

## Proměna faustovského mýtu v Rusku

Mýtus o Faustovi je divadelně vděčnou látkou už po staletí. Od konce 16. století, kdy poprvé vyšla knížka lidového čtení s příběhem o “široko a daleko vyhlášeném čaroději a černokněžníku” doktoru Johannu Faustovi, se tomuto tématu po desetiletí věnovaly mnohé kramářské písně i divadla, především loutková. Lidovou tradicí se inspiroval Christopher Marlowe a na přelomu 16. a 17. století vytvořil dodnes hrané drama *Tragická historie o doktoru Faustovi*. O dvě století později přichází Goethe se svou dvoudílnou dramatickou básní, která opouští příběh Faustova pádu a z potrestaného černokněžníka činí titánského velikána nové doby. Právě toto pojmání faustovského hrdiny se v (středo)evropské tradici ustálilo do dnešní doby: Goethe rozbil dílo potvrzující autoritu církve a na “novém” Faustovi ukazuje předurčenost lidské duše k dobru, ke konečné spáse.

Při vědomí těchto souvislostí vyznívá ruské uchopení faustovského tématu velmi kontrastně. Západoevropská kultura vytvořila tajemného Fausta, který se upíše čertu, aby dosáhl dál a výš - jenže specifické ruské prostředí tento typ nepřebírá, ale přetváří. Něco z oné proměny, jež nám znovu ozřejmí i specifikum našeho, (středo)evropského pojmání mýtu, se v této stati pokusím ukázat na díle Puškina, Dostojevského a Bulgakova.

### Rusko a mýtus o ďáblu

Rusko je - oproti ostatní Evropě - zemí bez lidové faustovské tradice. Populární *Faustbuch* se do ruské azbuky pracoval jen několika kapitolami, a to se zpožděním více než stoletým.<sup>1</sup> Důvod pro takto dlouhodobou neprostupnost hráže mezi západem a východem lze spatřovat v rozdílném postavení církve v těchto dvou světech. V západních zemích měla legenda o síle církve a náboženství velmi dobře připravenou půdu a sama církev život lidového Fausta podporovala - ale ruské prostředí žádnou vedlejší podporu církve nepotřebova-

lo; zde bylo zcela nemožné vydat *Faustbuch* kompletní - vždyť obsahoval takové věci jako mimocírkevní představu o stvoření světa.<sup>2</sup> Faustovské vzepření se církevní autoritě bylo v tamním duchovním klimatu nepředstavitelné, názory odporující závaznému náboženskému učení v Rusku té doby (a ani doby značně pozdější<sup>3</sup>) neměly místo.

Další překážkou toho, aby se faustovský příběh uchytíl na ruské půdě, byl konflikt s tradičním ruským uvažováním o kontaktech ďábla s lidmi: ti bývají bezmocnými a nevinými oběťmi démonů, kteří je posednou a leckdy i zahubí. Ve staroruských hagiografických příbězích se často objevuje scéna hrdinova zápasu s běsem. 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.

V *Povídce o Sávovi Grudcynovi* je například ďábelská motivace vysvětlena tak, že ďábel, “který nenávidí lidský rod a nepřeje mu dobra, záviděl tomu muži jeho počestný život a chtěl poskrvnit jeho dům”.<sup>4</sup> Podobně je to v příběhu *O Solomonii posedlé*: “Po svatbě dlela Solomonie ve světnici vyhrazené pro nevěsty a její muž, který právě vstal z lože, vyšel ven vykonat tělesnou potřebu. V tu chvíli přistoupil ke dveřím ďábel, odvěký nepřítel všeho dobra, jenž neustále usiluje o lidský rod, aby nemusel sám trpět ve věčném zatracení [...], bez ostychu a nestoudně si lehl k ní na lože. Ona se ho strašně polekala a upadla do bezvědomí. Prokletý netvor s ní vstoupil v nečisté spojení. [...] Od onoho dne měli ji nečistí ve své moci [...], vrhali se na ni a špinili ji, aniž kdo z lidí cokoliv pozoroval.”<sup>5</sup>

To vše ukazuje ostrý protiklad Faustovi, k bytostnému základu faustovského mýtu, v němž jde právě o hrdinův chtěný a cílený vstup do kontaktu se silami zla, o vstup motivovaný soukromým ziskem (peníze, moc, požitky). Ruské oběti

zlých sil si s peklem samy nic “nezačaly”, prostě jen žily, byly pokoušeny... a podlehly. Tato kontrapozice pasivity a aktivity je jistým způsobem pro charakteristiku východu a západu signifikantní. Alespoň tak o tom Berďajev píše v *Duši Ruska*: “Ruský národ nechce být mužným dobyvatelem, jeho podstata je ženská, pasivní a pokorná ve státních záležitostech, vždy čeká na ženicha, muže, pána. Rusko je země pokorná, ženská. Pasivní, receptivní ženskost je ve vztahu k státní moci pro ruský národ stejně charakteristická jako pro ruské dějiny.”<sup>6</sup>

Je tedy evidentní, že postava faustovského typu přichází do ruské situace jako něco nového - a rovněž pak, že přání i skutky “hrdiny Západu” působí v kraji “mučedníků Východu” značně cizorodě.

### Puškin a jeho Faust

Faustovské motivy jsou v celku díla Alexandra Sergejeviče Puškina spíše skrovné; pro existenci faustovského příběhu na ruské půdě je ovšem právě Puškinovo dílo důležitou křížovatkou, respektive vstupní branou. Do prostoru nedotčeného faustovskými touhami začíná totiž tento mýtus pronikat právě díky němu. Nepřehlédnutelnými faustovskými stopami jsou zejména dvě Puškinova díla: dramatický úryvek *Scéna z Fausta* z roku 1825 a povídka *Piková dáma* z roku 1835. V nich Puškin uchopil faustovskou látku nejčitelněji.

Puškinova první zmínka o Goethově Faustovi se vztahuje k době, kdy pracoval na *Kavkazském zajatci* (1821). Citát “Gib meine Jugend mir zurück” se zachoval v rukopisu této básně spolu s označením původu “Göthe. Faust” a o rok později si Puškin tento verš bere za epigraf k nedokončené básni *Taurida*.<sup>7</sup>

Pomocí Goethova Fausta (resp. Mefistofela)<sup>8</sup> se rovněž vykládá Puškinova báseň *Démon* z roku 1823, kde je zobrazeno básníkově pokoušení “zlým géniem”; tento výklad se opírá i o poznámku samotného Puškina k této básni z roku 1827 - tou reagoval na pomýlené interprety, kteří v postavě Démona “vytvořili” živou předlohu N. A. Rajevského. “... nemají pravdu; já alespoň spatřuji v Démonovi cíl mravnější. Nechtěl snad básník ztělesnit pochyby? [...] Nikoli nadarmo veliký Goethe nazývá věčného nepřítele lidstva duchem negace... A nechtěl snad Puškin ve svém Démonu ztělesnit tohoto ducha negace nebo pochyb a načrtnout v příjemném obrazu smutný jeho vliv na mravnost našeho věku?”<sup>9</sup>

Báseň zůstává otevřená různým výkladům; “démon” je zde nezvaným hostem, rozbíjejícím nakažlivostí svého skeptického náhledu na svět básníkovy naděje a touhy - tedy nikoliv nutně mocnost pekelná. Samozřejmě je tu i blízkost s verši, jimiž se Goethův Faust obrací ve scéně Les a sluj ke vznešenému duchu (“... tys mi dal druhá, bez kterého být / mi nelze už, byť, studený a drzý, / mne ponižuje přede mnou a vše, / cos dal mi, dechem slova zmrazuje”).

Jako jedna z dalších Puškinových goethovsko-faustovských variací bývá označována báseň *Rozmluva knihkupce s básníkem* z roku 1824, v níž proti sobě stojí umělecká svoboda a zištné zájmy vydavatele, který se řídí proměnlivým vkusem obecnosti. Jde o totéž téma jako v Goethově Prologu na divadle, kde se přou básník, komik a divadelní ředitel; a rovněž tón oněch veršů je velmi podobný. Tato Rozmluva, původně zamýšlená jako prolog k *Evženu Oněginovi*, byla už Puškinovými současníky dávána do souvislostí s německým autorem *Fausta*.<sup>10</sup> V Puškinově pozůstalosti se také dochovala nedokončená hra, na které pracoval v polovině třicátých let,<sup>11</sup> a dále existuje nedokončená báseň *Faust v pekle*, která se našla mezi rukopisnými náčrtky z roku 1825.<sup>12</sup>

Z těchto zlomků se pochopitelně celkový Puškinův náhled na faustovské téma dá pouze odhadovat. Jejich množství ale ukazuje, že Puškin o faustovském tématu věděl a že se mu v průběhu let postupně propracovávalo do centra pozornosti. “Přípravná fáze”, jak by se jeho faustovské artefakty z dvacátých let daly označit, měla své pokračování.

Sám Puškin také o Goethově *Faustovi* několikrát vydal pochvalnou zmínku, například ve své *Poznámce o Byronovi* označuje první díl Goethovy básně za ohromný výtvar poetického ducha a vzor nové poezie.<sup>13</sup> Zde je na místě zastavit se nad otázkou, jak moc znal Puškin Goetha a jeho dílo. První díl *Fausta* vyšel v roce 1808, druhý až v roce 1831 - Faustovo doputování ke spáse se tedy v Puškinově tvorbě mohlo odrážet jen stěží. Cesta Goethovy básně do Ruska byla dlouhá a Puškin mohl znát sotva její první díl; nikoliv ovšem z oficiálního ruského překladu.<sup>14</sup> Je pravděpodobné, že v prvním dvacetiletí 19. století zůstávala pro ruského čtenáře Goethova tvorba vůbec neznámá, s výjimkou *Utrpení mladého Werthera*<sup>15</sup>; roli hrál i náboženský dobový kontext.<sup>16</sup>

Podstatná změna nastává po roce 1825, kdy se v ruském vydání objevil původní francouzský text Mme de Staël *O Germanii*, který mj. obsahoval i podrobný výklad *Fausta*

s několika úryvky z něj. Puškin znal i francouzský originál<sup>17</sup>, a je tedy více než pravděpodobné, že první setkání s Goethovým *Faustem* proběhlo právě tehdy přes Mme de Staël - která pro svou knihu část *Fausta* dokonce sama přeložila. První kroky faustovského mýtu na ruské půdě byly tedy přefiltrovány francouzskou optikou.<sup>18</sup>

### **Nová scéna mezi Faustem a Mefistofelem**

Jako výrazný pokus o samostatnou tvorbu v duchu Goethova *Fausta* lze označit *Scénu z Fausta* z roku 1825, která vznikala v době tvorby zralých tzv. "menších dramát", zpracovávajících náměty z různých oblastí evropské kultury. Téměř půldruhého sta veršů je inspirováno právě Goethovou dramatickou básní, resp. jejím prvním dílem. Text připomínající na první pohled úryvek z dramatu byl poprvé otištěn v Moskevském věstníku 1828 č. 9 pod názvem *Nová scéna mezi Faustem a Mefistofelem*.<sup>19</sup>

*Scéna z Fausta* se odehrává na mořském břehu jako dramatický dialog Fausta s Mefistofelem. Faust si stěžuje na nudu, která ho trápí, a chce po Mefistofelovi, aby ho nějak zabavil. Mefistofeles nakonec pro Faustovo potěšení potopí holandskou loď, jejíž bílou plachtu zahlédnou na obzoru. Rozložením rolí je *Scéna z Fausta* posunem oproti Goethovu textu. Ústřední postavou jako by nebyl Faust, ale Mefistofeles, kterému Puškin vložil do úst téměř pětkrát více textu a podstatnou část myšlenek. Puškinův Mefistofeles je přemýšlející, vtipný partner podivně nezajímavého, znučeného Fausta.<sup>20</sup> Puškinův Faust si jen rozmrzele stěžuje - a veškerou jeho motivaci se stává vlastně pouhý rozmar; z velkých cílů Goethova hrdiny nemá Faust u Puškina nic.

**Faust** Ta nuda, ďáble!

**Mefistofeles** A co chceš?

Tu mez vám nelze překročit,  
tu sudbu nosíte v své hrudi.

Kdo rozumný je tvor, se nudí:  
ten z lenosti, ten práce syt,  
ten z víry, ten, že pozbyl víry,  
zde ten, než počal ještě žít,  
zde ten, že požitků měl z míry -  
nu, kdekdo zívá, v kom je dech,  
a hrob, hrob zívá po nás všech.  
Tak zívej též!

**Faust** Ech, suché šprýmy!  
Hleď raděj něco vymyslit,  
co by mě bavilo!<sup>21</sup>

Mefistofeles vysvětluje Faustovi, že nuda k jeho životu normálně patří, že je to lék duše a zároveň osud přemýšlejícího člověka. Mefistofeles tu podává "dábelský" výklad Faustova dosavadního konání a přesvědčuje ho, že se vzdyc-ky nudil. "Kdy ses vlastně nenudil?" ptá se výsměšně - a přetváří tak Faustovo vnímání toho, co bylo v minulosti:

Rci, kdy ses vlastně nenudil?  
Jen přemýšlej. Snad v oné chvíli,  
kdy Vergil uspavač tvůj byl  
a metlou budili tě k píli?  
Či tenkrát, když jsi růže klad  
kol blahosklonné dívčí šíje  
a v nocích pitek, her a vád  
když stesk ti padal do orgie?  
Či tehdá, jaks byl pohroužen  
v svůj nejušlechtlejší sen,  
v taj vědění, v ten jícen rudý?  
Jen vzpomeň: posléz tenkrát z nudy  
v té žhavé výhni plamenné  
co šaška přivolal sis mne!  
Jak diblík já kol tebe skákal,  
k vědmám tě vozil, kousky lákal,  
byls u duchů a u bab host -  
a k čemu to? Jen pro hloupost.  
Slávu jsi chtěl, a slávu měl jsi,  
dosáh jsi lásky, sotva chtěl jsi,  
vše, po čems práh, ti život dal.

Faust se tomuto výkladu své minulosti přímo nijak nebrání - ačkoliv jeho následující slova jaksí mimochodem ukazují, že jeho dřívější život jenom prázdnotou nebyl:

Dost! Ne dál!  
Tím jitří se má skrytá rána! [...]  
Ó lásky čistý plameni!  
Kde stín, kde stromů šelestění,  
kde v lese zdroj se pramení,  
tam k prsům krásy neskonale

mdlou svoji hlavu přiloživ,  
já šťasten byl.

Tím, že se dáblu výkladu minulosti nebrání, vlastně Faust prozrazuje, že rezignoval - na touhy, které možná někdy měl. O nich *Scéna z Fausta* mlčí, Faustovy dávné motivace jsou naznačeny jen v Mefistofelových slovech “tenkrát z nudy v té žhavé výhni plamenné co šaška přivolal sis mne”. Ale dáblu pojetí situace může být účelově zkreslené, protože ten rozhodně žádnými požadavky pravdivosti vázán nebývá.

Pasivita Puškinova Fausta maximálně kontrastuje s Faustem Goethovým. Puškinův Faust se nevzmůže na víc než na vzpomínku - a ani tu si před Mefistofelovou ironií nedovede uhájit. Ztratil tedy minulost - a jeho “budoucnost” je jasná, v celé své bezútěšnosti.

Mefistofeles ho pak usvědčí z komplexu dona Juana,<sup>22</sup> z choroby vnitřního vyhasnutí po dosažení cíle, kterým zde byla Markétka.

A když potom ta děva tvá  
se rozplývala v něžném snění,  
tys jako bludný milenec  
byl ztracen v hloubce přemýšlení.  
Však rci, můj filosofe milý,  
co vymýšlel sis v onu chvíli,  
kdy nepřemýšlí pranikdo? [...]  
Tys dumal: Beránku můj tichý,  
jak žhavě po tobě jsem práh,  
jak lstivě rozdmýchával hříchy  
v tvých prostoduchých myšlenkách!  
Tak nevinně a bez záladu  
pud její všechen se mi vzdal.  
Ach, proč je teď v mé duši žal,  
proč nenávistnou cítím nudu?  
Své lačnosti zde oběť zřím -,  
už nasýtil se hlad můj chtivý -,  
zřím na ni s hnusem štítivým.

Je tu opět zřejmý protiklad oproti Goethovu Faustovi, který chce zpočátku věci veliké, poznání všeho atp., a nechá se Mefistofelem vodit po nižších patrech, aniž by si vzpomněl na to, po čem původně toužil - ten přesycením z dosaženého netrpí, naopak má stále pocit, že je třeba “spět dál a dále jen”.

Toto faustovské vnitřní puzení u Puškinova Fausta naprosto nenajdeme. Ten je znužený, lhotejný k tomu, co přijde i co způsobí. Žádné velké cíle u něj nedohledáme, žádný neklid duše, jen pasivní, vlastně útrpné přecházení do nutného konce.

Goethova a Puškinova Fausta ale také něco spojuje. Prozradí-li na sebe ten Puškinův:

Poznání - ? Život není v něm!  
Mámení věd já proklel jsem.  
A sláva? Lhavá zář jí dána,  
a prchne ti!

... pak je to v přehledné zkratce skepse Goethova Fausta z prvního monologu, před jeho experimentem s vyvoláváním duchů (“Ach, s právy filosofii / a medicínu jsem studoval / a také teologií / já pohřichu se prokousal - a teď tu, blázen stojím, žel, a ani za mák jsem nezmoudřel... Jsem bez statku, jsem bez jmění / a svět mě nezná, necení...” atd.).

A vnímání klidu jako Faustova konce a ustrnutí ze známého goethovského “... prodli jen” v něčem ožívá i u Puškina (Mefistofela):

Můj promyšlený důkaz přijmi:  
“Fastidium est quies”, piš,  
nic lepšího se nalézt nedá:  
je nuda klidem duše, víš.

Klid duše jako to, čím se propadá peklu - to tedy vykresluje Goethe i Puškin stejně. Klid duše (quiesco = žít v klidu, odpovídat) a nuda - tuto moderní podobu duševního ustrnutí Puškin nesporně do faustovského příběhu nově vnesl a učinil z ní vlastně ústřední téma celé *Scény z Fausta*. Mefistofeles obratně líčí nudu jako nevyhnutelnou danost, které nezbyvá než se podřídit. Je to nutné - a nudné zároveň (jak by si jistě neopomněl zašpásovat, neboť ironie bývá vítaným zpestřením nudného světa).<sup>23</sup>

Puškin se tedy dopouští překvapivého posunu: být na Goethovo dílo zjevně navazuje<sup>24</sup>, z titánského hrdiny, který se smlouvou s peklem snaží vykročit za své meze a poznat to, co bylo dosud nepoznané i nepoznatelné, vytváří ve *Scéně z Fausta* jinou postavu. Je možné, že tento posun vychází z Puškinova setkání s Goethovým Faustem přes Mme de Staël. Fragment *Fausta* v jejím podání je totiž interpretací, která nemusela zůstat bez vlivu.

Baronka de Staël-Holstein po Velké francouzské revoluci cestovala Evropou, psala romány a cestopisy. Ten o Německu (*De l'Allemagne*, 1813) vychází z její cesty v letech 1803-4. V první části hovoří o německých zvycích, v druhé o literatuře a umění - a právě tuto část uzavírá na dvacet stránek o *Faustovi*, který byl v té době velkou událostí.

Podle Mme de Staël je ústřední postavou Goethova *Fausta* ďábel<sup>25</sup>; Fausta vidí jako slabého člověka, který nemá dost sil na naplnění svých tužeb<sup>26</sup>; Markétku Mme de Staël vnímá jako klíčovou postavu, její bolest a utrpení zviditelňuje ve větších proporcích, než jaké přináší Goethův text. Scéna Chrám, v níž Markétka během sotva šedesáti veršů zažije trýznivý rozhovor se zlým duchem, je v útlé faustovské kapitole Mme de Staël přeložena celá a je označena za vrchol tragédie.<sup>27</sup>

Překlad i výklad Goethova *Fausta* obsahují drobné nepřesnosti. Například závěrečná Markétčina slova "Jindro! Jindro!" (v originále "Heinrich! Heinrich!") tlumočí de Staël jako "Faust! Faust!"<sup>28</sup> K určitému posunu dochází ve zhuštěném výkladu děje. Mme de Staël po scéně s Žákem naváže touto větou: "Faust s'énnuie, et Méphistopheles lui conseille de devenir amoureux."<sup>29</sup> V Goethově textu se ovšem o nudě, která by dábla inspirovala ke zmíněné radě, absolutně nehovoří - Mefistofeles Faustovi neradí, aby se zamiloval, ale aby "lehčeji žil" - proto ho dovede do čarodějnické kuchyně na omlazovací sklenku ("S tou šťávou v těle každou ženu budeš mít brzy za Helenu").

Zkratka od nudy k nápadu zamilovat se byla nemístná, ba mylná - poskytuje však jistě oprávnění domnívat se, že téma nudy ve Faustově příběhu pochází právě od Mme de Staël. Shody mezi Mme de Staël a Puškinem jsou i při stručné rekapitulaci nepřehlédnutelné: ústřední postavou je ďábel, Faust je slaboch, o nudě se ve francouzském výkladu explicitně hovoří. Ale je nutno dodat, že Puškin vnějškově možná z cestopisu Mme de Staël převzal leccos, ale to "leccos" vůbec nebylo mrtvé, suché, neživotné. Ba naopak - velmi to spojovalo dávného Fausta s dobovým klimatem a jeho aktuálními problémy.

Ze srovnání obou Faustů vyplývá, že Goethův se od Puškinova v mnohém liší: jeden touží, druhý je přesyčen; jednoho trápí vnitřní rozervanost, dvě duše, které mu nedopřejí klid, druhý upadl do paralyzující nudy, ze které se nehodlá vymaňovat. Ale tento kontrast nemusí nutně znamenat

Puškinovu polemiku s Goethem. Stále může být Puškinův Faust - kromě toho, že jde o "ruské zrcadlo" mýtu - také jistým pokračováním Goethova záměru, může to být Goethův Faust přenesený do nové situace. Může to být Faust ve stavu, do kterého ho soubytí s Mefistofelem dovedlo. Už u Goetha jsme byli svědky, jak Faustovi z velkých cílů nezbylo nic - toto je evidentní a nezpochybnitelné vyznění Goethova prvního dílu, jakkoliv byl Puškin odkázaný spíše na jeho zlomky. Proto lze předpokládat, že pokud by Puškin osud Fausta zkoušel promýšlet znovu, v jakémisi rýsujícím se pokračování - ke kterému ostatně i zřejmá dějová neuzavřenost Goethova příběhu svádí a láká - mohlo by ho to dovést právě k takto znuděnému hrdinovi.

Goethe nechal Fausta bloudit pod Mefistofelovým řízením - a Puškin jako by ho "převzal" již prohlédnuvšího marnost toho bloudění; neboť po ďábových stezkách se vskutku dá jít vždy jen jedním směrem: do pekel. Puškin pak - oproti Goethovi - Fausta nedovedl ke spáse, ale k záhubě. Jako vysvětlení by se patrně hodila slova, která básník sám použil na obranu Démona. Chtěl "načrtnout v příjemném obraze smutný jeho vliv na mravnost našeho věku". Faustova pozice v Puškinově dramatické scéně svědčí o tom, že náhled největšího ruského básníka na Faustův hrdinský typ byl spíše skeptický. U *Scény z Fausta* nenajdeme ani náznak autorova soucítění s člověkem, který se upsal ďáblu a zničil lidský život, ani jeden verš, který by dával Faustovi v budoucnu nějakou naději.

### Faustovské rysy Germanna<sup>30</sup>

V pokračující Puškinově tvorbě už podobně zřetelný příklon k faustovskému tématu nenajdeme; *Scéna z Fausta* zůstává nadlouho jediným jednoznačným sblížením ruské literatury s faustovskou tematikou.

Další faustovskou inspiraci můžeme vyčíst v útlé próze z období tzv. boldinského podzimu. Povídka *Piková dáma* (1833) se k faustovskému tématu na první pohled příliš neváže. Fantastický příběh hazardního hráče, který po prohře právě nabytých tisícovek zešilel, se od příběhu o velikých, v zásadě nehmotných cílech, které provázely Goethova Fausta, značně liší.

Provázanost obou děl lze ovšem zaznamenat při Tomského popisu Germanna, jak jej provede na plesu při tanci s Lízou. "... je osoba opravdu románová: má profil Napoleona

a duši Mefistofela. Myslím, že má na svědomí aspoň tři zločiny.”<sup>31</sup> V *Pikové dámě* je ale ještě cosi hmatatelnější faustovského, byť sám Germann celistvou faustovskou postavu neuttoví.

Z jeho faustovských rysů lze zmínit především jeho němectví.<sup>32</sup> Příběh “německého” inženýra, který si vykonstruuje, vyspekuluje svůj malý velký sen, svou touhu po závrtné výhře v kartách, je zřetelný ve svém vyznění: je to (další) špatný konec faustovského hrdiny. (*Piková dáma* je pak spíše ozvukem pre-goethovského Fausta, jde vlastně o variaci na příběh o potrestaném hříšníkovi, který překročil jisté zakázané hranice.)

“Tři zločiny”, tři hříchy na duši nakonec ke Goethovu Faustovi navedou jistěji než zmínka o duši Mefistofela. Je zde motto ke čtvrté části *Pikové dámy*: “L’homme sans moeurs et sans religion. Muž nemravný a bezbožný.” - a právě tak je možné rozumět Faustově povaze (a kdybychom chtěli napočítat v Goethově příběhu právě ony zmiňované tři hříchy, jistě by se to podařilo: Markétka, Valentin, Markétčina matka - to jsou Faustovy oběti, to jsou tři hříchy, které si v prvním díle nasbíral). Spojujícím rysem je tedy to, že hrdina nepocituje, resp. nemá mravní zábrany, a pro naplnění svých cílů se dokáže vydat i peklu, neexistuje pro něj žádná nepřekročitelná hranice. Že se ho smrt druhého, smrt, kterou způsobil, dotkne jen tím, nakolik mu znemožní dosažení toho, co si vysnil. Faust i Germann ve shodě myslí a jednájí jedině pro naplnění svých soukromých představ, pro realizování své vykonstruované ideje; na nikoho jiného než na sebe se neohlížejí. (Goethovu Faustovi pak toto “životní nastavení” zůstane až do konce, ba do konce druhého dílu; ten, kdo do děje vstoupí s naprosto obráceným myšlením, je pak Markétka, které na Faustovi záleží - a která pak dokáže, opírajíc se o svou velkou lásku, přiblížit Fausta spasení. Takto výrazný zvrat můžeme jen stěží očekávat od rozsahem nevelkých děl Puškinových; nicméně moment, kdy ženská hrdinka zachraňuje milovaného muže-filozofa, ruská literatura ve svých faustovských variacích ještě několikrát přinese.)

Jako by v *Pikové dámě* pokračovalo, co začala už *Scéna z Fausta*: tedy jako by se znovu ukázalo, že ruské prostředí Fausta nepřijímá, daleko spíš se k němu vztahuje kriticky. Má pro něj připravený špatný konec, jako tomu bylo u lidové legendy. To spásné goethovské, onen mariánský institut milosrdenství, se nijak neobjevuje: velikost hrdinova snažení je zpo-

chybněná na míru nejvyšší. Zároveň ale Puškin ve *Scéně z Fausta* přistupuje k postavě Fausta s respektem, který jí po Goethovi náleží. Puškin se vyhýbá odůvodňování a dovysvětlování. Neznáme zas až tolik pohnutky Germannova konání, Puškin nezkoumá motivace, ale předvádí, kam vedou. Zabývá se ukazováním následků, jež Faustovy/Germannovy činy způsobí - nikoliv snahou učinit Faustovo/Germannovo jednání srozumitelným, odůvodněným, motivovaným, pochopitelným. V Puškinově tvorbě tak nedochází ke zdomácnování faustovského typu na ruské půdě, ale spíše k jeho zhodnocení. A toto vyzní - jednoznačně záporně. Znuděný Faust ani sobecký Germann v sobě příliš přitažlivého nemají. Tajemno a velikost, které tvoří lákavou mlhu kolem Goethova hrdiny, je u Puškina rozptýleno. A Puškin jako by - až věštecky prozíravě - poodhalil rub Faustovy velikosti. Nezvrtná nuda před Faustem z Puškinovy *Scény*, překotnost i marnost Germannova snažení - to není jen opakování trestu pro černokněžníka z lidové pověsti o Faustovi. To Puškin ukazuje hloubku propasti, která se na Faustově cestě otevírá - a osvětluje tak polohu, kterou Goethe ve své dramatické básni ponechává víceméně stranou.

### Dostojevskij a jeho Faust

Ačkoliv v prózách Fjodora Michajloviče Dostojevského najdeme jen sporé zastoupení jmen Fausta a Mefistofeles<sup>33</sup>, je důvod domnívat se, že specifická esence faustovského tématu je v Dostojevského tvorbě přítomná mnohem více. Vždyť někteří Dostojevského hrdinové si “vydobyli” označení “ruský Faust” - v tomto smyslu se hovoří o Stavroginovi (*Běsi*) a Ivanu Karamazovovi (*Bratři Karamazovovi*). Vj. Ivanov nazývá Stavrogina “záporným ruským Faustem”<sup>34</sup> a S. Bulgakov hovoří o Ivanovi právě jako o ruském Faustovi<sup>35</sup>; Meletinskij v tomto duchu potvrzuje, že Ivana Karamazova “ruským Faustem” nazývají už odedávna.<sup>36</sup>

K dvojici “ruských Faustů” Stavrogina a Ivana Karamazova lze dozajista přiřadit ještě Raskolnikova (*Zločin a trest*). “Faustovsky” nahlédnutelných hrdinů či příběhů by se dalo u Dostojevského nalézt mnohem více<sup>37</sup>, tyto postavy jsou však nejvýraznější; a Berďajev právě u nich upozorňuje, že tato trojice opravdu na něco z onoho faustovského navazuje, že doslovuje cosi podstatného k tématu svobody, jak je i pro Rusko rozkryl evropský Faust: “Faustovsky nekonečné usilování je nejpříznačnější pro křesťanskou Evropu, pouze

tady je možný Byron. Manfred a Don Juan se mohli objevit pouze tady. [...] V Dostojevského hrdinech dosahuje rebelující svoboda nejvyššího možného napětí. Jeho hrdinové znamenají nový prvek v osudu křesťanské epochy, mnohem pozdější než byl Faust. Fausta lze najít v polovině této cesty. Raskolnikov, Stavrogin či Ivan Karamazov už stojí na jejím konci.”<sup>38</sup>

Rebelující svoboda a to, kam člověka dovádí, Dostojevského přitahuje; již od *Zápisů z mrtvého domu* je hluboce zaujat myšlenkou o velkém nebezpečí, které pro člověka i společnost představuje lidská schopnost “sžívání se” se zlem a zločinem.

### Zločin, trest a Faust

Raskolnikov je ve srovnání s Faustem Goethovým takřka protipólem: starý uznávaný učenec - a mladý zkrachovalý student, co kontrastnějšího si představit. Přece však je možné právě v Raskolnikovově příběhu spatřit vyloženě kusy goethovské klenby: ve vzpouře proti omezujícímu okolí, ve vzpouře, která se odváží ve jménu velkých cílů zbourat nedotknutelné; a také v úloze ženské lásky pro hrdinovu spásu.

Román *Zločin a trest* vyšel roku 1866, v době, kdy Rusové měli již šest překladů Goethova *Fausta* (E. Guber 1838, M. Vrončenko 1844, A. Ovčinnikov 1851, A. Strugovščikov 1856, N. Grekov 1859, M. Četverikov 1860). Je nutné vést v patnoci setrvávající neúplnost těchto do ruštiny převedených *Faustů*. Překlady Goethovy dramatické básně byly poznamenány dvojím způsobem: na jedné straně udělalo své ostré cenzurní klima, které nejprve zcela znemožňovalo vydání *Fausta* vůbec. Na straně druhé zde také hrála roli značná komplikovanost druhého dílu, která vedla překladatele buď pouze k zaměření se na první díl (Guber, Strugovščikov a mnozí další: vřdyt v roce 1916 bychom v devatenácti (!) porušených Goethových *Faustech* napočítali jen tři básnické překlady druhého dílu a k tomu šest převedení do prózy), nebo k podstatnému zúžení původního textu: i vcelku ceněný Vrončenko z druhého dílu udělal zhuštěný výklad, v němž pouze některé scény uvedl celé, převedené do prózy.<sup>39</sup>

Dostojevského Raskolnikov se tedy objevuje v době, která už Goethova Fausta zná, zná jeho touhy i smlouvy; méně je zatím sžitá s jeho koncem. Zná tedy jeho “zločin” o mnoho více než jeho “trest”. To víceméně kopíruje situaci Puškinovy doby - ovšem právě díky Puškinovi je tu nyní pro

“faustovské” hrdiny větší prostor, dokonce mají na co navazovat.

Upozorňovat na Raskolnikovovu blízkost s temným hrdinou Puškinovy *Pikové dámy* neznamená činit nějaký velký objev: hovoří o ní Bachtin, Merežkovskij, Meletinskij, Toporov a další, sdílí ji i Bém, který se dokonce domnívá, že celý *Zločin a trest* vychází z *Pikové dámy*.<sup>40</sup> To je odvážné tvrzení, které ovšem lze v jistém smyslu podpořit, neboť u Raskolnikova se dají dohledat právě Germannovské kořeny; určité faustovské rysy, které se v předchozím textu u Germanna podařilo identifikovat, má Raskolnikov rovněž - a jsou dokonce zřetelnější, motivovanější.

První přiblížení Raskolnikova a Germanna se nabízí přes obraz Napoleona, kterému se Germann podobá (“Má profil Napoleona”) a kterým by se Raskolnikov rád viděl, v přeneseném smyslu (“Chtěl jsem být jako Napoleon, proto jsem vraždil!”<sup>41</sup>). Oba dva spojuje to, že jim jde v první fázi o peníze, o faktické zbohatnutí; i to, že přímo způsobí smrt stařeny (hraběnka; lichvářka, resp. Jelizaveta). Je zde samozřejmě rozdíl v záměrech hrdinů - Raskolnikov přichází zabít, cíleně a naplánovaně, kdežto se smrtí hraběnky Germann nepočítá, ta se odehraje shodou náhod, a více se tedy podobá nezamýšlené smrti Jelizavety; liší se zde také aktivní vklad hrdinů: Germann je více obět souhry okolností, Raskolnikov je vrahem z vlastní vůle, smrt člověka je dokonce nutnou součástí jeho plánu.

Plány má i Germann, plány nepočítající se smrtí člověka, ale rovněž vstupující na zakázanou půdu: zde jde o půdu magických tajemství, do kterých by člověku nemělo nic být. A to, co se - s ohledem na faustovské téma - vyjevuje jako nejsilnější podobnost Germanna a Raskolnikova, to je spojené s jejich naplňováním plánů: jde o jejich podlehnutí ideji, která se ukáže jako sice svůdná, ale neschůdná, neudržitelná. Falešná a iluzorní.

Idea je pro Dostojevského vrcholná díla záležitostí zásadní, hrdinové jeho děl nebývají představováni tím, jak vypadají, jak se tváří, ale tím, co si myslí - to určuje jejich konání, to posouvá děj románu. Jsme důležití tím, co si myslíme, to je zásadní sdělení, který Dostojevskij mimoděk zakódoval do svých románů. Je zde i značná provázanost ideje a skutečnosti; to, jak je přímo v přirozenosti každé z těch idejí, že až nutkavě potřebuje hrdinu ke svému uskutečnění, ke své realizaci - zřetelně více než u Puškina, kde faustovským hrdinům

nejde tolik o nastolení ideje jako o uspokojení soukromé tužby. Důležitost, jakou Germann i Raskolnikov své ideji přikládají, náruživé nasazení, s jakým jí podřídí veškeré své konání - a následná kolize, tvrdá a neúprosná, která hrdinovi naprosto převrátí život - to najdeme v *Pikové dámě* i ve *Zločinu a trestu*.

Germann tuto cestu zahajuje: s německou důkladností<sup>42</sup> podlehe teorii tří karet a na cestě za tím, o co stojí, postupuje důsledně krok za krokem: nejprve se přibližuje k hraběččinu tajemství přes Lízu, pak hodlá všemi prostředky donutit hraběnkou k odhalení tajemství tří karet, a nakonec by rád získal tajemství aplikoval a zbohatl. "Nadpřirozené" jevy a situace ho nevyvádějí z míry, ale selhání teorie tří karet neunes - a veškerý rozum, který ho po celý příběh provázal, ho náhle a definitivně opustí. Katastrofický závěr vyznívá jako trest za zakázané touhy.

I Raskolnikov se přiblíží na dosah zešílení. Ale Dostojevského příběh už se obejde bez nadpřirozených úkazů a je mnohem více soustředěn na Raskolnikova samotného, na jeho rozhodování a uvažování. Na rozdíl od *Pikové dámy*, kde se mrtvá hraběnka Germannovi zjevuje proti své vůli, ve *Zločinu a trestu* nejsou "jiné světy" takto zhmotněny - jisté se tu projevují, ovšem jako hnutí Raskolnikovy psychiky.

Raskolnikov má svou teorii, která dělí lidi na obyčejné a neobyčejné, a těm neobyčejným dává právo páchat třeba i krvavé zločiny. Historicky totiž byli snad všichni velikáni jako třeba Napoleon - zločinci ("... 'výjimečný' člověk má právo... ovšem ne oficiální právo, nýbrž sám pro sebe právo dovolit svému svědomí překročit... některé překážky, a to výhradně jen v tom případě, že je tím podmíněno uskutečnění jeho myšlenky /která někdy může být dobrodiním pro celé lidstvo/").<sup>43</sup>

Raskolnikov ve jménu této ideje zasadil rány nejen stařenkám, ale i své duši. A ta je sevřená v trýznivém stavu, vlastní psychika Raskolnikova nepustí pryč od jeho zločinu a dokazuje mu neplatnost jeho teorie, na něm samotném ovšem. Idea při praktickém ověření selhává a Raskolnikovovi to dochází ("Copak jsem zabil nějakou babku? Sebe jsem zabil, žádnou babku! Zároveň jsem při tom navždy utloukl sám sebe.").<sup>44</sup> Raskolnikov je oproti Germannovi ve svých východiscích už "jen" racionální, nepodlehne pověře, kterou by vzal smrtelně vážně, ale zdánlivě dokonalé logice; děsivě přesná matematika mu poodhalí nepočitatelnost položky "lidský ži-

vot" až časem, až po smrti dvou žen. Raskolnikovovo uvažování je (svým způsobem) logické, (svým způsobem) vědecky správné a tedy odůvodnitelné - resp. "obhajitelné", alespoň jím samotným. To je velmi faustovské. Ale volba čistého, "destilovaného" rozumu, z něhož byly odstraněny životně důležité složky (nehmatatelné svědomí), je pastí, nikoliv cestou.

Raskolnikov jako Germannův nástupce je (Goethovu) Faustovi o mnoho blíže než Puškinův hrdina, a to nejen proto, že oproti Germannovi jeho touhy nekončí u "vlastnit", ale u "vlastnit, aby". Raskolnikova a Fausta pak sblíží ignorování určitých rozměrů lidské duše. Raskolnikov podobně jako Faust jedná, jako by chtěl pro sebe učinit neplatnými dávne hranice, za něž se nevstupuje; obě postavy se snaží vymanit z trýznivé, neuspokojující přítomnosti i za cenu tak velkého hazardu s vlastní duší. Dostojevskij zde ovšem ukazuje, že trest za hazard s vlastní duší přijde ještě na tomto světě, nikoliv až "onde".<sup>45</sup>

### Gretchen zvaná Sofie

Mladého studenta Raskolnikova pojí se starým učencem Faustem i jejich samota, způsobená tím, že se z vlastní vůle druhých lidí spíše straní. Faustovu nadřazenost, vydělenost a osamocenenost pozorujeme nejlépe ve scénách s Wagnerem, na kterého shlíží spatra, ač je - evidentně - jemu nejbližším člověkem. "Pak, abych z osamění vyjít zkusil, já na konec se ďáblu zapsat musil"<sup>46</sup>, interpretuje dokonce Faust v jednu chvíli své důvody pro kontrakt s čertem. Raskolnikov, přestože je obklopený rodinou, přestože se často vídá s Razumichinem (který jako by zde zastával poněkud wagnerovskou pozici trochu komického učence s klapkami na očích), je Faustovi podobný i v nadřazeném pohledu na lidi kolem, i v osamocenenosti, kterou si dobrovolně a pyšně zvolil.

Na prvních stránkách románu se o něm říká: "Stáhl se tak hluboko do sebe a změnil se v takového samotáře, že se bál jakéhokoliv setkání<sup>47</sup>... zvlášť v poslední době se stranil společnosti vůbec<sup>48</sup>... zalezl přede vším jako želva do krunýře<sup>49</sup>..." Po zločinu se Raskolnikovovo tíhnutí k samotě ještě stupňuje: "Ve zlomku vteřiny pochopil, že má v té chvíli ze všeho nejmíň chuť mluvit s kýmkoliv na světě<sup>50</sup>... měl pocit, jako by se právě nějakými nůžkami odstříhl od všech a od všeho<sup>51</sup>." I rodinní blízcí mu začali být bytostně nesnesitelní: "Matka, sestra, jak jsem je měl rád! Čím to, že je teď nenávidím? Ano, nenávidím je, fyzicky je nenávidím, nestrpím je ve své blíz-

kosti<sup>52</sup>,” Raskolnikov prostě chce být sám: “Kdybych byl docela sám a nikdo by mě nemiloval [...] všechno by bylo docela jiné!”<sup>53</sup>

“Chci být sám, sám, sám!”<sup>54</sup> - toto časté a naléhavé přání Raskolnikova je prolomeno až díky Soně, díky Sofii Semjonovně Marmeladovové. Její role v Raskolnikovově životě je srovnatelná s úlohou Markéty v životě Faustově; bez těchto dvou žen by byli dva muži ztraceni.

“Das Ewig-Weibliche Zieht uns hinan”, dvojverší, které uzavírá dlouhou a nesnadno interpretovatelnou Goethovu báseň, se po právu stalo jedním z klíčů pro výklad filozofického smyslu *Fausta*.<sup>55</sup> Goethe nebyl první, kdo do příběhu o Faustovi vnesl postavu Markéty, ale význam, který jí dal, v žádném předchozím zpracování nenajdeme. Markéta, která zhřeší s Faustem<sup>56</sup> a zabije jejich dítě i svou matku - nakonec ve vězení, pološilená, místo možného útěku s milovaným Faustem přijme smrt (boží soud), k níž byla odsouzena. (“Boží soude! Tobě jsem odevzdána!”) A oproti Mefistofelovu očekávání (“Je odsouzena!”) se Markétce dostane boží milosti, hlas shůry “zhodnotí” její pozemské bloudění oním očistným “Je zachráněna” a v závěru druhého dílu má právě její láska podstatný podíl na tom, že Fausta nečeká věčná služba Mefistofelovi. Tak to alespoň říkají “zralejší andělé”, kteří odnášejí od hrobu a lemuru to, co je na Faustovi nesmrtelného.

Pozemský zbývá nést  
nám ostatek žalný;  
i z azbestu-li jest,  
zůstal přec kalný.  
Když duch tak dravých sil  
se s živly spojí,  
anděl by nestačil  
ten život dvojit,  
jenž srostl na jeden,  
zas rozpoutati:  
zná věčná láska jen  
je od sebe rváti.

Nakonec, při setkání, které Markéta předvíдалa v žaláři (“Shlédnem se ještě jedenkrát”), vyslyší Mater Gloriosa prosbu jedné z kajnic, dříve zvané Markétou (“Do vyšších sfér spěj zakroužiti! / Za tebou vzlétne přiváben”).

Nezveličuje se tu příliš Markétčin podíl na Faustově spáse, zejména ve světle častých interpretací závěru Goethovy básně, kdy bývá kladen důraz ještě na jiná andělská slova (“Kdo spěje dál, vždy dále jen / nám vykoupiti lze ho”)? Námitku vyvrací už následná věta o účastné lásce shůry, Markétčině účastné lásce, jež je vodítkem k důležitému vztahování se Markéty k Faustovi, k lásce, která nutně doplňuje ono neustávající spění “dál, vždy dále jen”. Zopakujme ještě jednou, co prozrazují “zralejší andělé”: Faustův dravý a silný duch se spojil s nečistými živly - a andělské síly, slabší než věčná láska, by na jeho odervání od toho zlého nestačily. Goethe zde poukazuje na velkou katarzní moc hlubokého vztahu. A tento moment najdeme i u Dostojevského, v ještě průzračnější a jednoznačnější podobě.

Zhřešila Markétka, a zhřešila i Soňa. Prodává sama sebe, aby její rodina netrpěla hladem. (“Jsem veliká, veliká hříšnice...”)<sup>57</sup> Její cesta k Raskolnikovovi se Markétčině cestě k Faustovi nepodobá, není tu muž-dobyvatel, ale hříšník upřímný a milosrdný, který si ji získá svými skutky a svou bolestí, jež je oba spojuje - a sblíží. (“Zírala na něho a vůbec nic nechápala. Chápala jen to, že je strašně, nesmírně nešťastný.”)<sup>58</sup>

Vrah Raskolnikov trpí - napoleonská idea a vražda ho nedovedly ke štěstí, ale k výčitkám svědomí a k prožitku velké mravní bolesti. Vracejí se mu trýznivé sny, nedovede být blízko lidem, má rozjitřenou, ba rozdrásanou duši, mdlobné a pološilené stavy. To je velký kontrast oproti Faustovi, jemuž se svědomí ozve jen jednou, když během Valpuržiny noci spatří přízrak Markétky, trpící ve vězení, a následně ve scéně Ponurý den. Pole. K Faustovi proniká jen současné utrpení, nikoliv hříchy dokonané (mrtvý Valentin, Markétka v druhém díle, ani smrt Filemona, Baucidy a poutníka). Vidíme, že minulost do Faustova svědomí nepromlouvá, je to znovu hrdina přítomnosti, hrdina (prchavého) okamžiku. Raskolnikova minulost drží pevně v hrsti, to, co spáchal, zcela určuje jeho přítomný stav. Mučivá bolest nakonec poleví díky Soně, díky tomu, že je komu sdělit to tíživé tajemství; a až po tomto sdělení lze začít pracovat na jeho “odčinění” - nejprve je třeba hřích přijmout jako hřích, až pak je možné nastoupit cestu pokání.

Sonina víra a trpělivost zlomí to tvrdé a nepoddajné v Raskolnikovově duši a on pocítí lásku k ní. “Věčné ženství” tu triumfuje. Hluboký, láskyplný vztah způsobí katarzi. Ta cesta pokání ovšem naprosto není samozřejmostí: Raskol-

nikov se jí pyšně brání v různých stádiích, po přiznání Soně, i po přiznání policii, ba i na Sibiři. Bez Soni by na tu cestu ovšem ani nenastoupil.<sup>59</sup> Soňa hrdého Raskolnikova doprovází na policii i na Sibiř a - jakkoliv to dnešním uším zní frážovitě - způsobí v jeho přemýšlení obrat svou pokorou a láskou. “Právě tato láska se stala nejdůležitějším katalyzátorem obrození zločince Raskolnikova,”<sup>60</sup> potvrzuje Meletinskij spásotvornou blízkost Soninu a Markétčinu, jakkoliv Dostojevskij neopouští hranice tohoto světa, nepustí se do zásvětního zvažování a posuzování svých hrdinů. Pro Dostojevského je důležité tady a teď - a goethovský akcent na účtování “onde”, jak jsme jej zmiňovali, mu příliš blízký není. Jde dokonce o silnou opozici: pro Dostojevského život není odleskem nepostižného božství, jak o tom v závěru *Fausta* medituje Goethe (“Příměrem pouhým je pozemské dění; co pomíjivé - zde v skutek se mění...”). Dostojevskij se soustředí na tento svět, ve svých dílech zpracovává na mnoho způsobů právě neustálý a žhavý boj o to božské v člověku, boj, který bojují sami lidé. Na Raskolnikovovi jako by ležel skoro větší úkol než na Faustovi; k obrovské svobodě, jejíž pole otevřel Goethův hrdina, přidal Dostojevskij těžký balík odpovědnosti - který nezmenšuje šíři možnosti daných člověku, ale dává jim určitá pravidla, včetně základního: lidské činy nezůstávají na tomto světě bez odezvy.

### **Stavrogin jako “záporný ruský Faust”**

Ruská faustovská galerie je bohatší o přitažlivý exemplář Stavrogina od roku 1873. Román *Běsi* přivedl na svět podivného hrdinu, jehož provokující záhadnost se vzpírá jednoznačnému výkladu; Vjačeslav Ivanov ho ovšem “pasoval” na záporného ruského Fausta.<sup>61</sup> Così z “faustovské” atmosféry je v románu cítit: plány na nastolení nového světového řádu, které osnují spiklenci kolem Petra Verchovenského, v sobě mají něco z Faustových velkolepých plánů na přestavbu světa. Spojuje je i ta nabubřelá boho-rovnost a domněnka, že lze předělat svět ke své představě, ačkoliv to naprosto ignoruje hodnotu člověka a jeho života.<sup>62</sup> Zároveň je v románu - už v samotném jeho názvu - přítomné peklo, vtahující do sebe bloudící lidské duše. Přesto je Stavrogin Faustem pouze částečným.

Na rozdíl od Fausta, který má vysoké cíle a stále je k něčemu puzen, se Stavrogin vlastně neustále pokouší nalézt něco, co by v něm toto puzení vyvolalo, v co by dokázal uvěřit, “hledá břemeno”<sup>63</sup>, které by jeho dezorientované (a touto dez-

orientací a okolní prázdnotou trpící) duši dalo nějaké nasměrování. Jeho drzá a bláznivá překročení všech společenských norem (tajná svatba s Chromonožkou atp.) jsou pak svéráznými pokusy o opětovné navázání spojení s Bohem (nikoliv s ďáblem!), o navázání na něco, co se z jeho vlastního rozhodnutí přerušilo. Tyto pyšné činy dovedly Stavrogina do situace, kde je hluch, prázdno, zoufalo. Dostojevskij jako by zde přemýšlel nad tím, kam vede absolutní nezřízená svoboda - která svobodou být přestává. Nepřipouští si žádné meze a moci vše, dokázat se dopustit čehokoliv znamená ztratit sám sebe. Stavrogin se evidentně právě takto ztratil, zabloudil v končinách, kde je vše dovoleno; svobodně a svévolně posunutí lidských mezí ho dovedlo do katastrofální situace, ve které už ani ženská láska a absolutní oddanost (kterou nabízí Dáša) není vysvobozující.

Dostojevskij zde akcentuje onen trýznivý stav, do kterého se člověk “absolutně svobodným” chováním dostává: Stavrogin se ocitá v pekle na zemi: neschopný milovat, neschopný cítit, rozsévající zlo. Nezasahují ho ani ideje, ani skutečnost, je vytržen ze života a jeho pokusy o návrat - selhávají. Ačkoliv ve Stavroginovi je možné vidět puškinské kořeny<sup>64</sup>, a zejména pak pokračovatele germannovské linky Homme sans moeurs et sans religion, Faustovi se ve své komplexnosti podobá jen pramálo: vždýt Stavrogin nemá žádnou touhu, kterou by mohl s ďáblouvu pomocí naplnit; má jen chaos v sobě a vášnivě obdivovatele kolem sebe. Jeho temná záhadnost k němu vábí ženy i muže, kteří hltají každé jeho slovo, žijí jeho myšlenkami - kterým on sám uvěřit nedokáže. Postrádá cíl, za kterým by byl ochoten se vydat, a přestože ho s Faustem spojuje nadřazenost, pýcha a touha proměnit omezující danosti kolem sebe, snaha proniknout i do končin zakázaných - patří u Stavrogina toto snažení do dávné minulosti, v situacích “přítomných” je jeho život již jen nevyhnutelným během spuštěného zla, řetězcích se tragédií. Když Stavrogin stejně pyšně jako Goethův hrdina nebyl spokojen s omezujícími danostmi, rozhodl se probourat hranice nikoliv směrem vzhůru, k vysokému ideálnímu cíli, ale směrem dolů, k co největšímu hříchu a nízkosti, kterých je možné dosáhnout.

Stavrogin v jistém smyslu zaprodal svou duši zlu, pro které se rozhodl - jenomže *Běsi* neztvárňují tuto etapu jeho příběhu, ale jaksi etapu “Fausta po dvaceti letech”. Pokud tedy Dostojevskij ve Stavroginovi ukazuje nějakého Fausta, tak je to Faust peklu propadlý; a spása ho naprosto nečeká.

### Karamazov, Faust ruský

Je mezi čtyřmi bratry Karamazovými jeden, kterého mnozí považují za ruského Fausta - ačkoliv je mladý a nemá za sebou učeneckou dráhu, ačkoliv nepotká a nezničí žádnou Markétu, ačkoliv u něj nelze dohledat ani náznak touhy objevit s ďáblou pomocí tajemství světa. Poslední Dostojevského román *Bratři Karamazovovi* (1881) i přes uvedené "nedostatky" mezi ruské literární hrdiny přivádí cosi vskutku faustovského.<sup>65</sup> Jistě za to může především existence slavné scény s ďáblem - jde o silný aluzivní moment, který "spřízněného" Fausta zpřítomňuje téměř samozřejmě: kdo se pouští do debaty s čertem, vypadá vždycky jako Faust, byť by leccos z faustovského sortimentu postrádal.

V Ivanových nočních hovorech s tajemným ďábelským návštěvníkem zároveň můžeme vidět i určité završení a vyvrcholení Dostojevského "čertovsko-běsovské" linky ve zkoumaných románech, jejíž drobné náznaky přináší *Zločin a trest*<sup>66</sup> i *Běsi*<sup>67</sup> - a která se zřetelně opírá o lidovou ruskou tradici s jejím pojmáním běsa, který ze své vůle vstupuje do hrdiny a přivede ho do záhuby.

V *Bratřech Karamazovových* je pak běsovská poloha nejpracovanější: čert je sice přízračný, ale zároveň zmotnělý. Sedí (ba sedává) na několik metrů od Ivana a vede s ním filozofickou disputaci o svém bytí či nebytí; přičemž propadnout ďáblu již není otázkou velké touhy po tom, co je pro lidi tabuizované, ale otázkou vlastní niterné víry - otázkou, kterou Ivan nemá v sobě rozhodnutou. Opět tu vystupuje lidová ruská podoba faustovského mýtu, v Ivanově postupném propadání do běsovy moci. Být v moci běsa znamená být mimo zdravý rozum, v zajetí čehosi deformujícího vědomou existenci, tedy nevědět, co a proč činím. To, že si Ivan hranici, na níž stojí, uvědomuje, že cítí strach z hloubky šilenství, která se vedle něj (a na něj) otevírá, je již ovšem překročení lidového rámce - tato reflexe je rysem pozdějšího Fausta. V Ivanovi se tedy snoubí - či přetlačují - obě polohy, tradiční i novověká západní.

Čert Ivanovi obšírně vysvětluje, jaký je, dokládá proč; a staví tak před Ivana i čtenáře živoucího představitele zlých sil, kterého lze možná považovat za halucinaci, rozhodně však ob stojí ve srovnání s Goethovým Mefistofelem<sup>68</sup> - vůči kterému se sám vymezuje, ačkoliv jsou evidentně jedné krve - a spojuje je nejen jejich nepřehlédnutelná ironie.<sup>69</sup>

Ivanův čert - jakkoliv se k Mefistofelovi staví antagonistiicky - se podobně jako on považuje za nedílnou součást Božího

plánu, je stejně jako on "díl síly", dokonce vědomě<sup>70</sup> naplňuje svou roli v tomto plánu, roli, kterou ovšem s velikou ironií vykreslí trpně a lítostivě, jako by žádal Ivanův soucit: "Nějakým tím odvěkým výnosem, ve kterém jsem se nikdy nemohl vyznat, jsem byl určen k popírání, třebaže jsem upřímně dobrosrdečný a k popírání se vůbec nehodím. [...] Kupříkladu pro sebe já žádám přímo a jednoduše zničení. Prý ne, žij, protože bez tebe by nic nebylo. Bez tebe by nebyly žádné události, ale události musí být. Tak tedy chť nechť sloužím, aby byly události.<sup>71</sup> [...] A tedy jedině ze služební povinnosti a z důvodu společenského postavení jsem byl nucen potlačit v sobě dobré hnutí a zůstat při svinské práci. Čest dobra si kdekdo osobuje celou pro sebe a mně se přenechává jen svinstvo."<sup>72</sup>

Z toho, co říká, se v jednom aspektu vyjeví jako "pravdomluvnější" bratr Mefistofela. V okamžiku, kdy kritizuje Ivanova očekávání, vidíme zřetelně, že nejde o pekelníka, který slibuje, vábí:

"Čekáš ode mne, jak vidím, něco velkého a snad i krásného. To je velká škoda, protože dávám jen to, co mohu."<sup>73</sup>

Opakuji, zmírni své požadavky, nežádej ode mne všechno velké a krásné a uvidíš, jak dobře spolu vyjdeme."<sup>74</sup>

Je možná příliš odvážné stavět soudy na tom, co řekne ďábelská postava, jelikož ďábelskou ji jistě činí i to, že nelze rozeznat, kdy lže a kdy hovoří pravdu - přesto však se zde jeví jako zřetelné, že u Goetha i Dostojevského jde v tomto případě o ďábla stejné krevní skupiny. Vždyť kolikrát se právě u Goethova Mefistofela setkáme s výmluvou, právě v tomto duchu - že může dát jen to, na co stačí.<sup>75</sup>

Ačkoliv tedy bývá zvykem pojímat Ivanova čerta jen jako personifikaci jeho vnitřních rozporů, na jejich dialog je možné nahlížet i šířeji, a to i proto, že nedílnou součástí románu i Ivanova světa je Velký inkvizitor, poéma o svobodě, o tématu jak široce obecném, tak úzce faustovském.

Inkvizitorova skvostná charakteristika člověka-buřiče a člověka-otroka se výtečně hodí právě na Fausta. "Člověk byl stvořen jako buřič, ale což buřič může být šťasten?"<sup>76</sup> ptá se Velký inkvizitor Ježíše - a vystihuje tak v jedenácti slovech výchozí situaci Goethova *Fausta*. Další zpřesnění o lidském "slabém buřičském plemenu" rovněž pokračuje v duchu Goethova díla, kdy Faust u své vzpoury nevytrval a nechal se vést Mefistofelem od jedné rozkoše k druhé. Lidé jsou "vskutku otroci, ač stvoření jako buřiči"<sup>77</sup> domnívá se Inkvizitor, vlastně ve shodě s Goethem.

Inkvizitor je rovněž jedinou Dostojevského postavou, která dovede ze spojení s ďáblem těžit. “Slyš tedy: nejsme na Tvé straně, nýbrž na jeho, to je naše tajemství! Už dávno nejsme s Tebou, nýbrž s ním, už osm století. Zrovna před osmi stoletími jsme od něho přijali to, cos Ty rozhodně odmítl, ten poslední dar, který Ti nabídl, když Ti ukázal všechna pozemská království.”<sup>78</sup>

Ale především je tu ústřední téma svobody. Dostojevskij tu poukázal na situaci lidí, kterým “šťastně dětský” život bez tíživé svobody zachutnal natolik, že se rozhodli být dobrovolně šťastni jen po povolenou a regulovanou míru, v nesvobodném Inkvizitorově panství; pod vedením muže, který není na Kristově, ale na Jeho straně, na níž se dostal právě ve jménu velké ideje co nejšťastnějšího světa. A tak, ve spojení s ďáblem, “opravil” nastavení světa a zbavil lidi bolestného břemene svobody. Cesta ke zlu je tu opět vedena právě ve jménu velké ideje, nového principu, kterému je třeba podřít život - jak to v analogické a krystaličtější podobě předvedl již Raskolnikov.

Jak má člověk naložit se svou svobodou, s možnostmi, které jsou mu dány? Goethovu Faustovi tyto možnosti připadaly svazující; danosti, do kterých byl vržen a v nichž strávil úspěšný, leč nikoliv šťastný život, vnímal jako omezující pro své veliké niterné touhy. I pro Ivana je svoboda trýznivou, nikoliv radostnou situací: co dělat, je-li vše dovoleno? Jak se svobodně a správně rozhodnout, co činit v tomto zlém světě, kde “trpí a umírají děti”, ptá se Ivan a nedovede v sobě nalézt víru v toho, kdo takto špatný svět stvořil. Zároveň si ale uvědomuje (a drásavě cítí), jaké důsledky to, že “vrací vstupenku”<sup>79</sup>, má - a co mu zbývá ve světě bez Boha. Čertovská disputace o víře je pak balancováním na hraně propasti vědomé svobody a šílenství. Bolest plynoucí z hluboké rozporuplnosti Ivanova dilematu víry či nevíry ho nakonec obrací od okolí pouze k jeho vnitřnímu světu (podobně jako u Raskolnikova), jeho účast na reálném světě se postupně vytrácí a “běs” si ho nastupujícím šílenstvím podmaňuje stále víc a stále nevratněji - zde ruská lidová tradice faustovský mýtus zřetelně prorůstá. Pozorovatelná je i germannovská linka, Germannova snová vidění a cesta ke ztrátě rozumu se zde opakují v nových kulisách a s větší hloubkou i důsazností.

To, jak Ivan Karamazov nakonec dopadne, se od Faustovy spásy výrazně liší - Ivan propadá hrdlem, respektive duší. Meletinskij výstižně poznamenává, že Goethův Faust je

spasěn, kdežto Ivan je odsouzen<sup>80</sup> - jde tedy o další potrestání dalšího ruského Fausta.

Podle Berkovského Dostojevskij “nikdy nevynechá příležitost ukázat, jak málo stačí, aby se v jeho současníkovi probudilo zlo a aby ho vykonal znovu a nezastavil se před ničím”.<sup>81</sup> Takto se specifická faustovská problematika otevírá jako nedílná součást Dostojevského díla, jako jedno z páteřních témat - ač se o něm hovoří pod jinými jmény, např. jako o dilematu titána a Krista, které v Dostojevského díle nepřestává růst a sílit. Jistě je tu posun, oproti Goethovi se posouváme k psychologii člověka a o lidskou duši se “nepřetahují” Hospodin a Mefistofeles tak divácky vděčně jako o staletí dříve. To ďábelské zniternělo a cesta do pekel se tak otevírá v člověku samotném, ne tak zjevně, avšak stejně nebezpečně. I proto Ivan přichází o svou duši - oproti Goethovu Faustovi - bez smlouvy. Není tu žádný úpis, žádné podmínky - a přece celý ten hovor, ba každá Ivanova myšlenka, každý jeho čin je určitým potvrzením nepsané “smlouvy”, kterou se rozhodl naplňovat. Faustem v Ivanově duši je pak vlastně Velký inkvizitor, který se - vědomě, vskutku faustovsky - upsal ďáblu, resp. z vlastní vůle se postavil na stranu zla. Zniternění boje dobra a zla, jak o něm hovoří Berdajev<sup>82</sup> a nakonec i Dmitrij Karamazov, tu ruší onu posloupnost od smlouvy ke ztrátě duše; a nastoluje se nový pořádek, ve kterém už nástup na pekelnou cestu není předjímaný žádným “papírováním”, ale v němž o přihlášení se k Bohu či k Ďáblu rozhoduje každý životní krok.

Dostojevskij nepodává univerzální goethovskou tišící pilulku “kdo spěje dál, vždy dále jen, nám vykoupiti lze ho”, ale s fascinovaným zaujetím ukazuje bolestný rozpor v hrdinovi samotném, rozpor trýznivý, a ač individuální, přece s nepochybnou obecnou platností. Dostojevskij tedy není zaměřen ani tak na sledování horizontálního životního dění, ale na to, jak se právě na oně horizontále vede soubor o vertikálu.

Goethe se oproti Dostojevskému mnohem víc soustředí na Mefistofela, tedy na vykreslení zla a postihnutí rozložení sil. Je tu snaha podat komplexní náhled světa a světaběhu - ze kterého se následně odvozují platné zákonitosti, jež jsou svým způsobem vyústěním díla; Dostojevskij se pak zaměřuje především na cestu těchto zákonitostí do praxe, do konkrétních životních příběhů - neboť tato cesta vůbec není hotová a samozřejmá, v duši člověka musí o leckteré pravdy proběhnout boj, než se stanou hrdinovou “součástí”. Boj o vertikálu.

Ve třech Dostojevského náhledech na faustovské téma, jak byly představeny, lze spatřit pokračování směru, stanoveného pro ruské zacházení s faustovským tématem Puškinem: faustovské touhy jsou shledány jako neplodné, vedoucí ke špatným koncům, tedy Faust nedochází štěstí a vykoupení, ale zaslouží si trest. Dostojevskij jako by došel ještě dál a do větší hloubky: ukázal lidský typ, který při naplňování velké ideje narazí na nečekaný komplikující faktor, svědomí. Hrdina má i přes své “nadčlověčí” tendence lidskou, reagující duši, která některé hranice shledá nepřekročitelnými.

### **Bulgakov a jeho Faust**

Prozaik a dramatik Michail Bulgakov se faustovské tematiky dotýká hned v několika svých dílech a inspirací je mu nejen Faust Goethův, ale i také operní Faust Gounodův, a to v různých aluzích<sup>83</sup> či doslovných citacích.

Faustovské překračování hranic a prolamování člověku daných tabu je důležitým prvkem novely *Psi srdce* (1925; tehdy ovšem cenzura nedovolila text otisknout). Příběh psa Šarika, kterého profesor s příznačným jménem Preobraženskij voperováním lidské hypofýzy polidštil, ale pak, zděšen tím, co se mu narodilo pod rukama, vrátí “občanu Šarikovi” jeho psí přirozenost, přináší několik faustovských aluzí. Je tu několikrát opakovaný motiv omlazení, jsou tu dvě přímé narážky na Fausta, v nichž je ke Goethově ústřední postavě přirovnáván Preobraženskij<sup>84</sup>. A je tu i analogická dvojice postav, lékaři Preobraženskij a Bormental jako by byli novým Faustem a Wagnerem: Preobraženskij jako Faust, s velkými cíli a ambicemi, Bormental jako Wagner, s jeho ne příliš bystrým mozkiem.<sup>85</sup>

“Faustovské” jsou v *Pším srdci* zejména situace týkající se přetváření psa v lidskou bytost. Zde se vlastně splétá první díl s druhým: u Goetha se z černého pudla, kterého si Faust z procházky s Wagnerem přivede domů, vyklubá ďábelský Mefistofeles - i u Bulgakova je v psím těle zakleto cosi jiného než jen pes. Wagnerova práce na stvoření Homunkula z druhého dílu *Fausta* pak dostává svůj novodobý obraz v převratném experimentu s lidskou hypofýzou. Vzniku nového života tu nenapomůže ďábel tak viditelně jako u Goetha, přece ale jako by zde cosi ďábelsky zlého mělo svou formující úlohu.

Konec uměle stvořených bytostí se ovšem liší zásadně: Homunkulus se z vlastní vůle rozplyne ve vodách oceánu; Ša-

rikov se řídí jen svým okamžitým chtičem, není schopen si uvědomit nic - a je tak nesnesitelný i nebezpečný, že jeho lidské podobě udělá konec samotný stvořitel občana Šarikova. Faustovská postava doktora Preobraženského se tak dostane do končin, které Goethův Faust nepotkal, do končin posouzení a zhodnocení své vlastní cesty. Goethův hrdina z takového prožetí zažije jen okamžik, když před závěrem prvního dílu během Valpuržiny noci spatří přízrak Markétky a promluví k němu hrůza toho, co napáchal. V druhém dílu se už jeho svědomí takto jednoznačně nepřihlásí; Faust oslepený Starostí se dostává mimo realitu a reaguje na jiné věci, než které se kolem něj skutečně dějí: svou “nejvyšší chvíli” prožije v iluzi o zdaru svého velkého díla; a přitom zvuk motyk, které ho tolik vzrušují, nehlobí dílo velkolepého plánu, ale Faustův hrob. Profesor Preobraženskij na rozdíl od Fausta zůstává velmi vědomě - a takřka faustovsky nespokojeně - v realitě, která je kolem něj; sleduje, kam se jeho dílo vyvíjí, a nakonec zasáhne a zničí, co vytvořil, neboť vidí, jaké zlo tím do světa pustil.<sup>86</sup>

“Pět let jsem seděl a doloval hypofýzy. Víte, jaká to byla práce. A proč, ptám se? Abych jednoho krásného dne proměnil roztomilého psa v takovou kreaturu, až hrůzou vstávají vlasy na hlavě? Vidíte doktore, co z toho vzejde, když badatel, místo aby postupoval citlivě, ruku v ruce s přírodou, snaží se daný problém řešit narychlo a poodhalí její tajemství: najednou je tu Bobikov<sup>87</sup> a vylízej si tu kaši... Je možné transplantovat mu hypofýzu ze Spinozy nebo nějakého podobného ďábla a vytvořit ze psa vysoce rozvinutou osobnost. Ale k čemu, zatraceně, ptám se. Vysvětlete mi prosím, k čemu je dobré uměle produkovat Spinozy, když kterákoliv ženská ho může kdykoliv porodit. Teoreticky je to zajímavé. No dobrá! Fyziologové budou nadšeni. Moskva šílí. Ale prakticky, co z toho?”<sup>88</sup>

“Co z toho” - toto přemýšlení o smyslu, o praktickém dopadu, o odezvě, která se váže k lidskému konání, k Faustovi patří až v ruském prostředí. Moment, kdy faustovská postava nahlédne svůj čin jako omyl, pokusí se o jeho nápravu a o to, vyvodit ze své odpovědnosti nějaké důsledky, je zde zvýrazněn - stejně jako konečná skepse k velikým, převratným objevům a cestám. Goethem oslavovaná činorodost je tu zpočtybněna sledováním důsledků vykonaných činů.

“Byl na počátku čin,”<sup>89</sup> překládal Goethův Faust sebevědomě Janovo evangelium. A ruský Faust 20. století osvětluje i pokračování toho činu. Veliká odvaha a vysoké cíle se ukazují v Bulgakovově novele s mnoha komplikujícími souvislostmi; čin bez souvislostí se tu nevzývá, ale odsuzuje. V Preobraženském se tedy odhaluje další ruská problematika faustovského hrdiny.

### Mistr a Markétka: hledání Fausta

Poslední Bulgakovův román vzniká dlouhá léta, od roku 1928 až do autorovy smrti 1940 - a na dobu mnohem delší poznamenat přemýšlení o faustovském tématu.<sup>90</sup> Přestože se leckdy hovoří v souvislosti s Goethovým *Faustem* o zklamaném očekávání a o tom, že hrdinové románu se hrdinům Goethovy básně vůbec nepodobají, že ve struktuře *Mistra a Markétky* hraje roli spíš operní Faust<sup>91</sup>, provázanost obou textů nelze zpochybňovat; Goethův text tvoří určité podloží tohoto románu, Bulgakov z Goethova *Fausta* vědomě vychází a na základech vytyčených Goethovou básní vypráví tragický příběh o člověku v Moskvě své doby.

Ze dvou románových linek, “moskevské” a “jeruzalémské”, se faustovské motivy objevují především v lince moskevské a v motu<sup>92</sup>, které román o síle zla a o nevyhnutelnosti lidské odpovědnosti otvírá a které dokonce zakládá jednu z výrazných interpretačních linií tohoto románu.

Bulgakov z Goethovy dramatické básně využívá také jména postav: objevuje se Markéta (Gretchen, Margarita) a také Volland/Wolland.<sup>93</sup> Ten Bulgakovův se Mistr na Fausta v jednu chvíli i ptá: “Netoužíte jako Faust sedět nad křivulí a doufat, že se vám podaří uplácat z hlíny nového Homunkula?”<sup>94</sup> Spjatost obou děl lze spatřovat v nahlížení na význam krve<sup>95</sup>, na úlohu šílenství<sup>96</sup>, na matku-vražednici<sup>97</sup>. Hlavní postavy obou děl se vyjadřují k bibli, respektive k Novému zákonu: Faust ve své studovně překládá Janovo Evangelium,<sup>98</sup> Ivan Bezprizorný ve své protináboženské poémě očerňuje Ježíše Krista a Mistr píše román o Pilátu Pontském. Obě díla rovněž spojuje motiv učednictví: Wagner je učedníkem Fausta a ten sám se v závěru stává učedníkem Markétčíným.<sup>99</sup> U Bulgakova je Matouš učedníkem Ješuovým. A Ivan Bezprizorný se stává učedníkem Mistrovým.

Ke shodám<sup>100</sup> pak nelze nedoplnit, že to, čím se ďábel lidí zmocňuje, je u Goetha i Bulgakova totožné - zastavení se jako popření života. Ve slavné goethovské sázce se o tom ho-

voří jasně: “Když obelžeš mě lichotkami, bych s sebou sám byl spokojen, když tvoje rozkoše mě zmámí - to poslední bud pro mě den. Když okamžik mě zvábí k slovu: Jsi tolik krásný! prodlí jen - pak si mě sevři do okovů, ó, pak chci býti utracen!”<sup>101</sup> Mefistofeles v Goethově pojetí je duch, který popírá, duch, který zastavuje běh života, respektive životní směřování člověka. Mefistofeles se snaží vnutit klid, nehybnost, a tedy smrt. Protože to, co se přestává měnit a přetvořovat, to se rozkládá a zaniká.<sup>102</sup> Faust mu propadne právě tím, že se ve své šťastné chvíli zastaví - jakkoliv je jeho štěstí dílem iluze. Je to sázka právě o to ustrnutí, spočinutí v nehybnosti a klidu; což u Bulgakova spadá pod Wollandovu patronaci (ovšem jakoby s kladným znamením): “Učiň, abychom se mohli vrátit do uličky na Arbatu k rozzažené lampě a aby všecko bylo jako dřív,”<sup>103</sup> žádá Markéta po Wollandovi, a sama si tak přeje zastavení času. “Nemám už žádná přání ani inspiraci. Nic z okolního světa mě nezajímá, jen ona. Zlomili mě, je mi smutno a chci zpátky do sklepa,”<sup>104</sup> ukazuje i Mistr, že pro nic jiného než pro klid už nemá sílu. V jeho a v Markétčíně představě je společně prožívaný klid to jediné, po čem touží. Oproti Goethovu příběhu není naplněné štěstí ústředního páru ničeno zevnitř (Faustem, který Markétku svede a opustí), ale zvenčí, tlakem tehdejší doby, která se díky (příliš slabým) lidem proměnila v nesnesitelné a deformující prostředí.

Kontrast tužeb Faustových a tužeb Mistrových je nepřehlédnutelný a nutno upozornit, že přes uvedený výčet podobností s Goethovým *Faustem* román vlastně nepřináší setkání s tradičním faustovským hrdinou.<sup>105</sup> Určité prvky z Faustovy role přebírá Bulgakovova Markétka, která se od té Goethovy liší - to ona sama vstupuje do smluvního svazku s ďáblem, to ona je ochotná obětovat sebe, svoji duši pro své přání Mistrova štěstí. Je silnější a pevnější než zlomený Mistr.<sup>106</sup> Na rozdíl od Goethovy Markétky je činná nejen v zázvěti<sup>107</sup>, ale i v reálném světě: je to ona, kdo omilostní trpící matku-vražedkyni; je to ona, kdo skrze svou nekonečnou lásku dosáhne Mistrova uzdravení. Zde se již jejich role přibližují. Obě ženy tak nakonec působí shodně jako tvůrkyně milosrdenství a svou absolutní a nepodmíněnou láskou pomáhají tomu druhému; následně pak jsou jejich průvodkyněmi na věčnosti.

Pokušitelského Mefistofela u Bulgakova vystřídal Wolland, který s ním má leccos společného. Kromě dílčích shod<sup>108</sup> je tu i shoda u pojetí Zla jako prostředku drážďícího k činnosti, což úzce souvisí s podřízeností Zla Dobru. U Goetha je Zlo

pojímáno jako iniciační nástroj lidské činorodosti:<sup>109</sup> Mefistofeles donutí svým pokoušením člověka, aby něco dělal, aby nezůstával k životu lhostejný. Ďábel - pokušitel je částečně i Woland. Donutí Moskvy reagovat, provokuje, zbavuje je komfortu nevíry. Pro Ivana Bezprizorného setkání s ním znamená vlastně počátek nového života, oproštění od zaslepenosti a nazření určitých souvislostí. Woland se v intencích tohoto dráždění snaží přimět k činnosti i Mistra: “Mnoho věcí zasluhuje, aby se o nich psalo, nemyslíte?” naléhal Woland,<sup>110</sup> - ale u něj se mu rezignační bariéru již probořit nepodaří.

Oba dáblové se také podílí na tvorbě dobra - ačkoliv v důsledném srovnání pozice Mefistofela a Wolanda není totožná - Mefistofeles Wolandovi není roven, v pekelné hodnotní hierarchii by spadal pod něj.<sup>111</sup> Souvisí to s postavením zástupce Zla ke svému protipólu, k tomu dobrému: Mefistofeles a Hospodin si v Prologu v nebi projevují vzájemné sympatie<sup>112</sup>, ovšem i z Mefistofelových promluv je znát, že si uvědomuje Hospodinovu nadřazenost nad sebou. Ve vztahu Woland - Ješua to takto rozhodně pocítováno není. Komunikace mezi nimi probíhá nepřímou, přes učedníka Matouše, kterému (a je to podobné, jako když Mefistofeles nevidí krátkozrakost své sázky o Faustovu duši) Woland musí téměř školsky vysvětlovat: “Mluvíš, 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?”<sup>113</sup> Woland vidí svět celistvěji, jaksi “pravdivěji”, ví a chápe víc než Mefistofeles a na rozdíl od něj rozumí tomu, že “všecko dobře dopadne, na tom je založen svět”.<sup>114</sup> Proto bývají záměry Wolandovy totožné se záměry Ješouovými.<sup>115</sup> Wolandovo konání dobra je na jiné úrovni než Mefistofelovo nepřekážení dobru, je to vědomý Wolandův postoj; on sám a úmyslně vytváří podmínky, aby se dobré věci vůbec mohly uskutečnit (a to nejen svou treštající rukou, když “odnese” špatného barona Maigela nebo po zásluze odmění uduvače Aloise Mogaryče; umožní např. Mistrovi dokončit jeho román o Pilátovi Pontském).

V Goethově příběhu Zlo nepřichází z tohoto světa, Mefistofela vysílá mezi lidi Hospodin, aby zkusil Fausta svést z pravé cesty. Woland přichází vnést “pořádek” do světa, kde si podivný stav zla nastolili sami lidé, když proměnili atmosféru doby - a ona následně proměnila je, až přestali rozlišovat mezi dobrem a zlem. A právě v okamžiku tohoto znejistě-

ní naprostých základů, které si i bez čertovy pomoci způsobili sami lidé, se objevuje Woland. Aby nastavil jejich sebeklamu pravdivé zrcadlo a jasně ukázal, že to není člověk, kdo si určuje míru svých věcí, že jsou situace, které se do světa s čistě lidskými měřítky “nevejdou”. Až Wolandova přítomnost způsobí, že opět je k čemu se vztáhnout (byť by to bylo Zlo). Woland není jen pokušelem a svůdcem jako Mefistofeles, ale také tvůrcem nových souřadnic v chaosu tehdejší Moskvy.

Oproti spáse, která přijde shůry, klade Bulgakov důraz na zodpovědnost za konkrétní rozhodnutí. Paralelní Pilátův příběh znovu otevírá téma osobního ručení za své činy a problémem osobní statečnosti. (“Není větší slabosti nad zbabělost.”<sup>116</sup>)

Podle Goetha je smlouva se Zlem sice špatná (zejména je rouháním; pak také nemůže dát to, co slibuje), ale přesto se predestinující určení hledající lidské duše ke spasení nezpochybní. Upsat se ďáblu neznamená ztratit Boha, ztratit své místo v nebi. Faustův příběh ukazuje, že lze dosáhnout “tam nahoru” a “nejvýš” vlastně i navzdory smlouvě se Zlem (a také přes další hříchy: svedení Markétky, vražda Valentina, vlastně i Markétčiny matky, pokyn k odstranění dvou stařečků Filemona a Baucidy...). Bulgakov toto hladké vidění problematizuje a říká, že smlouva se Zlem může v jistých situacích společenského uspořádání dokonce vypadat jako Dobro... ale na dosažení božské říše světla je to málo. Věčný klid pro Mistra a Markétku není ráj patřící Bohu, ale spravedlivé zhodnocení jejich pozemského konání (respektive ne-konání). O tom, pod koho spadá říše tohoto věčného klidu, nelze pochybovat. Potvrzuje to i “Ješuu člověk”, když odpovídá na Wolandův dotaz, proč Mistra nepřijmou do říše světla: “‘Nezaslouží si to. Zaslouží si klid a odpočinek,’ řekl smutně Matouš.”<sup>117</sup>

K dosažení spásy by rozhodně bylo třeba usilovat o víc než o osobní klid. Až tehdy totiž může dojít na to, že “Kdo míří výš, smí pochybit...” a na to, že “Kdo spěje dál, vždy dále jen nám vykoupiti lze ho.” Ovšem pokud tisíce, ba miliony lidí nehledají nic než osobní uspokojení v krátkodobém horizontu několika pětiletých vlastního života, dokážou sami sebe zahrnout do takové situace, v níž na dobro nesáhnou a nedosáhnou - to je výpověď Bulgakovova románu. Dobro jako kategorie se pak vlastně ani nevejde do lidských představ, protože všem jde hlavně a jedině o přežití v naprosto bezvýhledném prostředí, které určité rozměry záměrně ignoruje.

Bulgakov tak s faustovskými rekvizitami, ale vlastně bez Fausta, ukazuje bolavá místa své doby,<sup>118</sup> která není pro hrdinu faustovského typu nijak vhodná: není tu místo ani pro vysoké cíle, ani pro čínorodost. Paradoxem zde je, že velmi úzká a propracovaná vazba na Goethův text je provázána určitou netečností k faustovskému tématu. Bulgakov se v *Mistrovi a Markétce* nepokouší o nové či novodobé ztvárnění faustovské legendy a netvoří tak dalšího ruského Fausta. Spíše než román o Faustovi vykresluje obraz složité doby Ruska 20. století.

Najít mezi postavami Bulgakovových románů a povídek opravdového Fausta je proto obtížné. V něčem jako by tu i přes velkou provázanost s Goethovou dramatickou básní spíše znovu ožívaly pouhé střípky faustovského mýtu, ještě méně, než tomu bylo u Puškina: střípky, které se do “životného” hrdiny s vlastní (a faustovskou) duší rozhodně neposkládají, které faustovské téma vlastně mívá. Desítky jemných narážek či přiznaných citací sice vytvářejí zdání velké blízkosti ke Goethovu dílu, ale jako by v posledu nešlo o víc než o určitou kulisu. Pro Bulgakova faustovská “metoda” zapletení se s ďáblem nevystupuje jako odvážná cesta k vrcholnému prožitku absolutna, ale jako útěk do “ráje srdce svého”, jako nouzový východ, jako poslední záchrana - před člověkem.

### Diagnóza RUSKÝ FAUST

Na dílech Puškina, Dostojevského a Bulgakova je vidět, jak silně je faustovský mýtus v Rusku přítomný, i přes svou znatelnou cizorodost. Zároveň zřetelně vyvstává i jeho přetvoření: četné příklady prokazují, že se v ruských reakcích na faustovský mýtus objevují specifické akcenty. Chování faustovských postav v ruském prostředí působí jinak, například hrdinství Fausta se v ruském uchopení jeho příběhu velmi problematizuje. Ruský Faust není na rozdíl od Goethova oslavovatelným hrdinou, ale spíše jako by se řadil do svébytné rodiny “lišních ljuděj”, zbytečných lidí. Není zde silný Faust, který obdivuhodně odvážně vykračuje ze světa svazujících daností k vysokým cílům, pro kterého je cesta za jeho touhou jediným způsobem, jak naložit se svou věčně neklidnou duší. Ruská literatura také v tomto ohledu nepřináší postavy slavně vítězíci, ale postavy prohrávající. Postavy, jak bylo zmíněno, nikoliv silné: u Puškina je Faust nahlodaný nudou, u Dostojevského komplikujícím faktorem svědomí, u Bulgakova agresivní dobou, která své danosti neustále rozšiřuje a uzurpátorsky si ukrájí z života lidí čím dál větší kusy.

Ruský Faust bývá rovněž postižen nemocí: ať je to Germann, Raskolnikov, Stavrogin, Ivan Karamazov, Mistr či Ivan Bezdomnyj, trápí je choroba. A jelikož jde u faustovských postav většinou o duši, vzpoura tak ruského Fausta nedovádí dál a výš, ale mezi “duševně” choré. Duše ruských Faustů jsou sužované bolestí až nesnesitelnou... a oni je pozvolna ztrácejí, aniž by se o ně předtím vsadili. Neprohrávají svou duši ve hře, do které z vlastní vůle a pýchy vstoupili, pro svou vůli nemají ruští “vyvolení” rozhodně tolik prostoru jako jejich západní vzory.

Skeptický pohled na faustovského hrdinu zahajuje již Puškin - a právě z jím položených faustovských základů na ruské půdě vyrůstají Faustové další. Puškinův Faust je oproti svým následovníkům výrazněji svázán s individualismem západních hrdinů. Faustovi Goethovu šlo jako stoprocentnímu individualistovi hlavně a pouze o sebe. Ruský Faust Dostojevského i Bulgakova se cítí být součástí celku světa a záleží mu na jeho harmonii, ve které si hledá své místo.

Je nepřehlédnutelné, že ruský Faust mívá zcela mimo sobecké dobovačné vědění. Zejména Dostojevskij nasvěcuje jiné než německy uchvatitelské body Faustova příběhu, když nechává své hrdiny bojovat o jejich vztah k Bohu. Nutně tak přichází ke slovu to, co Goethovi z příběhu o smlouvě s peklem vypadá, totiž otázka kladného Satanova protipólu. Goethův hrdina nové doby se obejde bez víry a ani přímá konfrontace s hodnotami, které on sám bezbolestně opustil (Markétčina víra), ho nedovede zpátky. Role Boha je ve světě Goethovy dramatické básně spíše než rolí aktivního činitele rolí soudce v pozadí: Faust ho nepotřebuje, proto ho obchází. V kontrastu s tím stojí v ruské literatuře dialog s Bohem ještě během pozemského života.

Oba porovnávané literární světy mají tendenci “zpozitivňovat” Zlo: u Goetha je aktivní ďábel samotným Bohem pasovaným na důležitý motor lidské čínorodosti; ruské faustovské příběhy ukazují Puškinova moudrého ďábla, Ivanova vtípného 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 ďábel podmaňuje člověka bez jeho vůle, zůstává v ruské literatuře konstantou.

Ruská literatura přivádí na svět hned několik postav, kterým různé autority přičkly faustovskou nálepkou - ovšem kaž-

dá z těchto postav je Faustem jen do určité míry. A především do určité míry Faustem vůbec není - faustovské “nálepky” prostě v lecčems nesedí a ruští hrdinové se svým západním vzorům podobají o dost méně, než by se dalo čekat. Je to vposledu daleko více souboj s čertem o sebe sama než plánované využívání ďábelských schopností k vlastnímu prospěchu. Ďáblu pomoc pro sebe nakonec využívá jen Bulgakovova Markétka a Dostojevského Velký inkvizitor - což dokazuje, jak hodně jiný je “ruský” přístup k peklu. Není to tak, že by na něm ruští Faustové chtěli vydělat, smlouvání s peklm naprosto chybí. Zejména absence “prodejnosti” je u ruských hrdinů evidentní. Zatímco západní Faustové prodávají svou duši za vědění nebo za ženu, ruští Faustové - hledají sami sebe.

Rusko jako by prozíravě odhalilo past zdánlivě výsostného faustovského snažení a zproblematizovalo fascinující velkolepost Faustovy sebevědomé postavy, jak ji vyzdvihl Goethe. Goethova báseň faustovského hrdinu jednou provždy spasila, ale ruský Faust kráčel většinou opačným směrem: je zde mnoho Faustů nespasených, leč odsouzených (Puškinův Faust k nudě, Germann k zešilení, Stavrogin a také Ivan Karamazov k utrpení, k věčnému pobytu v klidu jsou odsouzeni Mistr s Markétkou...). Rusko tedy odmítá Goethovo finální řešení a vrací faustovskou otázku zapletení se se zlem zpátky do hry, přičemž hlavního hrdinu zbavuje glorioly.

Místo “happy endu”, kterým vrcholí ústřední západní mýtus, přináší popis nové choroby: diagnózu RUSKÝ FAUST. A tato diagnóza dává na otázku, zda se dá beztrestně zaplést se zlem a využít jeho služeb, jednoznačnější odpověď než evropská tradice.

Goethova verze faustovského mýtu straní člověku a snaží se, aby Zlo bylo usvědčeno z toho, že není zas až tolik mocné. Oproti tomu ruská verze faustovského mýtu usvědčuje člověka, že proti zlu není zas až tolik odolný a imunní, jak by si myslel. A zatímco u Goetha Faust “pouze” neuspěje v naplnění svých tužeb, ruský Faust na to, že přistoupí ke zlu příliš blízko, těžce doplácí. Diagnóza “ruský Faust” přesvědčivě ukazuje, že imunita proti zlu neexistuje - nelze se s ním beztrestně zaplést. Ruské ztvárnění Faustova příběhu tak upozorňuje na prostory, nad kterými západní Faust přeletěl bez povšimnutí, připomíná, na co se západnímu mozku nedostává času. Stojí tu tedy Goethův Faust zapomínající - kontra ruský Faust upomínající. A platí.

*(Text je velmi zkrácenou verzí diplomové práce “Proměna faustovského mýtu v ruské literatuře /u Puškina, Dostojevského a Bulgakova/”, obhájené na ÚSVS FF UK v Praze v září 2003.)*

## Poznámky

- 1) O Goethově *Faustovi* se v Rusku ale něco málo vědělo již od roku 1778, tři roky poté, co Goethe své faustovské záměry zveřejnil, z předmluvy tehdy přeložené německé knihy *Knihovna německých románů*, v níž se psalo, že Goethův *Faust* je ještě rukopisný. (Dmitrijev, Ju., Zinovjev, A.: *Tajna genija*, Vladimír 1992, s. 221) Což byla samozřejmě znalost značně kusá, ve formě zmínky, z níž nešlo mnoho vysoudit. Viz i Žirmunskij, V.: *Legenda o doktore Fauste*, Moskva-Leningrad 1958, s. 525.
- 2) Jde o kapitolu “Jiná otázka doktora Fausta o stvoření světa a o prvním zrození člověka, na kterouž mu duch podle způsobu svého falešnou odpověď dal”, která je samozřejmě okamžitě korigována odkazem na oficiální výklad v bibli - jediné tak mohla v Evropě vyjít tiskem; v Rusku by to ovšem možné nebylo.
- 3) Ani Goethův *Faust* se v Rusku nevyhnul ostrým cenzurním zásahům, a to po celá léta. Viz dále.
- 4) *Smích a běs*, Praha 1988, s. 390.
- 5) *Tamtéž*, s. 353-354.
- 6) Berdajev, N.: *Duše Ruska*, Brno 1992, s. 16.
- 7) *Goethův sborník*, Praha 1932, s. 373.
- 8) Žirmunskij, V.: *Gete v ruské literatuře*, Leningrad 1981, s. 110.
- 9) Cit. dle Pokorný, J.: *Knihy o Faustovi*, Praha 1982, s. 179.
- 10) Např. Bestužev v ní viděl “šťastné napodobení Goetha” (*Goethův sborník*, o.c., s. 375); stejně tak by souvislosti mezi Rozmluvou a Goethovou Předehrou na divadle vnímal Rozov (Rozov, V.: *Puškin i Gete*, Kijev 1908, s. 100).
- 11) Mělo jít o další Scénu z rytířských časů, která by - podle Puškinovy poznámky - končila tím, že se objeví Faust sedící ďáblu na ocase. (Puškin, A.: *Sobranije sočiněnij v pjati tomach*, Sankt-Petěrburg 1995, 2. díl, s. 621)
- 12) V náčrtku básně se odehrává návštěva v pekle a čert představuje Smrti, hrající karty, svého přítele, doktora F. Tento neúplný úryvek se rozhodně neodvíjí od goethovského *Fausta*. Kondratjev a Suzdalcevodá spatřují mezi jeho prameny jak Dantovu *Božskou Komedii*, tak ruské lidové představy o záhrobním putování duše hříšníků. (Kondratěv, B.,

- Suzdalceva, N.: *Puškin i Dostojevskij. Mif. Son. Tradicija*, Arzamas 2001, s. 25)
- 13) Puškin, A.: *Sobranije sočiněnij v pjati tomach*, o.c., s. 301. Podobně pak v úryvku "O odvaze výrazu" mluví Puškin o různých příkladech odvahy v literatuře, posmívá se domnělému hrdinství Francouzů, kteří se honosí tím, že do poezie zavedli slova "dlažba" a "kráva", a píše: "Existuje větší odvaha: odvaha vynalézat, odvaha tvořit - kde tvůrčí (mysl pojme obširný plán - taková je odvaha ... Goethova ve *Faustovi*." (Sagiňanová, M.: *Goethe*, Praha 1951, s. 198)
  - 14) První překlad se objevuje až v roce 1838, jeho autorem je E. Guber. Tento překlad uvozuje veršované věnování A. S. Puškinovi, které komentuje situaci, kdy přísná cenzura nedovolila již hotový překlad vydat. Guber byl po třech letech práce dost zoufalý; Puškin ho tehdy podpořil, aby své úsilí nevzdal; o jeho hodnocení Guberovy práce se ovšem nehovoří. (Dmitrijeva, Ju., Zinovjev, A.: *Tajna genija*, o.c., s. 224)
 

Boje s cenzurou trvaly léta, ruské překlady postrádaly podstatné části Goethova textu. Politický i náboženský cenzurní tlak způsobil, že v guberovském vydání z roku 1838 chybělo 40 větších či menších úryvků, mj. také celá scéna Prolog na nebi. (Tamtéž, s. 228)
  - 15) Žirmunskij, V.: *Gete v russkoj literature*, Leningrad 1981, s. 72.
  - 16) Tamtéž, s. 72.
  - 17) Tamtéž, s. 105.
  - 18) I Nabokov případně upozorňuje, že pro Puškina byla němčina ještě vzdálenější než angličtina a že měl jen velmi chabé povědomí o německé literatuře; to málo, co z ní Puškin přečetl, bylo ve francouzských překladech ne v ruských převyprávěních. (Nabokov, V.: *Komentarij k romanu A. S. Puškina Jevgenij Oněgin*, Sankt-Petěrburg 1998, s. 228)
  - 19) Puškin, A.: *Sobranije sočiněnij v pjati tomach*, o.c., s. 619, 620.
  - 20) Zřetelně se tu ukazuje určitá fascinace tím "zlým", podobné soustředění na tajemné zlo se objevuje u Dostojevského (Velký inkvizitor), i u Bulgakova (Woland).
  - 21) Do češtiny Puškinovy verše přeložil O. Fischer, který také vytvořil legendární překlad Goethova *Fausta*.
  - 22) Juanovský a faustovský mýtus mají leccos společného. Anikst ve svých divadelních dějinách upozorňuje, že právě Faust a Don Juan jsou jediné "věčné obrazy", které podlehly nacionalizaci - a pouze Don Juan a Faust se stali "ruskými hrdiny". Upozorňuje v této souvislosti na Baltontova zkoumání skutečnosti, že v Rusku se nakonec pozornost přesunula od Fausta k Donu Juanovi a že je-li nám Faust sympatický, pak je to tím, v čem se shoduje s Don Juanem. (Anikst, A.: *Teorija dramy v Rossiji ot Puškina do Čechova*, Moskva 1972, s. 37)
 

Ve *Scéně z Fausta* Puškin Faustovi přisuzuje to nejzápornější z Juanova příběhu; přičemž při "svě" verzi Dona Juana, v *Kamenném hostu*, hlavního hrdinu přeinterpretovává opačně, "zesympatičňuje" ho. Puškin si dovozuje obracet hodnotící znaménka - velkému, obdivovanému Faustovi dává mínus, Donu Juanovi naopak plus; pro Dona Juana našel šťastnější cestu než pro Fausta. Rovněž Masaryk upozorňuje, že "Don Juan pozbývá v Rusku svých faustovských příznaků". (Masaryk, T.: *Rusko a Evropa I-III*, Praha 1995, díl III, s. 366)
 

Příbuznost faustovského a juanovského zdaleka není pouze ruským specifíkem. V *Kánonu západní literatury* se uvádí, že tendence ztotož-
- ňovat Fausta s prostopášným Donem Juanem se objevuje v lidových i básnických verzích faustovské legendy. "Obě legendy tu mají nepochybně styčné body: oba hrdinové-lotři hledají skryté vědění, být v jednom případě okultní, v druhém sexuální; oba krácejí od jednoho erotického zklamání k druhému, aby šplí přes touhu a výstřelky k ztracení." (Bloom, H.: *Kánon západní literatury*, Praha 2000, s. 230)
 

A ačkoliv německý romantik Grabbe (a po něm španělský filozof Ortega y Gasset) stavěl oba mýty do protikladu a spatřoval v nich kontrast mezi životní plností a duchovní askézí, spřízněnost obou mýtů tu je: Faustovi jde o dobovačnou a pokoušící vědění, nikoliv o - jak se často "idealizuje" - čistě poznání. "Faust není protikladem Dona Juana, je jeho zduchovnělou variantou (v jeho mýtu je ostatně zachován příběh svedené dcery prostých rodičů, nezbytná součást mýtu donjuanského)." (Svatoň, V.: *Epické zdroje románu*, Praha 1993, s. 33)

  - 23) Zde také musí zaznít nesouhlas s Bémovým viděním situace, který velký rozdíl mezi Fausty spatřuje i v jejich Mefistofelích: Goethův zdá se mu aktivní, aktivizující, Puškinův pak opačný, pouhý "úslužný běs, který jen pomáhá realizovat v životě boživé tendence duše zpustošení nudou". (*Goethův sborník*, o.c., s. 378) I u Puškina je přece nepochybná síla Mefistofelova, který Fausta svými zrůstami uvádí do rozpaků až k naštvání; pasivita ho tedy nijak nesvazuje ani nepředurčuje.
  - 24) Existují i jiné názory. Např. Tomaševskij se domnívá, že se Puškin nepokoušel svazovat svou *Scénu* s Goethovým plánem (Tomaševskij, B.: *Puškin i Francija*, Leningrad 1960, s. 432) Oproti tomu Bém vidí situaci jinak: "*Scéna z Fausta* není choutkou Puškinova péra, ale připravovala se pozvolnu tvůrčím přemýšlením nad subjektem *Fausta*. [...] Tím, že ji nazval 'novou' scénou, Puškin chtěl asi zdůraznit své vlastní pochopení Faustovy postavy. [...] To není prosté parafrázování Goetha, ale jeho umělecké přetvoření." (*Goethův sborník*, o.c., s. 376-377) Podle Béma pak zejména podobnost *Scény z Fausta* a scény Les a sluj ukazuje, že *Scéna z Fausta* je "jakousi uměleckou odpovědí Puškinovou na příslušnou scénu z Goethova *Fausta*." (*Goethův sborník*, o.c., s. 381) Opravu velkého díla Goethova zase ve *Scéně z Fausta* spatřovali A. Nězelenov (A. S. *Puškin v jeho poesii*, Sankt Petěrburg 1882) a S. V. Zavadskij (v článku *Puškin v borbě s božšími pisateljami*, Děň ruské kultury r. 1825).
  - 25) "Le diable est le héros de cette pièce... Il y a dans le discours de Méphistopheles une ironie infernale, qui porte sur la création tout entière, et juge l'univers comme un mauvais livre dans le diable se fait le censeur." (Staël, de: *De l'Allemagne*, Paris 1932, s. 285) Toto povědomí o její interpretaci mezi dnešními literárními vědci setrvává, opírá se i o její soukromou korespondenci, v níž popisuje své dojmy z *Fausta* a líčí Mefistofela jako Napoleona nihilismu, jako ztělesnění antientusiasmů.
  - 26) "Faust rassemble dans son caractère toutes les faiblesses de l'humanité: désir de savoir, et fatigue du travail; besoin du succès, satiété du plaisir... Faust a plus d'ambition que de force." (Staël, de: *De l'Allemagne*, o.c., s. 286)
  - 27) "Quel scène! Cette infortunée, qui, dans l'asile de la consolation, trouve le désespoir. Quel désordre dans le coeur! Que de maux entassés sur une faible et pauvre tête! Et quel talent, que celui qui sit ainsi représenter a l'imagination ces moments ou la vie s'allume en nous

- comme un feu sombre, et jette sur nos jours passagers la terrible lueur de éternité des peins!" (Staël, de: *De l'Allemagne*, o.c., s. 299, 300)
- 28) Tamtéž, s. 307.
- 29) Tamtéž, s. 293.
- 30) Rozhodla jsem se nepoužívat variantu hrdinova jména ustálenou v českých překladech. Přepis původního Германн на Germann se mi zdá být pro zacházení s látkou *Pikové dámy* ve faustovském kontextu vhodnější.
- 31) Puškin, A.: *Tři karty*, Praha 1975, s. 89. (překlad *Pikové dámy* B. Mathesius)
- 32) "Heřman je Němec: je vypočítavý, a to je všechno." (Puškin, A.: *Tři karty*, o.c., s. 73) Puškinův Germann je často vnímán právě takto, s jistou balzacovskou inspirací - v Balzacově povídce *L'Auberge Rouge* (1831) se totiž píše: "Říkali mu Germann, jako všem Němcům, o kterých spisovatelé píší v knihách." (Tamtéž, s. 421)
- 33) Bém, A.: *O Dostojevskom II*, Praha 1933, příloha s. 1-89. Slovník osobních jmen u Dostojevského, vycházející z desetidílného kompletního vydání (Moskva 1926-28), sestavili A. Bém, S. Zavadskij, R. Pletněv a D. Číževskij.
- 34) Ivanov, V.: *Rodnoje i vselenskoje*, Moskva 1994, s. 309.
- 35) Stať *Ivan Karamazov jako filozofický typ* byla 21. 11. 1901 odpřednášena v Kyjevě a o rok později otištěna ve *Voprosy filosofii* i *psichologii*. Čeští čtenáři se s ní mohou seznámit v antologii textů *Velký inkvizitor*, Velehrad 1999. V této práci vycházím z vydání Bulgakovových filozofických spisů, díl II, s. 15-45.
- 36) Meletinskij, E.: *Zametki o tvorčestve Dostojevskogo*, Moskva 2001, s. 54. Vůbec poprvé patrně označila Ivana Karamazova za "ruského Fausta" A. M. Černickaja v dopise Dostojevskému z 19. 1. 1881.
- 37) Mišejev dokonce celé Dostojevského dílo pokládá za utváření poémy o ruském Faustovi. Svůj originální náhled na ruského Fausta představuje v obsáhlé studii *Russkij Faust: Opyt sravnitel'nogo vyjasněnija osnovnogo chudožestvennogo tipa v proizveděnijach Dostojevskogo*. Goethova Fausta považuje za nejvýraznější obraz "syntetických osobností", které jsou utvářeny národními literaturami; přičemž v ruské literatuře podle Mišejeva žádný takový syntetický typ nalézt nelze. V Dostojevského dílech spatřuje řadu podob ruského Fausta, které se skládají do "kolosální a mnohotvárné tváře ruského Fausta" (Mišejev, N.: *Russkij Faust. Opyt sravnitel'nogo vyjasněnija osnovnogo chudožestvennogo tipa v proizveděnijach Dostojevskogo*. In *Russkij filologičeskij vestnik*, č. 54, Varšava 1905-7, s. 184). Rozbor ruského Fausta uzavírá srovnáním s Faustem Goethovým: "Pokud se zaměříme na 'svéráznou poému o ruském Faustovi', kterou nám dává svým dílem Dostojevskij, tak si velmi snadno povšimneme charakteristického rysu tohoto Fausta. Proti německému je vždy proniknut Kristem. Obraz Krista a směřování k tomuto ideálu - to je úkol, jehož důležitost chtěl dokázat Dostojevskij, když z něj udělal hlavní ideu své poémy o Faustovi." (Tamtéž, č. 57, s. 27)
- 38) Berdajev, N.: *Dostojevského pojetí světa*, Praha 2000, s. 48.
- 39) Až A. Fet a N. Cholodkovskij vytvořili opravdu reprezentativní podobu Goethova textu. Samozřejmě to neznamená absenci znalosti Faustova příběhu na konci 19. století, k Rusku té doby patřila vzdělanost v několika jazycích; připomeňme kupříkladu Turgeněva, který *Faust* v originále uměl nazpaměť.
- 40) Např. Bachtin, M.: *Problemy poetiki Dostojevskogo*, Moskva 1963 s. 227 nebo Toporov, V.: *Ritual. Mif. Symbol*, Moskva 1995, s. 219-220. (Bém, A.: *O Dostojevskom III*, Praha-Petropolis 1936, s. 60)
- 41) Dostojevskij, F.: *Zločin a trest*, Praha 1966, s. 391. (překlad J. Hulák)
- 42) Meletinskij hovoří o tom, že se v Germannovi spojuje německý praktik s ruským snilkem. (Meletinskij, E.: *Zametki o tvorčestve Dostojevskogo*, o.c., s. 24) Puškin zde vytváří postavu, v níž se německé střetává s ruským; pro postupné porušování faustovské figury je to nepřehlédnutelný stupeň.
- 43) Dostojevskij, F.: *Zločin a trest*, o.c., s. 244, 245.
- 44) Tamtéž, s. 395.
- 45) "'Zde' poslušen chci být tvého slova, bez dechu ve všem po vůli ti být. Až 'onde' shledáme se znova, mně ty máš stejným oplatit.'" - tak se s Faustem domlouvá Mefistofeles. Faust reaguje sebedůvěrným výsměchem onomu "onde": "Což, 'onde', o to nedbám již. / Až tento svět mi rozdrtíš, / svět onen zrod se nebo ne. / Co chce, nechť potom nastane." (Goethe, J.: *Faust*, Praha 1938, s. 90, překlad O. Fischer), což je postoj vyřstající z Faustovy orientace na přítomnost, neuspokojivou a dráždící svou nemožností uspokojit a naplnit jeho touhy; proto se Faustova sázka týkala silného, uchvacujícího okamžiku. Faustova pyšná a namyšlená nedůvěra v dosažitelnost štěstí, až u třeba s ďáblouvu pomocí, je druhou stránkou mince jeho velkých tužeb, a jeho odvaha se tak jeví problematictější, ne tolik jako následování hodná. I Goethe se zabývá trestem ve světě reálném: Starost, která Fausta nedlouho před jeho smrtí oslepí, je právě takovým trestem - ovšem za "díleč" prohřešek, za ne zcela záměrné usmrcení Filemona, Baucidy a Poutníka; zločin ústřední, odvrát od Boha k ďáblu a snaha nahlédnout do tajemství Bohem stvořeného světa s ďáblouvu pomocí, zůstává zde na zemi netrestaným a projednává se až "onde", před vyšší instancí.
- 46) Tamtéž, s. 356.
- 47) Dostojevskij, F.: *Zločin a trest*, o.c., s. 7.
- 48) Tamtéž, s. 15.
- 49) Tamtéž, s. 31.
- 50) Tamtéž, s. 108.
- 51) Tamtéž, s. 111.
- 52) Tamtéž, s. 260.
- 53) Tamtéž, s. 489.
- 54) Tamtéž, s. 145.
- 55) "Věčné ženství" jako princip světa dořikává leccos mj. i ke scéně s Matkami, ozejmuje, proč tyto tajemné božské bytosti nesou právě označení matky. Metscher k závěrečnému dvojverší případně podotýká: "Das Ewig-Weibliche is ... a very personal, very private articulation of a world historical principle of hope. Love, for Goethe, was the key word to this principle: human love, in which eros and agape have become one." (*Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*, Wisconsin 1987, s. 44)
- 56) "...nevědouc, co dělá, jednou jen se zapomněla" - jak se za Markétku (a vlastně i Fausta) přimlouvají Magna Peccatrix, Mulier Samaritana a Maria Aegyptica.
- 57) To o sobě říkají i jiné postavy románu, Svidrigajlovovo "Jsem hříšný člověk" je ovšem cynickou sebecharakteristikou, nikoliv odhalením veliké vnitřní bolesti, která je dlouhodobě neúnosná.

- 58) Dostojevskij, F.: *Zločin a trest*, o.c., s. 310.
- 59) Jako u Goetha i tady vidíme, že žena zprostředkovává muži kontakt s Bohem.
- 60) Meletinskij, E.: *Zametki o tvorčestve Dostojevskogo*, o.c., s. 90.
- 61) Ve stati *Osnovnoj mif v romaně Běsy* Ivanov spatřuje ústřední trojúhelník Faust-Mefistofeles-Markétka ve Stavroginovi, Petru Verchovensském a Martě Timofejevě-Chromonožce. Je to pojetí diskutabilní: Ivanov rozvíjí zejména paralelu Gretchen-Chromonožka, a to na srovnání poslední scény prvního dílu *Fausta* (Žalář) a kapitoly Noc. Pokračování v Dostojevského románu. Ačkoliv jsou v setkání Stavrogina s Chromonožkou a Fausta s vězněnou Markétkou podobnosti vskutku zřetelné (hříšný hrdina se snaží zachránit svou "tajnou" ženu, položenou, leč hluboce věřící, která ho střídavě poznává a nepoznává, která z něj má hrůzu kvůli krvavému zločinu), vyústění obou scén je značně odlišné: Markétka se s Faustem smířené rozehná a vzápětí je - jistě i díky tomu - "zachráněna"; Chromonožka Stavrogina rozruženě vyžene jako samozvance a Grišku Otrepěva a posléze je krutě zavražděna. Podobnost scén zde tedy Stavrogina s Faustem nespazuje příliš, co se jejich vyznění týče.
- Rovněž pak připodobnění Verchovenského k pokušitelskému Mefistofelovi není zcela výstižné: Verchovenskij sice dobrovolně zastává roli šaška, která by naváděla ke "čtverácké" mefistofelské interpretaci z Goethova *Fausta*, ale v celistvějším náhledu to znamená nepatřičné snížení Mefistofelovy velikosti - Petr Verchovenskij je jistě síla čistá, ale jeho mocenské ambice jsou až příliš lidské. Případnější se zdají být úvahy o dvojnictví mladého Verchovenského a Stavrogina, které bývá často zmiňováno (např. Kautman, F.: *F. M. Dostojevskij: Věčný problém člověka*, Praha 1992, s. 155-169). Petr Verchovenskij spolu se Stavroginem totiž ve sjednocení vytvářejí osobnost Faustovi značně bližší, než je jeden každý z nich, Petr Verchovenskij jako by doplnil ten díl, který Stavroginovi do Fausta podstatně schází: on má ono pužení k cílům podivným, leč nikoliv malým; on by byl ten, "kdo spěje dál, vždy dále jen". Tento dvojník Stavrogin/Verchovenskij svou faustovskou tvář ukáže při - společném, dohromady provedeném - podlehnutí zruďné ideji; přičemž myšlenka, že smrt člověka může účelově posloužit vyššímu cíli, se narodí u Stavrogina - ale realizaci najde v životě Petra Verchovenského, který jí na doporučení Stavrogina stmelí svůj kroužek a nechá zavraždit Šatova.
- 62) Šigalevova představa o ztrocení devíti desetin lidstva kvůli tomu, aby se tak zajistila svoboda pro jednu desetinu, je další variací na téma nebezpečí velkých idejí: cosi nepochybnitelně cenného a vysokého, svoboda člověka, má být dosaženo za takto přeměřenou cenu. Tento směr bude "dotážen" v *Bratřech Karamazových*, v Ivanově básni Velký inkvizitor - tam bude nový pořádek již nastolen, ne pouze v rovině teorie.
- 63) Jak Stavrogina odhaluje "zpovědník" Tichon.
- 64) Vyrůstal-li Raskolnikov z postavy Germanna, tak Stavrogina je možné nahlížet jako pokračovatele Oněgina - tak mu rozumějí např. Volynskij, Bočarov a Darskij. Ten ve svém referátu z roku 1924 přímo říká, že "z jedovatého Oněgina semena vyrostl Ančar-Stavrogin". (Citováno podle Bočarov, S.: *Služby ruské literatury*, Moskva 1999, s. 169.) Volynskij tamtéž hovoří o Stavroginovi jako o novém Oněginovi.
- Bočarov sám pak vnímá Oněgina jako Stavroginovu předpověď (tamtéž, s. 155), obě postavy mu připadají geneticky blízké, s podobnou strukturou - a existuje tedy kromě Dobroljubovy řady od Oněgina k Oblomovovi také řada od Oněgina ke Stavroginovi (tamtéž, s. 165, 173). Bočarov vidí jako *Běsům* blízkou kromě *Evěna Oněgina* také *Scénu z Fausta* (tamtéž, s. 175).
- 65) Na spojitost mezi Ivanem a Faustem upozorňují mnozí (i Masaryk). Filozof Sergej Bulgakov řadí Ivana Karamazova mezi světové literární hrdiny, a to právě vedle Goethova Fausta; mezi ním a Ivanem Karamazovem nahlédá Bulgakov nepochybnitelné genetické propojení. Faust je pro něj drama ohraničenosti lidského poznání, zabývající se základními problémy 18. století - těmi byly právě pochyby a zoufalství z nemožnosti teoretického poznání. Ivana zase velmi podobným způsobem sužují problémy století následujícího, které věří v nekonečný pokrok lidstva, v pokrok, jehož smyslem je štěstí co největšího počtu lidí. První světový obraz tak podle Bulgakova kritizuje rozum teoretický, druhý rozum praktický. Bulgakov zde upozorňuje na "národní" rysy obou postav - Faust zůstává světovým obrazem, ale zároveň je od hlavy k patě Němec; stejně tak Ivan je Rus, respektive ruský inteligent: svým neustálým sebeanalyzováním, svým tíhnutím k vážným rozhovorům, svým nemocným, zmuceným svědomím.
- Bulgakov upozorňuje i na to, že díky dramatické formě mohou být mnohé z dialogů a monologů Ivana postaveny vedle prvních, filozofických scén *Fausta* (s. 18). Ve srovnání vychází nikoliv z formy děl, ale z myšlenkového obsahu (s. 39) a místo vedle nesmrtelného Goethova výtvoru se mu zdá pro poslední Dostojevského román patřičné. Nepřilíh štátným zdá se v tomto srovnání být jen zploštěné vnímání Markétčiny role: dle Bulgakova je totiž pro Ivana román s Kateřinou jen vnější epizodou, stejně zbytečnou, jako se v Goethově tragédii jeví zápletky Fausta s Markétkou, která Fausta vůbec necharakterizuje (s. 19).
- 66) "Ale tu babku zavraždil čert, ne já." (Dostojevskij, F.: *Zločin a trest*, o.c., s. 394, 395)
- 67) Viz novozákonní motto románu i Stavroginova slova o "vypočítavém dasíkovi", který ho občas provází, o "malíčském, odporném, krtičnatém běsíkově, který má rýmu a nevyvedl se". (Dostojevskij, F.: *Běsi*, Praha 1966, s. 292, 293, překlad B. Mathesius) V rukopisných verzích románu se dochovaly scény, v nichž Stavrogin se svým běsem hovoří; ty se pak promítly do posledního románu Dostojevského.
- 68) "Když Mefisto přišel k Faustovi, prohlásil o sobě, že si přeje zlo, ale koná jen dobro. Nu, jak je mu libo, ale u mne je to naopak. Jsem možná jediný člověk na celém světě, který miluje pravdu a upřímně si přeje dobro." (Dostojevskij, F.: *Bratři Karamazovi*, Praha 1980, 2. díl, s. 152, překlad P. Voskovec) Existují i výklady, které Goethova Mefistofela připodobňují k výronu Faustovy duše. Za všechny jmenujme práci českého hegeliance F. T. Bratrána z druhé poloviny 19. století, který Mefistofela vnímá právě takto, jako negující součást Fausta samotného. Dialog s čertem nalezneme v Dostojevského náčrtcích k románu *Sorokoviny*, které lze dohledat v deníku Dostojevského 1872-1875. Kondratěv zde upozorňuje, že Dostojevského úmyslem nebylo v rozhovoru mladého člověka se Satanem navázat na Fausta Goethova, ale na Fausta Puškinova a vnímá vztah Puškinova Fausta a Mefistofela stejně jako Ivana a čerta jako velmi provázané až slité dvojníky.

- (Kondratěv, B., Suzdalceva, N.: *Puškin i Dostojevskij. Mif. Son. Tradicija*, o.c., s. 24 ad.)
- 69) Je tu jistě ironie v hovorech Mefistofela s Faustem či jinými, ovšem jeho vtipná jízlivá psychika se dobře ukáže ve druhém dílu v několika větách, které praví sám k sobě, aniž by předstíral, během Valpuržiny noci po svém setkání s Lamiemi: “Chytřejším, zdá se, nestal jsem se věru; / absurdnost vládne zde jak na severu, / příznaky tučklé tam i tu, / nevkusnost lidu, poetů. / Já luzné masky chytat spěchal / a popad bytosti, že děs mě jal - / Jak rád bych omámit se nechal, / jen kdyby trvalo to dál!” (Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 441)
- 70) Dokonce vědoměji než Mefistofeles, který plný dosah své úlohy dokáže sdělit Faustovi v bonmotu, nikoliv však nahlédnout - k jeho naplnění je doveden proti své vůli, když přijde o duši, která by mu měla náležet, a překvapeně stojí před “dobrem, které vykonal”.
- 71) Dostojevskij, F.: *Bratři Karamazovi*, o.c., 2. díl, s. 146.
- 72) Tamtéž, s. 152, 153.
- 73) Tamtéž, s. 145.
- 74) Tamtéž, s. 152.
- 75) Jen stručné připomenutí: Faustova touha po Markétce, kdy je třeba podstoupit zdlouhavé svádění; neschopnost Mefistofela pomoci Markétce z vězení, kdy dokonce Faustovi vmete do tváře, že to on ji tam dostal, tak ať ji i vyvede; při vyvolání Heleny musí Faust sám k Matkám, neboť ani toto není v Mefistofelově kompetenci. Za povšimnutí stojí rychlost, s jakou se vytratil moment Faustovy vzpoury, k níž ho dovedla jeho veliká touha po poznání. Sympatická snaha prověřit danosti, do nichž jsme vrženi, která zanechala Goethovu Faustovi nesmrtelnou slávu, je ovšem pryč během několika scén: Faust jako by si ihned velmi přivykl na nové danosti, nastolené Mefistofelem.
- 76) Dostojevskij, F.: *Bratři Karamazovi*, o.c., 1. díl, s. 273.
- 77) Tamtéž, s. 278.
- 78) Tamtéž, s. 279.
- 79) Tamtéž, s. 266.
- 80) Meletinskij, E.: *Zametki o tvorčestve Dostojevskogo*, o.c., s. 56.
- 81) Berkovskij, N.: *Svetový význam ruskej literatúry*, Bratislava 1983, s. 106.
- 82) “Bůh a ďábel spolu bojují v hloubi lidského ducha. Zlo má hloubku a je duchovní povahy. Bitevní pole, na němž se utkávají Bůh a ďábel, se nachází velmi hluboko v lidské přirozenosti.” (Berdajev, N.: *Dostojevského pojetí světa*, Praha 2000, s. 38)
- 83) Přímé odkazy na Gounodovu operu nalézáme poměrně často: partitura *Fausta* leží na klavíru v *Bílé gardě*, opera se připomíná i v povídce *Tajnému příteli* a v *Divadelním románu*, rovněž pak ve *Spiritistické seanci* a v *Adamovi a Evě*. Bulgakov byl velký operní znalec, od roku 1936 pracoval jako libretista a konzultant moskevského Velkého divadla; Gounodova opera pro něj byla významným zážitkem, prvně ji slyšel se Šaljapinem v roli Mefistofela. (Išimbajeva, G.: *Russkaja Faustiana XX. veka*, Moskva 2002, s. 87)
- Faustovské stopy lze dohledat například v (nedokončeném) *Divadelním románu*, kde se s faustovskými motivy neskrývaně pracuje: mefistofelský Rudolfi, který - za zvuků operního *Fausta* (Gounodova hudba) - zabrání sebevraždě spisovatele Maksudova. To okamžitě asociuje podobnou situaci v prvním dílu Goethova *Fausta*;
- tam ovšem Fausta od sebevražedného úmyslu neodvede strana “dábelská”, ale strana zcela opačná: Faust se rozhodne nevypít smrtící jed poté, co zaslechne zvuk chrámových velikonočních zvonů.
- 84) “Otvírá se nová oblast ve vědě: bez jakékoliv Faustovy křivule byl stvořen homunkulus. Chirurgův skalpel probudil k životu novou lidskou jednotku.” (Bulgakov, M.: *Divadelní román. Novely a povídky*, Praha 2000, s. 197, překlad A. Morávková)
- “Dlouho kouřil druhý doutník, až rozžvýkal špičku a konečně v naprosté odločenosti, zeleně zbarvený jako šedivý Faust, zvolal: ‘Namouduši, možná se odhodlám!’” (Tamtéž, s. 221)
- O “faustovských” cílech Preobraženského vypovídá jeho rozhořčené konstatování: “Snad si nemyslíte, že to všechno dělá kvůli penězům? Jsem přece vědec.” (Tamtéž, s. 228) Sám sebe pak ve velmi faustovském duchu charakterizuje: “Jsem v podstatě velmi osamělý.” (Tamtéž, s. 225)
- 85) U dvojice Preobraženského a Borientala lze zaregistrovat zřetelný posun oproti Goethovu dílu, kde byl Wagner pro Fausta spíše jen trpěným učedníkem, jehož slovatný doktor nebral nijak vážně; z jejich debat je evidentní, jak vysoko se Goethův Faust cítil být nad Wagnerem. Tohoto “tichošlápského slovíčkáře” (tak Faust hovoří o Wagnerovi v první scéně prvního dílu. Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 36.) hodnotí s despektem: “Lpí na vnější jen slupce napořád, chce při kopání přijít na poklad a raduje se, žížaly když najde.” (Tamtéž, s. 40. Podobně vnímá svého “otce” i Homunkulus, který mu při jejich loučení praví: “Zatímco světem budu putovati, najdeš snad puntík nad písmenkou i.” Tamtéž, s. 400.) U Bulgakova je tato dvojice mnohem vyrovnanější, ba dokonce se mezi nimi formuje vřelá, až přátelské pouto.
- Ruské chápání Fausta a Wagnera spíše jako přátelské dvojice je patrné i např. ve studii N. Bonněcké *Russkij Faust i russkij Wagner*, v níž autorka interpretuje Nestěrovův známý obraz *Dva filozofové*. Florenskij a S. Bulgakov na přátelské procházce se jí jeví být právě ruským Faustem a ruským Wagnerem - v kontrastu s Goethem, který z Wagnera ukazuje především komickou neschopnost a klapky na očích.
- 86) A potvrzuje tak skutečnost, na níž u Goetha upozorňuje jasnozřivý Mefistofeles: “Závislí posléz přec jen jsme na stvůrách, jež jsme udeřili.” (Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 40)
- 87) V Bulgakovově textu Šarik-Šarikov, v českých překladech Baryk-Barykov (L. Dušková 1990) a Bobík-Bobikov (A. Morávková 2000).
- 88) Bulgakov, M.: *Divadelní román. Novely a povídky*, o.c., s. 227.
- 89) Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 70.
- 90) Popularita tohoto románu je nesporná, o tom ostatně svědčí i jeho častá přítomnost na divadelních scénách. Existují rovněž desítky literárních studií, z nichž každá akcentuje jiný aspekt díla, každá vykládá Wolandovu zásadní roli trochu jinak, každá rozumí konci románu svým - ostatní způsoby leckdy zavrhujičím - způsobem: román je otevřený všemožným interpretacím, lze jej vykládat křesťansky, gnosticky, satanisticky, lze dokazovat navázání na Goethova *Fausta* či zásadní polemizování s ním. Viz Belza, I.: *Genealogija Mastěra i Margarity*, in Kontekst, Moskva 1978, Zerkalov, A.: *Jevangelije Michaila Bulgakova*, Moskva 2003, Gasparov, B.: *Iz nabljudenij nad motivnoj strukturoj romana Michaila Bulgakova Mastěr i Margarita*, in Daugava 1989, č. 1, Mikulášek, M.: *Myšlenkové a tvaroslovné enigma*

- románu M. Bulgakova, in Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, D 40, Brno 1993, Olonová, E.: *Bulgakovův anti-faust*, in Orientace 1970, č. 6, s. 87-89 a další.
- 91) Gasparov, B.: *Iz nabljudžěnij nad motivnoj strukturoj romana Michaila Bulgakova Mastěr i Margarita*, o.c., s. 84.
  - 92) Jde o Mefistofelovo představení se Faustovi, o dábelskou sebecharakteristiku. "Tě síly díl jsem já, jež, chtíc vždy páchat zlo, vždy dobro vykoná." (Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 74)
  - 93) V Goethově originále volá Mefistofeles ve Valpuržině noci, aby dostal Fausta z reje brockenských čarodějnic: "Platz! Junker Voland kommt. Platz!", tedy sám sebe zde pojmenovává jménem, které nosí Bulgakovův dábel.
  - 94) Bulgakov, M.: *Mistr a Markétka*, Praha 1995, s. 247, překlad A. Morávková. Je zde drobná nepřesnost: tvůrcem Homunkula v druhém dílu Goethovy básně není Faust, ale Wagner.
  - 95) Krev je považovaná za nevěšdní a vzácnou záležitost. Faust se musí Mefistofelovi upsat právě krví, krev je tu jako ručení sebou samým, "Krev, to je zcela zvláštní šťáva," prozrazuje Mefistofeles. (Goethe: *Faust*, o.c., s. 94) Stejně tak se výlučnost této tekutiny hodnotí u Bulgakova: "Krev je krev", "Krev je veliká věc", Markétka se musí před plemem u Satana v krvi vykoupat a nakonec i krev barona Maigela pít.
  - 96) Faustova Markétka ve vězení zešílí poté, co se svými činy připravila o nevinnost, o matku i o dítě; a nakonec odmítá s Faustem z žaláře prchnout a je spasena a "zachráněna". U Bulgakova jak Mistr, tak Ivan Bezprizorný nalézají v šílenství a v pobytu na psychiatrické klinice dočasné útočiště, předcházející Mistrovu šťastnému shledání s Markétkou a Ivanovu zmuodření.
  - 97) U Goetha je touto vražednicí samotná Markétka: "Já jsem svou matku utratila, / já jsem své dítě utopila..." (Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 268) U Bulgakova jde o příběh Frídy, o němž se dozvídáme na plese u Satana.
  - 98) "Text rozevřítí mocnou jat jsem snahou, bych jednou s poctivou myslí se jal, posvátný tento originál převádět na svou mateřštinu drahou. Zde: 'Na počátku bylo slovo!' čtu...", říká Faust a pak volí mezi překladatelskými variantami "pojem", "síla", a nakonec "čin". (Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 69, 70)
  - 99) Jedna z kajčnic (dřív zvaná Markétkou): "Svol, aby směl mým učněm býti, / neb oslepil ho nový den." Mater Gloriosa: "Do vyšších sfér spěj zakroužiti! / Za tebou vzlétné přiváben." (Goethe, J.: *Faust*, s. 668)
  - 100) Belza doplňuje další a další detaily spojující obě díla: krvavý šrám na krku, který najdeme u Goethovy Markétky, která se jako přízrak zjeví Faustovi, a pak také u Helly z Wolandovy suity; chromost Mefistofelovu i Wolandovu atp. (Belza, I.: *Genealogija Mastěra i Margarity*, o.c., s. 189an.)
  - 101) Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 92.
  - 102) Eliade, M.: *Mefisto a androgyn*, Praha 1997, s. 64.
  - 103) Bulgakov, M.: *Mistr a Markétka*, o.c., s. 187.
  - 104) Tamtéž, s. 190.
  - 105) Hledání Fausta je v románu náročné a jednoznačný výsledek nepřináší. Kromě Markétky (viz) se jím částečně jeví být Mistrův učedník Ivan Bezprizorný; tedy ruským Faustem, je zde cítit zřetelná návaznost na "nejruššějšího" z dosavadních Faustů, Ivana Karamazova: jednak ve jméně, jednak pak v autorství básně o Kristovi, básně, jež by měla Krista pohanět. Faustovský je i velký neklid duše, který Ivana Bezprizorného provází až téměř do konce románu. Jiné faustovské momenty zase ožívají u Piláta: motiv jedovatého nápoje, nad kterým podobně jako Faust váhá.
  - 106) "Můj jediný, na nic teď nemysli, už ses dost napřemýšlel. Od této chvíle budu za tebe myslet já. Věř, všechno dobře dopadne." (Bulgakov, M.: *Mistr a Markétka*, o.c., s. 236)
  - 107) Viz přímluva Goethovy Markétky v závěru druhého dílu.
  - 108) Ve *Faustovi* se Mefistofeles objeví v podobě pudla, kterého si Faust po velikonoční vycházce dovede do své pracovny. V *Mistrovi a Markétce* chodí Woland po Moskvě s hůlkou, na níž je černý knoflík v podobě hlavy pudla. V Auerbachově sklepě Mefistofeles nabízí různé druhy vína, stejně jako Woland v parku u Patriarchových rybníků nabízí různé druhy cigaret. Od vyslance Zla pochází nápad na papírové poukázky místo peněz v Libosadu v II. dílu *Fausta*, stejně jako falešné peníze z představení ve Varieté. V obou případech je to mistr manipulací, sugesce a skupinové hypnózy.
  - 109) Hospodin v Prologu v nebi to specifikuje takto: "Chuť do práce by mohla doživořit a člověk z pohodlní, je-li sám; a proto rád mu druhá přidávám, jenž, dráždě k činnosti, jsa dáblem, musí tvořit." (Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 24, 25)
  - 110) Bulgakov, M.: *Mistr a Markétka*, o.c., s. 190.
  - 111) Existují rovněž výklady, ve kterých roli Mefistofela z Goethova *Fausta* odpovídá role Azazela, tedy co se týče pravomocí, působnosti atp.
  - 112) Hospodin: "Tvůj rod mě nikdy záštim neplnil. / Z těch duchů, kteří popírají, / vždy čtverák nejmiň na obtíž mi byl." Mefistofeles: "S tím starým bych byl nerad rozmíchán / a milerád ho vidám časem. / Vždyť je to rozkošné, když velký pán / tak lidsky ráčí hovořit i s dasem." (Goethe, J.: *Faust*, o.c., s. 24, 25)
  - 113) Bulgakov, M.: *Mistr a Markétka*, o.c., s. 233.
  - 114) Tamtéž, s. 246.
  - 115) Např.: "Můj pán dále žádá, abyste vzali s sebou tu, která ho miluje a tolik pro něho vytrpěla," a Matouš poprvé vzhledl prosebně k Wolandovi. 'Bez tebe bychom na to nepřišli. Odejdi.'" (Tamtéž, s. 233)
  - 116) Tamtéž, s. 214 (podobně s. 198, 207). Toto téma románu v románu je velmi silné, jako ostatně v celé Bulgakovově tvorbě.
  - 117) Tamtéž, s. 233.
  - 118) Podobně jako Puškin s tématem nudy.