

Štyri živly v diele Faust

Katarína Šantová; katka.santova@gmail.com

Abstrakt: Príspevok ukazuje, ako je možné vnímať štyri živly v diele *Faust*. Podľa viacerých autorov boli živly naposledy vnímané ako ústredná téma filozoficko – prírodovedných skúmaní v dobách Hegela a Goetheho. Goethe predstavuje osobnosť reprezentujúcu prírodovedu a umenie v jednom. Bockemühl prirovnáva Goetheho štádiá vedy ku živlom. Jeho pozorovania prírodných úkazov sa potom v symbolickej rovine preniesli aj do oboch dielov *Fausta*. Príspevok ponúka viacero názorov na výskyt živlov vo Faustovi: Sullivan porovnáva Goetheho zápisy o počasí, Kalnická symboliku vody ako ženského živlu, Jung analyzuje Mefistu ako príklad pokušenia v podobe lákavého svetla (plameňa). Autorka sa okrem toho zamýšľa nad tým, či je vo Faustovi možné vidieť predstaviteľa kultúry, ktorá stojí v opozícii voči prírode (živlom), s ktorými Faust počas svojho putovania zápasí. V závere je text doplnený tromi zvolenými ilustráciami *Fausta*, ktoré pochádzajú z odlišných období.

KLúčové slová: štyri živly, voda, vzduch, Faust, príroda

Abstract: The article shows the way of explaining the four elements in the artwork *Faust*. There are more authors who claim that the times of Hegel and Goethe were the last period, during which were the four elements taken as a topic of philosophy and science. Goethe was a person representing the science and the art in one. Bockemühl is comparing the Goethe's steps of research to the four elements, His research of the scientific images were transported as symbols into the both parts of *Faust*. The article offers more opinions on the topic of the four elements: Sullivan describes Goethe's *Witterungslehre*, Kalnická writes about the water as a symbol of the female element, Jung analyzes Mefisto as an example of the temptation in the form of an attractive light (flame). The author is considering the option that Faust as a person may be a representative of the culture which stands as an opposite to the nature (elements). The four elements are Faust's competitor during his wandering. The last part of the text is concluded by three chosen illustration of the *Faust*. All of them were made in different times.

Key words: four elements, water, air, Faust, nature.

1. Štyri živly od antiky po romantizmus

Štyri živly tvorili odjakživa súčasť existencie človeka. Ich výskyt patrí na hranicu medzi prírodou a kultúrou, keďže človek v istý moment nadobudol pocit, že živly skrotil a stali sa materiálom, ktorý mu slúži. V antike sa živly skúmali ako prapôvod ľudskej existencie, či už z filozofického alebo fyzikálneho hľadiska (Neubauer a Škrdlant 2004). Estetická skúsenosť človeka v strete so živlom bola v stredoveku podrobne skúmaná alchymistami¹. Da Vinci mal snahu skúmať pôvod živlov, a to napríklad pozorovaním vodných vírov, ktoré skicoval (Welsch 1993). Snažil sa podchytiť kruhové pohyby vody vedeckým spôsobom, encyklopedicky, slovné i vizuálne (Kalnická 2007). Pre baroko boli vzduch, oheň a voda zaujímavé z formálneho hľadiska. Sochári zobrazovali svoje modely v pohybe: odev, vlasy a postoj boli akoby „vo víre“. Architekti pridávali do návrhov záhrad umelé jazierka, fontány, jaskyne, prípadne sa motív vlny objavil ako prvok na fasádach, v interiéri, resp. ako dynamická krivka konvexno-konkávnej steny (napr. kostol *San Carlo alle Quattro Fontane* od Borrominiho). Oheň sa v baroku prejavil v podobe slnečných lúčov, ako vrchol blaha v strete s božskou

¹ Bližšie porov.: Jung 2006; Bachelard 1994; Neubauer a Škrdlant 2004, s.29-32 .

mocou. V rokoku sa živy spájali s ľahkým erotizmom, a to najmä v maľbe (námety aktov žien kúpajúcich sa v jazere a pod.). Český historik a kritik Martin C. Putna (2005) hovorí o „*zákone kyvadla umeleckých smerov*“, resp. neoklasicizmus nasleduje po rokoku, v ktorom „*dominovala ženská nudita*“.

Putna opisuje neoklasicizmus v súvislosti v historickú osobnosťou Winckelmannna, ktorý toto obdobie reprezentuje. „*Sadrový Winckelmann*“ (Putna 2005, s. 41) bol vzorom pre celé obdobie, bol objaviteľom, sprostredkovateľom antiky pre vtedajšiu generáciu umelcov, mysliteľov a teoretikov. Winckelmann považoval sadru za pozitívny aspekt sochárskej práce: „*Skutočný cit pre krásno je ako tekutá sadra, ktorá zaleje celú Apollónovu hlavu a prilne ku všetkým jej častiam*“ (citované podľa Putna 2005, s. 41). Ako naznačuje citát, Winckelmannna vzrušovala tekutosť hmoty, živelnosť *fluidu*, ktorý svojím pohybom pokrýva hlavu predstavovaného modelu/modelu². Aplikácia poznatkov tohto teoretika na prevedenie sochárskych diel klasicizmu však pripadá ako bez života, ako nepochopenie antiky, iba strohé kopírovanie s vyhladenou modeláciou povrchu. Nie je žiadnym prekvapením, že sochy klasicizmu patrili k obľúbenej výzdobe náhrobkov (Putna 2005). Živy – spontánnosť, živelnosť umelca boli zabitú príkazmi a pravidlami. Záruka dokonalého umeleckého diela sa paradoxne nedostavila.³

2. Goethe a jeho vzťah ku štyrom živlom

„*Goethe, považovaný za najväčšieho nemeckého básnika, sám seba považoval predovšetkým za prírodovedca*“ (Neubauer a Škrdlant 2004, s. 193), pričom objektom jeho skúmania boli javy prírody. Jeho postupy nájdeme opísané v publikácii *O prírode a umení*, v ktorej sa mimo iné zaoberá prírodovedou, konkrétne komparistikou a morfológiou rastlín (Goethe 1981). Pre Goetheho boli duchovno s prírodou, báseň s pravdou/poznaním v jednote, čo bolo v rozpore s novovekým myslením, ktoré stavalo tieto veci proti sebe (Neubauer a Škrdlant 2004). Goethe opisuje vzťah človeka ku sile prírody, resp. ju prirovnáva ku „*mysliacej bytosti*“ (Goethe 1981), ktorá je schopná tvoriť na základe potrieb. Hoffman vo svojom príspevku *The Unity of Science and Art: Goethean Phenomenology as a new Ecological Discipline* opisuje Goetheho metódu, ktorá prepája vedu s umením (za čo bol Goethe následne kritizovaný). Nemali by sme tvrdiť, resp. použiť slovo „*prepájala*“, skôr by sa hodilo povedať, že veda a umenie u Goetheho *spĺňali*, tvorili jednotu, stretli sa v jednej osobnosti, v myšlienkach, ktoré neboli obmedzované a korigované, triedené a delené na podkategórie. Naopak, Goethe ako osobnosť bol naraz vedcom, umelcom, spisovateľom, básnikom, teoretikom, filozofom. Kritici mu vyčítali príliš poetický prístup k vede a nechceli akceptovať tohto romantika (podľa nich) v úlohe „*seriózneho*“ vedca (bližšie porovnaj Basfeld 2012, s. 126-132). Napriek tomu, Goetheho pozorovania dali podnet ku vzniku mnohých moderných kategórií vo sfére prírodných vied. Hoffman opisuje poznámky o Goetheho metóde, ktoré zaznamenal Fritz Heinemann: „*Goetheho skúmania sú skutočne fenomenologické*“ (citované podľa Hoffman 1998, s. 130). Jeho vzťah ku štyrom živlom je úzko spätý s vedeckou činnosťou, ktorú Bockemühl (podľa Hoffman 1998) delí na štyri štádiá, v závislosti od jednotlivých živlov (napr. metóda začína živlom zeme – fyzickým, zmyslovým štádiom a končí živlom ohňa, ktorý reprezentuje

² Dôvod pre použitie oboch tvarov slova *model* vyplýva z neobjasnených okolností: predstavuje si Winckelmann odlievanie antickej sochy hlavy Apollóna (modelu) alebo si predstavuje zosobneného Apollóna, živého (modela)?

³ K obdivovateľom Winckelmannna patrila aj Goethe, ktorý sám seba radil viac do obdobia klasicizmu, než romantizmu. Goethe žil antikou a obdivoval ju. Putna (2005, s.17) nám vysvetľuje dôvod: antika bola pre Goetheho to, čo pre Loosa funkcionalizmus, t.j. priniesla dokonalosť v úžitku, v duchu „nič nie je len tak, všetko má svoju logiku“, podobne ako v prírode. Greenough hovorí o príklade labutieho krku, ktorý je krásny a dlhý, avšak nie náhodou, ale preto, aby labuť efektívne lovila ryby (citované podľa Gorman, 2004). Goethe k Winckelmannovi vzhliadal. Za svoju publikáciu s názvom *Winckelmann* si vyslúžil kritiku, pretože „*vynáša na povrch a dokonca oslavuje to, čo patrí do spovednice*“ (Putna 2005, s.43). Ako píše Putna (2005, s. 43), hranica, prelínanie klasicizmu a romantizmu sú posledným obdobím, ktoré ukončujú „epochu mužských a junáckych aktov v duchu *gréckeho priateľstva*“ a vracajú sa „späť k modelu *nahá žena, oblečený muž*“

kreatívnu silu a intuíciu). Téma štyroch živlov teda neobišla ani Goetheho vedecké skúmania a pozorovania⁴. Goethe vedel, že „živelná moc nápodoby, ktorou disponuje prirodzená pravda poézie, vychádza zo Živlov“ (Neubauer a Škrdlant 2004, s. 194). Otázne je, či je Goetheho epocha obdobím, v ktorom dosahuje téma živlov svoj vrchol⁵ (Böhme a Böhme 1996). Nemôžeme sa s týmto tvrdením stotožniť. Téma živlov nezanikla, iba na seba vzala, podobne ako tomu bolo pred obdobím Goetheho, inú podobu. Živly prestali byť predmetom skúmania na hranici medzi vedou a filozofiou, a stali sa kľúčom ku interpretácii, napr. literatúry (Bachelard), snov (Jung), mýtov (Frazer), kultov a obradov (Eliade), sôch, malieb a performance (Kalnická, Popczyk, Jakubczak, Sacha - Pieklo) či príbehov (Estés). Môžeme skonštatovať, že štyri živly prestali byť prvkom, ktorý „iba“ reprezentuje prírodu. Kalnická (2007) popisuje „archetypálny komplex“ štyroch živlov, t.j. opakovanie určitého spôsobu vnímania v priebehu histórie.

3. Štyri živly v diele *Faust*

*„Pozemský okruh sdostatek mi znám;
 ke zúsvetí zatarasen výhled nám.
 Bloud, kdo tam zírá mžouravými zraky,
 o lídech blouzně kdesi nad oblaky!
 Zde pevně stůj, zde znej se rozhlížet;
 zdatnému není němý tento svět.“*

(Goethe 1982, s. 448)

Sullivan (2010) sa domnieva, že záverečná reč Fausta (dialóg so Starost'ou) je interpretovateľná skrz živly, ak vezmeme v úvahu Goetheho eseje o počasí z roku 1825 s názvom *Witterungslehre*. Skúsme sa teda pozrieť na text očami Sullivan a pokúsme sa vnímať ho cez metaforu živlov. Môžeme sa stotožniť s autorkou, že náboženský kontext diela sa vytratil. Ak navyše pripustíme, že Faust má autobiografické črty a vystupuje v úlohe uvedomelého vedca, môžeme podľa Sullivan uveriť, že Faust sa po vystúpení na nebesá vracia opäť na zem a stáva sa súčasťou nekonečného kolobehu živlov v prírode. Polarita a následný pohyb živlov svedčia o tom, že Goethe bol „telom a dušou dynamistom“, t.j. „veril v zákonite podmienený vznik, vývin a pretváranie“ (Neubauer a Škrdlant 2004, s. 296). Pre Fausta je nečinnosť smrtonosná, čo je v rozpore s asketickým ideálom (Jung 2004). Diablova snaha o dosiahnutie smrti a nehybnosti však vyvoláva vo Faustovi chuť k činom⁶. Kto nemá tendenciu k aktivite, nezažije, nezíska skúsenosť a z nej patričnú vedomosť. Mefistofeles teda môže byť z istého pohľadu vnímaný pozitívne. Eliade dokonca vidí vzájomné sympatie medzi Bohom a diablom (porovnaj Eliade 1997, s. 63-66).

Goetheho poznatky z oblasti meteorológie boli prevratné: skúmal a zaznamenával pochody oblakov a dažďov. Okrem toho sa zaujímal aj o geológiu, ktorú možno považovať za poslednú vedu, v ktorej „hrajú rolu všetky živly, ako legitímne nástroje výkladu“ (Neubauer a Škrdlant 2004, s. 296). Faust teda nefiguruje ako

⁴ Postava Fausta má autobiografické črty, keďže Faust, podobne ako Goethe nie je spokojný s nadobudnutými vedomosťami a hľadá niečo viac, dokonca siaha po transcendentálnej rovine, alchýmiu, mágiu. Podľa legendy bol Doktor Faustus za tieto „spriahnutia s diablom“ ľudmi odsudzovaný. Goethe vykresľuje Fausta v pozitívnej rovine. Ale táto postava ostáva zároveň nedefinovateľnou, neurčitou, v podstate romantickou, bez záchytného bodu, črty, ktorá by ju jednoznačne vystihovala.

⁵ Podľa niektorých názorov prišiel koniec vplyvu štyroch živlov na európsku filozofiu a umenie s nástupom Hegela. Bližšie porovn. Magee 2008, s. 191–222.

⁶ „Faust aktívny, Faustus pasívny“, napísal Patočka v poznámkach ku štúdiu o Faustovi. Autor analyzuje rozdiely medzi dielami od Goetheho a Manna. Bližšie porovn. Patočka 2004, s.105–119, s. 287.

neistá postava, ktorá sa necháva živlami unášať a nerozumie procesom, ktorých sa živly týkajú, ale práve naopak. Patočka vo svojom texte *Faustovská legenda včera a dnes* opisuje údel umelca: „Ale možná, že jsou nejen látky, které básník hledá, nýbrž i látky, které hledají básníka, které si nevybírání on, nýbrž které si vybírají jeho“ (Patočka 2004, s.105). Goethe bol súčasťou výskumu prírody, ktorá sa pretavila do jeho verzie Fausta. Zlyhanie istoty a sebavedomia, ktorými Faust disponuje, však môžeme pozorovať v momente, kedy podlieha živlu ohňa v postave Mefistofela, ktorý je „diablom, pokušeľom, v ktorého pekelnom ohni si Faust spáli krídla“ (Jung 2004, s. 118). Oheň je živél spájaný s mužom (jeho protipólom je voda, spájaná so ženou). Jung opisuje lákavú silu slnka, svetla a ohňa ako cestu ku „opusteniu samého seba“ (Jung 2004, s. 118), podliehame „súkromnému démonovi“ (Jung 2012, s. 20), ktorý sa schováva pod povrchom osobnosti. Popálime sa hneď po tom, čo uveríme lákadlu. Diabol so sebou prináša prísľub moci, symbolického dobytia zeme, zneužitia dôvery druhých ľudí a foriem života, rovnako ako prísľub telesného pôžitku (Sullivan 2010). Tieto ohnivé (kultúrne⁷) zámery sú v kontraste ku vodným symbolom: nevinnosť Margaréty, „Matky“⁸, krásna Heleny či „ženská sila prírody – mora“ (Sullivan 2010, s.8). Pýtame sa, či sa teda jedná o konflikt kultúry (Faust) a prírody (živly)? „Príroda je telesnosť, matka“ (Merleau – Ponty 1998, s. 260), ženskosť, tehotnosť (postava Margaréty?). Príroda „otehotnela“, ako náhle si človek zmyslel, že ju začne zušľachťovať a obrábať (Zoja 2005). Môžu byť kreativita, tvorba a plodenie alternatívou ku lákaniu (pasci), zneužitiu, zabíjaníu a lovu (Zoja 2005)? Zušľachtenie, o ktorom hovorí Sošková, môže byť chápané ako prejav „vnímavosti voči iným ľuďom, kultúram a hodnotám, k rešpektovaniu toho druhého“ (Sošková 2013), čo je však v kontraste ku intuícii, ktorá zrazu narazí na pravidlá. Môžeme opäť polemizovať o Jungovom súkromnom diablove, ktorý má svoje prostriedky, aby narušil fungovanie a správanie, ktoré je človeku prirodzené. Sú atribútmi dobrého a šťastného života inštitúcie, tak ako ich popisuje Bandurová, vytvorené rozumom – „spoločnosť, veda, náboženstvo, umenie“ (Bandurová 2013)? Človek v rámci hľadania šťastia skultúrňuje, ale podoba tejto aktivity je občas formálna, nie obsahová. Goethe nedáva jasnú odpoveď na to, či Faust uspel v boji svojho vlastného ja. Ak uznáme, že postava Fausta chápe, ako fungujú živly, musíme na strane druhej uznať aj to, že táto postava nie je schopná čeliť ich nástrahám. Faust predstavuje náš vlastný vnútorný konflikt, či už vo všeobecnosti, alebo vo vzťahu k živlom a prírode. Sullivan (2010, s.3) dodáva, že sa jedná o „radikálne pretváranie prírody bez toho, aby sme jej rozumeli“. Goethe umiestňuje človeka medzi živly, ale nie ako ich vládcu či oponenta, ale ako ich prirodzenú súčasť (Sullivan 2010). Symbolické zotrvanie duše môžeme v Goetheho diele prirovnať ku vode, ktorá sa v podobe rieky vleje do mora, vyparí sa a potom padá späť v podobe dažďa. Možno práve kolobeh vody ako symbolu ženstva myslel Goethe záverečným veršom o „večnom ženstve“. Steiner (1998, s. 22) opisuje mystický chór, v ktorom je nám naznačené, že niečo, čo nevieme opísať a pomenovať, je pokúšením, ako „duša pritáhoaná svojou večneženskou silou do duchovného sveta“. Faustova duša zotrvaáva v nekonečne, hoci on sa akoby „vyparuje“ (Sullivan 2010), starne a dochádzajú mu fyzické sily. Odparená voda je metaforou duše – mení svoju podobu, nekončí svoju cestu na oblohe (v nebi), ale nepretržite cirkuluje (Sullivan 2010). Sullivan (2010) potvrdzuje, že Goethe pozoroval v živloch princíp fungujúci od antiky: jednoduchosť v jednote s funkčnosťou a ďalej dodáva, že sa neustále, podľa vhodnosti účelu, vzájomne

⁷ Existuje viacero štúdií, ktoré dávajú kultúre atribúty mužskosti a prírodu prirovnávajú naopak k žene. Schematickejšie by sme tieto vzťahy vyjadrili nasledovne: muž - kultúra – oheň, žena – príroda – voda. Bližšie porovn. Ortner 1998, s. 79-83.

⁸ Jung opisuje vznik hrdinu skrz archetyp matky, pričom prirovnáva Fausta k Oidipovi. Bližšie porovn. Jung 2009, s. 23, s. 55; Matka je stotožňovaná aj so živlom zeme, ktorý má, podobne ako voda, ženský charakter. Potvrdzuje to aj Jung, keď opisuje činnosť nôh – dupanie Fausta, ktorý sa takto dostáva ku matkám. Bližšie porovn. tamtiež, s. 211, príp. Jakubczak 2001 „Earth“ In: Wilkoszewska 2001.

⁹ Helena symbolizuje nielen krásu ženskú, ale pravdepodobne aj krásu antiky ako takej. Podľa Gaiera Goethe v Helene zosobnil kalokagatiu – súbeh krásy a dobra tela i duše v jednej osobe. Bližšie porovn. Gaier 2010, s. 5-6; Faust zvedie Helenu, resp. Helena zvedie Fausta, ak by sme brali v úvahu Baudrillarda, pre ktorého sú žena a zvädzanie „takmer synonymá“ (Kalnická 2007, s. 68). Po tom, čo Faust príde o Helenu, aj o syna, rozhodne sa krotiť vlny – snaha o pokorenie prírody (oceánu) a jej podriadenie rozumu (Kalnická 2007).

prelínajú do rôznych substancií a zároveň najlepšie fungujú vtedy, ak nie sú izolované. Homunkulus je vo Faustovi príkladom takéhoto procesu. Jeho vznik/zrodenie prebieha v dynamickom spojení vriacej vody (Kalnická 2007). Živly teda predstavujú pre Goetheho dynamické štruktúry, ktoré majú potrebu meniť svoju podobu a vzájomne sa ovplyvňovať (príkladom môže byť skala, v ktorej voda časom vytvára jarček a zároveň je skala priestorom, v ktorom voda dostáva formu).

Goethe (citované podľa Sullivan 2010, s. 6) uvádza, že živly sú matricou našej existencie, pričom ich jednotlivo definuje nasledovne: vzduch je našim okolím (*Umgebende*), oheň je všadeprenikajúcim (*Durchdringende*), voda všetko oživuje (*Belebende*) a zem dáva zmysel živému (*Sinn zu Belebende*). Ďalej prirovnáva zmeny tlakov vzduchu a vplyv počasia ku nádychom a výdychom zeme (Sullivan 2010), pričom dýchanie zeme spočíva v tlačení vzduchu od seba a potom ho zase pritahuje späť. Tento jav je spôsobený tým, že Zem a vzduch sú v polarite, navzájom sa pretláčajú za pomoci ďalších dvoch živlov: vplyvom tepla (ohňa) a presunom vody (Sullivan 2010). McCarty opisuje živly ako celok, ktorý je súčasťou „svetla/tmy, produkcie/deštrukcie, neporiadku/formy, resp. sú to cykly kontrakcií a expanzií“ (citované podľa Sullivan 2010, s. 7), resp. implózií/explozií. Sullivan sa nestotožňuje s McCarthyom a tvrdí, že Goethe vo svojich prácach (*Faust, Witterungslehre*) považuje živly za osobitné elementy, a to napriek tomu, že na seba nadväzujú a ovplyvňujú sa. Každopádne môžeme konštatovať, že živly a príroda sú pre Goetheho základnou surovinou, tvoria súčasť *Fausta* ako prepájajúca dejová línia, ktorá je zakódovaná a poskytuje priestor na interpretáciu.

V diele môžeme zároveň pozorovať, že živly majú svoju vlastnú cestu a Faust nemá možnosť im ju narušiť. Naopak, oni čiastočne zasahujú do jeho putovania a ako tvrdí Sullivan (2010), neočakávaná prítomnosť živlov sa môže vynoriť z našich vlastných zámerov. McCarthy konštatuje, že Faustove poznanie je väčšie, je bližšie s každým ďalším zážitkom jeho cesty, avšak Brown a Sullivan mu oponujú. Podľa nich je charakter Faustovej postavy nemenný: opakovane ničí životy svojho okolia na úkor poznania ideálu (Brown podľa Sullivan 2010). Kalnická (2002) tvrdí, že spôsob, akým Goethe používa živly vo Faustovi, sú náväzné na Hegelovu *Fenomenológiu ducha*. Hegel opisuje napríklad ženský živel vody ako symbol neustálej obety. Za obeť Faustovej cesty považuje Kalnická Margarétu, ktorá na konci prvého dielu „*prijme trest spoločnosť*“ (Kalnická 2002, s.68) za vraždu – utopenie novorodenca, ktorého otcom bol Faust. Ako konštatuje Kalnická, Faust je na konci druhého dielu „*poučený gréckou kultúrou*“ (Kalnická 2002, s. 68) a vyzýva spomínané tzv. večné ženstvo (Das Ewig-Weibliche).

V hluku krompáčov je oslepený Faust v domnienke, že sa stavia veľká priehrada proti prívalovej vode. V skutočnosti mu lemury kopú hrob. Kľúčom ku poznaniu možno bude naše uvedenie si prírody ako priestoru. Ako píše Hofmannsthal: „Nie sú pocity, polopocity, všetky tie najtajomnejšie a najhlbšie stavy nášho vnútra najpodivuhodnejším spôsobom prepletené s krajinou, s ročným obdobím, s povahou ovzdušia, s dychom?“, a dodáva: „*Ak sa chceme nájsť, nesmieme zostupovať do svojho vnútra: vonku sa môžeme nájsť, vonku*“ (citované podľa Ajvaz 2004, s. 226-227).

4. Interpretácia vybraných výtvarných prevedení diela *Faust*

4.1 Margaréta s odhaleným poprsím

Prvý obraz, ktorého autorom je Delacroix, ilustruje dramatickú záverečnú scénu, v ktorej sa Faust pokúša presvedčiť Margarétu, aby s ním utiekla z väzenia. Ona sa však rozhodne prevziať zodpovednosť za svoj čin. Goethe dáva Margaréte charakter pomätenosti, ktorú Delacroix dokresľuje odhaleným poprsím. Predpokladajme, že dôvodom tohto odhalenia je Margarétina predstava, že ich spoločné dieťa žije a ona sa ho v pobláznenom stave chystá kímiť priložením na prsník. Iným dôvodom môže byť kyvadlový efekt

umenia, ako o ňom píše Putna, a teda Delacroix pridáva do svojich prác dávku jemného erotizmu v podobe odhalených prs. Po klasicizme, ktorý sa podľa vzoru Winckelmanna opantával skôr mužskou nahotou, sa vraciame ku nahote ženskej, a to obkročmo, nadväzujúc pritom na rokoko. Tretí dôvod by sme mohli hľadať inšpirujúc sa publikáciou S. Richtera: *Missing the Breast: Gender, Fantasy and the Body in German Enlightenment*. Nájde tu citát od Euripida, v ktorom autor opisuje stav žien, ktoré nechali svoje deti v meste a rozhodli sa túlať po divokej prírode (podobne ako Margaréta, ktorej gesto utopenia novorodenca môžeme chápať ako opustenie dieťaťa, resp. môžeme v tomto geste nájsť metaforu opustenia kultúry, ktorú predstavuje mesto a návrat ku prírode a jej pravidlám). Prsia týchto žien boli naliate nevyžitým materským mliekom a čokoľvek sa v prírode dotkli, vyprodukovalo pôžitok tekutej formy: zo skaly vytryskla voda, zo zeme víno a mlieko a z čarovných prútov sa im vylieval med (Richter 2006). Richter v texte okrem iného



opisuje maľbu *Umučenie sv. Agáty*, ktorá je titulnou stranou tlačenej verzie knihy a jej autorom je Del Piombo: Agáta je mučená tak, že jej postupne odrežú prsia. Richter (2006) poznamenáva, že Del Piombo dáva Agáte maskulínny charakter (drapéria medzi nohami má tvar falusu, tvár má mužské črty) a pripodobňuje ju obrazu mučeného Ježiša.

Z ilustrácie od Delacroix môžeme vyčítať nasledovné: osudová žena Margaréta, má vo výsledku charakter čudáčstva. Svoju smrť si spôsobila sama a nemali by sme z tohto činu viniť Fausta (hrdinu), ale Margarétu samotnú. Ona vybočila zo zabehaných rituálov a podľahla zvädzaniu. Ona je pomätená, a preto vinná.

Obr. 1: E. Delacroix: Faust zachraňuje Margarétu z väzenia

4.2 Margaréta ako materialistka

Druhá ilustrácia je propagačný plagát ku filmu *Faust* z roku 1926, ktorý sprevádzal uvedenie filmu do kín v USA. Obraz ukazuje Margarétu vo chvíli, kedy objaví šperk, ktorý jej nechal Faust v izbe. Perlový náhrdelník sám osebe neveští nič dobré, pretože ako píše Bucchianeri (2008, s. 269): „*Perly sú symbolom žiaľu a slz, pravdepodobne preto, že sú jediným drabokomom, ktorého vznik je spájaný s utrpením a nepohodlím živej bytosti*“. Bucchianeri potvrdzuje výrok o tom, že nevesta by v deň svadby nemala nosiť perly, pretože to prináša nešťastie, dokonca smrť. Eliade (1991) tvrdí, že perla mohla v niektorých kultúrach reprezentovať Krista, prípadne ľudskú dušu, čím môžeme vysvetliť súvis medzi darovaným náhrdelníkom a silnou vierou v Boha, ktorou sa Margaréta vyznačovala. Perla bola napr. v Číne spájaná s vodou, ženou a kvôli svojej tvrdosti aj s nesmrteľnosťou (Becker 1992, s. 214). Môžeme konštatovať, že Goetheho „večné ženstvo“ zo záveru *Fausta* nadväzuje na túto symboliku. Postava Margaréty z plagátu sa pozerá na diváka, držiac v rukách náhrdelník. Jej výraz tváre je nadšený, radostný, akoby bolo nájdenie hodnotného daru jej jediným naplnením. Margaréta z amerického plagátu bola akoby vytvorená pre štandardizovanú predstavu o Američanke strednej triedy svojej doby. O tomto „probléme bez mena“ píše bližšie Friedan (1998) ako o nenaplnenej sebarealizácii. Ženám bol „odborníkmi“ ukazovaný a predstavovaný stereotyp, ktorý

informoval o tom, že „skutočne ženské ženy nechcú vyniknúť v nijakej práci“ (Friedan 1998, s. 60). Ich atribútom mal byť dokonalý ženský vzhľad, na rozdiel od mužsky vyzerajúcich intelektuálok a vedkýň (Friedan 1998). Ich uspokojenie teda nevyplývalo z toho, že niečo nadobudli samé, svojím úsilím, ale z toho, že si ich niekto získal napr. hmotným darom. Odmenou za hmotný dar bola starostlivosť o deti, domácnosť a manžela.



Šťastie bolo ponúkané ako tovar z výrobnéj linky. Išlo o stav úplnej pasivity, čakanie na návnadu (náhrdelník), ktorú predhodí lovec. Prečo sa práve scéna s náhrdelníkom stala najreprezentatívnejšou pre uvedenie filmu *Faust* do amerických kín? Prečo nebolo možné predstaviť film ako príbeh nešťastnej lásky alebo ako príbeh o hľadaní zmyslu života? Oba spomenuté náčrty na plagát by svojou neutrálnosťou mohli priniesť komerčný úspech. Plagát je však jedným z mnohých zobrazení, ktoré postavu Fausta ignorujú a zameriava sa na dvojicu Mefisto – Margaréta, ktorá tvorí podstatu deja.

Faustom je inšpirovaný aj film z roku 1957 s názvom *Faustina*, ktorý má byť jeho ženskou alternatívou. Jedná sa o hrdinku komédie, ktorá chce pomocou paktu s diablom získať krásu a múdrosť. Dotvára teda film predstavu o tom, že hrdinka a ženy, ktoré s ňou dej prežívajú, sú bez pomoci diabla hlúpe a škaredé?

Obr. 2: Plagát ku filmu *Faust* z roku 1926 (réžia F.W.Murnau)

4.3 Mefisto v lone Margaréty

Ženské lono, jóni, vulva symbolizuje zdroj, počiatok (Becker 1992). V grafickom znázornení sa objavuje ako trojuholník so špicou smerom nadol. V takomto tvare si je ľahké domyslieť rohy a lono sa zmení na diabla. Tak ku úlohe pristupoval aj dizajnér plagátu ku filmu *Faust* od režiséra Sokurowa z roku 2012.

Na tento obraz môžeme nazrieť z viacerých uhlov.

V prvom použijeme estetickú valorizáciu živlov, konkrétne ohňa a vody. Plagát zobrazuje ženské lono s očami diabla. Záhyby lona tvoria zároveň Mefistove rohy. Na plagáte môže figurovať diabol ako reprezentant ohňa a ženské lono ako symbolika vody. V tomto prvom náhľade, resp. v prvom pocite, ktorý sa mohol divákovi objaviť, je uhasenie ohňa vodou. Oheň – diabol zaniká vo vode – žene. Jednoducho zhrnuté: zničila ho a výsledkom je symbolické víťazstvo „večného ženstva“ na konci *Fausta*. Analyzovať výskyt spojenia „večné ženstvo“ by si však vzhľadom ku množstvu interpretácií vyžadovalo samostatnú štúdiu.

Spomeňme však verziu, ktorú ponúka Kalnická (2002, 68). Podľa nej sa jedná o „zákon lásky“, ktorý Goethe opisuje ako niečo, čo „ľahá tvorstvo vyššie“ (Kalnická 2002, s. 68). Ako píše Kalnická (2002, s. 68) ďalej v texte, smrť Margaréty je predstavou „zduchoveného, idealizovaného ženstva“, a to potom ako Mefistofeles v závere oznámi, že Margaréta je odsúdená, ale hlasy zhora „Je zachránená“ (Goethe, citované podľa Kalnická 2007, s.67) ju symbolicky vítajú v nebi. Kalnická (2007) mimo iné píše, že chápanie ženy – obeť vs. ženy – ideálu je modelom patriarchálnej ideológie, v ktorej je žena (Margaréta) zduchovená násilnou cestou (vraždy, trest, šialenstvo, smrť) a nie cestou postupného procesu, ako je tomu v prípade Fausta. Na konci druhého

dielu teda na seba láska pozemská nabera podobu lásky duchovnej (ako píše Kalnická, Margaréta je stotožňovaná s Pannou Máriou).

Steiner (1998, s. 21) však konštatuje, že hĺbka večného ženstva je „v duši tou silou, ktorá sa necháva oplodniť z duchovného sveta“, a teda by sa nikto nemal dopúšťať tej triviálnosti, aby pod týmto pojmom videl „niečo, čo súvisí so ženskosťou v zmyslovom svete“. Plagát nám však pomáha nestotožniť sa so Steinerom. Silueta na plagáte by mala patriť Margaréte, ale jedná sa o ženu bez tváre, univerzálne lono, hociktorú ženu, a teda symbolika univerzálneho ženstva v zmyslovom chápaní. Silueta má suverénny charakter. Navyše jej protikladom je diabol, ktorý je konkrétny, no zároveň ho vnímame ako zástupcu pekiel, zla, opaku božského. Prečo teda Margarétu nemôžeme vnímať ako zástupkyňu ženskej populácie, a to napriek tomu, že jej postava má konkrétny charakter? Goethe síce ukončil prvý diel *Fausta* poctou o večnom ženstve, nám však táto metafora pripadá ako odsúdenie žien na večné hľadanie. Večné ženstvo akoby symbolizovalo údel ženy v nejasnom postoji na zemi, ako údel vznášať sa nad zemou, byť duchovnom, ale nemať jednoznačné možnosti a práva v každodennej existencii (v Goetheho časoch obzvlášť). Večné ženstvo môžeme považovať za údel, trest, obeť systému. Goethe akoby povedal, že žena je určená na reprezentáciu posvätného obrazu, ale nie je jej súdené k nemu dospieť svojpomocne (samostatne). Margaréta figuruje ako bábka, ktorú Faust vytrhol z reality každodennosti a pokrčil, sfúkol jej existenciu, aby v závere druhého dielu svoj omyl zachraňoval prirovnávaním k svätému obrazu.

Hoci Goethe vykresľuje Margarétu ako objekt Faustovej túžby, vo svojej prírodovedeckej štúdii konštatuje, že ženy, tým, že majú maternicu (podstatný bod svojej existencie), sú ochudobnené o prvky krásy: „na vaječníky sa vynaložilo toľko, že na vonkajšok už nezvyšilo“ (1982, s. 150). Goethe dospieva k záveru: „Všetkými týmito úvahami (úvod do porovnávacej anatómie) stúpame napokon nabor k človeku a vynára sa otázka, či stretieme a kedy



stretieme človeka na najvyššom stupni organizácie“ a ďalej dúfa, že nadobudne poznatky o „rozličných odchýlkach od ľudskej podoby a napokon aj o jej najkrajšej organizácii“ (1982, s. 150). Mohli by sme konštatovať, že Goethe teda mal v záujme nájsť muža, nie človeka na najvyššom stupni organizácie, keďže ako sám konštatuje, hľadá „najkrajšiu organizáciu“ a žena je ochudobnená o krásu kvôli maternici vo svojom tele.

Becker (1992) interpretuje lono aj ako symbol tajomného úkrytu. Predstavme si teda, že Goethe (tentoraz opomenúc jeho prírodovedecké názory) si pod večným ženstvom naozaj predstavoval lono, avšak nie jeho fyzickú (zmyslovú) podobu, ale symbolickú (duchovnú), ktorá ukrýva tajomstvo života. Zvolený obrázok č. 3 môže otvoriť priestor pre našu fantáziu a prúd myšlienok, týkajúcich sa diela *Faust*, ale aj fungovania života všeobecne.

Obr.3: Plagát ku filmu *Faust* z roku 2012 (réžia A. Sokurov)

Literatúra:

- [1] AJVAZ, M. 2004. Je „zjednaný prostor“ subjektívni?. In: AJVAZ, M., HAVEL, M., I. a MITAŠOVÁ, M., ed. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, ISBN 80-85977-60-5.
- [2] BACHELARD, G. 1994. *Psychoanalýza ohňa*. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0505-4.

- [3] BANDUROVÁ, L. 2012. G. Santayana – estetik, filozof, literát – inšpiruje súčasnosť. In: *Espes* [online], roč. 1, č. 1 [cit. 2014-09-20]. <http://casopisespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-1-cislo-i/44-studia/102-g-santayana-estetik-filozof-literat-inspiruje-sucasnost>
- [4] BASFELD, M. 2012. Die vier Elemente in Goethes Witterungslehre. In: FRICK, W – GOLZ, J. – OBERHAUSER, P. – ZEHM, E. *Goethe Jahrbuch 124/2007*. Wallstein Verlag GmbH, s. 126-132. ISBN 3-8353-0245-0.
- [5] BECKER, U. 2002. *Slovník symbolů*. Praha: Portál. ISBN 80-7178-612-8.
- [6] BÖHME, G. a BÖHME, H. 1996. *Feuer, Wasser, Erde, Luft: eine Kulturgeschichte der Elemente*. Munchen: Beck.
- [7] BUCCHIANERI, E. A. 2008. *Faust: My soul be damned for the world, Volume II*. Bloomington: Author House. ISBN 1-4343-9061-6.
- [8] ELIADE, M. 1991. *Images and symbols: studies in religious symbolism*. New Jersey: Princeton university Press. ISBN 0-6910-2086-X.
- [9] ELIADE, M. 1997. *Mefisto a androgyn*. Praha: Oikoymenh. ISBN 80-86005-51-8.
- [10] ELIADE, M. 1970. *Patterns in comparative religion*. Cleveland New York: The World Publishong Co. Meridian Books.
- [11] ESTÉS, C., P. 2014. *Ženy, ktoré behali s vlkmi*. Bratislava: Citadella. ISBN 978-80-89628-39-1.
- [12] FRAZER, J., 1977. *Zlatá ratolesť*. Praha: Odeon.
- [13] FRIEDAN, B. 1998. *Ženská mystika*. In: OATES – INDRUCHOVÁ, L., ed. *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 58–67. ISBN 80-85850-67-2.
- [14] GAIER, U. 2010. *Helena, then Hell: Faust as review and Anticipation of Modern Times*
- [15] *Goethe Yearbook*, roč. 17, s. 3-20.
- [16] GOETHE, J., W. 1982. *Faust*. Praha: Odeon.
- [17] GOETHE, J., W. 1982. *O přírode a umění*. Bratislava: Pravda.
- [18] GOETHE, J., W. 1979. *Urfaust*. Praha: Dilia.
- [19] GREENOUGH, H. 2004. *The Law of Adaptation*. In: GORMAN, C. *The Industrial Design Reader*. New York: Allworth Press, s. 11-13. ISBN 1856693481.
- [20] HOFFMANN, N. 1998. *The Unity of Science and Art: Goethean Phenomenology as a new Ecological Discipline*. In: SEAMON, D. a ZAJOC, A., ed. *Goethe's way of Science: A Phenomenology of Nature*. New York: State University of New York Press, s. 129-175. ISBN 0791436829.
- [21] JUNG, C., G. 2006. *Představy spásy v alchymii: Psychologie a alchymie II*. Brno: Emitos. ISBN 80-85880-44-X.
- [22] JUNG, C., G. 2012. *Výbor z díla. IX, Člověk a kultura*. Brno: Emitos. ISBN 9788087171349.
- [23] JUNG, C., G. 2004. *Výbor z díla: Symboly proměny 1. VII., Symbol a libido*. Brno: Emitos 2004
- [24] JUNG, C., G. 2009. *Výbor z díla: Hrdina a archetyp matky: Symboly a proměny II*. Brno: Emitos. ISBN 9788087171103.
- [25] KALNICKÁ, Z. 2005. *Třetí oko. Filozofie, umění, feminizmus*. Olomouc: Votobia. ISBN 978-80-7220-216-4.
- [26] KALNICKÁ, Z. 2007. *Archetyp vody a ženy*. Brno: Emitos. ISBN 80-903715-5-8.

- [27] KALNICKÁ, Z. 2002. Obrazy vody a ženy. Ostrava: Filozofická fakulta.
- [28] MAGEE, G., A. 2008. Hegel and the Hermetic tradition. Cornell University Press. ISBN 0-8014-7450-7.
- [29] MERLEAU-PONTY, M. 1998. Viditeľné a neviditeľné. Praha: Oikoymenh. ISBN 80-86005-04-1.
- [30] NEUBAUER, Z. a ŠKRDLANT, T. 2004. Skrytá pravda Země. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-2041-181-X.
- [31] ORTNER, S. B. 1998. Má se žena k muži jako příroda ke kultuře? In: OATES – INDRUCHOVÁ, L., ed. Dívkův válka s ideologií. Klasické texty angloamerického myšlení. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 89 – 114. ISBN 80-85850-67-2.
- [32] PATOČKA, J. 2004. Umění a čas II. Praha: Oikoymenh. ISBN 80-7298-113-7.
- [33] PUTNA, M., C. 2005. Goethe a Winckelmann, báseň a pravda. In: GOETHE, J., W. Winckelmann sběratel: Texty o umění a jeho vnímání. Praha: Malvern, s. 7-57. ISBN 80-86702-08-1.
- [34] RICHTER, S. 2006. Missing the Breast: Gender, Fantasy and the Body in German Enlightenment. University of Washington Press.
- [35] SOŠKOVÁ, J. 2012. Neprirodzená „prirodzenosť“ v umení 20. storočia. In: Espes [online], roč. 1, č. 1 [cit. 2014-09-20]. <http://casopiespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-1-cislo-i/44-studia/108-neprirodzena-prirodzenost-v-umeni-20-storocia>
- [36] STEINER, R. 1998. Záhady v Goethově Faustu – exoterní: 13. přednáška: Berlín, 11. března 1909. V Písku: Pobočka Anthroposofické společnosti.
- [37] SULLIVAN, H., I. 2010. Ecocriticism, the Elements and the Ascent/Descent into the Weather in Goethe's *Faust*. In: Goethe Yearbook 2010 [online], [cit. 2014-09-20]. http://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=mll_faculty
- [38] WELSCH, W. 1993. Estetické myslenie. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-063-0
- [39] WILKOSZEWSKA, K. 2001. Aesthetics of the Four Elements: Earth, Water, Fire, Air. Ostrava: Tilia. ISBN 80-7042-588-1.
- [40] ZOJA, L. 2005. Soumrak otců: archetyp otce a dějiny otcovství. Praha: Prostor. ISBN 80-7260-145-8.

Mgr. Art. Katarína Šantová
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
katka.santova@gmail.com

www.casopiespes.sk
