. c., s. 1.

479 *Vážený pane rektore, páni děkani, vážení kolegové, dámy a pánové...Projev Jana Švankmajera při udělení čestného doktorátu FAMU*, o. c., s. 121.

480 Celý odstavec in: JURKOWSKI, H. *Magie loutky: Skici z teorie loutkového divadla*, s. 11. Dle Jurkowského mají loutky dvě základní funkce: rituální (magické) a divadelní. V Evropě se loutka vyskytuje především v divadelní podobě, v Asii a Africe má rituální funkci (prototeatrální, preteatrální akce).

481 K tomu Jurkowski píše: „Motiv závislosti na vyšších silách nebo na lidech, pocity pomíjivosti člověka, zůstaly na dlouho spjaté s pojmem loutky jako literární metafory.“ (Tamtéž, s. 12.)

člověka.<sup>482</sup> Od sedmnáctého století je loutka chápána jako náhražka herce. Jedním z prvních, kdo uvažovali o loutce jako herci, byl anglický dramatik Ben Jonson ve hře *Bartolomějský jarmark* (1614). Zde ve výčtu uvádí vlastnosti loutky – umělost, propůjčenost hlasu a jeho deformace.<sup>483</sup>

Významnou etapou v uvažování o loutkách a loutkovém divadle byl německý romantismus. Romantikové, jež byli tímto divadlem fascinováni (souvislost s oblibou všeho lidového), ho pojali jako svébytný druh umění. Chápali jej především jako zdroj metafor. V období raného romantismu se stala marioneta respektovaným formálním prostředkem, což je patrné zejména v tvorbě L. Tiecka. Tieck zdůraznil neživotnost (*Leblosigkeit*) loutky (dříve chápáno jako negativní vlastnost), kterou vyložil jako úplnou podrobenost fantasmii básníka.<sup>484</sup> K významu loutek pro romantiky H. Jurkowski píše: „Němečtí romantici, užívající loutku v metaforickém významu, měli i jasnou představu o výhodách loutkového herce. Měli svou vlastní teorii nadloutky. Herec se svým individuálním životem, interpretující s větší nebo menší svévolí autorovy záměry, zatížený nadto špatně fungujícím divadelním aparátem, byl pro ně nedokonalý.“<sup>485</sup> O loutce jako potenciálním herci uvažoval Heinrich von Kleist ve

---

482 Jako příklad uvádí Jurkowski indický příběh boha Šivy a jeho ženy Parvati, jež trávila většinu času s loutkou krásné ženy. Bůh se do loutky zamiloval, oživil ji a ponechal si ji. K tomu Jurkowski dodává: „Řecký mýtus o Galatheji obsahuje další elementy: není to bůh, ale sochař Pygmalion, kdo se zamiluje do kamenné dívky. Na jeho prosbu dá Afrodité soše život. Tvůrčí právo bohů zůstává tedy nenarušeno.“ S další podobou metafory se setkáme v afrických legendách o Etuk Vyo, jež vyprávějí o krádeži tajemství animace bohům. Podobný aspekt „uchvácení tajemství oživení nebo přímo stvoření, tedy jisté konkurence Bohu, obsahuje legenda o Golemovi.“ (Tamtéž, s. 13 – 14.)

483 Tamtéž, s. 14. S jiným pojetím loutky se setkáme v Anglii v osmnáctém století, kde je loutkové divadlo považováno za parodické a karikaturní. Loutka je pak chápána jako „výsměšná alternativa herce“. Proti tomuto zjednodušujícímu konceptu se postavil herec, dramatik a loutkář Samuel Foote, jenž vedl své Malé divadlo na Haymarketu (1758 - 1777). Teoretické koncepce obsažené v jeho hrách (především v *The Primitive Puppet Show*, 1773), vznikly z úvah o hereckém divadle. Na scéně uplatňoval „divadlo herce a loutky“ (současná terminologie), propojil tedy element „živý“ a „loutkový“. (Více in: Tamtéž, s. 15 – 18.)

484 Tamtéž, s. 20.

485 Tamtéž, s. 22.

skice *Tanečník a loutka*<sup>486</sup>. K podobným závěrům docházejí i modernisté.<sup>487</sup>

Vraťme se ještě krátce ke Švankmajerově kombinaci hry živého herce a loutky. Roku 1966 H. Jurkowski poprvé použil termín „třetí druh“. Pojem označuje tendence „spojovat v jednom díle herecké a loutkové prostředky výrazu“<sup>488</sup>. A dále: „Už sama přítomnost neskrývajícího se animátora s loutkou připomínala prastarou metaforu o závislosti člověka (zde loutky) na vyšších silách (zde loutkáři). Už samo sejmutí masky z tváře během hry je prostě metaforickým odhalením lidské tváře, protikladné neživé masce.“<sup>489</sup> Dále Jurkowski konstatuje opotřebovanost tradiční loutky jako metafory a pokračuje: „Mezitím ale ve třetím druhu začala loutka vzhledem k novému kontextu znovu získávat svou metaforickou sílu. Koncem šedesátých let začalo být jasné, že třetí druh se prosadil a stal se výrazně specifickým divadlem.“<sup>490</sup> Třetí druh tedy představuje divadlo smíšených divadelních prostředků (Theater der Mischformen, Multimedia theatre), kde loutka nabývá nových významů. Od loutkového divadla odlišuje Jurkowski divadlo předmětů. V tomto typu divadla se nevyskytují loutky, ale užitkové předměty. Člověk má nadřazenou pozici, kterou výrazně demonstruje, je to demiurg. Pro tento typ divadla je mnoho termínů: animační, divadlo předmětů, jiné divadlo a nejčastěji využívané divadlo figur (figurativní divadlo, Figurentheater) –

---

486 Heinrich von Kleist napsal svoji studii *Über das Marionettentheater* v roce 1811. Česky vyšla v překladu E. A. Saudka pod názvem *Tanečník a loutka*. Studie je psána formou dialogu mezi autorem studie a tanečníkem (v textu označen jako pan C.), jenž pravidelně navštěvuje lidové loutkové divadlo (učí se tam, přejímá podněty pro tanec). Tato studie je dle E. A. Saudka osnovou ke Kleistově tvorbě i zhuštěním romantické filosofie a doby vůbec. V této době dochází k odmítání rozumu, jenž brzdí umělce (bere mu totiž nevinnost a genialitu). Dle tanečníka má každý pohyb své těžiště: je nutné ovládat těžiště v nitru figurky (loutky), jednotlivé končetiny jsou pak kyvadla. Autor řeší otázku, zda musí být loutkář sám tanečníkem – nemusí umět tančit, ale musí mít cit pro nalezení těžiště loutky (tím pak přeneseně řečeno s loutkou tančí). Loutkářské umění není bezduché, mechanické. Loutka, sestavená přesně podle parametrů, by byla dokonalejší než tanečník (mechanický panák je tedy přirozenější a jeho pohyb je půvabnější než pohyb živého tanečníka). Domnívám se, že tuto teorii lze vztáhnout i na herce. Kleist pak vypočítává parametry, jež tato dokonalá loutka musí mít: souměrnost, pohyblivost, lehkost a přirozené uspořádání těžiště. Výhodou loutek oproti živým tanečníkům je i jejich přirozenost – vše je řízeno zákony mechaniky, loutky tak nepodléhají gravitaci (nepocítují tíhu hmoty). Tanečník má přesadit svoji duši do těžiště (tančí duší). Ústřední myšlenkou studie je tvrzení, že nejhezčí pohyb je ten, který děláme bez vědomé reflexe. Kleist tuto myšlenku vysvětluje na příběhu chlapce, jenž nezáměrně udělal krásný pohyb nohou, další pokusy však nejsou úspěšné: chlapci se vědomou reflexí nepodaří dosáhnout prvotní gracie pohybu. Z toho tedy Kleist vyvozuje závěr: nejhezčí pohyb je v bytostech s absencí vědomí (prototypem takové bytosti je pak loutka) nebo v bytostech, jež mají nekonečné (absolutní) vědomí (tedy Bůh).

487 Další vlnu zájmu o loutky přineslo období modernismu. Modernisté, stejně jako před nimi romantici, byli nespokojeni se stavem současného divadla, proto se snažili hledat nový typ herce. Tyto snahy dle Jurkowského nejlépe vystihuje myšlenka Maurice Maeterlincka: „Možná bude třeba odstranit ze scény živou bytost úplně.“ Ideálního herce hledal též Edward Gordon Craig, jež své snahy vyjádřil a zformuloval v teorii nadloutky. (*Magie loutky: Skici z teorie loutkového divadla*, o. c., s. 29 – 33). Více o pojetí loutky u Craiga in: HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle: Víze, metody a techniky herectví 20. století*, s. 92 – 101.

488 *Magie loutky: Skici z teorie loutkového divadla*, o. c., s. 65.

489 Tamtéž, s. 67.

490 Tamtéž, s. 68.



patří tam např. divadlo masek, loutek, předmětů.<sup>491</sup> Předměty, stejně jako loutky mohou mít magickou funkci: „Magický či animistický přístup k předmětu pramení v kultuře prvotních společenství. Prvotní člověk věřil, že duchovní síly (nadpřirozené) prostupují všemi součástmi přírody a vstupují do partnerských vztahů (někdy i vztahů hierarchických) s lidskými bytostmi. Stromy, potoky, oceány i hory měly své duchovní reprezentanty. Tato víra zahrnovala veškeré předměty, i ty, které zhotovil člověk, zvláště když mnohé z nich měly sakrální funkce (idoly, masky, fetiše atd.).“<sup>492</sup> S předměty se člověk setkává už v dětství: „Pedologická inspirace využívání předmětů v loutkovém divadle vzchází z dětského pokoje, plného hraček. Každý si pamatuje dětskou hru s panenkami, medvídky, koníčky, při níž tyto hračky dostávají nejrůznější role v příbězích, které si děti vymýšlejí nebo je zaslechly. Mnozí soudí, že toto dětské chování je výsledkem geneticky zděděného animistického pojetí skutečnosti.“<sup>493</sup> Souvislost mezi loutkou, hračkou a dětstvím pak též hraje důležitou roli ve Švankmajerových filmech.

---

491 Vymezuje rozdíl mezi loutkou a předmětem – každá loutka je i předmětem, ale ne každý předmět je loutkou. Jsou to obměny téhož divadelního druhu (divadlo s neosobním hercem), obě mohou představovat jevištní postavu. Obě jsou zdrojem metafory, metonymie či oxymoronu. Mají tzv. podvojný ontologický status – patří do skutečného světa (mají materiální podstatu) a zároveň do světa fikce (představují, že jsou něčím jiným). Dle Jurkowského pak může být divadlo předmětů chápáno jako forma či pokračování loutkového divadla. Více in: Tamtéž, s. 95 – 96.

492 Tamtéž, s. 217.

493 Tamtéž, s. 218.

## KAPITOLA TŘETÍ

### Švankmajerův filmový Faust

#### Jan Švankmajer a přehled jeho filmové tvorby

Jak už bylo řečeno v předešlé kapitole, zhruba od druhé poloviny šedesátých let přechází Švankmajer jakoby do druhé fáze své tvorby, když začíná točit rané krátkometrážní a středometrážní filmy. Tato fáze začíná *Posledním trikem pana Schwarzewaldea a pana Edgara* v roce 1964 a končí roku 1972 filmem *Leonardův deník 72*.

V letech 1973 až 1979 nesměl Jan Švankmajer filmovat.<sup>494</sup> V té době byl na volné noze, poslední pracovní poměr skončil v roce 1964 v Laterně magice. Následujících sedm let se věnuje kolektivním činnostem surrealistické skupiny<sup>495</sup>. Prováděl především experimenty s hmatem („Zajímal mě zejména vztah hmatu a imaginace.“<sup>496</sup>), psal teoretické texty. Taktilní experimentace obohatila prý jeho další filmy: krátkometrážní *Zánik domu Usherů* (1980) a *Možnosti dialogu* (1982) i celovečerní *Spiklence slasti* (1996).<sup>497</sup> V této době se také začne zajímat o alchymii a

---

494 Animovaný film byl v padesátých letech určen především dětem, postupně se ale začal angažovat a v době normalizace už byl kontrolován stejně jako hraný či dokumentární film. Švankmajer měl problémy s filmem *Kostnice* (1970). Proto musel vyrobít „nezávadnou“ verzi bez komentáře průvodkyně (jen s hudbou). Filmy *Byt* (1969) a *Zahrada* (1967) byly umístěny do trezoru. Cenzura zasáhla i do *Leonardova deníku 72*. Švankmajer měl dále problémy s filmem *Otrantský zámek* (1973/1979). Pozdější *Možnosti dialogu* byly zakázány jako odstrašující příklad toho, jak se film nemá dělat. Více in: *Síla imaginace*, o. c., s. 122 – 123.

495 Tato surrealistická skupina se dle Švankmajerových slov distancovala jak od establishmentu, tak od „nediferencované masy“ disentu. Skupina měla vlastní samizdaty, sborníky a publikace. O surrealismu Švankmajer říká: „Surrealismus není umění, byť používá umělecké prostředky, a nikdy se také za umění nepokládal. Je to cesta ke svobodě (...)“ Švankmajer se ženou měli vliv na opětovné formování české surrealistické skupiny (kolem roku 1970), měli styky s francouzskou surrealistickou skupinou (publikovali texty v časopise pařížské surrealistické skupiny). Více in: *Nic není tím, čím se na první pohled jeví, aneb o filmu, divadle, výtvarném umění, lidech a hlavně imaginaci*, o. c., s. II.

496 Tamtéž, s. I.

497 Tamtéž.

astrologii. Zájem o alchymii se pak projevuje především v jeho filmu *Lekce Faust* (1994).

V době normalizace se Švankmajer dostal do existenční krize – se ženou proto začali vyrábět keramiku (pod pseudonymem JE Kostelec či EJ Kostelec). J. Švankmajer si též přivydělával jako trikař, animátor a výtvarník speciálních rekvizit na Barrandově. Spolupracoval mj. na filmech *Upír z Feratu*, *Adéla ještě nevečeřela*, *Tajemný hrad v Karpatech*. O této fázi režisér říká: „Ale když se na tu dobu dívám zpětně, bylo to vlastně příjemné „vymýšlet“ 19. století a vytvářet fantaskní předměty, které se nakonec hodily i do té mé obrazové encyklopedie.“<sup>498</sup> A dále: „Takže jsem tu normalizaci prožil vlastně v jakési vnitřní euforii.“<sup>499</sup> Na počátku práce pro Krátký film byl nezdařený pokus Oldřicha Lipského, který chtěl natočit film s prvky černého divadla. Švankmajer v tom měl pokračovat – natočil jednu epizodu ze *Škrobených hlav*.

Pak se opět dostává k natáčení vlastních převážně krátkometrážních filmů (1979 – 1992). O svých krátkých filmech režisér říká: „Moje krátké filmy vznikaly v totalitním státě a čeští diváci je vnímali jako protest proti systému, a proto je cenzura zakazovala, zavírala do trezoru a tak dál. Ale kdyby to opravdu byly pouhé výpovědi proti tehdejšímu systému, dneska už by jim nikdo nerozuměl.“<sup>500</sup> Přesto se stále promítají a mají ohlas i v zemích, které nikdy neztratily demokratické uspořádání. Švankmajerovy filmy zajímají především mladé publikum: „Já si myslím, že moje filmy jsou trochu infantilní. To, že jsem dosud mentálně neuzavřel svoje dětství, se v nich promítá jako východisko, někdy i postoj. Dítě je vzpurná bytost a tahle dětská vzpurnost je v každém mém filmu obsažena. Moje filmy jsou subverzivní. A to je pro mladé lidi vždycky hodnota, společnost je štve a než se do ní zařadí, revoltují. Umění musí být podvratné, jinak nemá smysl. A imaginace je podvratná ze samé své podstaty. Já si nedovedu představit, že bych natočil takzvaný příběh ze života.“<sup>501</sup>

V roce 1987 natočil svůj první celovečerní snímek *Alice (Něco z Alenky)*. Další celovečerní filmy vznikly až po sametové revoluci. Roku 1994 je to film *Lekce Faust*, pak následují *Spiklenci slasti* (1996), *Otesánek* (2000) a zatím poslední *Šílení* z roku 2005. To je zároveň poslední film, na kterém J. Švankmajer spolupracoval se svojí ženou, jež ve stejném

---

498 Tamtéž, s. II.

499 Tamtéž, s. I.

500 Tamtéž, s. VI.

501 Tamtéž.

roce zemřela. Eva Švankmajerová se výtvarně podílela až na jeho celovečerních filmech. Předtím navrhla pouze kostýmy k *Zahradě* a ďábelské panely do filmu *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983). Za filmy *Lekce Faust* a *Otesánek* dostala Českého lva v kategorii výtvarný počin. Dodejme, že E. Švankmajerová spolupracovala i s dalšími režiséry jako byl Evald Schorm, Jaromil Jireš či Juraj Herz.

### **Základní principy Švankmajerových (nejen) krátkometrážních filmů**

Jak upozorňuje F. Dryje ve své studii *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*<sup>502</sup>, některé jeho filmy z různých období zdánlivě obměňují stejné téma a tím je dialog (resp. konflikt) dvou aktérů, který neodvratně směřuje k jejich vzájemné destrukci: To se objevuje již v prvním filmu *Poslední trik pana Schwarzwaldea a pana Edgara*, dále v *Rakvičkárně* (1966) či pozdějších *Možnostech dialogu a Jidle* (1992).<sup>503</sup>

Jak Dryje dále zdůrazňuje, již v těchto prvních filmech rozbíjí Švankmajer tradiční výrazová schémata animovaného filmu (ta jsou založena na čisté iluzi, na diskontinuitě díla a skutečnosti).<sup>504</sup> Švankmajer naproti tomu používá divadlo masek (kombinace živého herce s hlavou loutky), záběry na ruce loutkoherců, hru živého zvířete s maňásky, záběry odvrácené strany divadelních kulis. Jedná se o opakované střety dvou světů (svět reality a filmové fikce), jež jsou jen zdánlivou konfrontací. Ve skutečnosti jsou dle Dryjeho „spíše příznakem jednoty, kontinuity obou sfér, které se v sobě neodrážejí, ale které se mají prostupovat. Analogické zpochybnění hranice mezi vjemem a představou je tedy ve Švankmajerových filmech přítomno od počátku.“<sup>505</sup> Toto prostupování hranic mezi realitou a fikcí pak hraje důležitou roli i v *Lekci Faust*. V prvních filmech je tento princip „imaginativní syntézy“<sup>506</sup> – založený na zdánlivé konfrontaci dvou nesourodých oblastí – spíše naznačen. F. Dryje se domnívá, že tento princip se v další Švankmajerově tvorbě plně rozvinul: Vede to až k důslednému zrovnoprávnění iluze a „antiiluze“, čímž je dle Dryjeho vytvořen předpoklad pro syntézu obou oblastí (viz *Leonardův deník 72*, *Otrantský zámek*, *Tichý týden v domě*,

502 DRYJE, F. *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*. In: *Síla imaginace*, o. c. s. 9 – 109.

503 Tamtéž, s. 11.

504 Tamtéž, s. 12 – 13.

505 Tamtéž, s. 13.

506 Tamtéž, s. 14 – 15.

*Byt, Kostnice, Zahrada*).<sup>507</sup>

Příznačným jevem jeho filmů je též „destruktivní obsese“<sup>508</sup>: Destrukce je všudypřítomná. Buď je motivována jako výsledek agrese nebo se stává vlastním tématem filmu, nejčastěji však proniká do filmu zdánlivě bezdůvodně.<sup>509</sup> Pro Švankmajera je typické nadužití destruktivních motivů samovolného rozpadu předmětů, jejich zmaru (častý obraz hnití a rozkladu). Pomocí této destrukce autor dle Dryjeho evokuje negativní emoce (strach, úzkost, štitivost) a vyrovnává se i se svojí obsedantní potřebou ničit vše živé i neživé bez ohledu na dějový či tematický plán filmu.<sup>510</sup> J. Švankmajer zaujímá také protiestetický postoj vlastní surrealismu<sup>511</sup>: „Už od mých školních let mi byla vytýkána určitá morbidnost, „nemocnost“, negativismus, pesimismus. A já se vždy proti tomuto nařčení bránil. V mých filmech neexistuje abstraktní destrukce. Jde vždy o určitý druh negace negace (a jak napsal V. Effenberger: „to není negativismus“). Destrukce v mých filmech má ideologické a filozofické kořeny. Byl bych však neupřímný, kdybych zapřel, že určité destruktivní postupy při filmování (především ve vztahu k jídlu) ve mně vyvolávají „tajné“ libidinózní pocity. Ale to bychom se dostali zpět k mému zápasu s vlastním dětstvím.“<sup>512</sup>

Dalším z klíčových znaků Švankmajerových filmů je animace reálných předmětů. K tomu režisér píše: „Předměty pro mne byly vždy životnější než lidé. Stálejší, ale též výmluvnější. Vzrušivější svými latentními obsahy, svou pamětí, přesahující daleko paměť lidskou. Předměty tají v sobě děje, kterých byly svědky... Vždy jsem se snažil ve svých filmech tyto obsahy z předmětů vydolovat, naslouchat jim a pak jejich vyprávění zobrazit... Vzniká tak smysluplný vztah mezi člověkem a věcmi, založený na dialogu, nikoli na konzumaci.“<sup>513</sup> Dle Dryjeho dovádí Švankmajer animaci až k paroxysmu, třestění.<sup>514</sup> Je totiž schopen oživit vše: bahno, kameny, hlinu, listí, zvířecí jazyky, animuje zvířata i člověka. Švankmajer neanimuje mechanicky, ale

---

507 Tamtéž, s. 15.

508 Tamtéž, s. 22.

509 Tamtéž.

510 Tamtéž, s. 24.

511 Tamtéž, s. 48.

512 *Síla imaginace*, o. c., s. 137.

513 *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*, o. c., s. 24.

514 Tamtéž.

magicky.<sup>515</sup> Dle Dryjeho je tak „jediným světovým režisérem absolutní animace“<sup>516</sup>. V souvislosti se švankmajerovskou animací předmětů hovoří Dryje o „paradoxní podvojnosti kritické (negativní) reflexe tzv. užitečnosti věcí a jejich magické funkce“<sup>517</sup>. Švankmajer (a obecně surrealisté) se dle svých slov snaží vrátit věcem jejich původní, tj. magickou funkci.<sup>518</sup>

Dalším výrazným rysem a inspiračním zdrojem Švankmajerovy tvorby je motiv dětství. To ale, jak upozorňuje Ludvík Šváb<sup>519</sup>, nemá u Švankmajera idylickou podobu „zlatého věku“<sup>520</sup>, ale spíše formu drastické připomínky krutosti dětského pohledu (viz *Rakvičkárna*). Agresivita se dle něho projevuje pohráváním si s odpornými a znepokojujícími momenty – Šváb to označuje za „nutkavou sadomasochistickou manipulaci s idiosynkraziemi“<sup>521</sup>. S motivem dětství pak u Švankmajera souvisí symbolika snu. F. Dryje upozorňuje na fakt, že Švankmajer pracuje se surrealistickým principem snu: „(...) sen nemá převahu nad skutečností, ani skutečnost se nepodřizuje snu, jejich vztah je dialektický.“<sup>522</sup> Motiv snu se projevuje v jeho prvním celovečerním filmu *Něco z Alenky* (člověk musí zavřít oči, aby viděl). Zároveň tento film demonstruje Švankmajerovu myšlenku o latentní přítomnosti zázračna v realitě.<sup>523</sup> U Švankmajera se tak setkáváme s magií každodennosti (i banalita má pak magický obsah).<sup>524</sup> Sám režisér o snu říká: „Kdybych měl sen k něčemu přirovnat, tak k dětství. Sen je prodloužené dětství. Je pro mě určitě poselstvím, snad věštbou, někdy hádankou i předmětem k analýze. Záleží na tom, o jaký sen jde, a hlavně, jak mne jeho „záhadný“ obsah vzruší. Neboť ne všechny sny mají pro mne jako bdícího stejný emotivní náboj.“<sup>525</sup>

Kromě snu je pro Švankmajerovu tvorbu důležitý i motiv hry<sup>526</sup>: „Švankmajerovy filmy jsou všechny utvářeny na ludikativním principu (...)“<sup>527</sup>

---

515 Tamtéž.

516 Tamtéž.

517 Tamtéž, s. 63 – 64.

518 *Síla imaginace*, o. c., s. 132. Švankmajer také sepsal manifest *Magie předmětů (Manifest nového užitého umění)*, a to roku 1979. (Text in: *Jídlo*, o. c., s. 196 – 197.)

519 ŠVÁB, L. *K otázce psychoanalýzy filmové tvorby Jana Švankmajera* in: *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*, o. c., s. 25 – 29.

520 Tamtéž, s. 26.

521 Tamtéž.

522 *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*, o. c., s. 32.

523 Tamtéž, s. 33.

524 Tamtéž, s. 60.

525 *Síla imaginace*, o. c., s. 132.

526 K principu hry obecně více in: HUIZINGA, J. *Homo ludens*.

527 *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*, o. c., s. 34.

Režisér k tomu dodává: „Myslím, že moje tvorba stále více směřuje od „čisté“ hry k pokusům o vnitřní i vnější osvobození se od strachu a úzkosti (i když tento posun není rovnoměrný). Jako zbraň používám sarkasmus, objektivní a černý humor.“<sup>528</sup> K pojetí humoru ve svých filmech Švankmajer píše: „(...) černý, objektivní humor, mystifikace a cynismus fantazie jsou adekvátnější prostředky k vyjádření pokleslosti doby než pokrytecký, zato v českých filmech oblíbený zápach člověčiny.“<sup>529</sup> Švankmajer však dle F. Dryjeho nedodrží zákonitosti „čisté“ hry, má potřebu kontaminovat herní prvky a procesy s prvky a procesy ne-herními (opozitum ke slovu „hra“ zde ale není vážnost, nýbrž „realita“): Nejhravější filmy dle Dryjeho jsou *Historia naturae* (1967), *Et cetera* (1966), *J. S. Bach: Fantasia g-moll* (1965), *Hra kamenů* (*Spiel mit Steinen*, 1965).<sup>530</sup> F. Dryje dále zdůrazňuje fakt, že se ve Švankmajerových filmech uplatňuje autorovo podvojně vidění: hra-fikce se zde střetává s ne-hrou, realitou.<sup>531</sup> K tomu píše Vratislav Effenberger<sup>532</sup> v souvislosti s filmem *Žvahlav aneb šatičky Slaměného Huberta* (1971): „Tajemství Švankmajerova imaginativního humoru spočívá jistě v tom, že postaví-li proti sobě lyrický patos a syrovou realitu, syrovost vyprchá spolu s patosem a lyrická realita se stane tím, čím je v očích dítěte nebo básníka: hrou, která neobsahuje ani nic vznešeného, ani nic nízkého, kde hrubost přestává být hrubostí, cynismus cynismem, krutost dostává motýlí křídla snu a sen rozvíjí zázračnost, tedy hrou, jak jí rozuměl Lewis Carroll i Vítězslav Nezval, hrou živé obrazotvornosti.“<sup>533</sup> Jen předznamenejme, že propojení patosu a reality je pak programově patrné právě v *Lekci Faust*. V souvislosti se *Žvahlavem* dále Effenberger píše: „Švankmajerova imaginace, stejně jako imaginace dítěte, má neklamný, instinktivní smysl pro dialektiku reality a náznak, hravosti a symboliky.“<sup>534</sup>

Charakteristické pro Švankmajerovu tvorbu je i opětovné až obsedantní využívání některých motivů, postupů, témat či rekvizit, ke kterým se často vrací i

---

528 Tamtéž.

529 Tamtéž, s. 98.

530 Tamtéž, s. 35.

531 Tamtéž.

532 EFFENBERGER, V. *Žvahlav*. Effenberger rozlišuje dvě větve Švankmajerovy filmové tvorby – básnickou, která představuje fantastickou revue či lyrické varieté (*Rakvičkárna*) a prozaickou s kompaktní dramatickou stavbou a dějovou anekdotou (*Zahrada, Kostnice*). Obě tyto polohy se u něho prolínají. Více in: tamtéž, s. 167.

533 Tamtéž.

534 Tamtéž, s. 169.

formou přímého citátu. Z těchto rekvizit uvedme loutku a dětskou hračku (nejčastěji panenku). Jak už bylo řečeno v předešlých kapitolách, Švankmajerovy (nejen) první filmy jsou ovlivněny jeho původní profesí loutkáře a jeho působením v divadle Semafor (nejvíce *Poslední trik pana Schwarzwald a pana Edgara*, *Rakvičkárna*, *Don Šajn* a v návaznosti na ně i *Lekce Faust*). V této souvislosti se F. Dryje věnuje i Švankmajerovu posunu ve využívání loutky jako časté rekvizity jeho filmů (nejen raných, ale i pozdějších).<sup>535</sup> Dryje zdůrazňuje, že roli stylizovaných loutek (marionet či masek), vyskytujících se v prvních filmech nápadně ovlivněných tradičním lidovým loutkářstvím, přebírají později dětské hračky (viz film *Žvahlav, Něco z Alenky*).<sup>536</sup> Později také používá animaci hliněných odlitků lidských hlav a postav – viz *Možnosti dialogu*, dále *Tma-světlo-tma* (1989) či *Mužné hry* (1988).

Jak už bylo řečeno výše, v některých filmech se odráží vliv Švankmajerovy výtvarné tvorby, konkrétně taktilní experimentace a také princip arcimboldovské koláže. Oba principy jsou asi nejvíce patrné ve filmu *Možnosti dialogu* (viz hnětení hmoty, které pak připomíná Faustovo ničení hlavy Mefista v *Lekci*). Švankmajer připouští vliv fascinace rudolfínským manýrismem na svoji tvorbu – vidí souvislost mezi manýrismem a surrealismem. Manýrismus měl vliv na jeho strukturální objekty z počátku šedesátých let. Podle jeho slov by se i téměř všechny jeho krátké filmy daly označit za manýristické (viz bohatství rekvizit a prostředí, věčný návrat makabrních leitmotivů).<sup>537</sup> Švankmajer konstatuje vliv Arcimbolda na své obrazy: „Řada mých koláží je téměř arcimboldovsky doslovná, jen to ovoce, mušle či zvířena jsou jiné.“<sup>538</sup> Dílo Arcimbolda je pro Švankmajera „magické a inspirativní“<sup>539</sup>, přiznává, že je jeho eklektikem<sup>540</sup>. Svoji tvorbu pak rozděluje na dvě poloviny: manýristickou a surrealistickou.<sup>541</sup> Dalším z výtvarných inspiračních zdrojů byly pro Švankmajera fotografie Emily Medkové: „Její fotografie mě naučily všimnout si pražských zdí a jejich

535 *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*, o. c., s. 45.

536 Tamtéž.

537 *Nic není tím, čím se na prvý pohled jeví, aneb o filmu, divadle, výtvarném umění, lidech a hlavně imaginaci*, o. c., s. VII.

538 Tamtéž.

539 Tamtéž.

540 Tamtéž.

541 Tamtéž. O umění J. Švankmajer říká: „(...) umění jako fenomén a lidská aktivita mě nikdy nezajímalo (...) Mě poutá jen a jen imaginace, a ta se s uměním vždy nekryje. Je i neimaginativní umění, tak jako existuje imaginace mimo umění. A proto neváhám tvrdit, že mnohem víc, než některá vrcholná díla světového malířství, mě vzrušuje obyčejná mušle nebo vycpanina pásovice.“ Má vlastní kunstkomoru. („Kunstkomora je vybírána principem slasti, a je to subjektivní pohled na svět.“) Více o jeho názorech na umění a imaginaci in: Tamtéž.



imaginativní hodnoty. Inspirovaly například můj film J. S. Bach: Fantasie G moll.<sup>542</sup>

Důležitou roli ve Švankmajerových filmech hraje výtvarný aspekt. Jde převážně o animované či loutkové filmy, nebo filmy kombinující hrané a animované sekvence. Z tohoto hlediska se také jedná o filmy autorské – režisér je nejen tvůrcem námětu a scénáře, ale většinou i výtvarníkem. Vraťme se ještě krátce k jeho taktilní<sup>543</sup> experimentaci. Hmat může dle Švankmajera sehrát důležitou roli při obrození zchudlosti senzibility naší civilizace, protože není ještě v umělecké oblasti zdiskreditován.<sup>544</sup> Haptický aspekt je také důležitý při vnímání jeho koláží z počátku sedmdesátých let (*Přírodopisný kabinet*, *Švank-meyers Bilderlexikon*), kde vytváří nové osobité tvory-monstra. Ty v sobě – stejně jako tvorové středověkých bestiářů – mísí prvky černého humoru, grotesky či děsivosti s pocity štitivosti a idiosynkrazie. Zvířecí monstra tvoří Švankmajer spojováním různých přírodních materiálů (kosty, lastury, nerosty, peří, skořápky), postupně přidává předměty denní potřeby (vidličky, hřebíky, atd.), deformované kusy hlíny, alchymistické křivule a baňky: „Tak vznikne těžko popsatelná, groteskní, ale ne samoúčelná drúza, jež v sobě *multiplikuje* všechny zmíněné postupy a aspekty a přitom je průběžně nabíjena a nabita agresivní, destruktivní energií: vzniklé objekty působí v emotivním a afektivním plánu často jako podivně organicko-anorganické (sebe)mučící nástroje, jejich stavební prvky se vzájemně ničí či alespoň zraňují, přitom však nesporně dochází k paradoxní rekonstrukci a rekonstituci – vždyť vznikl nový celek! – všech evokovaných, různorodých, leč, v řádu autorova nevyhnutelného, nutkavého konání, nejspíš nikoli

---

542 Tamtéž, s. VIII.

543 Text J. Švankmajera o taktilní experimentaci *Gestické sochařství* vyšel ve sborníku *Hmat a imaginace* roku 1994. Gestické sochařství chápe Švankmajer jako čistou formu taktilního umění: „Jsme-li ochotni věřit tomu, o čem nás přesvědčují staré hermetické knihy, pak silná emoce zanechává nesmazatelný otisk na dotýkaných předmětech, které jsou schopny tyto emoce senzitivním vnímatelům předávat, a dokonce je vizualizovat.“ In: *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*, o. c., s. 46.

544 *Síla imaginace*, o. c., s. 139. O hmatu dále Švankmajer píše: „Tělový smysl má zvláštní postavení mezi tak zvanými vyššími smysly. Zrak i sluch jsou ryze objektivní smysly, chuť a čich subjektivní. Hmat stojí někde uprostřed: částečně objektivuje a částečně subjektivuje. Dotýkáme-li se něčeho, promítáme dojem ven, mimo sebe, ale zároveň vnímáme hmatové pocity na sobě, na své kůži. To znamená, že hmat by mohl sehrát důležitou roli v překonávání antagonismu Objekt – Subjekt. Snad právě proto, že hmat jako smysl byl nejdéle ze všech smyslů v zajetí utilitárních funkcí a nemohl se prostě z praktických důvodů „estetisovat“, zachoval si určitou prvotní „primitivní“ vazbu ke světu. Jistě k tomu přistupuje i fakt, že tělový smysl hraje jednu z nejvýznamnějších rolí v erotismu. Tento „primitivismus“ dosud nezploštělý estetickými kánony a pudovost v prožívání taktilních vjemů nás budou vždy při vybavování asociací odkazovat k nejhlubším vrstvám našeho nevědomí. Hmat by mohl být právě tím smyslem, který je ze všech nejdisponovanější pro funkce moderního umění. Skutečnost, že stál zatím stranou dějin umění, má na svědomí otroctví ekonomie, z něhož se jen pomalu vymaňuje.“ (in: ŠVANKMAJEROVÁ, E. – ŠVANKMAJER, J. *Imaginativní oko, imaginativní ruka*, s. 20.)

různoběžných motivů a sil, jež jsou reprezentovány všemi uvedenými komponentami.<sup>545</sup> Tato groteskní monstra se pak mimo jiné objevují ve filmu *Něco z Alenky* či v *Lekci Faust*. Domnívám se, že fenomén tvoření nesourodých tvorů souvisí se Švankmajerovým zaujetím pro vše staré, kuriózní, bizarní. Jeho sběratelská posedlost se pak projevuje už v jeho prvních filmech, a to výběrem rekvizit. Tento princip koláže pak Švankmajer přenáší i do svých filmů. Alena Nádvorníková k tomu píše: „Klíčový význam má pro něho princip koláže; chápe ho nejen jako technický, ale také jako noetický princip a uplatňuje ho ve svých filmech, objektech, asamblážích a keramických výtvořech. Propojování vysokého s nízkým, agresivního s lyrickým, fatálního s groteskním se objevuje ve struktuře jeho tvořivého projevu vždy jako polarita. Jeho pocitový svět i s jeho vnitřním, imaginativním modelem – *disegno interno arte fantastico* – je Švankmajerovi neobyčejně blízký, neubírá mu však na autenticitě.“<sup>546</sup>

Švankmajerovy filmy také charakterizuje všudypřítomnost napětí (strach, úzkost, idiosynkrazie, evokace záhady, tajemství, porušení řádu účinkem iracionality). Ta má dle F. Dryjeho erotický podtext.<sup>547</sup> Sám Švankmajer k tomu říká: „Erotické vzrušení pokládám za základní potřebu v tvorbě, i když se samozřejmě nemusí ve výsledku bezprostředně projevit.“<sup>548</sup> Bezprostřední obraz erotiky tvoří dílčí téma jen několika jeho filmů (*Možnosti dialogu*, *Otrantský zámek*, *Don Šajn*, *Zánik domu Usherů*). Dominantním rysem erotického vztahu je u Švankmajera zničení milostného objektu a zároveň sebezničení<sup>549</sup>: V *Možnostech dialogu* je vášně postavena na roveň pohlcení, agresivní destrukci milované bytosti. Ironický černě sarkastický pohled na milostný cit zde koresponduje dle Dryjeho s tradicí sadeovskou.<sup>550</sup> K principu erotismu<sup>551</sup> v Švankmajerových filmech F. Dryje dále píše: „ (...) pokud byl erotický motiv ve Švankmajerových filmech vyjádřen přímo, byl vždy zároveň kontaminován –

---

545 *Pohyblivé cíle aneb Infantilní nedočkavost (k některým aspektům výtvarné tvorby Jana Švankmajera)*, o. c., s. 16.

546 *Imaginativní oko, imaginativní ruka*, o. c., s. 58.

547 *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*, o. c., s. 57.

548 Tamtéž.

549 Tamtéž, s. 58.

550 Tamtéž.

551 Tématu erotiky se Švankmajer věnoval i v rámci nově se formujícího Surrealistického hnutí na počátku sedmdesátých let. Hnutí vydalo několik tematických sborníků, mj. *Erotismus*, *Strach*, *Sen*. Zřejmě ne náhodou se pak tato témata objevují jako konstanta ve Švankmajerově filmové tvorbě. S působností Švankmajera v této skupině pak souvisí i ludikativní princip jeho filmů (viz ludikativní charakter skupinových experimentací). Více o českém surrealismu in: Tamtéž, s. 74 – 83.

v emocionálním plánu – vlastní negací. Obdobně, tedy psychologicky shodně, postupuje autor ale i ve většině svých prací, kde pouze tušíme erotický podtext, resp. které vyjadřují tento všudypřítomný motiv cestou analogie.<sup>552</sup> Erotický podtext má dle Dryjeho i typický švankmajerovský sadomasochistický vztah k věcem, kterému neuniknou ani dětské hračky a loutky, jež jsou ve filmech ničeny až s „infantilní krutostí“<sup>553</sup>. Švankmajer tím ruší konvenční (a můžeme říci i sentimentální) představu o šťastném dětství (zpochybnění dětské nevinnosti, čistoty). Dětství je pak, jak už bylo naznačeno výše, u Švankmajera spojeno s agresí, krutostí a pocity strachu a úzkosti. Švankmajer uvádí dětství jako jeden ze svých hlavních inspiračních zdrojů pro veškerou svoji tvorbu (v dětství má kořeny i jeho obsedantní téma jídlo, předobraz některých rekvizit nábytku).<sup>554</sup> Režisér k tomu dále říká: „Ve své tvorbě, podobně jako staří alchymisté, neustále destiluji vodu svých zážitků z dětství, svých obsesí, idiosynkrasií, úzkostí, aby tak vznikla „těžká voda“ poznání, nezbytná pro transmutaci života.“<sup>555</sup>

Martin Stejskal<sup>556</sup> upozorňuje také na černé polohy Švankmajerových filmů: „Mnoha filmovými díly Jana Švankmajera se vine imaginativní nit, inspirovaná předlohami jak černých románů, tak lidových hrůzyplných loutkoher, jejichž kořeny si jsou v mnoha ohledech podobné. Černou filiaci však lze shledat nejen v jeho prepisech klasické literatury těchto žánrů, ale i ve filmech podle vlastních scénářů. Švankmajerovy transpozice literárních předloh jsou vždy především autorským dialogem s původním tématem, ale zároveň i jejich originálně působivou ilustrací.“<sup>557</sup> Filmy odráží atmosféru černých románů.<sup>558</sup>

Významným výrazovým prostředkem Švankmajerovy tvorby je práce s detailem a makrodetailem. V. Just<sup>559</sup> hovoří o zvláštním, lupou zvětšeném světě

---

552 Tamtéž, s. 64.

553 Tamtéž, s. 66.

554 ULVER, S. *O úzkosti, spiklencích a slastech filmu: Rozhovor s Janem Švankmajerem*, s. 13.

555 *Síla imaginace*, o. c., s. 130 – 131. Pohled na dětství jako na „ztracený ráj“ je dle Švankmajera zkreslující.

Dětství je plné zákazů, krutosti, nespravedlnosti. Švankmajer si podle vlastních slov zachovává aktivní vztah k dětství, který má podobu jakéhosi zápasu. Vzpomínky na dětství, které pak vědomě (i nevědomě) ovlivnily jeho tvorbu: lakování podlahy v novém bytě ve Vršovicích (tato červenohnědá barva pak dle jeho slov natrvalo ovlivnila kolorit celé jeho tvorby), spála, pláč v nemocnici po skončení návštěvy rodičů, strach ze zvuků poplachových sirén (za války), deprese a beznaděj po návratu do Prahy z jeho prvních prázdnin. (In: *Transmutace smyslů: Transmutation of the Senses*, o. c., s. 86.)

556 STEJSKAL, M. *Černé polohy filmů Jana Švankmajera*. In: *Síla imaginace*, o. c., s. 70 – 73.

557 Tamtéž, s. 70.

558 Tamtéž, s. 71.

559 JUST, V. *Příběhy ze sklepa: Otesánek na pozadí dosavadního díla Jana Švankmajera*.

Švankmajerova groteskního vesmíru. V jeho filmech se až obsedantně objevují tyto prvky: jídlo<sup>560</sup>, žravost, černý kocour, zuby, oko, loutky, kouzelnický stolec, manýristická kresba, bestiář, patafyzické mechanismy, kuchyňské nádobí, mosazné kohoutky, mlýnky na maso, rozpadající se staré předměty, staré omítky, rozpraskané zdi, tekoucí hmota jako zárodek budoucích tvarů – to vše se objevuje v syrovém makrodetailu.<sup>561</sup> Tento strukturální makrodetail je pak dle V. Justa erbovním znakem Švankmajerova rukopisu.<sup>562</sup> Není zde však dějově a kompozičně funkčním prvkem, z hlediska příběhu se pak jeví takto nadužívaný makrodetail nadbytečným: „Má povýtce poetickou, nikoli dramatickou funkci. Plní úlohu samostatného „emancipovaného“ básnického obrazu jako v moderní polytematické, asociativní básni.“<sup>563</sup>

Významný je i dvojitý čas Švankmajerových filmů. S. Ulver ho označuje za „běžný fyzický čas“<sup>564</sup> a „sakrální čas“<sup>565</sup>. Ulver<sup>566</sup> se také zabývá funkcí a konstrukcí prostoru Švankmajerových filmů. Ve snímku *Poslední trik pana Schwarzwaldea a pana Edgara* režisér zatemňuje a znejasňuje orientaci v prostoru pomocí blízkých záběrů. Děj je tedy vyčleněn z aktuálního prostředí a času. Rekvizity situují děj na počátek století. Už zde tedy Švankmajer vytváří jiný (intimní, mytický, archetypální) prostor, který je pak příznačný téměř pro všechny jeho filmy.<sup>567</sup> Ve filmu *J. S. Bach: Fantasia G-moll* se poprvé, jak upozorňuje Ulver, objevuje jedno ze Švankmajerových největších témat – téma uzavřeného prostoru.<sup>568</sup> *Rakvičkárna* a *Don Šajn* jsou originální i z hlediska prostorových vztahů. V *Rakvičkárně* je řada emotivních makrodetailů, jež mají dle S. Ulvera estetický charakter (srst a oko morčete, rapidmontáž pseudovědeckých nákresů a starých inzerátů).<sup>569</sup> *Don Šajn* je prostorově

---

560 Jídlo dle Švankmajera úzce souvisí s erotismem (v podstatě se jedná o analogickou činnost). Jídlo je však analogické i umělecké tvorbě. Švankmajer tento fenomén kritizuje: „Jídlo je také asi nejvýstižnějším symbolem této civilizace, neboť ona ve své nenasyté agresivitě požívá všechno kolem sebe: přírodu, zvířata, celá etnika, kulturu...a ve svém utilitárním bachoru vše tráví a potom vyměšuje v podobě peněz – těchto exkrementů naší doby. (...) Ano, naše civilizace se zastavila v sadisticko-anální fázi organizace libida. Jde o tu nejnebezpečnější perverzi (...)“ Jídlo je také u Švankmajera spojeno s negativními zážitky z dětství (nucení do jídla rodiči, jeho až chorobná vyzáblost, nucené požívání železitého vína a rybího tuku, vzpomínka na pobyty ve „vykrmovacích“ táborech). (Více in: *Jídlo*, o. c., s. 6.)

561 *Příběhy ze sklepa: Otesánek na pozadí dosavadního díla Jana Švankmajera*, o. c.

562 Tamtéž.

563 Tamtéž.

564 *O úzkosti, spiklencích a slastech filmu: Rozhovor s Janem Švankmajerem*, o. c., s. 16.

565 Tamtéž.

566 ULVER, S. *Ze sklepa po schodišti vzhůru a zase zpět aneb Kterak Jan Švankmajer filosofuje kladivem*.

567 Tamtéž, s. 141.

568 Tamtéž.

569 Tamtéž.

originální umístěním do pleneru.<sup>570</sup> V *Zániku domu Usherů* se objevuje prostor „zrcadlem“ (dále v *Něco z Alenky, Lekci Faust*). Touha uniknout z uzavřeného prostoru souvisí u Švankmajera nejen s pocitem nesvobody, ale především s pocitem fyzického ohrožení: „Postupný rozklad či naopak zhoubné bujení, k němuž na takových místech dochází, vrcholí „vzpourou“ obyčejných věcí, ze kterých Jan Švankmajer svůj svět buduje (bez ohledu na magii, jež je s nimi provozována) a které – jako třeba v BYTU – začínají žít svým vlastním, destruktivním způsobem. Meritum věci pak možná spočívá v aktérově „dobrovolném“ přijetí absurdních pravidel, jež tu platí – v pokorném připojení svého podpisu k dlouhému seznamu předchozích jmen.“<sup>571</sup> U Švankmajera existuje prostor „vně“ a „uvnitř“ (*Et cetera, Historia naturae, Tichý týden v domě*). Prostory existují paralelně, k jejich přímému propojení dochází až v *Otrantském zámku* a *Mužných hrách*. S. Ulver pak v této souvislosti hovoří o kolizi prostoru pozorovatele a prostoru mediálního (ten je agresivní).<sup>572</sup>

Zaměřme se nyní na hudební (zvukovou) složku. Na Švankmajerových filmech často spolupracovali filmoví skladatelé Zdeněk Liška a Jan Klusák. V pozdějších filmech se hudba vytrácí a nahrazují ji ruchy, zvukové montáže. K tomu režisér říká: „Jak v obraze, tak v pohybu stále více tíhnu k realitě (k pravděpodobnému). Čím jde člověk hlouběji do fantastického, tím více potřebuje být realistický ve formě. Stále znova a znova opakuji, že mou touhou je vlastně dělat „surrealistické dokumenty“. Čím blíže se k tomuto cíli dostanu, tím subverzivnější účinek budou moje filmy mít. V této koncepci není již místo pro hudbu (leđa jako artefakt). Reálný ruch je daleko účinnější.“<sup>573</sup> Švankmajer často zdůrazňuje, že jeho filmy mají předobraz v realitě. I zvuky jsou proto reálné, pouze používá nereálné poměry mezi jednotlivými reálnými zvuky.<sup>574</sup>

Pro J. Švankmajera je také typické omezení či úplná absence řečové složky. Švankmajer totiž zpochybňuje komunikační hodnotu slov a řeči vůbec. Ve svých úvahách pak dochází k možnosti využití neverbálního dialogu a komunikace: „Obrazová řeč je fylogeneticky starší než verbální. Řeč symbolů je svou polysémantičností (neurčitostí) paradoxně mnohem „přesnější“ než slova. Působí

---

570 Tamtéž, s. 142.

571 Tamtéž, s. 143.

572 Tamtéž.

573 *Síla imaginace*, o. c., s. 142.

574 J. Švankmajer to uvedl v dokumentu z cyklu *Zlatá šedesátá* (režie Martin Šulík, 2009).

bezprostředně na naše emoce, a proto jsem vždy pracoval, když to šlo, právě s ní, s obrazy beze slov. Obávám se však, že její dny jsou sečteny. Toto je svět slov. Slova, která už ani neznamenaají to, pro co byla původně určena.<sup>575</sup> Tuto myšlenku pak převedl v obrazové rovině i do filmu *Možnosti dialogu*, kde ji ale zároveň negoval (i tato forma komunikace totiž vede ke vzájemné destrukci objektů).

Principy švankmajerovské tvorby nejlépe vystihuje a shrnuje jeho Desatero<sup>576</sup>, které režisér zformuloval roku 1999. Než začne člověk točit film, měl by podle J. Švankmajera napsat báseň, román, esej, namalovat obraz či slepit koláž. Pro natočení dobrého filmu je totiž nutné pěstovat univerzalitu výrazu. Dále je potřebné se cele oddat svým obsesím jako relikvím dětství: „A právě z hlubin dětství pocházejí ty největší poklady. Tím směrem je třeba mít stále bránu otevřenu. Nejde o vzpomínky, jde o pocity. Nejde o vědomí, jde o nevědomí.“<sup>577</sup> Je také nutné věnovat se filmu celých dvacet čtyři hodin: „Potom se všechny tvé obsese, celé tvé dětství přestěhuje do filmu, aniž to vědomě postřehneš. A tvůj film se tak stane triumfem infantilismu. A o to jde.“<sup>578</sup>

Režisér má používat animaci jako magickou operaci.<sup>579</sup> Animace je dle Švankmajera ožívování neživých věcí (jejich probuzení k životu), ne pohybování neživými objekty. Nutné je snažit se pochopit vnitřní život věcí, ne jejich utilitární funkci. Lidé podle Švankmajera totiž vtiskují předmětům své psychické stavy. A dále: „Musíš se stát nejprve sběratelem, teprve potom filmařem. Oživení animací musí probíhat přirozeně. Musí vycházet z předmětů, ne z tvého přání. Nikdy předměty neznásilňuj! Nevyprávěj pomocí předmětů (objektů) své příběhy, ale jejich příběhy.“<sup>580</sup>

Důležité je také neustálé zaměňování snu za realitu a naopak: „Neexistují žádné logické přechody. Mezi snem a realitou je jen jeden nepatrný fyzický úkon: zvednutí nebo zavření víček.“<sup>581</sup> A další bod: Režisér má dát přednost zážitku těla před okem, protože hmat je starší smysl než zrak. Švankmajer navíc poukazuje na unavenost a „zkaženost“<sup>582</sup> oka v současné audiovizuální civilizaci. Zkušenost těla je dle něho

---

575 *Mediumní kresby, fetiše a film: Kouzlo magie: Rozhovor s Janem Švankmajerem*, o. c., s. 159.

576 *Síla imaginace*, o. c., s. 113 – 116.

577 Tamtéž, s. 113.

578 Tamtéž.

579 Celý odstavec in: Tamtéž, s. 113 – 114.

580 Tamtéž, s. 114.

581 Tamtéž.

582 Tamtéž.

autentičtější.

Režisér by se měl inspirovat sny: „Čím hlouběji jdeš do fantastického děje, tím musíš být realističtější v detailu. Tady je třeba se plně opřít o zkušenost snu.“<sup>583</sup> Je také nutné přesvědčit diváka, že vše, co ve filmu vidí, se ho týká, a to pomocí všech triků, které režisér ovládá. Režisér má svojí tvorbou také vzdát hold imaginaci: „Imaginace je subverzivní, protože staví možné proti skutečnému. Proto používej vždy tu nejběžnější imaginaci. Imaginace je největší dar, který lidstvo dostalo. Imaginace polidštila člověka, ne práce. Imaginace, imaginace, imaginace...“<sup>584</sup>

Režisér si má zásadně vybírat témata, k nimž má ambivalentní vztah. Ambivalence musí být hluboká a dostatečně silná, „abys mohl kráčet po jejím ostří a nepadat na jednu nebo druhou stranu, nebo naopak padat na obě strany zároveň.“<sup>585</sup> Jedině tak se lze vyhnout dle Švankmajera největšímu prohřešku – tím je film á la teze. Tvorba má být pěstována jako prostředek autoterapie (jedná se tedy o antiestetický postoj). Dílo má osvobozovat nejen diváka, ale i tvůrce: „Jestliže má tvorba vůbec nějaký smysl, tak jedině ten, že nás osvobozuje. (...) Tvorba jako permanentní osvobozování.“<sup>586</sup>

Režisér má dát přednost psychickému automatismu před nápadem: „Nápad je součástí tvůrčího procesu, nikoliv impulzem k němu.“<sup>587</sup> K scénáři se pak má uchýlovat pouze v případě selhání inspirace (důležitost improvizace). Tato pravidla, jak sám Švankmajer zdůrazňuje, vyplynula z jeho tvorby (nepředcházela jí). Uznává jejich překračování ne obcházení, kromě jednoho: „Nikdy nedej svou tvorbu do služeb čehokoli jiného, než je svoboda.“<sup>588</sup>

### **Faustovský mýtus ve filmu před Janem Švankmajerem**

Než se budeme věnovat rozboru filmu *Lekce Faust*, zastavme se ještě krátce u předšvankmajerovských filmových zpracování faustovského mýtu.<sup>589</sup>

Filmové adaptace tohoto mýtu začaly vznikat hned na počátku dvacátého století. Jednalo se o krátké pokusy, k nimž patří například film E. S. Portera z roku

---

583 Tamtéž.

584 Tamtéž, s. 115.

585 Tamtéž.

586 Tamtéž.

587 Tamtéž, s. 116.

588 Tamtéž.

589 Více in -BUP-. *Faustovský mýtus nejen ve filmu II*, s. 5.

1900 *Faust a Markétka*. Už roku 1906 mohla u nás vzniknout první filmová verze Goethova *Fausta* s trikovými pasážemi. Mefista měl hrát Eduard Vojan, jenž nakonec natáčení odmítl a z projektu tedy sešlo. Významný je i rok 1913, ze kterého pochází český film *Faust*. Tuto zfilmovanou část opery Charlese-Francoise Gounoda režíroval malíř a amatérský operní zpěvák Stanislav Hlavsa, jenž zde ztvárnil i roli Mefista. Jedná se vlastně o němou inscenaci opery – Hlavsa stál při projekci v kině Ponrepo u plátna a zpíval role Fausta i Mefista.

Z roku 1926 pochází slavné expresionistické zpracování mýtu Friedricha Wilhelma Murnaua *Faust* s podtitulem *Eine deutsche Volkssage*, které přineslo ještě stále němou adaptaci především Goethova dramatu. Tato variace vznikla v prostředí německého expresionismu, jenž „svou výtvarnou stylizací reagoval na traumata nedávno skončené světové války a její katastrofální důsledky pro Německo.“<sup>590</sup> Apokalyptické ztvárnění války se vyskytuje i zde. Film upoutá vizuálním dramatickým obrazem, postaveným na střídání světla a tmy. Tím vychází v podstatě ze struktury Goethova dramatu, kde je sled scén též založen na polaritě noc – den. Roli Mefista ztvárnil Emil Jannings, Fausta hrál Gösta Ekman, Martu slavná francouzská šansoniérka Yvette Guilbertová a Markétku Camilla Hornová.

Dalším filmovým příspěvkem k faustovskému mýtu je *Ďáblova krása* režiséra René Claira z roku 1950. Titulní role Fausta a Mefista hráli Michel Simon a Gérard Phillipe. Film vychází z předgoethovské románové předlohy od A. Salacroux. Clair si zde pohrává s vrstvením času a motivem zrcadla. Film modifikuje faustovské téma zřejmě pod vlivem tehdy nedávno skončené druhé světové války (viz scéna, kdy ďábel utíká před lidmi se slovy: „Lidé jsou víc zlí než peklo!“).<sup>591</sup> Poslední významnou interpretací mýtu je stejnojmenná variace na román M. Bulgakova *Mistr a Markétka* režiséra Alexandra Petroviče (1972).

## Švankmajerova *Lekce Faust*

### Radokův film *Johanes doktor Faust*

Jak už bylo řečeno, spolupracoval J. Švankmajer těsně po vysokoškolských

---

<sup>590</sup> Tamtéž.

<sup>591</sup> Tamtéž.



studiích jako vodič na krátkometrážním filmu Emila Radoka *Johanes doktor Faust* (1958). Na něm se podíleli i někteří Švankmajerovi pozdější spolupracovníci: kameraman Svatopluk Malý a autor hudby Zdeněk Liška. Námět, vycházející z loutkoher o Faustovi, napsali Jaroslav A. Novotný a E. Radok. Mluvičem (spíše vypravěčem příběhu, loutky totiž nemluví) byl Karel Richter. Na filmu se výtvarně podílel Vlastimil Beneš.

Jedná se o adaptaci klasické faustovské loutkové hry s původními figurami tradičních českých loutkářských rodů Karfiolů, Maiznerů či Nováků. Radok zde použil širokoúhlý obraz, trikové efekty i princip černého divadla. Švankmajer na filmu spolupracoval především jako loutkoher, ale zároveň i částečně zasáhl do scénáře (ve scéně snu).<sup>592</sup>

J. Švankmajer považuje film za velmi významný, jeho hodnota však nebyla u nás dle jeho slov dostatečně doceněna.<sup>593</sup> Konstatuje také jistou příbuznost Radokových postupů s jeho pozdější tvorbou: Film dle něho obsahuje – Švankmajerem často využívanou – bizarní imaginaci.<sup>594</sup>

Domnívám se, že tento film byl posléze inspirací pro Švankmajerovy divadelní faustovské pokusy (viz jeho stejnojmenná inscenace v Semaforu) a především pro *Lekci Faust*, a to jak z hlediska obsahu, tak i formy. Paralely s pozdější Švankmajerovou divadelní i filmovou tvorbou lze vidět v celkovém „poutřovém“ koloritu filmu, který podporují jak mechanické ploché figurky ze střešnice, tak i lehce rozladěná jarmareční hudba kombinující činely s bubínky. Ta je zároveň spojena s dramatickou scénickou hudbou ve chvílích příchodu ďábla. Další podobnost lze spatřovat v analogické práci s rychlým střihem a detailem (resp. makrodetailem). Objevuje se tu i – u Švankmajera velmi častý – motiv destrukce loutky (loutka Fausta je v závěru rozložena na jednotlivé části). V Radokově variaci mýtu je obsažen i odkaz k manipulativnímu charakteru divadelní fikce: V úvodní sekvenci jsou vidět lidské ruce, které připravují loutky k představení (ruka maluje loutce ústa barvou, obléká loutky, atd.). Tento princip se pak ještě během hry několikrát zopakuje: ruce umísťují loutky na scénu, pomocí hrnečku s vodou hasí skutečný oheň na scéně loutkového divadélka. Motiv odkrytého vodiče pak obsahují některé Švankmajerovy rané filmy a

---

592 Jan Švankmajer to uvedl v dokumentu z cyklu *Zlatá šedesátá*.

593 Tamtéž.

594 Tamtéž.

v návaznosti na ně i *Lekce Faust*.

### **Švankmajerova práce s faustovskými motivy v *Lekci Faust***

J. Švankmajer je tradičně autorem námětu i scénáře, zároveň režisérem a výtvarníkem (na výtvarné složce spolupracovala i E. Švankmajerová). Jako kameraman se na filmu podílel Svatopluk Malý, jako animátor Bedřich Glaser (ten poprvé spolupracoval jako animátor na *Zániku domu Usherů*). Ve filmu hrají Petr Čepek<sup>595</sup>, Jan Kraus, Vladimír Kudla, Antonín Zaccal a Jiří Suchý. Snímek vznikl na základě scénáře ze sedmdesátých let k nerealizovanému představení v Laterně magie *Johann doktor Faust*, jež mělo být součástí Radokova programu *Variace*.

Úvodní sekvence filmu je za doprovodu hudby vyplněna obrázky nejrozmanitějších příšer a monster, které odkazují k Švankmajerově výtvarné tvorbě (k cyklům *Přírodopisný kabinet* a ještě více *Švank-meyers Bilderlexikon*, připomínajícím svojí obrazností středověké bestiáře).

Následuje záběr na východ ze stanice metra a procházející lidi. Dva mladíci rozdávají letáky – lidé si je s nezájmem berou a pokračují v cestě. Jedním z nich je i muž (P. Čepek). Ten nijak nevybočuje z davu (na sobě má oblek neutrální tmavší barvy, košili s kravatou a světlý plášť, v ruce drží aktovku). Leták s jakýmsi plánkem si nejprve krátce prohlédne, pak jej ale zmačká a zahodí na chodník. Na přechodu mu svítí červená. Symbolika červené je ve filmu několikrát: na přechodech, červená tramvaj, divadelní světlo a automobil. Zde se v souvislosti s faustovským mýtem může jednat o parafrázi varování „O homo, fuge!“ (tedy „Človče, uteč!“) z *Faustbuchu* a Marlowovy verze. Na své cestě domů se muž několikrát otáčí. Jako by uvažoval o obsahu letáku, který zahodil. Celá výchozí situace je nápadná svojí všedností. Muž, snad úředník vracující se z práce, bydlí ve starém oprýskaném činžovním domě s rozpraskanými zdmi a temným vchodem. Nezaujatě vybírá poštovní schránku, když uslyší kodrcavý zvuk. Následuje záběr na dětskou panenku a pak na matku s dítětem v náručí, která hračku lhostejně táhne za sebou po zemi – panenka hlavou i tělem naráží o prošlapané schody. Vchodové dvoukřídlé dveře rozdrtí hračky hlavu. Tím je tedy poprvé narušena všednost mužova příchodu. Druhé narušení je pak v podobě černé slepice, která vylétne z jeho bytu, když odemkne a otevře dveře.

---

<sup>595</sup> P. Čepek spolupracoval již na filmu *Zánik domu Usherů* jako vypravěč příběhu.

Muž nejprve uklidí byt od slepičího trusu a pak se pustí do jídla. Automaticky krájí krajíc chleba, k tomu si z pod skleněného poklopu vytáhne mazlavé syrečky a posype je kousky cibule, otevře si pivo a začne se probírat došlou poštou. Tato poměrně dlouhá scéna, doprovázená pouze z povzdálí znějícím slepičím kdákáním a šustěním papíru, odráží základní rys Švankmajerova současného Fausta. Tím je jeho obyčejnost, průměrnost (je to jeden z davu), všednost. Scéna ukazuje na banalitu a stereotypnost jeho života, do které ale začínají postupně vstupovat iracionální motivy. V bochníku chleba totiž muž objeví vejce, při jeho rozbití začne bouře. Strhne se vítr, létají blesky, předměty se začínají samovolně smýkat po podlaze. Muž jde zavřít okno, pod ním stojí dva muži, kteří před tím na ulici rozdávali letáky (v rukou drží onu černou kdákající slepici). Muži, dle V. Justa „podezřelí kafkovští pomocníci“<sup>596</sup> či „bodří Satanovi fámulové“<sup>597</sup>, jsou tedy s mužem už od začátku. Muž se začne opět zabývat poštou, kde předtím našel leták. Nyní už ho studuje podrobněji. Patrně pod vlivem iracionálních okolností, jež se mu v krátkém čase udály, už u něho tedy zvítězí zvědavost. Připomeňme, že se jedná o jeden ze základních faustovských hříchů, pevně zakotvených v archetypální struktuře mýtu.

Další den jde muž podle plánu, na ulici ho málem srazí červená škodovka (druhé varování). Najde oprýskaný dům s opadanou omítkou, se zbytky lešení, s hnijícími jablky v oknech s vytlučеныmi tabulkami (typická ukázka švankmajerovského motivu rozkladu). V tom do něho vrazí jiný muž, který před někým nebo něčím zběsile utíká. Obskurní atmosféru dále doplňuje vrásčité obličej staré ženy, jež s černým kocourem v okně muže pozoruje. Černý kocour dle S. Ulvera signalizuje nebezpečný archetypální svět.<sup>598</sup> Dodejme, že motiv černého kocoura se vyskytuje i v Bulgakovově verzi mýtu, kde je zvíře jedním z členů ďáblovy družiny. Cestu mu ukáže jakýsi starší muž (svoji „ošuntělostí“ připomíná bezdomovce), jenž má na lopatě rozžhavené uhlíky a sype je do popelnice.

Podle plánu pak muž dojde až na místo určené do jakési staré divadelní šatny se špinavým zrcadlem, divadelními líčidly a zaprášenými rekvizitami. Nalezne zde potrhaný scénář s ohořelými listy, divadelní plášť s hvězdami, límec. Začne si

---

596 *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)*, o. c., s. 7.

597 Tamtéž, s. 8.

598 *Ze sklepa po schodišti vzhůru a zase zpět aneb Kterak Jan Švankmajer filosofuje kladivem*, o. c., s. 143.

automaticky maskovat obličej, lepit vousy a připevňovat paruku. Vše je osahané, oprýskané, použité (viz zažloutlý límec u kostýmu).

Z lednice si muž vytáhne opět jakoby automaticky pivo, přelije ho do püllitru a civilně až indiferentně začne předčítat text – úvodní faustovský monolog, téměř doslovně přejatý od J. W. von Goetha, odrážející Faustovu bilanční skepsi a pesimismus: „Ach, já s právy filosofii/ a medicínu jsem studoval/ a také teologií/ pohříchu se prokousal-/ a teď tu, blázen, stojím, žel,/ žel ani za mák jsem nezmoudřel.“ Tato scéna je zcizena mužovým netečným popíjením piva mezi jednotlivými verši („a teď tu, blázen, stojím, žel“). Při dalších verších se mu začnou odlepovat divadelní vousy. Toto tvoří kontrast ke vznešenosti Goethovy básnické formy. K tomu V. Just píše: „Tento netečný, nezúčastněný muž s püllitrem přirostlým k ruce, muž pozorovatel, muž profesionální divák, nikoli profesionální aktér, to je Faust po česku.“<sup>599</sup> Místo typické faustovské noetické skepse nastupuje lhostejnost. Švankmajer tak porušuje řadu započatou Marlowem a pokračující přes Calderóna, Goetha až ke Grabbemu. Z typických faustovských charakteristik zde zůstává pouze zvědavost (probuzená d'áblem) a chtíč. Švankmajerův „Faust“ tedy připomíná spíše Mistra z Bulgakovova románu *Mistr a Markétka* – i on je bezejmenným mužem, kterého charakterizuje rezignace a lhostejnost. Na rozdíl od všech předešlých verzí mýtu, nemá muž u J. Švankmajera vzdělanecký status.

Z monologu muže vytrhne až červeně blikající světlo (třetí varování) a pronikavý zvuk zvonku – signál toho, že má jít herec na scénu. Muž tedy pouze hraje (nebo spíše jen čte, reprodukuje) roli (text) Fausta, není jím. Toto je pak jeden ze základních posunů od předešlých verzí mýtu. Švankmajerův „Faust“ není jedinečná (titánská) osobnost, ale tuctový Jedermann/Everyman, který pouze předčítá roli Fausta z předem napsaného scénáře, a to navíc nezaujatě a bez schopnosti reflexe.

Muž v kostýmu Fausta loutkových her tedy odchází na scénu s püllitrem v ruce, cestou míjí toaletu bez dveří, kde je vidět záběr na loutku a slyšet zvuk močení. Omylem vstoupí do šatny baletek, připravujících se na taneční vystoupení. Nyní se ocitá na typickém jevišti barokního (loutkového) divadla se zadním malovaným prospektem, sufíty i postranními kulisami, mezi nimiž stojí patrně jevištní technici. Ti pozorují, jak si poté muž svléká divadelní kostým a zadním prospektem odchází

---

599 *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)*, o. c., s. 7.

pryč ze scény.

Temnou chodbou se muž (už opět v civilu) dostane do jakési alchymistické laboratoře s rozličnými křivulemi s bublající hmotou, baňkami a s ohněm v peci. Na velké zaprášené knize se pohybuje kostra jakéhosi plaza, kolem mužovy baterky se slétá fantaskní hmyz (opět připomíná režisérový výtvarné objekty). Následuje alchymistické intermezzo, kde se plně projevuje Švankmajerův imaginativní pohled. Z pohybující se hmoty postupně vznikne umělé dítě, které pak muž oživí pomocí magické formule z knihy. Tato scéna odkazuje ke druhému dílu Goethova *Fausta*, kde doktorův pomocník Wagner stvoří umělého člověka Homunkula. Scéna také ukazuje na hebrejské prostředí a stvoření Golema. Oživení hmoty má magický charakter. U J. Švankmajera je však tento spirituální moment perziflován tím, že muž si magickou oživovací formulí píše na zmačkaný špinavý hospodský účet. Následuje typická švankmajerovská imaginativní hra s hmotou. Po vložení formule do úst dítě otevře oči, začne se hýbat, rozpustile tleskat ručičkami. Sentimentální nádech obrazu je však záhy narušen: dětská hlavička se začne zvětšovat. Nově vzniklá hlava pak kopíruje podobu Petra Čepka, z ní se v další proměně stane lebka se skřípajícími čelistmi (zřejmě další varování a možná předzvěst mužova konce). Muž hlavu zuřivě ničí – pere se se zbytky dětského těla. Z neforemné hmoty pak vyndá zaklínací formulí, tím se hmota definitivně umrtví. Tato práce s hmotou má předobraz nejen v Goethově dramatu, ale její kořeny tkví v gnózi (sepjetí faustovského tématu a gnosticizmu bylo již zmíněno). Toto švankmajerovské oživování a umrtvování hmoty je tedy faustovské. Jen připomeňme, že jde o jeden z charakteristických rysů patrných v celé jeho filmové tvorbě.

Alchymistickou vsuvku ukončí spouštějící se malované kulisy tradiční Faustovy studovny (zadní prospekt s gotickým sálem, boční kulisy, uprostřed rekvizita stolu s knihami). Pokračuje příběh Fausta, tentokrát přejatý z Marlowovy hry *Tragická historie o doktoru Faustovi*. Následuje záběr na jakýsi park, kterým se kutálí velká hlava ženské loutky. Ta se uvnitř budovy našroubuje na zbytek těla loutky anděla. Následuje sekvence, která se v návaznosti na Ch. Marlowa vyskytuje v modifikované podobě i v českých loutkových faustiádách. Motiv Dobrého a Zlého anděla či hlasu zprava a hlasu zleva je obsažený už ve *Faustbuchu*. Loutka anděla varuje učence před spolčením se s magií, doktor se má věnovat teologii. Ve výstupu anděla se objevuje

Švankmajerem často používaný princip odhalení konstrukce loutky, včetně vahadla a lidské ruky, jež ho drží. Tento princip není v jeho tvorbě nový (viz dále). Muž, ke kterému loutka hovoří jako k Faustovi, sleduje dění na jevišti s mírným pousmáním a s nezájmem znuděného diváka – všiml si totiž vodičovy ruky. Pak se hlava odšroubuje od těla a kutálí se zpět krajinou (parkem). Následuje jakoby zvuk hromu (je vidět ruka, která kmitá plechem). Opět jde o odkrytí zákulisí a mechanismu divadla, jež je, jak uvidíme, integrální součástí nejen *Lekce Faust*. Z kopce se mezi obrovskými balvany nyní valí naddimenzovaná hlava loutkového čerta. Analogicky se opakuje postup jako s andělem: hlava se našroubuje na tělo a loutka pak láká Fausta-Čepka na studium černých věd. Stejně jako u loutky anděla je i zde detail na ruce pohybuující nitěmi. K loutkovitosti odkazuje i skřípavý zvuk čertovy dřevěné konstrukce. Také tady se jedná o pouhou divadelní šmíru, kterou Faust-Čepek sleduje spíše mimochodem (popíjí při tom pivo). Výstup s čertem končí odšroubováním hlavy a jejím návratem do přírody. Švankmajer v této scéně textově sice nejvíce vychází z Marlowa, poetikou však spíše z českých loutkových faustiád. Všechny loutky mluví P. Čepek, který napodobuje teatrálně-patetickou dikci tradičních loutkářů. Scéna odráží i lidovou obrazotvornost – viz typické čertovské jakoby hrozivé „blekotání“. Výstup ukončí loutka sluhy, která Faustovi-Čepkovi oznamuje, že na něho čekají studenti Kornelius a Valdes. Ti jsou přejati z Marlowovy verze mýtu, kde doktorovi zprostředkují knihy k magickému poznání.

Celá tato scéna je zajímavá propojením hry loutek, které se k Faustovi-Čepkovi chovají jako k loutce Fausta, zároveň je to ale divák. Faust-Čepek vstoupí na jeviště. Na scénu vběhne loutka Kašpárka a následuje scéna z faustiád – Kašpárek napodobuje doktorovo studování. Muž zatím odchází do zákulisí. Zapálí si cigaretu, v tom se ale probudí spící inspicient, který ho kárá. Muž jde na toalety, otevře dveře a ocitá se v hospodě. Přisedne si ke dvěma mužům (jsou to opět muži s letáky), kteří jí guláš a pijí pivo. Muži mu přistrčí brašnu a odejdou. Čepek platí účet (obrazově) a do toho (slovně) probíhá komická sekvence z loutkové hry (Kašpárek vrtivými pohyby pozadí čte z učencovy magické knihy). Zde se tedy prolíná divadelní fikce a skutečnost.

Následuje vyvolávání d'ábla. Ještě před tím se však hraje na loutkovém jevišti scéna najímání Kašpárka do služeb Fausta. Magická evokace je integrální součástí faustovského mýtu – obsahuje ji už *Faustbuch*, verze Ch. Marlowa, Ch. D. Grabbeho i

české loutkohry. Připomeňme, že zde má v podobě Kašpárka i druhou, parodizující či perziflující polohu. Jak upozorňuje V. Just, tato pimprlově znevažující rovina se pak objevuje v celém filmu.<sup>600</sup> Ve Švankmajerově zpracování má scéna osobitou podobu plnou básnické metafory a surrealistického obrazu, vycházejících však z podstaty mýtu. Spektakulárnost této sekvence je totiž obsažena už ve *Faustbuchu*, kde jsou jejím zdrojem fantaskní surreálná monstra, jež na doktora v magickém kruhu útočí.

Švankmajerova evokace, která se převážně odehrává na zaprášené půdě domu, má spiritistický charakter. Faust-Čepek zde cituje původní latinské středověké texty a tajné formule, určené k vyvolání d'ábla. Z brašny vytáhne magický kruh se znamením planet, bílou dlouhou košili, kadidlo, bič a velkou knihu. Pak následuje horečnaté vyvolávání jmen duchů: Faust-Čepek švihá bičem do jednotlivých znamení i do zdí, ve kterých se objevují alchymistické znaky. Objeví se košťata a metou na něho prach ze země. Faust-Čepek se dusí, přesto pokračuje ve vyvolávání jmen a formulí. Nakonec košťata zažene prásknutím biče. Najednou je Faust-Čepek venku (v ruinách). Ze země vyrostou bubínky a ruce, jež na ně paličkami bubnují. Utichnou, až když opět švihne bičem. Faust-Čepek se otočí a zjistí, že je nyní na jevišti. V postraníích kulisách se objeví lidské ruce s kušemi, šípy ho obklíčí v kruhu – stříhem se dostáváme na skálu, kde Faust-Čepek sedí v kruhu. V některých zpracováních mýtu se scéna zařikání odehrává právě ve skalách. Faust-Čepek stále zuřivěji švihá do znamení. V tom se ocitne na zasněžené pláni. Tento obraz patrně symbolizuje chlad, s nímž je čert tradičně spojován (srov. T. Mann či V. Havel). Pak se valí přes kámen voda a zalije ho už na jevišti. Otevřou se dveře a z nich vyjede zapálený žebříňák. Ten sjede ze scény a valí se kolem dosud spícího hasiče. Oheň odkazuje ke spojení s d'áblem, zároveň je důležitý i v gnosticizmu (Šimon Mág chtěl křest vodou nahradit křtem ohněm). Magičnost tohoto motivu je však narušena – civilní hasič utíká zběsile (jak z němé grotesky) s přístrojem za hořícím vozem. Švankmajer zde tedy spojuje sakrální a profánní, vysoké a nízké, magické a všední. Magičnost celé scény je už v úvodu zpochybněna mužovou rozmačkanou zažloutlou košilí i zmačkaným magickým kruhem, které opět odkazují k „osahanosti“ letitých divadelních kostýmů i kulis.

Nakonec se z podlahy půdy vynoří hliněná hmota, ze které se vymodeluje hlava čerta. Vlastníma rukama se pak předělá na hlavu P. Čepka, která ale říká text Mefista.

---

600 Tamtéž.

Následuje první disputace mezi Faustem-Čepkem a d'áblem-Čepkem, jež je téměř doslovně převzata z Marlowovy verze inspirované *Faustbuchem*.<sup>601</sup> Z *Tragické historie* pochází filosofický dialog o osudu Lucifera, o postavení d'ábla ve světě i o podobě pekla. Švankmajerův d'ábel vysloví i marlowovskou myšlenku o pekle na zemi. Domnívám se, že jejím ztvárněním jsou pak i předešlé filmy zpracovávající tento mýtus, a to Murnauův *Faust* i Clairova *Ďáblova krása*. I Švankmajerův Mefisto má omezenou moc (na podmínky paktu se musí jít zeptat Lucifera). Z Marlowa je převzat také Faustův požadavek moci a světských požitků, a to vše ve lhůtě dvacet čtyři let. Tato scéna tedy nevychází z Goetha, kde je smlouva formulována zcela odlišně. V tom Švankmajer navazuje na linii započatou *Faustbuchem*, z něhož tento motiv převzal Ch. Marlowe, loutkáři či později T. Mann. Druhou linii pak tvoří především P. Calderón de la Barca (nejsou přesně definovány podmínky paktu či jeho časový horizont), Ch. D. Grabbe a J. W. von Goethe. Mefistofeles nakonec zmizí otvorem v podlaze. Jeho hlava se rozpadne na tři kuličky, které se odkutálí.

V této scéně je především vidět vliv Ch. Marlowa, zároveň je zde patrný i vliv necitovaného J. W. von Goetha. Švankmajer totiž vychází z jeho koncepce zla. Mefisto, jak bylo zmíněno v kapitole o Goethově variantě mýtu, je v interpretaci F. T. Bratránkova nutnou součástí světa. Švankmajer také v obrazové rovině – hlavou Mefista proměňující se v podobu Fausta – parafrázuje Bratránkovu myšlenku, že Faust a Mefistofeles jsou jednou rozdvojenou osobou, která se v diskusi staví proti sobě. Spojitost dobra a zla, resp. jejich představitelů Boha a d'ábla, byla u Goetha naznačena již v *Prologu v nebi*. Domnívám se, že i zde je tato spojitost a ona goethovská sympatie mezi oběma postavami latentně obsažena: Hlava Mefistofela-Čepka se totiž rozpadla na tři části, jež mohou odkazovat k trojjedinosti božské podstaty. Švankmajer tedy zároveň relativizuje zlo a tím zachovává velikost a myšlenkovou hloubku Goethova d'ábla. S touto relativizací pracuje i Calderón. Jinak má zlo ve Švankmajerově pojetí spíše pokleslou podobu (postava bezdomovce a pomocníků). Odráží se zde také další Goethova a Calderónova myšlenka – d'ábel vlastně přichází na přání Boha, má Fausta pokoušet. Motiv Fausta jako člověka sváděného d'áblem je silný v ruských zpracováních mýtu. Jak už bylo řečeno, v ruské tradici se setkání člověka a d'ábla děje právě z čertovy vůle. To odkazuje i k *Lekci Faust* (viz postavy

---

601 Viz rozbor Marlowovy hry v první kapitole.



pomocníků, kteří muži několikrát jakoby vnutí leták). Lhostejného Fausta musí ďábel (či jiná vyšší instance) neustále kontrolovat a pokoušet. Podobně je tomu i u Calderóna, kde veškeré situace též iniciuje ďábel. Muž je pak také variantou onoho pasivního ruského nudícího se Antifausta – zbytečného člověka, který je rychle nahraditelný (a jak uvidíme v závěru filmu) i nahrazený dalším „Faustem“.

Ďábel (v podobě hliněné hlavy) je zde také filosofujícím partnerem Fausta (srov. P. Weidmann, J. W. von Goethe, Ch. D. Grabbe, A. S. Puškin či M. Bulgakov) – nejedná se o loutkového „blekotajícího“ čerta naivně se snažícího vzbudit pocit děsu. Druhá, tj. civilně pokleslá poloha zla, pak u Švankmajera tak, jak ji reprezentují pomocníci či bezdomovec, odkazuje k rysu ďábla v novodobějších variacích faustovské legendy, a to je jeho světský charakter (srov. Dostojevskij, Mann či Havel). V Havlově zpracování se setkáme nejen s civilní rovinou ďábla, ale (stejně jako poté u Švankmajera) i s jeho pokleslostí (viz dále).

Faust-Čepek si sundá košili, na scénu se spustí kulisy lesa a následuje opět sekvence z loutkových faustiád – Kašpárkova nevědomá evokace ďábla, která je komickým protějškem k učencovu snažení. Účinek scény ještě režisér zdůrazní tím, že Kašpárkem přivolávaný čert, než přiběhne na scénu, je v nadživotní velikosti (oblečený jako člověk, obličej má zahalený šálou, z hlavy mu trčí drát s vahadlem). Na zavolání běží chodbou, kde se odstrojí a na scénu už vběhne jako loutka. Kašpárek ho však druhou magickou formulí zapudí – loutka se opět oblékne a vyběhne ven z budovy na zastávku tramvaje. Čert je pobíháním unavený, takže se už jen potácí a postaví se vedle ženy, jež si všimne jeho dřevěných nohou. Čert začne „hrozivě“ blekotat, žena vyděšeně utíká. Opět zde tedy dochází ke komickému prolnutí divadla a reality. V. Just považuje tuto scénu za „hořký, kafkovský symbol manipulace“<sup>602</sup> či za „švejkovský výsměch kauzalitě“<sup>603</sup>. Čert v závěru obrazu nastoupí do automobilu, konkrétně do červené škodovky, která muže v úvodu málem srazila.

Faust-Čepek narazí do bezdomovce, jemuž z rukou vypadne lidská noha zabalená v papíře. Sleduje ho až do jedné zahradní restaurace. Tato scéna je pak parafrází na Goethův Auerbachův sklep. Scéna je podkreslena zvukem harmoniky, na níž hraje „slepec“ – jeden z pomocníků. Vrchní – druhý pomocník – přinese Faustovi

---

602 *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)*, o. c., s. 8.

603 Tamtéž.

sladké meruňkové knedlíky, v jednom z nich je schovaný klíč. Faust-Čepek vyvrtá díru do stolu a z té pak tryská víno. Poté, co odejde, však vrchní zavře kohoutek – byl to jen další podvod. Stejně jako v úvodu, kdy pomocníci stáli pod mužovými okny a hráli si na slepce a pak si z očí vyndali bílé záklopy. Faust-Čepek jde ulicí a najde zámek, který otevře klíčem z knedlíku. Přichází opět do divadelního zákulisí, kde ho chytí personál, jenž ho líčí a obléká opět do role Fausta. Mezitím je záběr na jeviště, kde je vidět ruku zapínající magnetofon.

Tím začíná představení romantické opery *Faust* francouzského skladatele Charlese-Francoise Gounoda. Opera je tedy pouštěna ze záznamu, což opět odkazuje ke šmíře a pokleslosti. Na scénu vtančí baletky v růžových sukních a s hráběmi v ruce. Ocitnou se na poli mezi senem a kulisami, kde za jásavých zvuků reprodukováné hudby tanečními pohyby shrabují seno na hromady. Kolem projede traktor, baletky si nalévají guláš do ešusu. Nyní spící tanečnice pak zálibně pozoruje traktorista v rádiovce. Faust-Čepek v kostýmu stojí a zpívá na poli mezi divadelními kulisami. Strhne se bouře a silný liják – baletky s křikem utíkají. Zpívající (spíše do hudby ústa otevírající) Faust-Čepek je nyní opět na jevišti, kolem něho proběhnou zmoklé a zablácené pišticí tanečnice. Tato šmíra ve své nejkondenzovanější podobě, jásavostí odkazující k budovatelským agitkám, končí frenetickým diváckým potleskem.

V nápovědní budce se nyní objeví hlava Mefista, která se ihned promění na obličej P. Čepka a sděluje Faustovi-Čepkovi podmínky paktu od Lucifera (opět inspirováno Marlowovou *Tragickou historií*). Motiv d'ábla v nápovědní budce přejal Švankmajer zase z Goethova dramatu. Faust-Čepek na podmínky přistupuje a následuje scéna úpisu. Na hlavu P. Čepka se po slovech „Podepíšu všechno, co budeš chtít.“ snese velká dřevěná hlava loutkového Fausta s drátem. Mefisto se změní na loutku – scéna úpisu se tedy odehraje už mezi loutkami. Mefisto rozřízne Faustovu dřevěnou ruku a z ní vytryskne krev. Na scénu se dokutálí naddimenzovaná hlava čerta – z úst jí vyskáčou malí loutkoví čerti s brkem v ruce a posedají si na Mefistova ramena. Jeden z nich pak letí k ráně a smočí v ní brk. Analogicky se na scénu dostane velká hlava anděla, z jejího krku poté vyskáčou malé loutky andělů a sednou si na Fausta. Když chce doktor podepsat smlouvu, vytrhnou mu pero z ruky a zlomí ho. Scéna (inspirovaná českými loutkohrami) se opakuje ještě jednou – Faust je však

rozhodnutý podepsat, malí andělé z něho proto seskočí na zem. Malí čerti seskočí z velké loutky Mefista. Následuje symbolický boj dobra a zla, který má černohumorný podtext a obsahuje i prvky oné švankmajerovské infantilní krutosti. Čertíci fackují andílky, bijí je, trhají jim končetiny a rozbíjejí jejich sádrové hlavičky. Ve chvíli, kdy doktor listinu krví podepíše, se andělé přestanou hýbat. Čertíci zalezou i s úpisem zpět do lebky čerta, značně zdevastovaní andělci se vrací zpět do hlavy anděla.

Na scéně pak zůstanou pouze loutky Fausta a Mefista. Faust rozlomí naddimenzovanou hlavu a odhodí ji. P. Čepkovi v divadelním kostýmu Fausta nyní z hlavy vede vodící drát a vahadlo, končetiny má uchycené na nitích. Je vidět i ruka jeho vodiče. Čepek hraje po vzoru starých loutkářů part Fausta, trhavými prkennými pohyby pak simuluje skutečnou loutku. Faust-Čepek chce nyní poznat svět, chytí se proto loutky čerta a oba jsou vytaženi vzhůru za potlesku diváků. Následuje divadelní přestávka. V zákulisí jsou „loutky“ pověšeny na tyče. Faust-Čepek se komicky trhavými pohyby snaží dostat dolů. Švankmajer v této scéně opět poukázal na tuctovost svého „Fausta“ – je jednou z mnoha v zákulisí zavěšených loutek. Nakonec se dostane na zem a odchází zpět do šatny. Dle V. Justa je tato scéna dalším příkladem Švankmajerova výsměchu kauzalitě a manipulaci (stejně jako předtím kašpárkovská etuda *Pidluke-Padluke* či operní vložka): „Hra loutek tak u Švankmajera obnažuje umělé mechanismy života a život na oplátku znovu a znovu zrazuje a usvědčuje naplánované mechanismy umělé hry.“<sup>604</sup> Následuje záběr do foyer divadla na pomocníky: jeden slévá zbytky nápojů po hostech, druhý ukradne chlebiček. Tím režisér ukazuje na již zmíněnou pokleslost zla.

Unavený Faust-Čepek zatím v šatně usne, probudí ho až zaklepaní Mefista. Následuje druhá disputace mezi Faustem-Čepkem a Mefistem-Čepkem. Dáblův obličej se nyní odráží v zrcadle ve ztrojené podobě (opět symbolika božské trojjedinosti). Následuje vrcholná Čepkova faustovsko-mefistofelská kreace. Text je nyní převzatý z Grabbeho disputace nespokojeného učenice a d'ábla. Švankmajer zde přejímá celou, dle mého názoru klíčovou, pasáž ze hry *Don Juan a Faust*, kde d'ábel vysvětluje doktorovi, že člověk nemůže poznat podstatu světa. Ta totiž leží mimo dosah řeči a je tedy slovy nepopsatelná. Omezení člověka spočívá právě v jeho schopnosti pochopit jen to, co umí popsat slovy. Tato pasáž, domnívám se, vystihuje i

---

604 Tamtéž.

Švankmajerovy názory na řeč: „Není třeba s každým hovořit. A přesto dialog je vděčné téma nejen pro film. Zvláště neverbální dialog. Bojím se lidí, některých věcí, tmy a mluveného slova. Dialog lze vést: jazykem, pohledem, gestem, dotekem, vůní i chutí. Např. místo výměny slov se navzájem lízat. Z toho, co označujeme jako konvenční dialog, je stejně nejzajímavější a nejdůležitější představa, která stojí za banalitou slov. To podstatné se totiž nevyslovuje. Ani to nejde. Lidská řeč je totiž příliš chudá na vyjádření hlubších citů, jako jsou láska, hrůza, radost, smutek, zuřivost, znechucení. A tak „čistý“ dialog bez „obrazu“ je vlastně mrzák. Vždy jsem se mu vyhýbal a přistupoval na něj jen z donucení. Je třeba snad jen dodat, že monolog na tom není o nic lépe.“<sup>605</sup> Filosofické myšlenky jsou Faustem-Čepkem opět shozeny – při disputaci totiž zapomene slova, musí proto nahlédnout do textu hry. Další zcizení je při verších: „Slíbil jsi mi, že mi ukážeš nejhlubší žilobití přírody“, kdy si otevře další „lahváč“. Švankmajerův Faust-Čepka pak ve shodě s Grabbeho Faustem dochází k hořkému poznání, že čert je pro velké účely nepoužitelný. Z těchto úvah ho vytrhne opět červené světlo a zvuk zvonku, signalizující pokračování divadla. Opakuje se i jeho cesta na scénu (míjí na toaletě močící loutku a spícího hasiče).

Opět se mu na hlavu snese hlava loutky a začne se odehrávat další loutková sekvence – Faustovo čarování u portugalského krále (zde kombinace loutek, divadelního jeviště a přírody). Scéna se odehrává v parku – žena vozí kočárek, lidé si sedají na lavičky. Oba světy se opět prolínají: při čarování postavy Goliáše je slyšet výbuch a dítě v kočárku se v pozadí rozpláče. Král odhalí doktorovy čáry (za plochými loutkami Davida a Goliáše je totiž vidět loutka čerta) a vyžene ho. Následuje působivě ztvárněná Faustova msta, kdy je plocha loutkového jeviště postupně zalita vodou. Loutky běhají po parku, do cesty se jim nejprve staví barokní kulisy mořských vln (připomíná analogickou scénu v Radokově faustovském snímku). Švankmajer scénu ještě obohacuje o skutečnou vodu. Loutka zakopne o kulisu vody, ale padá již do skutečné vody. Král i jeho družina postupně klesá do kulis mořských vln. Podobně jako v Radokově filmu jsou i zde nakonec vidět pouze jejich končetiny. Na skutečné vodní hladině pak plavou torza loutek (hlavy, ruce, nohy). Loutka Fausta nyní stojí na hladině a hraje kuželky (oblíbená scéna loutkových faustiád). Na povrch se postupně vynořuje rozličná mořská „havěť“ (připomíná tzv. mořskou drůbež, tedy ploché

---

<sup>605</sup> *Anima Animus Animace: EVAŠVANKMAJERJAN*, o. c., s. 157.

malované loutky užívané loutkáři ve scéně hraní kuželek) – tj. ryby s dlouhými ocasy či draci. Živočichové svojí naivní poetikou evokují loutkové hry, Švankmajer se zde vrací i k fantaskní poetice *Faustbuchu*. Loutka si nyní sundá hlavu, je to opět Faust-Čepek v kostýmu. Po slovech „Už mám dost těch světských radovánek“ odchází zpět do budovy. Šatna je zalita vodou, muž totiž zapomněl zavřít kohoutek u umyvadla. Tím se opět propojuje svět reálný a divadelní. Faust-Čepek začne vytírat podlahu, z koule na kuželky se zformuje opět hlava d'ábla.

Následuje tzv. křížová scéna, typická součást českých faustiád. Faust-Čepek se kaje a z d'ábelské hlavy zpět uhněte kouli, kterou hodí za dveře. Na scénu vstoupí loutka anděla s obrazem Ježíše. Anděl nabádá k pokání. Faust-Čepek se kaje a poklekne před obrazem Krista. Na hlavu se mu opět nasadí hlava loutky, na scénu se spustí scéna studovny, ruka vodiče pak vezme z jeviště kbelík a hodí ho do zákulisí. Nyní již opět loutkový Faust pokleká před obrazem. Přitom zní chrámová hudba, kterou ale pustila ruka z magnetofonu. Na scénu vstoupí i loutka čerta, jež poručí jinému čertu, aby se převlékl za Helenu a sváděl pochybujícího doktora. Švankmajer zde opět odhaluje manipulativní podstatu divadla – lidská ruka promění loutku čerta na loutku dívky. Odšroubuje jí rohy, tvář jí překryje maskou Heleny, oblékne ji do ženských šatů, na hlavu jí nasadí paruku a dokonce jí v rozkroku vyvrtá vývrtkou otvor. Čert-žena líbivě svádí Fausta a při jeho slovech „Jest to překrásná dáma a zaslouží být milována“ se roztrhne obraz Krista. Loutky čerta-dívky a Fausta se spustí z vodičových rukou a utíkají přírodou. Doběhnou do zříceniny. Loutka Heleny spadne do díry, Faust si sundá dřevěnou hlavu a je to opět Faust-Čepek, který nyní vlez za loutkou. Následuje švankmajerovsky černohumorná parodie milostného aktu – v tmavé díře se zbytky rakví a kostí, kterou osvětluje jen světlo baterky, jsou slyšet vrzavé pohyby loutky. Po aktu jí Faust-Čepek odkryje tvář, následuje detail na otvor v rozkroku.

Zde se zastavme u Švankmajerova pojetí ženského principu, tedy jednoho ze základních atributů faustovského mýtu, který je přítomen prakticky od jeho počátku (viz Kapitola první). Stejně jako vše v *Lekci Faust* i žena má zde pokleslou až vulgární podobu. Švankmajer navazuje na linii P. Calderóna de la Barcy, kde se objevuje motiv proměny ženy v kostlivce poté, co ji Faust obejmě. Tento motiv pak v modifikované podobě přechází i do loutkových zpracování hry (proměna dívky v čerta). V Grabbeho

variantě je ženský element převzat z juanovské legendy (dona Anna) a je stejně jako v ostatních verzích objektem Faustovy touhy a chťiče. Nejsyntetičtěji pracuje s ženským principem Goethe. Jen připomeňme, že u něho dochází ke zbožštění ženského elementu, zároveň se tu ale objeví i jeho pokleslejší forma. Švankmajer zde navazuje na loutková zpracování, kde je Faustovi podstrčena žena-čert. Ten je často vydáván za Helenu, která v loutkových variantách ztrácí svůj původní gnostický charakter a představuje pouze živočišnost erotického principu. Proto také u Švankmajera chybí postava Markéty. Sám režisér to při uvedení filmu na MFF v Karlových Varech vysvětlil slovy: „Je to výmysl pana Goetha a do faustovského mýtu nepatří, neobjevuje se ani v lidových verzích.“<sup>606</sup> Domnívám se, že tato ideální goethovská postava spojená s mariánským kultem odpuštění (srov. M. Bulgakov) nemá ve Švankmajerově filmu místo. Ten totiž pracuje programově s trivialitou a pokleslostí lidového loutkového tyjátru. Jistá trivialita a pokleslost zasahuje všechny hlavní atributy mýtu. Kromě ženského principu a postavy obyčejného úředníka jako jakéhosi Antifausta, se také projevuje v „omšelé“ podobě zla (důchodce ve špinavém kabátu s nohou zabalenou v ušmudlaném papíru, špinaví pomocníci navštěvující podřadné hospody či tuctová škodovka).

Čert Faustovi-Čepkovi oznamuje, že si pro něho přijde. Unavený Faust-Čepek klesá do křesla, přiběhne za ním Kašpárek. Ten má jako v každé české faustiádě za úkol najmout dva muže, kteří mají doktora ochránit před peklem. Tuto scénu Švankmajer opět předvádí originálním způsobem. Kašpárek běhá po zastávce tramvaje a oslovuje reálné kolemjdoucí. Mezitím do domu vstoupí pomocníci s pytlím, z něhož vytáhnou velké loutky hlídačů. Faust-Čepek zapálí text hry, z něhož ještě předtím recitoval závěrečný marlowovský monolog. Opět se rozsvítí červené světlo, tentokrát signalizující příchod pekla. Hlava Mefistofela se změní na obličej P. Čepka a hned zpět na loutku. Za burácivých zvuků plechu se loutky čertů blíží k Faustovým dveřím. Zpoza kulís je pozoruje divadelní personál. Čerti zapálí hlídače. Za hořícími loutkami opět vyběhne hasič. Ten šel v průvodu za loutkami čertů. To odkazuje k tomu, že tuto situaci už zná a je na ni připravený. Faust-Čepek rychle vybíhá z domu, v chodbě vrazí do člověka s plánkem. Před domem ho srazí červená škodovka, z pod auta teče krev,

---

606 DONÁTOVÁ, U. *Faustovská výzva: Originální podobenství Jana Švankmajera Lekce Faust přichází do našich kin.*

bezdomovec si utrhne jeho nohu. Pomocníci se usmívají, když ji balí do novinového papíru. Přivolaný policista otevře škodovku, která je však prázdná. Delším záběrem na prázdný vnitřek automobilu tento faustovský snímek končí.

Švankmajer měl původně tři verze závěru. V první variantě sedí v automobilu loutka čerta, ve druhé loutka čerta i anděla a ve třetí variantě je automobil prázdný. Poslední variantu režisér nakonec použil: „Lépe to odpovídá důrazu na význam loutkářových rukou, rukou „velkého vodiče“. Zatímco loutka čerta nebo anděla jsou jen voděné rekvizity, jen symboly manipulace levé a pravé ruky jednoho loutkáře.“<sup>607</sup>

U Švankmajera tedy nejde o výjimečnou osobnost, muž je do role vmanipulován, po něm přicházejí i další „(f)Faustové“. Reprodukují text, který napsal někdo jiný. Není buřič, ale „náhodný“ člověk. K tomu Švankmajer říká: „Člověk je vmanipulován do tragické postavy Fausta (buřiče Fausta) a proti této manipulaci se ani nevzbouří. Myslím, že jde o současný a aktuální problém.“<sup>608</sup> Závěr filmu odráží i posun od novověkého Fausta k modernímu plurálu faustové, symbolizující ztrátu individuality. Faust-Čepka byl totiž jen jedním v řadě (ani prvním, ani posledním), to pak ruší jeho jedinečnost. V závěru nám také dochází, že bezdomovec v úvodu nesl uhlíky ze zapálené šatny. Vysvětluje se i ohořelost stránek divadelního scénáře. Zároveň tušíme, jak dopadne utržená noha Fausta-Čepka i to, jak skončí další muž s plánkem v ruce.

Švankmajerův indiferentní „Faust“ je vlastně ukázkou splněného přání Pessoaova Fausta – „Chci žít a nevědět o tom...“. Či parafrází Grabbeho učence, který touží nejen po poznání, ale paradoxně i po klidu. Klid je u J. W. von Goetha symbolem smrti (na zastavení se jako na mefistofelskou myšlenku upozornil už M. Eliade). Švankmajer tak propojením začátku a konce filmu ukazuje faustovský mýtus jako uzavřený kruh. Tento pohyb v kruhu je, domnívám se, znakem stereotypu, tedy možné moderní varianty ustrnutí. Smrt je proto jeho integrální součástí. Spása a odpuštění zde není možná (na rozdíl od Calderónovy, Weidmannovy či Goethovy verze). V tom tedy Švankmajer navazuje na protestantskou a pravoslavnou tradici, kde je Faust vždy potrestán spravedlivou smrtí.

Faust má dvojí existenci – hraje divadlo jako loutka v rukách manipulátora, ale

---

607 *Síla imaginace*, o. c., s. 185 – 186.

608 Tamtéž, s. 188.

zároveň dění sleduje jako divák. K tomuto aspektu filmu píše V. Just: „(...) postavit civilní herectví (vlastně „diváctví“) P. Čepka proti mechanismům umělého divadelního světa (šmíry) byl od režiséra tah téměř geniální.“<sup>609</sup>

Jak už bylo několikrát zmíněno, Švankmajerův snímek programově pracuje s pokleslostí lidového (nejen loutkového) divadla. Věnujme se nyní tomuto fenoménu.

### **„Pout’ový“ charakter faustovského mýtu před J. Švankmajerem**

Jan Švankmajer však nebyl jediný, kdo se ve dvacátém století inspiroval poetikou lidových loutkářských her o Faustovi. Ještě před ním se jimi zabýval a inspiroval Josef Skupa či Karel Poláček ve své knize *Edudant a Francimor* (zde motiv černokněžnického kruhu, faustovské zaklínadlo, vystupuje tam i ďábel). Z dalších uvedme Kamila Bednáře a jeho hry *Kouzlení a cesty Fausta* (1943), *O Faustovi, Markétce a d’áblu* (1943) a *Johanes doktor Faust* (1956).

Vliv lidového loutkářství je patrný i u brněnského skladatele, básníka a spisovatele Josefa Berga (1927 – 1971), a to především v opeře *Johanes doktor Faust*. Toto dílo zrekonstruovali, dokončili a uvedli Miloš Štědroň, Miloslav Ištván a Václav Nosek roku 1981. Jak píše V. Just v již citované studii *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)* ožívá u J. Berga tradice pimprlového Fausta, tato tradice tvoří dokonce, stejně jako později u Švankmajera, součást autorovy divadelní poetiky: „Operní hrdinové jsou tu ztělesněním ústředního tématu manipulace a předstírané autenticity. Téma předstírání, životní lži a falše, vystupňované až do panoptikálního šmíráctví, jako by si přímo říkalo o metaforické zobrazení pomocí loutek, vedených odkudsi shůry provázky. Berg tohoto efektu bohatě využil nejen jako komponista, ale především jako dramatik: právě „loutkovost“ tvořila stále přítomnou podstatu jeho divadelní imaginace.“<sup>610</sup> S problematikou manipulace a s tím související „loutkovosti“/„loutkovitosti“ se pak vyrovnává i Jan Švankmajer, a to nejen v *Lekci Faust*. Bergova moderní faustovská parafráze je dle V. Justa vyprávěna „naivně toporným, dřevěným a archaickým jazykem pimprlových faustiád“.<sup>611</sup> Objevuje se zde všudypřítomná triviální fraškovitost, „loutkovitost“ a šmíráctví. I s tím pak, jak už bylo řečeno, pracuje ve svých divadelních inscenacích a filmech Jan Švankmajer.

609 *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)*, o. c., s. 8.

610 Tamtéž, s. 3.

611611 Tamtéž.



Mefisto vystupuje u Berga jako podvodník. Ženský princip – elementární součást mýtu a symbol božského principu tvořivosti – zde příznačně zastupuje čert převlečený za ženu (transvestita). Mefisto je misogyn, což odpovídá tradiční představě. Tato konvence je tu však, jak upozorňuje V. Just, ironizována.<sup>612</sup>

Ohlas triviálních podob faustovského mýtu můžeme nalézt ještě předtím i u malíře, grafika, spisovatele a básníka Josefa Váchala (1884 – 1969).<sup>613</sup> V jeho dílech, vycházejících z expresionismu, symbolismu, naturalismu a secese, se často objevují synonyma pojmu „dábel“, „čert“ či „satan“. Infernální pojmy a metafory jsou obsaženy i v jeho přednáškách. Váchal má dle V. Justa smysl pro provokativní dramatické a sebeinscenační gesto.<sup>614</sup> Před publikem vystupoval Váchal v čertovském kostýmu, ateliér měl zařízený jako magickou pracovnu. Dle Justa až obsedantně používá teatrální rouhačskou metaforiku a poetiku zaklínání či přivolávání nečistých sil.<sup>615</sup>

V roce 1910 napsal J. Váchal *Přepěkné čtení o gasnowidném Wawřincovi, kterak skrze zlého d'ábla záhubu na dussi wzal a sspatného konce dossel*, typickou dramatickou faustiádu, tradiční triviální čtivo. Dále je autorem historie sektářství a bludařství *Církev a blouznivci*, kde označuje za největšího kouzelníka Šimona Mága (praotec starověké gnóze i všech budoucích Faustů). U Váchala je Šimon ukázán jako vzdělaný myslitel, mystik i varietní umělec. Roku 1924 nakreslil Váchal dnes neznámý cyklus *Goethův Faust* (jde o 127 barevných kreseb). Chtěl napsat i vlastního Fausta, k tomu ale nedošlo. Jeho život i dílo překypují tedy faustovskou symbolikou. Příznačná je i jeho záliba v lidových faustiádách (pravděpodobně více než v Goethově dramatu).<sup>616</sup>

Ohlas lidových faustiád lze nalézt ještě před J. Švankmajerem také v Havlově hře *Pokoušení*. Havel dle svých slov celý život tíhne k divadlu, jež má „přídech obskurnosti, pokleslosti, frivolnosti“<sup>617</sup>. Věnujme jí nyní větší pozornost – kromě jisté pokleslosti jsou tam obsaženy i další důležité aspekty, které můžeme nalézt také ve Švankmajerově pozdější interpretaci mýtu.

---

612 Tamtéž, s. 4.

613 Více: JUST, V. *Faustovské obsese a sebeinscenace Josefa Váchala*.

614 Tamtéž, s. 61.

615 Tamtéž, s. 62.

616 Tamtéž, s. 64.

617 HAVEL, V. *Dálkový výslech (Rozhovor s Karlem Hvižd'alou)*, s. 41.

## **Faustiáda Václava Havla a její vztah k *Lekci Faust***

Havlova faustovská parafráze *Pokoušení* vznikla roku 1985. Ve hře vystupují Dr. Jindřich Foustka (vědec), invalidní důchodce Fistula, Primář, Zástupce primáře (opakuje po něm fráze), vědkyně Vilma, sekretářka Markéta, vědci Libuše Lorencová, Vilém Kotrlý a Alois Neuwirth, bytná Houbová, tanečník (dvoří se Vilmě), Petruška (nemluví, celou hru se drží za ruku se Zástupcem), Tajemník, Milenec a Milenka. Hra je členěna na deset obrazů, které se střídavě odehrávají v ústavu, ve Foustkově bytě, v zahradě ústavu a bytě vědkyně Vilmy.

V úvodní scénické poznámce zdůrazňuje Havel „erární anonymitu“<sup>618</sup> prostoru ústavu. Situace v ústavu připomíná Havlovo *Vyrozumění*, kde se též nepracuje – Foustka přichází pozdě, na sobě má černý svetr a černé kalhoty. Primář varuje všechny přítomné vědecké pracovníky před iracionalistickými náladami, které se začali objevovat u mladé generace.

Dále se nacházíme u Foustky v bytě, kde doktor kreslí magický kruh, kolem něho má rozestavené svíčky. Přichází k němu zapáchající invalidní důchodce, nese si papírový pytlík s bačkorami, je malý a kulhavý. Foustka před ním zapírá, že se tajně věnuje studiu magie. Fistula se představí jako esoterik, který mu chce zprostředkovat soudobou magickou praxi. Ví o všem, co se děje v ústavu. Žádá od něho krytí – Foustka mu má v případě prozrazení dosvědčit, že se dal do služeb vědy. Dohodnou se, podají si ruce (Fistula má ledovou ruku). Fistula mu chce ukázat svoje schopnosti – do Foustky se na večírku jeho údajným přičiněním zamiluje sekretářka Markéta, která se mu líbí.

Následuje ústavní večírek, kde Foustka filosoficky rozmlouvá s Markétou o hlubší vůli bytí, světa a přírody. Hovoří s ní o existenci „čehosi nad námi“, dle Foustky existuje absolutní, vševědoucí a nekonečně spravedlivá instance: „O to tragičtější je, že moderní člověk popřel v sobě všechno, co ho jakkoli přesahuje, a vysmál se představě, že by mohlo být cokoli nad ním. A že by vůbec mohl mít jeho život a svět nějaký vyšší smysl! Za nejvyšší autoritu prohlásil sám sebe, aby pak s hrůzou pozoroval, kam se pod touhle autoritou svět žene!“<sup>619</sup> Foustka dále hovoří o d'áblu:

---

618 HAVEL, V. *Pokoušení*, s. 71.

619 Tamtéž, s. 88.

„Když člověk vypudí ze svého srdce Boha, otevře tam přístup Ďáblu. Anebo není snad to velké dílo zkázy, včetně stále tupější svévole mocných a stále tupější poddanosti bezmocných, páchané v dnešním světě pod praporem vědy – jehož poněkud groteskními vlajkonosi jsme ostatně i my – dílem vpravdě ďábelským? Ďábel je, jak známo, mistrem přetvářky. A lze si pro něj snad představit důmyslnější převlek, než jaký mu nabízí novodobé nevěrectví? Vždyť nejděčnější manévrovací prostor musí nalézat nutně tam, kde se na něj přestalo věřit.“<sup>620</sup>

V Havlově verzi mýtu se vyskytnou hned dvě představitelky ženského principu: sekretářka Markéta, kterou Foustka zaujme svými filosofickými úvahami a jeho stávající milenka Vilma. Vztah obou vědců je však spíše než na lásce založen na pravidelných terapeutických etudách žárlivosti, které končí zbitím Vilmy. Markéta je ztělesněním čisté lásky a utrpení. Když totiž vedení ústavu obviní Foustku z praktikování černé magie, Markéta se ho jako jediná zastane a dostane okamžitou výpověď. Foustka ji chce hospitalizovat (považuje ji za blázna).

Následuje další rozmluva Foustky s „ďáblem“ Fistulou: Fistula říká, že ďábel existuje pouze v nás. O sobě pak prohlásí: „(...) jsem jenom katalyzátor, který svým bližním pomáhá probudit či urychlit to, co v nich už dávno bez něj je či probíhá!“<sup>621</sup> A dále: „(...) konkrétní rady nedávám a za nikoho nic nezařizuji. Nanejvýš občas stimuluji -“<sup>622</sup> Obdobně vyznívá i Švankmajerův ďábel, který Fausta pokouší pomocí dvou mužů, jež ho neustále doprovázejí a sledují.

Foustka v ústavu přiznává svoje styky s lidmi, zabývajícími se okultními vědami. Dělá to ale údajně proto, aby věděl, proti čemu bojuje a mohl tak ostatní ochránit před neblahým vlivem těchto věd. Foustka je ochoten vést o setkáních záznamy. Teprve ke konci hry doktor definitivně přijme Fistulův návrh na spolupráci – za to mu zaručí „určité krytí“<sup>623</sup>. Fistula mu ale vyčítá porušení pravidel hry – s nikým o spolupráci nemluvit. Foustka se ho snaží přesvědčit, že to dělá naschvál, aby se mohl více věnovat studii magie. Zde je tedy patrná „obojetnost“ Havlova „Fausta“. Domnívám se, že tím dochází k porušení archetypálního momentu faustovského mýtu – doktor se úpisem ďáblu vzdává Boha, protože, řečeno s loutkovými zpracováními

---

620 Tamtéž, s. 90.

621 Tamtéž, s. 105.

622 Tamtéž, s. 108.

623 Tamtéž, s. 124.

hry, dvěma pánům člověk sloužit nemůže (viz výše).

Hra končí ústavním večírkem (dle Primáře „moderní skupinová kostýmoterapie“<sup>624</sup>) ve stylu sabatu, tedy reje čarodějnic a kouzelníků. Foustka má na sobě podle scénické poznámky tradiční úbor Fausta. Přichází Markéta: je bosá, má rozpuštěné vlasy, na hlavě věneček z polního kvítí, bílou noční košili s razítkem psychiatrie. Zpívá píseň šílené Ofelie ze Shakespearova *Hamleta*. Zde se vyskytuje důležitý moment – šílená dívka Foustku nepoznává. To odráží, domnívám se, ústřední téma všech Havlových her, tedy problém ztráty identity (viz dále). Na večírku dochází k závěrečnému odhalení – Fistula je spolupracovník ústavu, který pracuje pro jeho vedení. Fistula říká Foustkovi: „Nenaletěl jste mně, ale sám sobě, totiž své vlastní pýše, která vám namlouvala, že to dokážete hrát současně na všechny strany a že vám to projde.“<sup>625</sup> Foustka pak sám uznává: „(...) byl jsem domýšlivý blázen, který si myslel, že může z ďábla těžit a přitom se mu nemusí upsat! Jenomže ďábla, jak známo, obelstít nelze!“<sup>626</sup> Hra končí divokým tancem všech přítomných.

Foustka je, stejně jako pozdější Švankmajerův „Faust“, průměrný jedinec, chybí u něho touha či žádostivost. Objevuje se tu typická faustovská pýcha. Foustka si není schopný přiznat pravdu (naprostý nedostatek sebereflexe). Fistula jako personifikace zla ukazuje na jeho moderní podobu: zlo jako součást každodennosti je všudypřítomné a nenápadné (srov. Švankmajerovi pomocníci).

Nyní se budu zabývat okolnostmi vzniku této Havlovy hry. Takto dramatik vypráví o vzniku hry *Pokoušení*:<sup>627</sup> „První impuls přišel v roce 1977, když jsem byl poprvé ve vězení. To vězení mělo pro mě z mnoha důvodů obzvlášť strastiplný průběh a na jeho konci jsem prožíval zvláštní chvíle, kdy jsem se cítil téměř fyziologicky pokoušen ďáblem: zaplétal mne do svých sítí prostřednictvím vyšetřovatelů, obhájců a všech těch lidí, s nimiž jsem tam komunikoval.“<sup>628</sup> Hra měla premiéru ve vídeňském Akademietheater roku 1988 v režii Hanse Klebera. Ze stejného roku pochází i první české uvedení – videoinscenace *Pokoušení*, kterou režíroval Andrej Krob a v níž

---

624 Tamtéž, s. 115.

625 Tamtéž, s. 133.

626 Tamtéž, s. 134.

627 *O Pokoušení s Václavem Havlem (Rozmlouvali Radim Palouš, Martin Palouš, Ivan M. Havel a Zdeněk Neubauer)*. In: *Pokoušení*, o. c. Poprvé publikováno ve sborníku *Faustování s Havlem* (samizdatová edice *Nové cesty myšlení*, 1986). Více o hře ŠTĚRBOVÁ, A. *Modelové hry Václava Havla či Dálkový výslech (Rozhovor s Karlem Hviždálou)*.

628 *O Pokoušení s Václavem Havlem (Rozmlouvali Radim Palouš, Martin Palouš, Ivan M. Havel a Zdeněk Neubauer)*, o. c., s. 51.

účinkovali členové Divadla na tahu. Česká jevištní premiéra se uskutečnila v roce 1990 v Divadle J. K. Tyla v Plzni v režii Jana Buriana. Další známá inscenace je v Divadle Na zábradlí z roku 1991, kde *Pokoušení* režíroval Jan Grossman (Foustku hrál Ondřej Pavelka). Naposledy u nás hru uvedl americký režisér Charles Marowitz ve Stavovském divadle roku 2004. Foustku hrál David Matásek, Fistulu Ladislav Mrkvička, Markétu Jana Janěková ml., Primáře František Němec a Vilmu Martina Válková.<sup>629</sup>

A jak vnímá hlavní postavy sám dramatik? O postavě Foustky Havel říká: „Já bych řekl, že on je jakýmsi zvláštním způsobem – a v tom je trochu vzdáleně podobný Faustovi, i když se mu jinak moc nepodobá – čímsi hnán překračovat pořád horizonty. Nic mu nepostačuje. Ten jeho horizont, ten jeho svět mu nestačí, ale zároveň je to srab – uprděný český současný faustík – faustík v totalitním státě – zlo vůbec je v té hře takové zdomácnělé, domestikované, rozplizlé – on není žádná gigantická titánská postava, jako je starý Faust.“<sup>630</sup> Faust, ďábel, zlo jsou ve hře pokleslé: „(...) protože to je v tomto sekularizovaném světě, v němž žijeme, kde nic nemá svou vznešenost – ani ďábel ani Faust – je to všechno takové usmolené (...)“<sup>631</sup> Havel svoji hru nepovažuje za adaptaci klasického Fausta, je to volná variace, která má spíše blízko k loutkohrám než ke Goethovi.<sup>632</sup> Výše uvedené charakteristiky platí i pro filmovou verzi J. Švankmajera a jsou myslím klíčové též pro pochopení místa *Lekce Faust* v kontextu české faustovské tradice.

Faustovské tematické se V. Havel věnuje i v některých svých dopisech z vězení adresovaných manželce Olze<sup>633</sup>. V dopise z roku 1979<sup>634</sup> dramatik píše, že chtěl původně faustovské téma přenést do prostředí vězení, jež mělo sloužit jako metafora obecně lidské situace, „beckettovská groteska o životě“<sup>635</sup>. Z mýtu chtěl ponechat pouze téma pokušení, což charakterizuje jako výměnu vlastní identity za „svět

---

629 Marowitz vidí podobnost mezi Marlowovým Mefistem a Havlovým Fistulou. Na *Pokoušení* mu přišlo nejaktuálnější téma byrokracie, která svádí lidi, aby zůstali v jejím mocenském vlivu. Ústav je vlastně svědce, který si člověka neustále testuje a prověřuje. Marowitz také parafrázuje americké úsloví z právního prostředí o tom, že ďábel je v detailech. Dle Marowitze je ďábel v detailech naší loajality k různým stranám, názorům či doktrínám. Více in: HANČIL, J. *Ďábel je v detailech: Rozhovor s Charlesem Marowitzem*. In: *Pokoušení*, o. c. 630 *O Pokoušení s Václavem Havlem (Rozmlouvali Radim Palouš, Martin Palouš, Ivan M. Havel a Zdeněk Neubauer)*, o. c., s. 58.

631 Tamtéž.

632 Tamtéž, s. 59.

633 HAVEL, V. *Dopisy Olze*.

634 Dopis č. 17 in: Tamtéž, s. 50 – 54.

635 Tamtéž, s. 51.

jsoucen“.<sup>636</sup>

Zastavme se nyní u pro Havlovu tvorbu klíčového tématu identity. Filosofické úvahy na téma krize lidské identity obsahuje mj. dopis č. 62 z roku 1981<sup>637</sup>: „Všechny mé hry jsou vlastně jen různé variace na tohle téma jako na téma rozpadu jednoty člověka se sebou samým a ztráty všeho, co dává lidské existenci smysluplný řád, kontinuitu a jedinečný obrys.“<sup>638</sup> S tím u Havla souvisí i pojem lidské odpovědnosti, který chápe jako pevný bod, z něhož identita člověka vyrůstá.<sup>639</sup> Domnívám se, že také u J. Švankmajera se jedná o rozpad jedinečné osobnosti (viz *Lekce Faust*). Havlův Foustka tedy předjímá pozdější Švankmajerovu filmovou interpretaci mýtu.

V souvislosti s faustovskou tematikou ještě stručně zmiňme Havlovy úvahy o víře, obsažené například v dopise č. 64 z roku 1981<sup>640</sup>: „Víra s jejím hlubinným předpokladem smyslu má ostatně svůj přirozený protipól v zážitku nicoty; jsou to spojené nádoby a lidský život je vlastně neustálý zápas, který o naši duši tyto dvě mocnosti vedou.“<sup>641</sup> Pokud zvítězí nicota vede to podle Havla ke lhostejnosti. Nicotu pak chápe jako moderní tvář d'ábla.<sup>642</sup> Myšlenku lhostejnosti a rezignace v souvislosti se ztrátou víry dále rozvíjí v dopise č. 96<sup>643</sup> – člověk si už neklade otázku po smyslu, pouze vegetuje: „Tragédie moderního člověka není v tom, že člověk toho ví vlastně stále míň o smyslu vlastního života, ale že mu to stále míň vadí.“<sup>644</sup> Svě úvahy pak shrnuje v dopise z roku 1982<sup>645</sup>: „Krise dnešního světa je tedy, jak patrně, krizí lidské odpovědnosti (jako odpovědnosti za sebe i odpovědnosti „k“), a tím i krizí lidské identity.“<sup>646</sup> Švankmajerův „Faust“ je pak jistou variací na tohoto havlovského lhostejného vegetujícího tvora.

Otázkou osobního ručení (odpovědnosti) v Havlových hrách se zabývá V. Just ve svém eseji *Příspěvek k jazyku esperanto aneb Dramatické neosoby Václava Havla*<sup>647</sup>. U Havla vychází osobní ručení z filosofie J. Šafaříka (viz jeho pojmy osobní

---

636 Tamtéž.

637 Dopis č. 62 in: Tamtéž, s. 133 – 136.

638 Tamtéž, s. 134.

639 Tamtéž.

640 Dopis č. 64 in: Tamtéž, s. 139 – 142.

641 Tamtéž, s. 141.

642 Dopis č. 72 in: Tamtéž, s. 165 – 167, s. 166.

643 Dopis č. 96 in: Tamtéž, s. 223 – 226.

644 Tamtéž, s. 225.

645 Dopis č. 142 in: Tamtéž, s. 351 – 354.

646 Tamtéž, s. 351.

647 JUST, V. *Příspěvek k jazyku esperanto aneb Dramatické neosoby Václava Havla*. In: *Pokoušení*, o. c.

záruka, „stvrzení pravdy životem i smrtí“ či šafaříkovské vymezení pravdy: „zač vším, co máš a co jsi, dovedeš ručit“<sup>648</sup>. V Havlově dramatickém díle je dle Justa tato problematika v klaunsky převrácené (smíchové, mefistofelské, inverzní) podobě: Svět Havlových her je pak „svět bez osobního ručení“. Ztráta osobního ručení a její důsledky jsou dle Justa ústředním tématem Havlových her, dramatické osoby se pak stávají dramatickými neosobami.<sup>649</sup>

Spojitosť V. Havla a J. Švankmajera se také projevuje v pesimistických úvahách o současném světě. Havel hovoří kriticky o duchovním stavu soudobé civilizace, jež je dle něho charakterizována absencí metafyzických jistot, prožitku transcendentna či ztrátou nadosobní mravní autority: „Pyšný antropocentrismus moderního člověka, přesvědčeného, že všechno může poznat a podřídit si, cítím kdesi v pozadí soudobé krize.“<sup>650</sup> Shodné jsou i kritické odsudky konzumu, vlivu reklamy, televizní manipulace. Jeho názory ale nejsou tak skeptické v porovnání se Švankmajerovými apokalyptickými vizemi o zániku naší konzumní civilizace. Švankmajer mimo jiné říká: „(...) umění je téměř mrtvo. A to je způsobeno tím, že umění odráží civilizaci, její situaci. Jaká civilizace, takové umění. Současná civilizace s uměním nepočítá a nepotřebuje ho. Umění na ni nemá žádný vliv a nemá pro ni ani žádný význam (...) Dnešní společnost potřebuje masovou kulturu, protože se nějak musejí zabavit masy v mezičase výrobního procesu. A reklamu – aby lidi co nejvíc konzumovali. (...) Umění přestalo být tvorbou. Tvorba vychází z přetlaku, prožitku, obsese.“<sup>651</sup> Havel vidí naději civilizace v návratu člověka k respektování nějaké „mimosvětské autority“<sup>652</sup>: člověk se má vrátit k něčemu vyššímu, než je on sám, k absolutnu, k mravnímu řádu. Domnívám se, že právě ona havlovská „mimosvětská autorita“ v závěru Švankmajerovy *Lekce zabijí „Fausta“*.

V této souvislosti je nutné podrobněji zmínit i filosofický esej Josefa Šafaříka

---

648 Tamtéž, s. 19.

649 Celá pasáž in: Tamtéž, s. 20. V. Just si zde také všimá proměny statutu postavy Fausta v Havlově *Pokoušení*. Nejedná se již o učence, ale typického havlovského experta. Havlovy hry jsou plné expertů, kteří používají odosobnělý slovník, jenž charakterizuje lehká zaměnitelnost a univerzální použitelnost. Havlova faustiáda je pak dle Justa jejich nejrozsáhlejší přehlídkou, jejich předobrazem je pak Wagner. Wagnerem na vrcholu kariéry je dle Justa Primář, dalšími jsou ostatní vědecktí pracovníci. Zaměnitelnými experty bez osobního ručení jsou ale i Foustka (expert na Boha) a Fistula (expert na zlo, na dialektiku). Jazyk těchto typických havlovských postav označuje Just jako „experanto“, slovník jakoby „tiskových mluvčích dramatických osob“. Základním rysem „experanta“ je pak banalita.

650 *Dálkový výslech (Rozhovor s Karlem Hvižďalou)*, o. c., s. 14.

651 *Nic není tím, čím se na první pohled jeví, aneb o filmu, divadle, výtvarném umění, lidech a hlavně imaginaci*, o. c., s. VIII.

652 *Dálkový výslech (Rozhovor s Karlem Hvižďalou)*, o. c., s. 15.

*Mefistův monolog*<sup>653</sup>. Jeho pochopení je pak důležité, domnívám se, pro interpretaci pojetí zla ve Švankmajerově *Lekci* i pro interpretaci závěrečné „Faustovy“ smrti pomocí nikým neřízeného automobilu.

### ***Lekce Faust a Šafaříkův Mefisto***

Jak napovídá název eseje, jedná se o monolog představitele zla. Mefisto hned v úvodní větě říká: „Mé rodiště je ráj. Kdo myslí, že jsem doma v pekle, klame se ke své škodě.“<sup>654</sup> Zpochybňuje „instituci“ ráje – dle d'ábla ráj představuje akt dovršení, život je tam v neporušeném a nepomíjivém stavu: „Ráj jako v zakletí uspaný zámek Šípkové Růženky! Bylo třeba prince, aby svým polibkem probudil celé to sádrově utuhlé panoptikum k životu.“<sup>655</sup> Za tyto myšlenky byl nazván d'áblem, satanem, belzebubem, duchem lži a zla. Zde je zajímavý motiv: ráj je symbolem ustrnutí (zastavení se) a tedy i, domnívám se, protikladem goethovského spění dál, po kterém touží goethovský titánský Faust. Paradoxem je, že v tradičních zpracováních mýtu je právě d'ábel symbolem ustrnutí (tím i smrti) – je to on, kdo nabízí doktorovi dočasné kratochvíle, které ho brzdí na jeho cestě za poznáním. Motiv ustrnutí hraje důležitou roli i v *Lekci Faust* (viz předešlý rozbor).

Mefisto se kriticky zmiňuje i o faustovském paktu – člověk se snaží d'ábla přechytračit, vytratí se bez zaplacení: „Takhle d'ábel utře nos ještě na tyátru Goethově, když z pouhé licence básnické a proti vši logice a spravedlnosti objeví se zčista jasna deus ex machina a vyveze zasloužilého pana inženýra Fausta sedačkovým výtahem za chvalozpěvů andělských až na nebe.“<sup>656</sup> Garantem naší smlouvy s d'áblem není bájesloví, ale věda (paktem člověk přísahal na vědu). Svět se uskutečňuje v pádu, věda je dle d'ábla spojená se smrtí.

Dále Mefisto říká: „Smrtelnost je index energetického potenciálu. Jak víš, neplatí to jen o živém: každá věc, živá i neživá – až do buňky a atomu – představuje latentní třaskavinu schopnou vyprchat v čirou energii sebezničením.“<sup>657</sup> Tuto dialektickou myšlenku vzniku a zániku pak rozvíjí principiálně celá Švankmajerova

---

653 ŠAFAŘÍK, J. *Mefistův monolog*. Text byl přednesen na pátém večeru domácího divadla Šlépěj v okně v Brně v bytě Jiřího Frišaufa (Veveří ulice č. 54), a to v květnu roku 1974. Byl přednesen i úvod Pavla Švandy a doplňující texty.

654 Tamtéž, s. 11.

655 Tamtéž.

656 Tamtéž, s. 12.

657 Tamtéž, s. 13.



tvorba (viz charakteristická ničení a opětovná formování hmoty). Domnívám se, že Švankmajer tím do obrazové roviny převádí goethovskou myšlenku „Zemři by ses zrodil.“<sup>658</sup>, která má svůj předobraz v gnosticismu a učení mystika Jakuba Böhma.<sup>659</sup> Goethe dle V. Justa parafrázuje tuto myšlenku i ve *Faustovi* (viz spasení Markéty a Fausta).<sup>660</sup> S gnosticismem souvisí také práce s hmotou. Jak už bylo řečeno v kontextu Goethova *Fausta*, gnosticismus rozděluje lidi na hyliky, psychiky a pneumatiky. Z tohoto hlediska je pak Švankmajerův „Faust“ (a nejen on) hylikem, který má pouze tělo, žije v hmotě. Vše hmotné je ale dle gnostiků odsouzeno k zániku. Proto také tragický závěr bez spásy. A v tom je asi největší posun ve vyznění faustovské postavy oproti Goethovu Faustovi. Ten je spíše psychik – má tělo i duši (jedná se o Faustovu vášnivou první duši). V. Just k tomu píše: „Švankmajerova poetika je nemyslitelná bez pohybu, metamorfóz a koloběhu ožívování i umírání hmoty. Hmota je základní pralátka, substance Švankmajerova groteskního vesmíru. Režisér jeho typu je demiurg, který vdechuje duši neživým předmětům, a vypráví naopak s gustem o lidech, v nichž duše odumřela. Proto jsou Švankmajerovi příběhy tak neodmyslitelně svázány s loutkovým divadlem (chcete-li: s divadlem oživlých předmětů a metamorfóz hmoty).“<sup>661</sup>

Šafaříkův Mefisto hovoří o paradoxu vědecko-technické revoluce (vzestup pádem, entropií k utopii). Dnes je síla božská nahrazena koňskou (místo IHS je HP – Horse power). Pád do smrti už není chápán jako hřích. HP znamená produktivní zužitkování smrti, božská síla je „naprosté promrhání smrti“<sup>662</sup>. Člověk jako „tvor s mentalitou odsouzenec k smrti“<sup>663</sup> si uvědomil neexistenci moci, která disponuje nesmrtelností. Je jen moc, jež disponuje smrtí. Nebo jinak: Jen ten, kdo disponuje smrtí, má moc. Od počátku byla tato moc spojována s ďáblem (dle Mefista je ale ďábel jen „exekutorem“ pod pravomocí Boha). A pokračuje kritikou člověka: „Dějiny spásy světa skončily, počínají dějiny spásání světa jako prodlužování „Ještě ne!“, jako odklad exekuce odsouzenec k smrti.“<sup>664</sup> A dále: „Růst potřeb, konsumu – náboženství

---

658 Tato myšlenka je obsažena v básni *Blažená touha* z Goethova *Západovýchodního divánu* (GOETHE, J. W. *Západovýchodní diván*, s. 32.)

659 Více in: *Faust a gnose II*, o. c., s. 13.

660 Tamtéž.

661 *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)*, o. c., s. 7.

662 *Mefistův monolog*, o. c., s. 14.

663 Tamtéž, s. 15.

664 Tamtéž, s. 15 – 16.

mentálního odsouzení k smrti; nemít potřeb rovná se heresi, nestoudnosti...Nemít potřeb, toť téměř nemít charakter. A tohle náboženství jsem ti já měl garantovat? Za IHS nad vraty kláštera lepit HP nad vrata fabriky?<sup>665</sup> S kritikou konzumu jsem se setkali už u Havla a Švankmajera.

Mefisto zpochybňuje označení ďábla jako ducha lži, on vždy pojmenovával věci pravým jménem. Hovoří se zde o katovi: „Povím ti něco nad slunce jasného a přece utápěného do tmy nevědomí: Co pro odsouzení k smrti je uhrančivým středem života a světa, je přece kat. Jsi nasáklý katovou přítomností až do nejmenší tkáně své smrtelnosti. Tvůj existenciální problém je kata neznat a přece do něj na setkání nevrazit.“<sup>666</sup> Kat je viděn jako „zabijec z profese, nikoliv z přesvědčení“<sup>667</sup>. A dále: „Moc, třeba i nebeská, která nezaměstnává kata, nedisponuje smrtí a nemá tedy ani moc před smrtí ochránit. Mít kata na své straně, v tom – pro odsouzení k smrti – je vše.“<sup>668</sup> Šafařík zde upozorňuje na antagonismus mezi katem a ďáblem.

V Mefistově pojetí je člověk chápán jako tvor chorý smrtí: „Chtěl jsem tě vědomím smrti probudit k síle a svobodě, umocnit v tobě potenci kosmotvornou, jakou je příroda, která přece není smrtí chorá, naopak zdravá, silná, tvořivá, ale ty – nemocný smrtí – jsi na útěku před smrtí a nejlepší úkryt ti nabízí katův stín.“<sup>669</sup> Objevuje se tu i téma manipulace: „Být manipulován – atrapa spásy v éře vědeckotechnického mesianismu. Kdyby moc musela spoléhat jen na násilí, byla by bezmocná; spoléhá na něco zrovna opačného, mentálnímu odsouzení k smrti fundamentálního: na konformismus – na svůdnost komfortu pro mrtvé zaživa.“<sup>670</sup>

Člověk je „zvíře domestikované katem“<sup>671</sup>. Mefisto také vyslovuje myšlenku, že na peklo si lidé stačí sami. Ďábel si člověka neodnese do pekla: „Vědomím smrti dostalo se ti svobody volby a tys přede mnou dal přednost katovi. Skončí-li to peklem, nespílej Luciferovi; neboť od pekla – proti vší fámě – se ďábel distancuje.“<sup>672</sup> A dále ďábel pokračuje ve své apokalyptické vizi: „Zakazuješ si vidět, že všechny úspěchy a pokroky v tomto světě dějí se na pozadí základního neúspěchu, v úběžníku propadliště

---

665 Tamtéž, s. 16.

666 Tamtéž.

667 Tamtéž, s. 17.

668 Tamtéž.

669 Tamtéž, s. 19.

670 Tamtéž.

671 Tamtéž, s. 20.

672 Tamtéž, s. 22.

v nic, že touže silou, kterou ty dobýváš a vlastníš svět, smrt vlastní tebe, že konečná suma všech tvých zisků je nula, že nejsi než vycpanina z pilin – atomů, loutka hry, v níž o nic a o nikoho nejde, a kde nic není skutečnější než nic, a kde všecko, co víš, víš o ničem, a kde poslední moudrost všeho – vědění – je, že dvě a dvě jsou čtyři.“<sup>673</sup> Tato pasáž pak odkazuje na mnohé z *Lekce Faust*. Švankmajerova „Fausta“ lze tedy shodně s Šafaříkem můžeme vidět jako loutku v rukách snad onoho kata/smrti. Vyskytuje se tady také zpochybnění možnosti vědění, které, jak již bylo řečeno, parafrázuje Švankmajer na základě Grabbeho pasáže o omezenosti řeči. Tato citace pak v kondenzované formě, myslím, nejlépe vystihuje vyznění Švankmajerova filmu.

Dle Mefista je Lucifer spojen s divadlem/hrou a tím je protikladem kata: „Vstupem kata divadlo končí, i divadlo božské. Divadlo kata provokuje (...)“<sup>674</sup> A pokračuje: „Žes vpustil kata na theatrum mundi, dopustils, aby hra se zvrátila v exekuci, božská postava na kříži ve zohavenou mrtvolu na šibenici. Kat je přímý opak hry, ruší ji a ničí tím, že ji bere doopravdy.“<sup>675</sup> Dábel vynáší nad člověkem konečný verdikt: „Boha jsi přežil, d'ábla přežiješ, – kata nepřežiješ.“<sup>676</sup> Loučí se slovy: „A tak tedy adieu, a – na neshledanou!“<sup>677</sup>

Jak uvádí V. Just ve studii *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)* sympatie Šafaříka má kriticky myslící Mefisto, který se probírá paradoxy vědecko-technické revoluce: „(...) filosofův hold Mefistovi (rozuměj: kritickému myšlení) je mj. pokračováním antického ocenění dionýské hry s posvátnostmi. Či, chcete-li, bláznovské inverze, do níž se kritický rozum i smích občas rád převléká, aby lépe věděl.“<sup>678</sup>

## ***Lekce Faust* v kontextu Švankmajerovy dosavadní tvorby**

### **Záliba v pokleslosti lidového divadla jako výrazový prostředek**

Obecně lze říci, že Švankmajer v *Lekci Faust* již tradičně kombinuje řadu

---

673 Tamtéž.

674 Tamtéž, s. 23.

675 Tamtéž, s. 24.

676 Tamtéž, s. 25.

677 Tamtéž.

678 *Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi)*, o. c., s. 6.

výrazových i žánrových postupů, které jsou obsaženy v jeho celé dosavadní filmové tvorbě: divadlo masek, loutkové divadlo (zákulisní manipulace s neživými aktéry), destruktivní animace věcí i živých tvorů, rapidmontáž, hrané sekvence a jejich kombinace s loutkou či figurou, makrodetail, rychlý střih, téměř absence slova, černá fraška. Opět se zde vrací k tradici lidových loutkových představení. Kombinuje prostředí reálu (hraný film) s umělým prostředím loutkového morytátu. Tyto postupy mají kořeny v jeho divadelních inscenacích i v některých krátkometrážních filmech.

*Poslední trik pana Schwarzwaldeda a pana Edgara* (kamera S. Malý, hudba Zdeněk Šikola) pracuje na principu grotesky. Používá princip černého divadla, což je dáno i tím, že je, jak již bylo zmíněno, parafrází části Švankmajerovy první semaforové inscenace *Škrobené hlavy*. Už zde se objevuje až do absurdity dovedená práce s makrodetailem, který rozbíjí jednotný obraz původního divadelního představení. Celkově zaujme stylizovaná forma, postavy s naddimenzovanými, kaširovanými (škrobenými) hlavami. Gramofonová hudba evokující dobu třicátých let se střídá s nemelodickými, syrovými, rytmizovanými zvuky, hluky a šumy. Charakteristické jsou i minimální změny světla, což je jeden z typických rysů všech filmů Jana Švankmajera. Snímek také odkazuje k prostředí cirkusu či divadla (děj se odehrává na jevišti, je slyšet potlesk lidí). Je tu vidět, stejně jako v Radokově faustovském filmu, příprava na představení (odkrytí zákulisí) – herec v kostýmu si nasazuje masku. Zajímavý je i kontrast mezi pohyblivostí těla herce a strnulého výrazu kaširované masky (ten byl už v divadelním představení). Tento motiv je pak patrný i v *Lekci Faust*.

*Rakvičkárna* (kamera Jiří Šafář, hudba Z. Liška) pracuje už programově s „pouťovostí“. K ní odkazují mimo jiné i tradiční ploché figurky z kinetické střelnice či figuríny jakoby pouťových atrakcí (např. kůň či houpačka). Film má opět groteskní námět s prvky lidové jarmareční písně o vraždách (mordech): postavy se hádají o morče, spor pak vede stejně jako v předchozím filmu až k jejich vzájemné destrukci (potyčku přežije pouze morče). To vše zasazené jakoby do jarmareční boudy (viz opona na začátku) s tradičními maňásky evokuje divadlo v jeho pokleslé podobě (oprýskané a popraskané kulisy). Jedna z postav má na sobě kostým Kašpárka, druhá pak pestrobarevnými kosočtverci odkazuje k italské komedii dell' arte. Film dále charakterizuje černý humor a jarmareční kolovrátková hudba. Důležitá je také odkrytá

(naznačená) postava manipulátora – viz záběr na ruce, které si nasadí maňásky (je tedy odhalena podstata postav). Ruce se objeví i v závěru filmu, kde si oba maňásky sundají. Švankmajer pracuje s rychlým střihem, využívá tzv. rapidmontáž (to už v prvním filmu) – velice rychlé střihy většinou doplněné hudbou.

Námět dalšího filmu *Don Šajn* (1970) vychází z lidové loutkové hry. Jako kameraman opět spolupracoval S. Malý, hudbu složil Z. Liška. Komentář mluví F. Filipovský. Stejný princip použil Švankmajer už ve své semaforové inscenaci *Johanes doktor Faust*. Tento krátký film také odkazuje k jeho předešlé divadelní tvorbě (velké loutky). Zároveň se dá říci, že tvoří jakousi spojnicí mezi Švankmajerovými ranými divadelními faustovskými pokusy a jeho (z tohoto hlediska) vrcholným dílem *Lekce Faust*. Střídá se zde totiž hra loutek a živých herců v maskách (jde vlastně o marionety v nadživotní velikosti, jež mají drát v hlavě a nitě na končetinách). Děj se, stejně jako v *Lekci*, částečně odehrává v naddimenzovaných kulisách loutkového divadla, postavených v reálném pleneru. Loutky pak několikrát přecházejí z divadelního jeviště do pleneru. Například loutka dony Marie běhá parkem (tento motiv připomíná nástupy anděla v *Lekci*). Kombinování reality a fiktivního světa jeviště má kořeny, jak už bylo zmíněno, ve Švankmajerových divadelních inscenacích.

Opět můžeme konstatovat i jistý druh pokleslé jarmarečnosti (viz zvuk orchestrionu, mordýřské téma). Jako v předešlých filmech i je i v tomto nejprve ukázáno zákulisí (viz odkrytí mechanismů barokního divadelní scény, záběr na nehybné loutky, spouštění kulis na scénu). Jak už bylo řečeno, tento motiv odkrytí zákulisí je pak důležitý i v *Lekci*. Souhrnně lze tedy říci, že už od počátku filmové tvorby se jako konstantní motivy objevují divadlo (šmíra) – scéna – opona – Kašpárek. O postavě Kašpara Švankmajer říká: „Kašpar, tak jak ho prezentuje lidová tradice, by se dal interpretovat jako naše personifikované nevědomí. I on jedná bez jakýchkoliv morálních a racionálních zábran. Snad proto je oblékán do různých odstínů červených látek, neboť červená je barvou nekontrolovaných pochodů.“<sup>679</sup>

Jen dodejme, že sám Švankmajer často přiznává „určitou slabost pro pokleslé žánry lidového umění“.<sup>680</sup> Tím rozumí loutky a kulisy lidových loutkářů, staré hračky, střelecké štíty, pouťové mechanické terče, černé romány, ve filmu je to Méliés a

---

679 *Mediumní kresby, fetiše a film: Kouzlo magie: Rozhovor s Janem Švankmajerem*, o. c., s. 160.

680 *Síla imaginace*, o. c., s. 140.

Feuillade.<sup>681</sup>

Už v těchto raných snímcích se objevuje to, co pak Švankmajer propracoval právě v *Lekci Faust*. Švankmajerovy postavy-loutky (či lidské nadloutky/figuríny) svými provázky odkazují k preteatrální či prototeatrální funkci loutky (spirituální souvislost mezi provázkem a bohem jako výraz manipulace byla už zmíněna). Zároveň Švankmajerovy filmy používají loutku v její divadelní (a můžeme říci i užitkové) funkci, kde pak nabývá podobu oprýskané zákulisní šmíry. Tím se na principu švankmajerovské koláže – kde se slučuje neslučitelné, vysoké a nízké, sakrální a profánní – dostáváme ke spojení magie loutky s její antimagickou pokleslostí. Nejlépe to, myslím, vystihuje scéna v *Lekci Faust*, kdy má Faust-Čepek na ruku připevněny nitě a z hlavy mu vychází drát a vahadlo. Po konci představení ho ruka vodiče zavěsí do zákulisí mezi ostatní nehybné loutky a on se urputně snaží dostat dolů (záběr na třepotající se nohy). Tím se tedy magie naruší. Jinak řečeno: Na oné magické spojnici k vyššímu nadosobnímu principu se totiž komicky třepotá onen šafaříkovský „odsouzenec k smrti“ v ohmataném divadelním kostýmu. Poslední Švankmajerovou variací na toto téma, dovedené až ad absurdum, je pak scéna z jeho zatím posledního filmu *Šílení* (2005). Tam na jevišti klasického pimprlového divadla vystupují místo loutek plátky masa přivázané nitěmi. To vše podkresluje jarmareční hudba a střídání papírových dekorací. Dodejme, že maso je v tomto filmu různě deformováno a ničeno (rozemleto mlýnkem). V závěrečné sekvenci filmu je za funerální hudby záběr na chladicí pult s masem uniformně zabaleným v igelitu.

Jistá pokleslost se objevuje v celé *Lekci Faust* (ohmatané kulisy i loutky, špinavý bezdomovec, zvětralé pivo, atd.). Celým svým laděním tak film odkazuje právě k předgoethovským interpretacím mýtu.

### **Oživlá hmota**

Vraťme se ale nyní ještě k *Donu Šajnovi*. Na konci je Šajn pohlcen blátem (zahrabán do hrobu). Tím už Švankmajer předjímá další svůj výrazový prostředek – animaci bahna. Práce s hmotou se pak asi nejvíce odráží v jeho *Zániku domu Usherů* (1980), ve filmu *Tma-světlo-tma* (1989) či v *Možnostech dialogu* (1982) a poté právě

---

681 Tamtéž, s. 141.

v souvislosti s jeho filmovým zpracováním faustovského tématu, kde, jak už bylo řečeno, vychází ze samotné podstaty mýtu a odkazuje k jeho spojitosti s gnózí. Práci s hmotou si ukažme modelově na *Možnostech dialogu*, a to i proto, že předjímá Švankmajerovu „faustovskou“ myšlenku o nemožnosti sdělení podstaty světa slovy (ta je i jedním ze základních motivů z Grabbeho vycházející disputace mezi Faustem a Mefistem v *Lekci Faust*).

*Možnosti dialogu* patří do druhé fáze Švankmajerových krátkých filmů. Jako kameraman na filmu tentokrát spolupracoval Vladimír Malík a jako animátorka Vlasta Pospíšilová. Autorem hudby je Jan Klusák. Film je složený ze tří částí – tří variací na mezilidskou komunikaci beze slov. *Dialog věčný* tvoří kanibalisticky laděný „rozhovor“ arcimboldovských manýristických hlav (jedna složená z pochutin, druhá pak z nástrojů, další z papírnických pomůcek). Hlava z nástrojů pozře hlavu z pochutin a následuje sugestivní animace, při které nástroje (škrabky, nůžky, atd.) ničí ovoce, zeleninu. Toto destruktivní komunikační balábile končí vyplivnutím zbytků, ze kterých poté vznikne jiná hlava. Trojstupňový akt pozření – zničení – vyvržení zbytků pak dává vzniknout čím dál jemnějším částem. Z velkého nesourodého materiálu postupně vznikají hlavy z plastelíny (hlíny).

Následuje *Dialog vášnivý*, tedy rozhovor (až milostný akt) mezi figurou muže a ženy. I ten však končí vzájemnou destrukcí (agresivní mačkání hmoty až k jejímu splynutí v nediferencované bahno). Tento motiv je pak obsažen, jak už bylo řečeno, i v *Lekci Faust* (viz Faustovo ničení umělého dítěte či ďáblovy hlavy). Třetí variaci představuje *Dialog vyčerpávající*: Ze zásuvky stolu vylezou dvě hromádky hmoty, z nichž vzniknou dvě mužské hlavy. Ty už mají i oči a lidskou podobu. Trochu pak připomínají Mefistovu hlavu v *Lekci*. Hlavy nejprve evokují komunikační porozumění – jedna z úst vytáhne kartáček na zuby, druhá pastu. Jedna vystrčí botu, druhá tkaničku. Dialog ale postupně přechází v boj – jedna hlava vytáhne chleba, druhá pastu (místo předešlého másla). Film pak končí soubojem předmětů a unaveným dýcháním polorozpadlých hlav.

## **V hlavní roli divadlo a manipulace**

Některé motivy obsažené v *Lekci Faust* už použil Švankmajer i ve svém prvním celovečerním filmu *Něco z Alenky* (1987). Autorem scénáře na motivy knihy

Lewis Caroll *Alenka v říši divů*, režisérem i výtvarníkem filmu je (stejně jako ve všech ostatních filmech) on sám. Na výtvarné složce se podílela také Eva Švankmajerová. Jako animátor spolupracoval Bedřich Glaser, jako kameraman opět S. Malý. Jaké tedy mají společné prvky?

V tomto filmu se vyskytují fantaskní zvířata, resp. jejich kostry s očima, které v kontextu dětského světa vyznívají až hororově. Tato monstra pak mají klobouky s rolničkou, takže opět odkazují k motivu lidového divadla (ale spíš v černohumorné poloze) stejně jako *Rakvičkárna* či *Don Šajn* a později *Lekce*. Alenka sní koláček a promění se v panenku, ta pak spadne do hrnce s mlékem a z malé panenky se stává figurína v nadživotní velikosti. Tu zvířata táhnou po schodech: drnčivý zvuk figuríny bouchající se o schody pak připomíná scénu z *Lekce*, kde žena za sebou táhne panenku, která též hlavou naráží na schody. Zvířata Alenku-figurínu zavrou do spíže. Z figuríny se postupně vydere živá Alenka (Kristýna Kohoutová). Motiv roztržení figuríny (loutky) je pak i v *Lekci*. Společnou mají oba snímky i absenci hudby.

*Lekci* pak připomíná i zasazení filmu do starého chátrajícího špinavého činžovního domu (opět motiv rozpraskaných tmavých zdí, srov. *J. S. Bach: Fantasia g-moll*). Společná je i jistá omšelost věcí (viz oprýskaná loutka kloboučníka, vypelichaný plyšový natahovací králík, atd.) a jejich vetešnický charakter. Toto se pak programově objeví v Švankmajerově zpracování faustovského mýtu, kde je, jak už bylo řečeno, dáno do souvislostí s divadlem. Odkaz k divadlu a jeho druhé stránce se objevují i zde – viz souboj dvou plochých figurek z karet, které se v jednom okamžiku otočí a je vidět jejich druhá, tedy nenamalovaná část. Švankmajer tak postavil do protikladu jásavou barevnost (či barvotiskovost, kaširovanost) loutky a její druhou prázdnou (papírovou) stranu. K divadlu odkazují i samotné kulisy (jeviště s postranními kulisami, sufity), do kterých Alenka po souboji vstupuje (stejně jako Faust-Čepek).

Ve filmu *Něco z Alenky* také Švankmajer tematizuje své obsedantní téma manipulace. Alenka se v závěru filmu dostává před soud, jenž tvoří ploché loutky krále a královny. Od bílého zajíce dostane sešit s textem, který se má naučit. Alenka pak na příkaz krále slabikuje předem daný text, kde prosí o nejvyšší trest za snědené koláčky (které však nesnědla). Scéna pak připomíná některé sekvence z *Lekce Faust*, kde Faust-Čepek čte v šatně faustovský text. K tématu manipulace také může odkazovat



záběr na dívčina ústa, která říkají slova vypravěče. Dítě-vypravěč může (stejně jako vodič loutek) manipulovat s příběhem. K vyznění obou filmů J. Švankmajer píše: „Přitom celý příběh se neodvratně odvíjí jako manipulovaná realita až k tragickému konci. Nelze z toho vystoupit podobně jako nelze vědomě vystoupit ze snu.“<sup>682</sup> Podobně je tomu dle Švankmajera i v jeho i v jeho dalším celovečerním filmu *Otesánek*<sup>683</sup> (2000): „*Otesánek* podobně jako už *Lekce Faust* (ale svým způsobem i *Spiklenci slasti*) reflektuje tyto fatální mechanismy naší psychiky. Lidé, kteří se dostanou pod vliv mýtů, jež nějakým, obvykle „nevinným“ činem sami vyvolali v život, náhle nemohou z děje vystoupit a jsou jím manipulováni, vedeni jakousi „imaginativní logikou“ až k hořkému konci.“<sup>684</sup> Dále režisér píše: „Mýtus vyvolaný jednou do života neúprosně spěje ke svému naplnění. Nakonec všechny zúčastněné postavy aktivně či trpně přejímají své role jakýchsi archetypů v tomto mýtu, vyvolaném ze zasutých hlubin kolektivního nevědomí.“<sup>685</sup> Tuto myšlenku lze bezesporu vztáhnout i na jeho interpretaci faustovského mýtu<sup>686</sup>. K tématu manipulace Švankmajer říká: „Velkým manipulátorem“ může být v každé době někdo jiný, nebo něco jiného. Manipulace je problém našeho světa. Je to nejnebezpečnější protiklad svobody. Naše civilizace si v průběhu staletí vypracovala tak rafinované způsoby manipulace, že nás zbavuje svobody jednání, aniž by to většina obyvatelstva jako nesvobodu pociťovala. Velkým manipulátorem dneška je bezesporu reklama, která vnucuje lidem konzumní způsob života.“<sup>687</sup>

---

682 *Anima Animus Animace: EVAŠVANKMAJERJAN*, o. c., s. 134.

683 Více k tomuto filmu in: *Příběhy ze sklepa: Otesánek na pozadí dosavadního díla Jana Švankmajera*, o. c. A dále: DRYJE, F. *Otesánek v nás (O některých „možnostech dialogu“ Jana Švankmajera)*.

684 ŠVANKMAJER, J. *Otesánek*, s. 18.

685 Tamtéž.

686 K mýtům J. Švankmajer obecně píše: „To, že se ve své tvorbě zamýšlím nad působením mýtů, nad jejich silou a „trvanlivostí“, ještě neznámá, že jim vždy fandím, že všechny mýty jsou pro mne závazné, že neexistují „falešné“ mýty, proti nimž je třeba se bouřit a bourat je. Fakt, že každé společenství je udržováno mýty, které stály u jeho zrodu, a zánikem víry v tyto mýty zaniká i společenství, které je stvořilo, nevypovídá nic o kvalitě nebo blahodárnosti toho kterého mýtu. Myslím si však, že existuje několik základních mýtů, na nichž stojí nejen naše civilizace, ale možná lidstvo jako takové. Mezi ně počítám právě faustovský mýtus, který reflektuje vztah člověka k přírodě a jejím tajemstvím. Tento vztah, jak víme, je značně ambivalentní, a proto i faustovský mýtus (a jeho modifikace, včetně Otesánka) provokuje k protikladným interpretacím. Tyto základní mýty, dotýkající se vztahu člověka ke světu, jsou už hluboko vklíněny do našeho nevědomí, neboť jsou právě vlastním obsahem kolektivního nevědomí. Převeďte-li například marxismus do obecné roviny mýtu, pak máme před sebou „moderní“ pokus o definování prastarého mýtu o znovunalezení ztraceného ráje, o touhu po sociálně spravedlivé společnosti, o rovnosti mezi lidmi apod. Marxismus přeci nespádl z nebe. Je to jen zatím poslední obraz tohoto utopického mýtu, vlastního celému lidstvu. Nesmíme se nechat zmást tím, že se marxismus odvolává na vědu. Jde stejně tak jako u předchozích pokusů o utopii. Stejně tak nás nesmí zmýlit krvavá stalinská realizace tohoto mýtu, ani její krach.“ (in: *Jídlo*, o. c., s. 136 – 137.)

687 *Mediumní kresby, fetiše a film: Kouzlo magie: Rozhovor s Janem Švankmajerem*, o. c., s. 160.

Ještě dodejme, že tým, se kterým Švankmajer spolupracuje, vznikl převážně při realizaci carrollovské hříčky *Něco z Alenky* (tým tvoří producent Jaromír Kallista, kameraman S. Malý, animátor B. Glaser). Roku 1991 Švankmajer koupil společně s J. Kallistou staré kino v obci Knovíz. Tam založili filmové studio – příznačně nazvané dle alchymistické pece, v níž se dovrší Velké dílo – Athanor. Toto studio pak stojí i za filmem *Lekce Faust*.

### Kritický ohlas filmu *Lekce Faust*

Ludvík Šváb o snímku napsal: „Film *Lekce Faust* znamená dle mého názoru zřejmé vyvrcholení dosavadní filmové tvorby Jana Švankmajera alespoň v dvojitým smyslu: v jisté, možná dílčí, ale nepřehlédnutelné syntéze výrazových prostředků a zároveň v pokusu o formulaci relativně ucelené tvůrčí a intelektuální konfese.“<sup>688</sup>

Magdalena Bičíková vysoce hodnotí P. Čepka, film pak označí za „technicky famózně zkonstruovaný monument“<sup>689</sup>. Jiří Houdek naopak kritizuje některé surrealistické motivy filmu, které pak porušují celkovou jednotnou atmosféru díla: balet v oranici, pobíhání Kašpárka po náměstí.<sup>690</sup> Největší problém však Houdek vidí v propojení neslučitelných předloh: „Nelze totiž do jednoho filmu zařadit jarmareční hru společně s Goethovým morálně-filozofickým literárním dílem a vytvořit kompaktní, nerozpadávající se celek. Proto je Švankmajerova *Lekce Faust* vynikající v momentech, kdy autor využívá Goetha, neboť tento německý spisovatel zobrazil Fausta pro současného člověka velice aktuálně: vykreslil ho totiž jako člověka vnitřně rozpolceného, váhajícího a zoufale pátrajícího po smyslu života i po účelu lidské existence vůbec. Tato dimenze se však okamžitě ztrácí, když se Švankmajer navrácí ke krajně naivním a místy až vulgárním lidovým loutkovým hrám.“<sup>691</sup> Tato naivní lidová rovina je však integrální součástí mýtu. Domnívám se, že její zařazení do celku díla má pak své opodstatnění i význam. Dále J. Houdek kritizuje občasnou nudnost a bezúčelnost některých Švankmajerových typických motivů jako je jídlo či temná zákoutí.<sup>692</sup> Tyto motivy mají ale i přínos: „(...) občas ozvláštňují snímek svérázným,

---

688 ŠVÁB, L. *Švankmajerova Lekce*. In: *Síla imaginace*, o. c., s. 88.

689 BIČÍKOVÁ, M. *Faust na konci cesty*.

690 HOUDEK, J. *Faustova poněkud nezdařená lekce*.

691 Tamtéž.

692 Tamtéž.

trochu černým humorem.<sup>693</sup>

Podobně vyznívají i slova Jana Jaroše: „V kontextu režisérovy dosavadní tvorby neznamena Lekce Faust výraznější přínos, spíše shrnuje některé dříve naznačené motivy, ale hlavně vyznívá dosti nenápaditě, zdlouhavě.“<sup>694</sup> Opět kritizuje i necelistvost filmu: „Navíc se neubrání některým vybočujícím schválnostem převzatým z loutkového divadla, kdy důvtipný Kašpar, sám skrytý v magickém kruhu, doslova udolá neustálým přivoláváním i odvoláváním samotného ďábla.“<sup>695</sup> Monotónnost filmu a jeho oslabený účinek kvůli řetězení opakujících se situací konstatuje také Jana Ovsíková.<sup>696</sup> Ovsíková však pozitivně hodnotí postavu Fausta Petra Čepka: „(...) Faust v podání Petra Čepka je zkrátka bezchybný, typově a herecky perfektní, drtící svou houževnatou potřebou ohmatávat dál a dál jednotlivé věci, pozorovat život kolem sebe a znovu si potvrzovat jeho prapodstatu. S jeho hereckým výkonem film vlastně stojí a padá.“<sup>697</sup>

Kriticky se k filmu staví rovněž Mirka Spáčilová v Mladé frontě – um a fantazie se projevuje v detailech (nápadité kombinace hraných, loutkových a animovaných prvků), tyto prvky jsou ale příliš artistní a tím samoučelné.<sup>698</sup> Spáčilové zde též schází velké téma: „Ale takzvané velké téma, tak nevtíravě působivé v režisérovy black-outech, se z nekonečného příběhu novodobého Fausta vytrácí. Snad poprvé Švankmajer neprovokuje, nýbrž mírně nudí.“<sup>699</sup>

Pavel Mandys na rozdíl od jiných kritiků považuje spojování různorodých předloh za funkční: „Vše s gustem svaří tak, že se neztratí nic podstatného, ale zároveň se zrodí jedinečný a současný útvar neobyčejně různorodý v detailech a vzácně celistvý po smyslu.“<sup>700</sup> Mandys také upozorňuje na zasazení faustovské legendy do českého prostředí: „Švankmajer zachytil ve svém filmu ztrácející se svět české strašidelné tradice. Upomene na ni nejen loutkami z pimprlových tyjátrů, ale také rozvalinami hradů a chrámů nebo hospodským karbanem. Souběžně přitom vzdává hold předlistopadové Praze s jejími ušpiněnými uličkami, oprýskanými omítkami,

---

693 Tamtéž.

694 JAROŠ, J. *Švankmajerova faustovská lekce*.

695 Tamtéž.

696 OVŠÍKOVÁ, J. *Jedna malá lekce o životě na faustovský způsob: Celovečerní hraný film režiséra Jana Švankmajera přichází do našich kin*.

697 Tamtéž.

698 SPÁČILOVÁ, M. *Švankmajerův Faust bloudí v kruhu*.

699 Tamtéž.

700 MANDYS, P. *Švankmajerova lekce české kinematografii*.

otlučenými dveřmi, zaneřádnými pavlačemi a propadajícími se sklepy.<sup>701</sup> Mandys také v souvislosti s kreacemi P. Čepka hovoří o „oslňujícím výkonu“<sup>702</sup>.

## ZÁVĚR

*Lekce Faust* jako Švankmajerův vrcholný faustovský syntetizující počín v sobě zahrnuje všechny klíčové momenty ve vývoji této legendy. Ukazuje nepřímo na počátky mýtu v tzv. *Faustbuchu*, kde je faustovský mýtus traktován jako příběh o skepsi, přivolání zla, úpisu, karnevalových kouscích šarlatánského učenice i jeho smrti.

Obsahuje i přímý poukaz na titánského Fausta Ch. Marlowa a na profanaci této

---

701 Tamtéž.

702 Tamtéž.

varianty v prostředí českého loutkového divadla. Dále odkazuje ke Goethově a Grabbeho filosofické verzi Fausta jako novověkého titána či romantického buřiče. Švankmajerův osobitý přínos, který vnáší do archetypální struktury mýtu, pak *Lekci Faust* spojuje s destruktivní podobou mýtu v postmoderně (srov. zpracování W. Schwaba). Film obsahuje také úryvky z romantické operní verze *Faust* francouzského skladatele Charlese-Francoise Gounoda. Přímým předchůdcem, i když přímo necitovaným, je pak Foustka V. Havla. Havlovo a Švankmajerovo chápání faustovské postavy odkazuje shodně k Patočkově „faustovské“ studii, kde J. Patočka konstatoval jistou existenční průměrnost a trivialitu Fausta, zakořeněnou již v samotné archetypální struktuře mýtu.

Švankmajer zde shodně s W. Schwabem ukazuje Fausta mimo jiné jako produkt vědecké (inženýrské) éry. Navazuje tím na Kosíkovo zpochybnění pozitivnosti goethovského spění vpřed ve druhém díle Goethova *Fausta*. Důsledkem této myšlenky je pak paradoxně nemožnost zastavení se. To odráží negativní důsledky vědeckotechnické revoluce. Ono negativní (a smrt symbolizující) goethovské ustrnutí má totiž i druhou stranu, kterou, myslím, nejlépe vystihují již citované verše: „Zemři by ses zrodil.“ Tato myšlenka je pak i druhým pólem švankmajerovského koloběhu faustovského mýtu.

V *Lekci Faust* se Švankmajer jakoby vrací ke zdrojům své tvorby, které představuje loutka (a loutkové divadlo vůbec). Zároveň ji ale propojuje s dalším vývojovým prvkem, a tím je užití hračky (viz motiv panenky). Práce se pak snažila poukázat i na kořeny a motivace této švankmajerovské obsese.

## SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ

AUGUSTOVÁ, Z. *Thomas Bernhard*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Větrné mlýny, 2003. 216 s.

ISBN 80-86151-66-2

BACHTIN, M. M. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přel. J. Kolár. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 406 s.

BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A. *Vídeňské lidové divadlo: Od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990. 440 s.

BARTOŠ, J. *Komedie a hry českých lidových loutkářů*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1959. 744 s.

BARTOŠ, J. *Loutkářská kronika: Kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963. 301 s.

BEDNÁŘ, K. *Johanes doktor Faust: Loutková hra podle lidových tradic*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1958. 143 s.

BEJBLÍK, A. – HORNÁT, J. – LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1978. 367 s.

*Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Praha: Biblická společnost, 1990.

BIČÍKOVÁ, M. *Faust na konci cesty*. Lidové noviny 1. 10. 1994.

BRATRÁNEK, F. T. *Výklad Goethova Fausta*. Přel. J. Loužil. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982. 197 s.

BULGAKOV, M. *Mistr a Markétka*. Přel. A. Morávková. 1. vyd. Praha: Levné Knihy KMa a VOLVOX GLOBATOR, 2002. 495 s.

ISBN 80-7309-029-5

ISBN 80-7207-465-2

-BUP-. Faustovský mýtus nejen ve filmu II. *Filmové listy*, 2008, č. 4.

CALDERÓN, P. de la Barca. *Zázračný mág*. Přel. M. Uličný. Praha: Národní divadlo, 1995. 183 s.

ISBN 80-85921-03-0

ČERNÝ, F. *Weidmannův Johann Faust*. In: *Divadlo v Kotcích*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992. 490 s.

ISBN 80-7038-210-4

ČERNÝ, F. *Zápasy o českého Fausta*. In: ČERNÝ, F. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. 410 s.

ISBN 80-200-0780-2

ČERNÝ, J. *Divadlo stínů a masek v Semaforu*. Lidová demokracie 10. 1. 1962.

ČERNÝ, V. *Studie a eseje z moderní světové literatury*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. 351 s.

ČESAL, M. *Živý herec na loutkovém divadle*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1983. 72 s.

D. *Přešlápnutí Semaforu*. Svobodné slovo 9. 1. 1962.

DONÁTOVÁ, U. *Faustovská výzva: Originální podobenství Jana Švankmajera Lekce Faust přichází do našich kin*. VP 29. 9. 1994.

DUBSKÁ, A. *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2004. 303 s.

ISBN 80-7331-008-2

DRYJE, F. Fetiš a médium. *Film a doba*, 2008, roč. 54, č. 3.

DRYJE, F. Spiklenci slasti aneb Švankmajerův fantóm svobody. *Film a doba*, 1997,

roč. 43, č. 1 – 2.

DRYJE, F. Otesánek v nás (O některých „možnostech dialogu“ Jana Švankmajera). *Film a doba*, 2000, roč. 46, č. 4.

DRYJE, F. *Síla imaginace: Studie k principům filmové tvorby Jana Švankmajera*. In: ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. 1. vyd. Praha – Podlesí: Dauphin a Mladá fronta, 2001. 272 s.

ISBN 80-7272-045-7

ISBN 80-204-0922-X

DŠ. „*Divadlo Semafor připravilo...*“. Práce 30. 11. 1960.

ECO, U. *Dějiny ošklivosti*. Přel. I. Adámková a kol. 1. vyd. Praha: Argo, 2007. 455 s.  
ISBN 978-80-7203-893-0

EFFENBERGER, V. Žvahlav. *Film a doba*, 1972, roč. 18, č. 3.

ELIADE, M. *Mefisto a androgyn*. Přel. J. Vízner. Praha: OIKOYMENH, 1997. 173 s.  
ISBN 80-86005-51-8.

FREYTAG, G. *Technika dramatu*. 1. vyd. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, 179 s.

GABRIEL, V. *Se vším lze hrát*. Kultura 5. 1. 1961.

GM. *Zcela neobyčejný Faust*. Lidová demokracie 1. 4. 1961.

GOETHE, J. W. *Faust*. Přel. O. Fischer. 3. vyd. Praha: Odeon, 1982. 480 s.

GOETHE, J. W. *Západovýchodní diván*. Přel. O. Fischer. Praha: Nakladatelství Fr. Borový, 1928. 291 s.



GRABBE, Ch. D. *Don Juan a Faust. Žert, satira, ironie a hlubší význam*. Přel. Z. Sekal. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. 283 s.

HANČIL, J. *Ďábel je v detailech: Rozhovor s Charlesem Marowitzem*. In: HAVEL, V. *Pokoušení*. Praha: Národní divadlo, 2004. 155 s.  
ISBN 80-7258-13-150-3

HAVEL, V. *Dopisy Olze*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1990. 400 s.  
ISBN 80-7108-009-8

HAVEL, V. *Pokoušení*. Praha: Národní divadlo, 2004. 155 s.  
ISBN 80-7258-13-150-3

HAVEL, V. *Dálkový výslech (Rozhovor s Karlem Hvižd'alou)*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989. 180 s.  
ISBN 80-7023-038-X

HAVLÍČEK, D. *Semaforové stíny*. Tvorba 11. 1. 1962.

HOUDEK, J. *Faustova poněkud nezdařená lekce*. Denní telegraf 29. 9. 1994.

HOUDEK, J. *Lekce Faust a peklo naší duše*. Telegraf 22. 2. 1994.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Přel. J. Vácha. 2. vyd. Praha: Dauphin, 2000. 297 s.  
ISBN 80-7272-020-1

HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle: Vize, metody a techniky herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000. 291 s.  
ISBN 80-86102-07-6

CHAMISSO, A. von. *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*. Přel. O. Reindl. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 126 s.

JANDA, J. Subverze imaginace: Ohlédnutí (nejen) za výstavou Evy a Jana Švankmajerových. *Film a doba*, 2004, roč. 50, č. 3.

JAROŠ, J. *Švankmajerova faustovská lekce*. *Zemědělské noviny* 6. 10. 1994.

-JO-. *Když odejde jasná myšlenka....* *Rudé právo* 9. 1. 1962.

JUNG, C. G. *Člověk a duše*. Přel. K. Plocek, A. Bernášková, L. Běťák a J. Vašková. 1. vyd. Praha: Academia, 1995. 277 s.

ISBN 80-200-0543-9

JURKOWSKI, H. *Magie loutky: Skici z teorie loutkového divadla*. Přel. J. Pilátová. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 288 s.

ISBN 80-902482-0-9

JUST, V. a kol. *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s.

ISBN 80-7008-056-6

JUST, V. *Příspěvek k jazyku esperanto aneb dramatické neosoby Václava Havla*. In: HAVEL, V. *Pokoušení*. Praha: Národní divadlo, 2004. 155 s.

ISBN 80-7258-13-150-3

JUST, V. Kabaret jako mefistofelské pokušení divadla (Mefistofelská role kabaretu v českém divadle: inferiorita nebo infernalita?). *Divadelní revue*, 1994, roč. 5, č. 4.

JUST, V. Faust po česku (Od Josefa Berga a Josefa Šafaříka k Janu Švankmajerovi). *Divadelní revue*, 1995, roč. 6, č. 4.

JUST, V. Faust a gnose I. *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2.

JUST, V. Faust a gnose II. *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 3.

JUST, V. Faustovské obsese a sebeinscenace Josefa Váchala. *Divadelní revue*, 2007, roč. 18, č. 1.

JUST, V. *Příběhy ze sklepa: Otesánek na pozadí dosavadního díla Jana Švankmajera*. Literární noviny 18. 4. 2001.

KLEIST, H. *Tanečník a loutka*. Přel. E. A. Saudek. Praha: J. Reimoser, 1930. 20 s.

KOLÁŘ, J. *Historia o životě doktora Jana Fausta*. 1. vyd. Praha: Academia, 1989. 156 s.

ISBN 80-200-0057-7

KOLÁŘ, J. *Nic není tím, čím se na první pohled jeví, aneb o filmu, divadle, výtvarném umění, lidech a hlavně imaginaci*. Divadelní noviny 28. 12. 2006.

KOPECKÝ, M. *Komedie a hry*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Pavla Prokopa, 1943. 224 s.

KOSÍK, K. *Předpotopní úvahy*. 1. vyd. Praha: Torst, 1997. 257 s.

ISBN 80-7215-036-7

KRYŠTOFEK, O. *Na okraj nové premiéry Semaforu: Divadlo masek na cestě za myšlenkou*. Obrana lidu 11. 4. 1961.

LANG, Č. Kam kráčí svět aneb Proč je film krátký (i dlouhý): Krátký film jako intenzivní forma komunikace. *Film a doba*, 2005, roč. 51, č. 4.

Lekce Faust. *Labyrint*, 1994, č. 9 – 10.

LEŽÁK MI., M. Manipulace není jen výmyslem totalitarismu: Na Švankmajera čekali u „rybníka“ Fellini a Buñuel. *INTERVIEW*, 1994, č. 11.

MALÍK, J. *K dramaturgii českého loutkářského Fausta*. In: BEDNÁŘ, K. *Johanes doktor Faust: Loutková hra podle lidových tradic*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1958. 143 s.

MALÍKOVÁ, N. Pár otázek pro doktora, který se upsal loutkám, pár otázek pro Jana Švankmajera. *Loutkář*, 2003, roč. 53, č. 3.

MANDYS, P. *Švankmajerova lekce české kinematografii*. Český deník 30. 9. 1994.

MANN, T. *Doktor Faustus: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem*. Přel. H. Karlach. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986. 548 s.

MARLOWE, Ch. *Tragická historie o doktoru Faustovi*. In: BEJBLÍK, A. – HORNÁT, J. – LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1978. 367 s.

NEUBAUER, Z. *Faustova tajemná milenka: K faustovskému mýtu nad Havlovým Pokoušením*. Zlín: Archa, 1991. 40 s.

NT. „Z programových sedmi...“. Lidová demokracie 8. 12. 1960.

NYKLOVÁ, B. Imaginativní cesta za svobodou. *Filmové listy*, 2008, č. 3.

*O Pokoušení s Václavem Havlem (Rozmlouvali Radim Palouš, Martin Palouš, Ivan M. Havel a Zdeněk Neubauer)*. In: HAVEL, V. *Pokoušení*. Praha: Národní divadlo, 2004. 155 s.

ISBN 80-7258-13-150-3

OTČENÁŠEK, Š. *Zázračný mág (Poznámky ke hře)*. In: CALDERÓN, P. de la Barca. *Zázračný mág*. Přel. M. Uličný. Praha: Národní divadlo, 1995. 183 s.

ISBN 80-85921-03-0

OVSÍKOVÁ, J. *Jedna malá lekce o životě na faustovský způsob: Celovečerní hraný film režiséra Jana Švankmajera přichází do našich kin*. Právo 4. 10. 1994.

PALOUŠ, R. *Faustování s Havlem*. Praha, 1986.

PATOČKA, J. Smysl mýtu o paktu s ďáblem. *Svět a divadlo*, 1991, roč. 2, č. 2.

PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Přel. D. Jobertová. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 495 s.

ISBN 80-7008-157-0

PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004. 348 s.

ISBN 80-7277-194-9

ISBN 80-7258-171-6

PEŇÁS, J. *Lekce starého skeptika: Šílení – filozofický horor Jana Švankmajera*. Týden 21. 11. 2005.

PESSOA, F. *Faust: Subjektivní tragédie (fragmenty)*. Přel. P. Lidmilová. 1. vyd. – dostisk. Praha: Argo, 1997 a 2001. 133 s.

ISBN 80-7203-147-3

*Petr Čepek ve své poslední roli*. Metro 1. 9. 1999.

PETRUŽELA, H. Radokův Faust. *Divadelní revue*, 2004, roč. 15, č. 2.

POKORNÝ, J. Český Faust a komická postava. *Divadelní revue*, 1993, roč. 4, č. 4.

POKORNÝ, J. a kol. *Kniha o Faustovi*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982. 200 s.

POKORNÝ, J. Titánské úsilí – titánský nezdar (Hilarova režie Goethova Fausta v ND). *Divadelní revue*, 1995, roč. 6, č. 4.

POKORNÝ, P. *Píseň o perle: Tajné knihy starověkých gnostiků*. 2. rozšířené vyd. Praha: Vyšehrad, 1998. 328 s.

ISBN 80-7021-246-2

POŠOVÁ, K. Jan Švankmajer – Historia naturae. *Film a doba*, 1969, roč. 15, č. 9.

POŠOVÁ, K. Jan Švankmajer – Tichý týden v domě. *Film a doba*, 1969, roč. 15, č. 9.

PUŠKIN, A. S. *Dramata*. Překl. O. Fischer a E. Frynta. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 251 s.

RISUM, J. *Performance and life. Kierkegaard, Faust and Don Juan*. In: ŠORMOVÁ, E. (ed.) *Don Juan and Faust in the XXth Century: Theatre Conference: Prague 1991*.

Praha: FF UK, 1993. 284 s.

ISBN 80-901489-6-9

SHARP, D. *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. Přel. V. Stavová. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. 173 s.

ISBN 80-85880-39-3

SCHNABEL, J. *Škrobené hlavy a jejich nápady: Divadlo masek v Semaforu*. Mladá fronta 1. 12. 1960.

SCHNABEL, J. *Stíny v Semaforu*. Mladá fronta 7. 1. 1962.

SCHWAB, W. *Faust, můj hrudník, má přilba*. In: *Projekt Bouda*. Přel. T. Kafka. Praha:

Národní divadlo, 2003. 80 s.

SPÁČILOVÁ, M. *Švankmajerův Faust bloudí v kruhu*. Mladá fronta 1. 10. 1994.

SPÁČILOVÁ, M. *Švankmajer natáčí světový unikát*. Mladá fronta Dnes 3. 8. 2009.

STEJSKAL, M. Lekce Faust. *Film a doba*, 1994, roč. 40, č. 2.

SUCHÝ, J. „*Když jsem si přečetl...*“. Divadelní noviny 6. 2. 2007.

ŠAFAŘÍK, J. *Mefistův monolog*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1993. 35 s.

ISBN 80-85619-05-9

ŠKAPOVÁ, Z. *Unavený Faust z konce století*. Literární noviny 24. 11. 1994.

ŠORMOVÁ, E. (ed.) *Don Juan and Faust in the XXth Century: Theatre Conference: Prague 1991*. Praha: FF UK, 1993. 284 s.

ISBN 80-901489-6-9

ŠTĚRBOVÁ, A. *Modelové hry Václava Havla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2002. 95 s.

ISBN 80-244-0379-X

ŠVÁB, L. Vídeňská menu Jana Švankmajera. *Film a doba*, 1993, roč. 39, č. 2.

ŠVÁB, L. Jan Švankmajer o svém novém filmu *Zánik domu Usherů*. *Film a doba*, 1982, roč. 28, č. 5.

ŠVANKMAJER, J. *Síla imaginace*. 1. vyd. Praha – Podlesí: Dauphin a Mladá fronta 2001. 272 s.

ISBN 80-7272-045-7

ISBN 80-204-0922-X

ŠVANKMAJER, J. Otesánek. *Film a doba*, 2000, roč. 46, č. 1.

ŠVANKMAJER, J. Vážený pane rektore, páni děkani, vážení kolegové, dámy a pánové...Projev Jana Švankmajera při udělení čestného doktorátu FAMU. *Loutkář*, 2003, roč. 53, č. 3.

ŠVANKMAJER, J. *Transmutace smyslů: Transmutation of the Senses*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994. 103 s.

ISBN 80-901559-3-6

ŠVANKMAJEROVÁ, E. – ŠVANKMAJER, J. *Imaginativní oko, imaginativní ruka*. Praha: Vltavín, 2001. 59 s.

ISBN 80-902674-7-5

ŠVANKMAJEROVÁ, E. – ŠVANKMAJER, J. *Jídlo*. Praha: Arbor vitae a Správa Pražského hradu, 2004. 236 s.

ISBN 80-86300-46-3

ISBN 80-86161-77-3

ŠVANKMAJEROVÁ, E. – ŠVANKMAJER, J. *Anima Animus Animace. EVAŠVANKMAJERJAN*. Praha: Slovart a Nadace Arbor vitae, 1998. 182 s.

ISBN 80-901964-3-8

TACCONELLI, L. Kniha o Faustovi z r. 1587 a postmoderní faustovské parodie. *Divadelní revue*, 1994, roč. 5, č. 4.

TACCONELLI, L. Faust na cestě od moderny k postmoderně. *Divadelní revue*, 1996, roč. 7, č. 1.

TURKOVÁ, Z. *Divadlo masek Jana Švankmajera*. Praha: FF UK, [s. a.]. 6 s.



ULVER, S. Mediumní kresby, fetiše a film: Kouzlo magie: Rozhovor s Janem Švankmajerem. *Film a doba*, 2008, roč. 54, č. 3.

ULVER, S. Filmografie Jana Švankmajera. *Film a doba*, 1994, roč. 40, č. 3.

ULVER, S. O úzkosti, spiklencích a slastech filmu: Rozhovor s Janem Švankmajerem. *Film a doba*, 1997, roč. 43, č. 1 – 2.

ULVER, S. Ze sklepa po schodišti vzhůru a zase zpět aneb Kterak Jan Švankmajer filosofuje kladivem. *Film a doba*, 2000, roč. 46, č. 3.

VESELÝ, J. *Faust českých lidových loutkářův*. Praha, 1911. 20 s.

VOLNÁ, K. Proměna faustovského mýtu v Rusku. *Divadelní revue*, 2004, roč. 15, č. 1.

*Všeobecná encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Diderot, 1999.

ISBN 80-902555-2-3

WEIDMANN, P. *Johann Faust*. In: *Divadlo v Kotcích*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992. 490 s.

ISBN 80-7038-210-4

## SEZNAM PŘÍLOH

### TEXTOVÉ PŘÍLOHY

Kritiky k inscenaci *Škrobené hlavy*

Kritiky k inscenaci *Johanes doktor Faust*

Kritiky k inscenaci *Sběratel stínů*

Kritiky k filmu *Lekce Faust*

## **OBRAZOVÉ PŘÍLOHY**

Fotografie ze Švankmajerovy absolventské inscenace Gozziho hry *Král jelenem*

Fotografie z filmů *Rakvičkárna* (1966) a *Don Šajn* (1970)

Fotografie z filmů *Možnosti dialogu* (1982) a *Tma-světlo-tma* (1989)

Fotografie z filmu *Lekce Faust* (1994)

Koláž *Švank-meyers Bilderlexikon (Zoologie)* (1972)

Švankmajerův objekt *Přírodopisný kabinet VI* (1973)

Švankmajerova taktilní marioneta *Kašpárek* (1994)

Švankmajerův objekt *Hlava z mušlí* (1996)