

Sen o Faustovi

V roce 1841 vyšla v *Časopise Českého muzea* rozsáhlá stať F. M. Klácela o libosti a smíchu v postupu (KLÁCEL 1841: 363–422), z hlediska tématu naší konference mimořádně důležitá studie, ojedinělá v tehdejší českém písemnictví jak svým rozsahem (téměř šedesát stran), tak svou metodologií (byla pokusem o aplikaci hegelianismu k řešení estetiky komična), tak konečně již samým pokusem přenést řadu aktuálních dobových problémů do sféry filozofické výpovědi. V tomto ohledu se Klácelovy filozofické stati staví v letech čtyřicátých implicitně na stranu zastánců možnosti české filozofie proti těm, kdož usilují formulovat specifiku českého národa v jeho nefilozofičnosti, spoléhání na pragmatický „zdravý rozum“ – vždyť ve své vlastní literární praxi Havlíček „zdravý rozum“ spojoval s osvobozující mocí smíchu.

Klácel vychází z chápání člověka jako bytosti „časem možnost svou rozvíjející“, jež „každým pokrokem nový střed nachází, totiž jináčím se stává“. Rozeznává (ТАМТÉЖ: 366) trojí stupeň takového „rozvinutí“: 1. „cit nebo stupeň pouhé duševnosti neboli života ze přírody nevysahajícího, kde cokoli člověk činí, bez úvahy činí“ (tzv. „sobnost“), 2. „rozum nebo stupeň svědomí rozeznávajícího nebo stranné úvahy“ (tzv. „osobnost“), 3. „duch nebo svědomí obecné“ (tzv. „výsobnost“). Analogicky pak rozčleňuje i libost, která je předpokladem smíchu, do jednotlivých stupňů, odlišuje tedy libost na úrovni tělesné, na úrovni myslné, dále na úrovni rozumu a konečně na úrovni ducha, i uvnitř těchto obecných kategorií rozvrhuje své téma „v postupu“, ve vývoji od uzavření do sebe k obratu vně. V rámci svého poměrně náročného výkladu Klácel předkládá také dosti obšírný svod dobových anekdot, klasifikuje a analyzuje je a dokonce se na jejich pozadí pokouší o jakousi (jak sám říká) „filozofii anekdoty“, která by podle jeho názoru mohla představovat i užitečný protějšek formální logiky, neboť sám vidí v anekdotě především živel porušující závazné logické kategorie. Soustředěná pozornost věnovaná právě humoru a smíchu souvisela bezpochyby s tendencí, které jsme se již dotkli, totiž s nápadným přesunem kategorie „veselosti“ a „dobré mysli“ směrem k hodnotovému vrcholu české národní charakterologie v letech třicátých a čtyřicátých.

Stat' je však zajímavá i proto, že se v ní Klácel nepřímou dotýká i některých obecných problémů literárních, byť se zdá, že svým podáním spojuje zdánlivě nespojitelné. Na jedné straně satirickou poezii, z níž v českém prostředí projevoval neobyčejnou životaschopnost satirický epos, na straně druhé romantismus, který tehdy představoval nepřehlédnutelnou výzvu českému (a také slovenskému) písemnictví.

Výklad obou těchto pólů je zřetelně a nápadně spojován s Goethem. Vrchol satiry, ba zvláště satiry alegorizující, vidí Klácel ve *Ferinovi Lišákovi* (skladbě, kterou ostatně v letech čtyřicátých přeložil, adaptoval na české poměry a v emigraci ještě jednou a podstatněji aktualizoval), obdobně pak romantickou ironii analyzuje na *Faustovi*. Není to jen mechanický důsledek obecné prestiže Goethovy poezie, natož jen výraz osobního Klácelova zaujetí, podstatné je, že ideál Goethovy poezie je tu tak či onak, navíc ovšem způsobem dobově příznačným pro celou tehdejší obrozenskou kulturu českou i slovenskou, využit jako formující činitel představy ideálu české a slovenské (a širěji vůbec „slovanské“) literatury a kultury.

Satiru spojuje Klácel s rozumem, který se uvědomuje a konfrontuje s nerozumem, jehož vžití formy nedovolují okamžité uvolnění smíchem, jež je podmíněno nenadálostí, překvapením. Sjednocuje se v ní tedy paradoxně nelibost vůči momentálním projevům skutečnosti s libostí nad ubráněním vlastního rozumu. Naproti tomu romantická ironie je Klácelovi absolutním zavržením všeho, tedy i sebezapření, samovraždou rozumu, odsudek světa je skrze ni veden již z prázdného nitra, vášně prostou ďábelskou hrou. Tento postoj ústí v porušení rovnováhy osobnosti – rozervanectví, k nezdravému odvratu od přítomnosti a budoucnosti, k propadnutí minulu (TAMTÉŽ: 396–409).

Podíváme-li se na širší kulturní souvislosti této teze v česko-slovenském prostoru, neujde nám, že česká i slovenská kultura vlastně již od samých počátků své konsolidace, svého – chceme-li – „obrození“, formovala vlastní principy na zásadách harmonie, jakési před-sjednané syntézy, která by předem vylučovala jakoukoliv jednostrannost, extrémnost. Od samého počátku tak vznikala jako odmítnutí romantismu, jako jeho překonání. (Uvědomme si, že již v druhém desetiletí byla romantická poezie i pro českého intelektuála – prostřednictvím četby originálů či německých překladů – známým kulturním faktem. Byronův *Childe Harold* vycházel od roku 1812, *Nevěsta z Abydu* vyšla 1814 spolu s *Džauzem*, v roce 1814 vyšla *Lara*

i *Korzár*, Shelleyho *Odpoutaný Prométheus* je z roku 1820.) Problém předem odvržený se však znovu vrátil od druhé půle let třicátých, kdy byla znovu nastolena otázka hodnot romantismu a na jejich pozadí i hodnota ideálu syntetizující slovanské poezie. Promyšlení vazby obou těchto literárních modelů se ubíralo četnými cestami, mimo jiné i hledáním nových, syntetizujících syžetů, které by v sobě sice zahrnuly, ale současně i přehodnotily a překlenuly „jednostranné“, „rouhačské“ syžety romantické.

Faustův příběh tu nabízel nečekaně vhodný prototyp. I v kruzích mimo vlasteneckou společnost mohl být Faust takto přijímán. Franz Thomas Bratranek, přítel Klácelův, ve své proslulé monografii výslovně označuje postavu Fausta za „představitele romantiky“, jeho sňatek s Helenou interpretuje alegoricky jako přechod umění od klasické formy k romantické a ve zrodu Euforiona vidí metaforu nového umění (BRATRANEK 1982). Jakkoli musíme mít na paměti, že „romantika“ a „klasika“ označovaly tehdy nikoliv jen dva dobově vymezené umělecké slohy, ale současně i princip umění antického a umění středověkého, které v novověku byly jen znovu aktualizovány, a že Euforion v Bratrankově pohledu odkazuje přímo k Byronovi, tedy básníkovi pro nás evropský romantismus přímo zosobňujícímu, je nesporné, že mechanismus podobné interpretace *Fausta* a interpretace *Faustem* je blízký tomu, co v Goethově dramatu hledala česká a slovenská vlastenecká inteligence.

Tak se pro Klácela bezprostředně stává východiskem *Fausta* „samovražda rozumová“, kdy „rozum i sám sebe strašlivou důsledností zapře“, „vypálenost svědomí“, „rozvrženost nebo rozervanost mysli“ (KLÁCEL 1841: 403n.), a celý děj dramatu mu je vlastně cestou ústřední postavy k nabytí rovnováhy, obrácení pohledu k budoucnosti, nalezení smíru s Bohem: tedy k překonání tohoto „rozervanectví“.

Takto interpretuje – jak se zdá nikoliv bez vlivu úvah ruských slavjanovilů (AMBRUŠ 1955: 267) – výchozí situaci *Fausta* i Ludovít Štúr, který chápe celý děj jako ztroskotání touhy hrdiny po prozkoumání tajemství Vesmíru, ústící v bezvýchodné pohroužení do smyslovosti, z níž spásu může nabídnout jen pokání: „Čo tu vidíme na osobe básnicky prevedenej, plní sa na celom svete tom. Jako Faust, upadol i svet ten [...] do bahna zmyselnosti a rozkoše...“ Umění pak podle Štúra nese zřetelné rysy tohoto úpadku, zvláště pak soudobá poezie a především pak „básnictvo Byronovo, v zmysle prehnanom opravdivá romantika [...] apoteóza svojhlavstva, dobrá pre

strhancov, lidí čudných a zúfalcov, nie ale pre tých, ktorým svietia hviezdy jasnejšie“ (ŠTÚR 1955: 36n.). Z tohoto hlediska je pak úsilí o zformování syntetické slovanské poezie vlastně i Štúrovi alegorizováno Faustovým „napravením“ a závěrečným pokáním.

Jan Erazim Vocel, básník, který byl s oblibou v Čechách i na Slovensku stavěn do protikladu k „jednostrannému“ Máchovi, ba i nad něj, přímo využil Goethova syžetu k vytvoření vlastní faustiády *Labyrint slávy*, v níž tuto dobovou interpretaci posiluje, ba vyostřuje, klade totiž svého hrdinu, husitského bojovníka Jana, nad Fausta, protože ho nenechá podlehnout ďábelské moci. V úvodu říká ke své koncepci, kterou se okázale hodlá odpoutat od Goethova řešení:

Než docela na jiném základu spočívá báseň přítomná. Ďábel chce Fausta z Jana teprv vytvořiti, a namáhaje se od víry, naděje a lásky jej odtrhnouti, o to usiluje, aby Jan k přírodě, tj. ke hmotu srdcem i myslí přilnul, aby v ní netoliko oslavení své, nýbrž i slávu a spásu národa svého hledal; ďábel chce, aby se Jan stal apoštolem víry nové, jejížto zákony na zbožňování přírody založeny jsou [...] s ideou vykoupení Jana spojena jest zde nerozdílně též idea spasení národů slovanských světlelem duševním, osvěcujícím tiché koleje míru.

(VOCEL 1846a: XIIIn.)

Faust se tak stal jakýmsi příkladným textem české a slovenské obrozenecké kultury, nabízejícím metaforický klíč k problému, kterým žila (naléhavost tohoto textu je konečně i patrná obecně ve využívání postavy Mefista, „ducha, který neguje“, v dobové literatuře – například na Slovensku v Sládkovičových *Sovetech v rodine Dušanovej* či v Čechách v Koubkově eposu).

Klácel ve svém filozofickém eseji o smíchu obnažuje logickou souvztáhnost jevů, které se na materiálu tehdejší literatury z dnešního pohledu už obvykle nespojují. Jeho stať upozorňuje, že satirický epos lze tehdy sotva považovat jen za pouhou kuriozitu oživující nesmyslně již odumřelý slovesný útvar (Klácelovy pokusy o českou verzi *Feriny Lišáka* či Immermannova *Tulipánka*, Vinařického *Sněmy zvířat*, Koubkova *Básníková cesta do pekel*), ale za plnoprávnou součást sporu o ideální podobu české literatury, jehož důležitou složkou byl i konflikt se západní literaturou a pokus o přehodnocení, vstřebání a překonání romantismu novou hodnotou. Z tohoto hlediska se stává srozumitelnější i přítomnost výpadů proti romantismu v tomto typu

skladeb (Vinařický, Koubek). Romantickému „duchu, který neguje“ oponovaly satirické eposy nejen negací přísně vymezenou a lokalizovanou, ale také vyváženou sebevědomím rozumu, jenž si je jist sám sebou a o sobě nepochybuje. Realizovaly tak po svém dobový ideál slovanského básníka jako „v božném klidu“ (KLÁCEL 1841: 422) setrávajícího, který slovy Erbenovými „není ve sporu s Bohem“ (ERBEN 1971: 369) a který je – což sugeroval v tomto případě sám obor satiry a humoru – za všech okolností „veselé myslí“.

Klácelova teorie smíchu. In: *Proudy české umělecké tvorby 19. století. Smích v umění*. K vyd. připravila Marta Ottlová. Praha, Ústav pro hudební vědu ČSAV – Ústav dějin umění ČSAV – Český hudební fond – Čs. vědecká společnost pro estetiku 1991, s. 37–42.