

Faustovské motívy v estetike, etike, filozofii,
literatúre a umení minulosti a súčasnosti

special issue of the

ESPESES

Journal of Society for Aesthetics in Slovakia
and Institute of Aesthetics and Art Culture

Vol. 3, No 2
December 2014

Reprodukcia:
Vincent Hložník:
Faust III., 1963,
Oravská galéria, OG
Zdroj: Webumenia.sk

ESPES (elektronický časopis Spoločnosti pre estetiku na Slovensku)

roč. 3/č. 2 – 2014

Tematické číslo: Faustovské motívy v estetike, etike, filozofii, literatúre a umení minulosti a súčasnosti

Šéfredaktor

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.

Redakčná rada

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.

Doc. Mgr. Art. Tatiana Pirníková, PhD.

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.

Mgr. Štefan Haško, PhD.

Mgr. Eva Kušnírová, PhD.

Mgr. Adrian Kvokačka, PhD.

Mgr. Jana Migašová, PhD.

PhDr. Miron Pukan, PhD.

Mgr. Lukáš Makky,

Vedecká rada

Prof. PhDr. Zdenka Kalnická, CSc. (Katedra filozofie, FF OU v Ostrave)

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc. (Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, FF PU v Prešove)

Prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc. (Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií, FF PU v Prešove)

Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc. (Katedra estetiky, FF UK v Prahe)

Prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (Katedra estetiky a filozofie, FF UK v Bratislave)

Prof. UG, dr hab. Piotr Przybysz (Katedra estetiky a filozofie umenia/ Kierownik Zakładu Estetyki i Filozofii Sztuki, Gdanska Univerzita)

Doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD. (Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, FF UKF v Nitre)

Editor čísla

Doc. Mgr. Art. Tatiana Pirníková, PhD.

Jazykový redaktor

PhDr. Miron Pukan, PhD.

Vydala

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

a Spoločnosť pre estetiku na Slovensku. © 2014

ISSN 1339 - 1119

OBSAH

Editorial: Faustovské motívy v estetike, etike, filozofii, literatúre a umení minulosti a súčasnosti/ 3
Tatiana Pirníková

Štúdie:

Boh a poznanie vo svetle Faustovho voluntarizmu/ 4
Ján Čakánek

Román Thomasa Manna „Doktor Faustus“ a hudobná estetika Theodora W. Adorna/ 14
Vladimír Fulka

Fiktívne hudobné kompozície Th. W. Adorna v románe Thomasa Manna „Doktor Faustus“/ 27
Vladimír Fulka

O diele, ktoré nebezpečne predbehlo dobu a nepodpisalo žiadnu zmluvu s diablom/ 37
Mária Glocková

Archetypický stín a transformace hudby v románe Thomase Manna Doktor Faustus/ 43
Dávid Kozel

Nesmrteľnosť, moc a démonické sily/ 52
Lukáš Makky

Hudobné kontexty románu Thomasa Manna Doktor Faustus a jeho reflexia v slovenskom hudobnom prostredí/ 61
Tatiana Pirníková

Mýtizácia a demýtizácia v románe Thomasa Manna Doktor Faustus?/71
Jana Sošková

Štyri živly v diele Faust/83
Katarína Šantová

Úvodník

Faustovské motívy v estetike, etike, filozofii, literatúre a umení minulosti a súčasnosti

Faustovský motív ako varovanie pred prekročením nebezpečných hraníc poznania a vstúpenie do paktu so zlými silami sa od 16. storočia v európskom umení objavoval veľmi často. Jestvuje niekoľko desiatok vtelení faustovského mýtu existujúcich v rozličných literárnych, divadelných, hudobných, výtvarných a filmových spracovaniach, rovnako sa pertraktuje aj ako téma masového umenia prejavujúca sa dokonca v jarmočných predstaveniach. Jeho hlavná sila a trvalá hodnota spočíva v obsiahnutých poetických obrazoch a symboloch života reflektujúcich odveké úsilie človeka dosiahnuť poznanie, pravdu, slobodu a lásku. V súčasnosti býva Faust recipovaný a interpretovaný aj cez prizmu obludných skúseností s politickými a spoločenskými totalitnými systémami 20. storočia: Či a ako môže byť diabol vpletený do spasiteľského plánu? Či sa zlo dialekticky pretvára v dobro? Či projekt činný v prospech vlastného šťastia či pre šťastie ľudskosti sa môže vyzuť z morálnych zdôvodnení, dláždiac cestu všeobecnej relativizácii hodnôt? Či poznanie a veda si nevyžadujú axiologický základ? Našou ambíciou je preto poskytnúť konfrontačný priestor pre transformácie faustovskej témy v súčasnej kultúre, umení a filozoficko-estetickom myslení.

Zároveň kreujeme miesto pre odraz archetypálneho a mytologického do súčasného umenia, cez faustovský motív, prostredníctvom aktualizácie, metamorfóz, interpretačných modifikácií.

Za redakciu časopisu ESPES
doc. Mgr. Art. Tatiana Pírníková, PhD.

Boh a poznanie vo svetle Faustovho voluntarizmu

Ján Čakanek; johann.von.82@gmail.com

Abstrakt: Autor príspevku odhaľuje na religióznom pozadí pohnútky a ciele Faustovho nespútaného voluntarizmu. Jeho hnacou silou sa zdá byť – v súlade so Schopenhauerovým učením – ľudský intelekt; pohnútkou zas vízia všemohúcnosti, odzrkadľujúca sa v túžbe byť ako Boh. Vôľa človeka osciluje v priestore medzi falošnou predstavou o tomto Bohu a ohraničenosťou akademického poznania. V podtexte autor ukazuje, že faustovský voluntarizmus sa bytostne týka nielen Goetheho literárnej postavy, ale čoraz intenzívnejšie aj človeka 21. storočia.

Kľúčové slová: Boh, Faust, Mefisto, veda, poznanie, vôľa, voluntarizmus, Schopenhauer.

Abstract: The author of the contribution discloses against a religious backdrop overriding motifs and aims of Faustus' unbridled voluntarism. His driving force seems to be, in compliance with Schopenhauer's theory, human intellect. The overriding motif lies in his vision of being Almighty, which is reflected in his craving to be god-like. The human will oscillates in the space between a fallacious idea about the status of a deity and limitations of the academic knowledge. On a broader level, the author shows that the Faustian voluntarism affects not only Goethe's literary character but also man of the 21st century more than ever.

Key words: God, Faustus, Mephisto, science, knowledge, will, voluntarism, Schopenhauer.

*„Keby som presne vedel, ako z konára vypučal list,
na večné časy by som zmlkol, veď vedel by som dost.“*

(Hugo von Hofmannsthal: Poznanie)

Azda niet zúfalejšieho vedca, akým bol doktor Faust. Hneď na začiatku sedí v gotickej izbe celkom asketicky ako mních, čo má veľa kníh, no nič nevie z nich, a to aj napriek svojmu úctyhodnému pansofistickému záberu, veď okrem filozofie, práva a medicíny študoval, *žiaľ, aj teológiu* (v. 356). Sťažuje sa, že desať rokov iba vodí študentov za nos, lebo v skutočnosti nevidí žiadnu možnosť poznania (v. 364). Toto zistenie zhrňa do tézy: *„Čo nevieme, to práve treba nám, / a netreba zas to, čo vieme“* (v. 1066-7, Dedinský s. 102)¹. Nečudo, že stráca nervy: *„Tak biedne žiadny pes na svete nežíje!“* (v. 376, Richter s. 19) a uchýľuje sa k radikálnemu riešeniu – siaha po ampulke s jedom, aby sa aspoň na onom svete dozvedel, na čo nemôže prísť tu. A nešetří ho ani Mefisto, keď ho pred Bohom v nebi vykreslí s takouto dávkou sarkazmu:

*„Mne zdá sa, Vaša Milosť, ak len vám je vďaka,
jak z dlhonohých cikád volajaká,*

¹ Verše z *Fausta* citujem v závislosti od ich prekladu do slovenčiny buď podľa M. M. Dedinského (Bratislava, Tatran, 1966 [prvý diel] a 1968 [druhý diel]) alebo podľa M. Richtera (Bratislava, PT, 2000). V zátvorkách uvádzam vždy najprv číslo verša podľa nemeckého originálu vo vydaní Albrechta Schöneho (Frankfurt/Main, Insel, 2003), potom nasleduje meno prekladateľa a číslo strany slovenskej verzie. Citáty priamo z *Fausta* uvádzam kurzívou, citáty z cudzojazyčnej sekundárnej literatúry v úvodzovkách a vo vlastnom preklade.

*čo skáče, hopká, lieta si
a hneď sa piesňou v tráve ohlási.“*

(v. 287-90, Dedinský s. 61)

Diabol tu degraduje človeka na pozíciu bezvýznamného svrčka², ktorý sa síce snaží vyskočiť čo najvyššie, no vždy padá naspäť do trávy. Keďže bol však tento „hmyzo-človek“ stvorený na obraz Boží, terčom Mefistovho výsmechu sa stáva v konečnom dôsledku sám Boh. Korunou jeho tvorstva je v podstate len akýsi z kaluže do blata skáčuci hybrid, ktorého utvrdzuje v živočíšnosti práve tá hrstka rozumu, ktorou ho Boh obdaril. Aj preto sa najostrejším klincom v rakve Faustovho racionalizmu stáva Mefistova poznámka, že človek má rozum iba na to, aby bol zverskejší než akýkoľvek iný zver (v. 285-6). Povedané bez okolokov: „Človek je na tom biedne, pretože vďaka svojmu rozumu je iba zle skonštruovaným zvieratom“ (Gaier 2006, s. 27). Hmyz, ku ktorému Mefisto prirovnáva Fausta, je pustošivý ako kobyľky z ôsmej egyptskej rany, po ktorých „nezostalo ani zeleného lístka na stromoch a na poľných rastlinách“ (Ex 10, 15). Rovnako nezostáva človeku nič zo zelených lístkov života, ak ich vydá napospas nekontrolovanému filozofovaniu, t. j. ak ich doslova nechá *spáť* svojim ratiom: „Môj milý priateľ, sivá je všetka teória / a zelený je zlatý strom života“ (v. 2038-9, Richter s. 31), poučuje Mefisto Faustovho žiaka, bažiaceho po vedomostiach. Pri Faustovi však už taký vľúdny nie je. Hovorí mu, že je len komediantom s koturnami na nohách a s alonžovou parochňou na hlave, ktorý – nech sa už hrá na čokoľvek – vždy ostane len tým, čím je (v. 1807-9, Dedinský s. 137), teda pozemským *červom*. Inak ako *červom* (v. 498) ho nenazýva ani Duch zeme a neskôr aj sám Faust priznáva, že namiesto pokladu pravého poznania nachádza len *červy* (v. 605). Zem ako živel ľudstvu najbližší však symbolizuje najmä Mefisto, keď sa Faustovi zjavuje v podobe psa, ktorý najprv *skáče*, potom *keňúčí* a napokon si *líba na brucho* (v. 1160-4). Týmto úkonom paroduje túžby človeka povzniesť sa k Bohu: „Nestelesňuje vznášanie sa do výšav, ale priliepanie sa k zemi a zotrúvanie v jej okovách“ (Michelsen 2000, s. 73). Krídla faustovských túžob po vyššom poznaní však Mefisto úplne láme až alúziou na príbeh o strome poznania dobra a zla, keď smerom k Faustovi zasýci: „Nech žerie prach a s rozkošou a rád, / jak moja strýnka zmija, slávna v lude!“ (v. 334-5, Dedinský s. 65).

Sladké ovocie poznania, ktoré malo človeku zabezpečiť bohorovnosť, diabol v okamihu premieňa na hnilobný prach večných ľudských zlyhaní a prízemností. Napriek tomu sa Faust svojho sna nevzdáva: prirovnáva sa ku škovránkovi stratenému v blankytných nebesiach či k žeriavovi prahnúcemu za ďalekým domovom (v. 1092-99), no v istej chvíli sa už pasuje rovno za cherubína stojaceho pri Božom tróne (v. 620). Bol predsa stvorený na obraz Boží (v. 516) – ako by sa teraz mohol zmieriť s tým, že k nemu „z *nebeského svetla iba kal / cez maľované sklá vždy dopadal!*“ (Richter 2000, s. 20). Nepachtí pritom za encyklopedickými vedomosťami ako jeho žiak Wagner; chce poznať oveľa viac, totiž *všetky semená rastu* (v. 382-4). Lenže práve toto želanie je zdrojom jeho hriechu: skôr ako byť *s Bohom*, chce byť *ako Boh*. Táto túžba je hnacím motorom Faustovho voluntarizmu a alfou a omegou výstavby celého diela. O nič menej nejde ani v rozhovore Boha s Mefistom v *Prológu v nebi*, totiž o to, či Faust upadne alebo neupadne do toho istého hriechu ako Adam v raji: „Faust sa teraz dostáva výslovne do pozície nového, skrz-naskrz moderného Adama, ktorý je odznova vystavený pokušeniu upadnúť do hriechu. Nový pád – o to ide, keď Mefisto laxne spomenie stávkku: »Stavte sa, že stratíte i jeho, Pane« (v. 312). Je to kompozičný ťah najvyššieho rangu, ťah, ktorý vyráža dych“ (Schings 2006, s. 17).

Základným Faustovým problémom je teda jeho imaginatívna bohorovnosť. Už v prológu ho Mefisto nazýva *malým bohom zeme* (v. 281) a Duch zeme neskôr dokonca *nadčlovekom* (*Übermensch*, v. 490) – podobnosť

² Pojmy *cikáda* a *svrček* sa za Goetheho čias používali synonymne (porov. Walz 1930, s. 204).

s nacistickou rétorikou je viac než zjavná. Túžba po neobmedzenom poznaní a túžba po všemohúcnosti sú siamskými dvojčatami ľudskej vôle, čo potvrdzuje aj Mefisto, keď píše študentovi do notesa opäť biblický výrok: „*Budete ako Boh, budete poznať dobro a zlo*“ (v. 2048, Gn 3, 5) – haď omefistofelovskú vetu, ktorá pret'ala pupočnú šnúru medzi nebom a zemou už v Edene. Faust si vykonštruoval Boha vlastným intelektom, ktorý ho ženie vpred aj za cenu nerešpektovania najelementárnejších Božích zákonov. Ohniskom jeho ničivého voluntarizmu je zvolanie „*Ale ja chcem!*“ (v. 1785), ktorým zapaluje vlastné ego a obracia naruby jedno z ústredných zvolaní Otčenáša, totiž slová adresované Bohu: „*bud' vôľa tvoja*“ (Mt 6, 9 – 13). Faust presadzuje vždy len tú svoju, samého seba robí pánom svojho života, sám si je bohom. Túto jeho tendenciu vskutku originálne ironizuje Mefisto, keď na jeho utopisticko-megalomanské plány posunúť brehy mora a využiť energiu ukrytú v jeho príbojoch reaguje slovami: „*Nech sa stane podľa Tvojej vôle!*“ (v. 10196, prel. J. Č.)³. Frapantnejšie sa už vôľa človeka nad vôľu Božiu vyzdvihnúť ani nedá.

Faustov voluntarizmus však nemal vždy apokalyptické rozmery. Nadobúda ich len postupne a rovnobežne s tým, ako sa mení význam slova *streben*. Jeho sémantický potenciál vyjadril už J. G. Herder pri výklade Knihy Genézis: „*Ale práve cez úsilie, prácu a námahu sa všetky ľudské strasti, útrapy a lopota premieňajú v slasť! [...] Zohriat' sa, priblížiť, tvoriť, nachádzať zmysel, vládnuť a spravovať – obraz neúnavného Boha, Stvoriteľa!*“ (cit. podľa Schingsa 2006, s. 18). Presne takéto pocity túžil spočiatku zažiť aj Faust – božsko-ľudské, horko-sladké, entuziastické, povznášajúce, oslobodzujúce, katarzné, prameniace z neúnavnej, činorodej práce, zo zápalu pre vec a z ľudskej spolupatričnosti. Zhodne s Herderom chápe Faustovo úsilie aj A. Schöne (2003, s. 174), totiž ako „nepokojnú túžbu po všetkom tom inom, vyššom a lepšom, kvôli čomu sa oplatí žiť“. U Fausta má táto túžba príchut' ikarovského letu k nebeským výšinám absolútneho poznania, čo vyjadruje aj pri pohľade na zapadajúce slnko: „*Ó, že ma krídla, boci žiť chcem preň, / nezdvihnú za ním z tejto brudy!*“ (v. 1074-5, Dedinský s. 102). Pri týchto slovách bol azda ešte tým, čím ho nazýva Boh v *Prológu v nebi*, totiž Božím *služobníkom* (v. 299). Ako však dej plynie, Faustov životný postoj sa mení od pozitívneho, herderovského významu slova *streben* k negatívnemu významu *stréberstva*. Práve tento druhý význam najlepšie implikuje jeho bezohľadný voluntarizmus. Významové premeny tohto pojmu zodpovedajú charakterovým premenám Fausta, ktorý čoraz menej túži po oných entuziastických pocitoch, prameniáciach z duševného či fyzického približovania sa k Bohu, a čoraz viac sa z neho stáva moderný karierista so širokými lakt'ami, ustavične sa derúci vpred. Táto jeho vnútorná zmena kurzu zapríčiňuje, že začína schádzať zo správnej životnej cesty – z Božieho služobníka sa stáva stratená ovca, resp. márnotrpný syn (porov. Lk 15, 1-7 a 11-32). Do popredia sa dostáva ctibažnosť a egocentrizmus – vlastnosti, ktoré Faust nadobúda iba postupne pod Mefistovým vplyvom.

Z religiózneho hľadiska je pritom problematická najmä významová disparita medzi tým, čo hovorí Boh v *Prológu v nebi* a tým, čo hovoria anjeli v záverečnej scéne. Na jednej strane Boh ráta s tým, že človek skôr či neskôr zide z cesty: „*Poblúdi človek v každom snažení!*“ (v. 317, Dedinský s. 65), na druhej strane však anjeli vyslovujú ortiel: „*Kto stále ďalej túži len, / my spasit' môžeme ho*“ (v. 11936-7, Dedinský s. 373). Inými slovami: Aby bol človek spasený, stačí mu túžiť – lenže nikde v dráme sa už nespomína, po čom. Dá sa túžiť tak po Božej blízkosti (pozitívny význam Faustových snáh) ako aj po Božej moci (negatívny význam Faustových snáh). Faustov prípad je v tomto ohľade mimoriadne špecifický. Anjeli ho zachraňujú práve vo chvíli, keď si nad ním Mefisto už triumfálne mädlí ruky a prikazuje démonom, aby sa pripravili na lapenie jeho duše, ktorá má čochvíľa opustiť telo; no predovšetkým tak robia aj napriek tomu, že má priamo či nepriamo na

³ Na tomto mieste som sa podujal preložiť Goetheho originál sám, pričom som sa inšpiroval kongeniálnym českým prekladom Otokara Fischera (Praha: Academia 2008). Urobil som tak preto, lebo Dedinského preklad nezachováva intertextovú väzbu inkriminovaného verša so Svätým písmom, ktorá je pre výklad kľúčová. Fischerov preklad Mefistovej repliky znie: *Nuž staň se po své vůli – pro mne! / Svěť mi ty plány přebromně!* (Tamtiež, s. 484).

svedomí celý rad ľudských obetí (Grétkino šialenstvo, smrť jej dieťaťa i jej brata, likvidácia idylického obydľia Filemona a Baukidy z Frýgie a pod.), pričom nikdy neprejavil ani náznak ľútosti. Nečudo, že Harold Bloom (2000, s. 247-8) vidí vo Faustovom vykúpení neprípustnú dvojznačnosť: „*Bez pokánia, bez odpustenia, po celoživotnom pakte s diablom sa Faustovi dostáva okamžitej spásy, ako naznačuje už jeho meno – »oblúbený«.* Je to nespravodlivé, rozhodne to odporuje katolíckej doktríne a vôbec to nie je kresťanské“. Takisto Andrej Činčura (1997, s. 249) vidí Faustov životný zápas skôr v zmysle „honby za schopnosťami intelektuálneho nadčloveka“ a obviňuje Goetheho, že tým chcel „*znevážiť vieroučné axiómy kresťanstva a vyzdvihnúť racionalistické doktríny osemnásteho storočia*“ (Tamtiež, s. 243).

Predzvest'ou týchto racionalistických doktrín je Faustova ikarovská túžba vzniknúť sa k slnku ako symbolu osvietenstva, no ich zárodoky sú prítomné už v nebi – epicentre spirituálneho života. Archanjeli v prólogu síce spievajú chválospev na diela Božích rúk, no stoja pritom ako soľné stĺpy, recitujú automaticky a tvária sa apaticky, bez akéhokoľvek nadšenia⁴. Že sa totiž deň strieda s nocou alebo že po príboji ustupujú vlny naspäť do mora, považujú skôr za prirodzený dôsledok prírodných zákonov než za zázrak, ktorý by mal vyvolávať údiv či obdiv – všetko toto im je nad slnko jasnejšie. Napríklad zo spevu archanjela Michala zaznieva priam mefistovská irónia, keď pri opise veľkolepých bleskov nezabudne dodať, že po „*nich zádumí aj borm*“ (v. 263-4, Dedinský s. 61). Márne sa snaží nadchnúť sa pre vec – je to logické. Vie, že hrom prichádza zákonite ako zvukový efekt prírodného elektrostatického výboja; nie je to nič, čo by sa nedalo vysvetliť racionálne. Neplatí to však už o Bohu, ktorý síce Mefistovi sľubuje, že zblúdilého Fausta nakoniec predsa len „*privedie k jasni*“ (v. 309, Dedinský s. 62), no tento *jas* treba chápať v intenciách svetla Božej slávy a milosrdenstva, nie osvieteneckého poznania (porov. Schöne 2003, s. 172-3). Keďže však Faustovi išlo práve o toto poznanie, stáva sa „neposlušným dieťaťom teológie, ktoré by to Goetheho Bohu v otázkach dobra a zla náramne skomplikovalo ešte aj vtedy, keby nemal tak ďaleko od boha filozofov“ (Heller, E., cit. podľa Politzera 1974, s. 574-5). Faust ako *enfant terrible* to teológom komplikuje najmä tým, že sa snaží Boha rekonštruovať vlastným intelektom, a to paradoxne i napriek tomu, že tento Boh sa javí ako úplne iracionálny. Skrátka a dobre: Nie je to Boh filozofický, ale teologický. Inak by ako alibi k happyendovému záveru tragédie Goethe nemohol využiť práve tú najtypickejšiu vlastnosť kresťanského Boha, totiž ono milosrdenstvo, ktoré Faustovi rozjasňuje myseľ a privádza ho k spásu, i keď o ňu nikdy nestál.

Odkrývať Boha nástrojmi vedy umožňuje Faustovi práve fakt, že ho nevníma ako kresťanského, ale panteistického, t. j. boha s malým b. Bičuje svoj intelekt do krajností, aby prišiel na prapodstatu všetkých vzťahov a javov života a „*neomiľal iba prázdne reči*“ (v. 385, Richter s. 19) ako všetci tí „*blupáci, / doktori, kňazi a písárske bubáci*“ (v. 366-7, tamtiež), ktorí sa naivne snažia uchopiť Boha slovami. Faust by ho najradšej uchopil srdcom a rukami, aj preto odpovedá Grétke na otázku, či verí v Boha, napospol po herderovsky, v súlade s poetikou *Búrky a vzdoru*:

„*Kto sa smie vyznať:
 Ja v nebo verím!
 Kto ho vie srdcom zajažiť?
 A kto sa opováži
 povedať: V Boha neverím!
 Ten, ktorý všetko objíma,
 ten, ktorý všetko drží pokope,
 nedrží v rukách, v náručí*“

⁴ Najzreteľnejšie to zachytáva hamburská inscenácia Fausta od Gustafa Gründgensa z roku 1957.

*teba, mňa aj seba?
Nie je nad nami klenba neba?
Zem pod nohami nie je vari pevná?
Nevychádzajú večné hviezdy
každú noc nad obzor?“*

(v. 3433-45, Tamtiež, s. 73-4)

Faust vidí Boha rozplynutého v prírode, ba v celom vesmíre. Dôkazom jeho existencie je pevná zem pod nohami, nebo nad hlavou a večné hviezdy. Táto zem je rovnako pevná a reálna ako metódy exaktných vied, ktorými sa k nemu chce dopátrať. Slová, do ktorých sa ho snažia vtisnúť teológovia, sú preňho iba dutými „*zhlukmi a dymom, čo halí neba jas*“ (v. 3457-8, Dedinský s. 244). Nestačí mu objavovať Boha v Svätom Písme, potrebuje bytostný kontakt – matériu, ktorej sa môže fyzicky dotknúť. Aj preto prekladá biblické posolstvo, ktorým Ján (1, 1-18) opisuje akt stvorenia sveta, v rozpore s akýmkoľvek teologickým učením. Po dlhšom uvažovaní nenapíše: „*Na počiatku bolo Slovo*“, ale priam heurékovsky: „*Na počiatku bol čin!*“ (v. 1237). Pôvodné Slovo ako inkarnáciu kresťanského Boha tu nahrádza činom ako vonkajším prejavom ľudskej vôle. Takto nielenže popiera existenciu toho, ktorý všetko stvoril ex nihilo, čiže iba skrze Slovo, ale zdôraznením momentu aktivity rozpútava svoju skazonosnú voluntaristickú revolúciu.

Tá korení v onej slávnej stávke s diablom. Trvalo takmer tridsať rokov, kým ju Goethe naformuloval a včlenil do svojho príbehu – taká dôležitá je pre rozpriadanie jeho dejových línií. Znie takto:

FAUST:

*Ak lenivo si ľahnem do posteľe,
zabiť ma potom smelo smieš!
(...)
Tú stávkou núkam.*

MEFISTOFELES:

Tak.

FAUST:

*A slovo dám:
Ak okamihu by som riekol,
si taký krásny, stojže, stoj –
chcem, aby si ma v putách vliekol,
to nech už príde koniec môj.*

(v. 1692-1702, Dedinský s. 133).

Na špeciálnu Mefistovu žiadosť Faust podpisuje tieto slová vlastnou krvou – chce to mať doslova červené na bielom. Na silnú symboliku tohto aktu upozorňuje Tibor Žilka (1999, s. 32): „Celá faustovská tematika je založená na morálnej dileme, či človek dá svoju dušu do služieb Boha alebo diabla. V kresťanskom zmysle slova človek slúži Bohu na základe zmluvy, ktorá je verbálne vyjadrená v eucharistii. Keď kňaz dvíha kalich s vínom, hovorí: ‘Vezmite a pite z neho všetci: toto je kalich mojej krvi, ktorá sa vylieva za vás i za všetkých na odpustenie hriechov. Je to krv novej a večnej zmluvy.’ Faust je literárnou (ľudovou) postavou, ktorá sa

neuspokojuje s novou a večnou zmluvou s Bohom, ale vďaka svojej nespokojnosti a túžbe po poznaní sa dostáva pod vplyv diabla a uzavrie zmluvu s ním“.

Ak teda Faust podpisuje túto zmluvu vlastnou krvou, potom pohádza tou, ktorú Boh vylial aj zaňho, hoci v danom momente si toto svoje odmietavé gesto azda ani neuvedomuje. Otupuje ním zmysly pre Božie veci a prebúdza zmysly vlastného tela, no čo je dôležitejšie, robí tak pod tlakom svojho vyhoreného ratia: „*Nič myslenia sa roztrhla mi, beda, / a dávno sa mi hnusi všetka veda. / Nech zmyselnosti krúťňany / utíšia vášne, čo v nás horia*“ (v. 1748-52, Dedinský s. 135). Týmito slovami Faust takpovediac za jazdy presedláva z bieleho koňa vedy na čierneho koňa vášni – na rovnakého, akým sa s Mefistom preženú popred popravisko, kde majú sťat' Grétku. Faust sa chce vyzliecť z kazajky vlastného rozumu, pretože ten sa – ako už predznamenal Mefisto – skutočne zdá byť defektný: Na človeku nie je „*nič pravdivé, iba že sa mylí*“ a „*mylí sa už v momente, keď začne rozpráváť*“ (Goethe, J., W., cit. podľa Osten 2006, s. 74). Tento únik od zväzujúceho rozumu k uvoľňujúcemu pôžitku však Fausta v skutočnosti zavádza do slepej uličky. Prepálený rozum a rozpálené zmysly sú len dvoma stranami tej istej mince ľudského voluntarizmu, ktorým si človek pokojne platí za adrenalinový pád „*z neba svetom do podsvetia*“, ako to vyjadrujú posledné slová riaditeľa v *Predohre na javisku* (v. 242, Dedinský s. 59). Spúšť'áčom tohto pádu je netrpezlivosť, fundamentálna necnosť moderného človeka: „*Preklínam sladkú révy šťavu! / Najvyššou láskou vriacu krv! / Preklínam nádej, vieru pravú! / No trpezlivosť najsamprvú*“ (v. 1603-6, Dedinský s. 128). Touto kaskádou kliatob zaplaví Faust Mefista na začiatku tragédie, aby ich v závere ešte vyšperkoval, keď skríkne: „*Preklínam každé tu!*“ (v. 11233). Faust tu nepreklína len trpezlivosť ako ľudskú čnosť, ale aj všetky božské, totiž vieru, nádej a lásku, neuvedomujúc si, že tam, kde končia tieto tri, začína peklo. Svojou finálnou kliatbou napokon manifestuje moderný kult rýchlosti, ktorého imperatívom je neustrnúť v prítomnom okamihu, pretože „*každá prítomnosť, každé bytie tu a teraz je bezcenné, prázdne, mŕtve. Len to, čo tu nie je, čo nemáme k dispozícii, čo ešte nejestvuje, je atraktívne a sľubuje opravdivý život*“ (Jaeger 2010, s. 22).

Táto pekelná túžba byť vždy niekde inde a mať vždy niečo viac, a najmä mať to rýchlo, sprevádza Fausta po celý život – veď sa jej upísal. Bola to rýchla dýka, ktorou na Mefistov popud prebodol Grétkinho brata Valentína; rýchla láska, ktorá Grétku priviedla k šialenstvu a potom na popravisko; rýchly Mefistov plášť, v ktorom chcel preletieť celý svet; ale aj rýchle peniaze, získané za cenu vykorisťovania iných. Práve prerušenie tohto kultu rýchlosti je skutkovou podstatou predmetnej stávky. Faust ju prehrá, ak svoj voluntarizmus, a s ním bezpodmienečne i svoje ego, na okamih ovládne; a vyhrá, paradoxne, ak ho neudrží na uzde a úplne sa mu podvolí. Nemá zakázané prežiť peknú chvíľu; má zakázané želať si, aby trvala navždy – a toto želanie aj verbalizovať. Upisuje sa k tomu, že ho nikdy nevysloví. Keď napríklad s Grétkou prežíva najkrajšie chvíle svojho života – zaplavuje ju bozkami, ona mu ich opätuje, on *na chvíľu* zabúda na seba samého a *na chvíľu* vníma toto dievča ako rovnocennú bytosť – práve vtedy vtrhne na scénu Mefisto, akoby ho chcel donútiť povedať zakázané slová: *Postojže, chvíľa, si taká krásna!* Faust ich však nevysloví, na to má príliš pevnú vôľu: „*Vyhne sa predĺženiu tohto okamihu – totiž v manželstve – a tak mu neostáva iné ako ju [Grétku – pozn. J. Č.] buď opustiť, alebo citovo vydierať*“ (Boyle 2006, s. 42). Aj atribút krásy má v tejto zakázanej vete špecifický význam. Nie je tu použitý v zmysle estetických hodnôt, ale ako „*synonymum pokoja, stíšenej vášni, tichého majestátu autonómneho vedomia*“ (Jaeger 2010, s. 67). Faust sa zaväzuje k neustálej negácii času *kairos*, v ktorom by si mohol vychutnať romantickú, nevypovedateľnú krásu prítomného okamihu; a k privilegovaniu času *chronos*, v ktorom na takýto luxus skrátka nebude čas. Faust – a v tom tkvie najvlastnejšia podstata jeho osobnej tragédie – môže túto stávku vyhrať iba za príšernú cenu celoživotného zápasu, chronickej vnútornej rozorvanosti a nepokoja.

Ten je u Fausta výsledkom nedosiahnuteľnosti Boha cestou vedeckého pokroku, ktorý naberá nevidané rozmery práve na úsvite nového milénia. Aj preto Mefisto používa pojem okamihu v inom význame ako Faust, totiž keď jeho žiakovi hovorí: „*Márne sa pachtíte za vedou z kníh, / každý sa naučí, čo pozná už. / No ten, kto uchopíť vie okamih, / to je ten pravý muž*“ (v. 2015-18, Richter s. 31). V tomto zmysle je Mefisto síce menej osvietenecký, no zároveň aj menej nebezpečný a menej nehumánny ako Faust, ktorého najničivejšou zbraňou sa stal vlastný intelekt. Paradoxne je to však jeho niekdajší žiak Wagner, ktorý to po vedeckej stránke dotiahol tak ďaleko, že vo svojom chemickom laboratóriu vytvára takzvaného homunkula – umelého človeka žijúceho v skúmavke. Poznávacími schopnosťami sa tento homunkulus dokonca má vyrovnat' svojmu tvorcovi: „*bo s mozgom, čo má dobrý mysliteľ, / aj mysliteľa iste spraviť vieme*“ (v. 6869-70, Dedinský s. 119), hovorí Wagner Mefistovi. Je to akt, ktorým človek odníma Bohu výsadné právo stvorenia, akt, ktorým sa opäť do pozície Boha stavia sám. Veda sa tu stáva nástrojom vôle byť ako Boh, čo má zjavný súvis s filozofiou Arthura Schopenhauera, podľa ktorého sa vôľa neobjektívizuje iba v pohlavnom púde, ale aj v schopnosti myslieť (1997, s. 286). Oboje funguje v područí vôle, pričom sám Schopenhauer, podobne ako Mefisto, nie je schopný spraviť nijakú meritórnú deliacu čiaru medzi človekom ako racionálnou bytosťou a zvierat'om; rozdiel vidí len v stupni vývoja. Nezlomná ľudská vôľa využíva intelekt na vlastné účely, pričom Schopenhauer prirovnáva tento parazitický vzťah k „*silnému slepčovi, ktorý na pleciah nesie vidieckeho chromého*“ (tamtiež). Vôľa je silná, ale slepá – a navyše sa zdá, že svätú prostriedky; rozum zas chromý, ale vidí. Vôľa ženie človeka vpred, veda mu dláždí cestu; tá však občas vedie aj do pekla – najmä pri dobrých úmysloch. Takto sa ľudský intelekt, podobne ako libido, stáva otrokom vôle, ktorá ho slepo trpí, aby dosiahla svoj cieľ. Ním je najskôr ilúzia všemohúcnosti – atribút, ktorý možno pripísať len Bohu.

V tomto svetle sa poznanie javí ako prostriedok na ovládnutie sveta. Ešte dnes sa nad knižnicou jednej z britských univerzít čnie nápis »*Knowledge is power*«, teda »*Poznanie je moc*« – no nezvykne sa už explikovať, že ním bola myslená moc nad prírodou. V ére klonovania a plánovaných vesmírnych dovoleník priamo medzi hviezdami, v ére, keď má človek moc geneticky programovať ľudí, takmer krotiť búrky, zrovnávať horstvá so zemou či meniť toky riek, je táto osvietenská fráza Francisa Bacona z konca 16. storočia mimoriadne aktuálna. Už v sedemdesiatych rokoch minulého storočia však na jej amorálnosť upozornil Heinz Politzer (1974, s. 572-606) v štúdiu s provokujúcim, no priliehavým názvom *O strome poznania a briechu vedy*. Fausta tu prezentuje ako typického predstaviteľa technologického pokroku, héroša, martýra a priekopníka nových myšlienok, ktorého egocentrizmus a túžba neustále napredovať sa podľa Oswalda Spenglera (tamtiež, s. 572) odráža aj v spôsobe jeho vyjadrovania: „*Ono ja' v jeho replikách a dynamická stavba vety (...) štýlisticky absolútne presne reprodukuje dej (...). Je to práve toto ja', čo sa v gotickej architektúre týči do výšky: špice veží a oporné piliere sú stelesnením tohto ja', a preto je aj celá faustovská etika jedným veľkým, vyvyšovaním sa' (...). Toto, vyvyšovanie' bolo priam predurčené vyniesť faustovského človeka rovno ku hviezdám – do vesmíru.*“ K étosu vedy sa vyjadril aj Erich Heller, ktorý už v ľudovej knihe od Johanna Spiesa rozoznáva v stávke Fausta s Mefistom otváranie Pandorinej skrinky ľudského poznania. Svojím umom si človek napokon vydobyl slobodu, ktorá kulminuje v demokratickom veku, až nato, že „*po stáročiach slobodného myslenia, slobodnej vedy, slobodných pokusov a všakovakých špekulácií stál v americkej púšti doktor jadrovej fyziky, pozeral sa na prvú skúšobnú explóziu svojej atómovej bomby a povedal, že až teraz chápe, čo je briech*“ (tamtiež, s. 574).

Vo Faustovej bezohľadnej vedecko-voluntaristickej revolúcii vidí Heller, celkom v protiklade k racionalistickým doktrínam osvietenstva, zárodoky apokalypsy. Faust vždy žiadal *najkrajšie hviezdy z neba* (v. 304, Dedinský s. 62), chcel sa *vyzvedieť, čo v samom jadre drží svet* (v. 382-3, Richter s. 19) a chcel *na hučiacich krosnách času tkať / a vytvárať pre božstvo žijúť šat* (v. 508-9, tamtiež, s. 23), teda to, čo mu neprináleží. Chcel byť pánom času, participovať na Božom projekte pretvárania prírody a celého vesmíru, hoci si dobre uvedomoval nesplniteľnosť tejto túžby: „*Bo pretajomná príroda / si ani za dňa zúvoj strhnúť nedá, / čo duchu tvojomu*

sama zjavné nepodá, / to beverom a skrutkou nevyvréš jej, beda“ (v. 672-5, Dedinský s. 82). Preložené do reči exaktných vied: Faust chcel preniknúť do jadra ľudskej bunky a rozbiť jadro atómu (práve tie sa skrývajú pod oným „závojom“, čo si príroda nedá sňať) a tak objaviť Boha – objaviť ho v mikrokozme ľudskeho tela i v makrokozme vesmíru⁵. Nie náhodou Gustaf Gründgens vo svojej hamburskej inscenácii z roku 1957 nahrádza vysoké klenby Faustovej gotickej izby súborom sklenených gúľ, znázorňujúcich bruselské Atómium a v orgiastickej *Valpurginej noci* na vrchu Brocken dokonca necháva odpáliť atómovú bombu: „*Zrazu tma, clona, na nej vystrelí atómový hríb, potom oslnivý záblesk nad besniacim, vriacim davom, chaos, všade rock-and-roll, medzitym Marťania, Faust a Mefisto vo víre“* (Melchinger, S., cit. podľa Politzera 1974, s. 573). Veda tu doháňa človeka k šialenstvu, mení sa na deštruktívny, neetický fenomén, zanechávajúci za sebou spúšť bez známok života. Jadrový výbuch ako plod ľudskeho intelektu môže premeniť na prach aj gotické klenby Faustovej študovne, v ktorej na začiatku sedel a sťažoval sa, že nemôže nič poznať, no ktorých lomené oblúky zároveň pripomínajú nosy raketoplánov, hrdo sa týčiace k nebu pred štartom do vesmíru. Prach, ktorý pri tomto výbuchu vzniká, však nie je prachom hviezdny, ale prachom zeme – rovnakej zeme, do akej padá človek po každom smiešnom výskoku k výšinám poznania. Aj preto Mefisto pri spiacom Faustovi v druhej časti tragédie už len nostalgicky konštatuje:

*„Dívam sa bore, sem-tam na tie múry;
 všetko, jak bolo; – neničil tu čas:
 len okien pestrota sa väčšmi chmúri
 a pavučin je všade viac;
 atrament vyschol, zžltli papiere,
 a každý predmet je tam, kde aj stál;
 mój zrak, hľa, utkvel na pere,
 ktorým sa Faust bol diablu upísal.“*

(v. 6570-7, Dedinský s. 104)

Z týchto slov vane akási pradávna životná múdrosť, lebo „*potvrdzujú celožitovnú skúsenosť človeka zaoberajúceho sa vedou“* (Böhme 2005, s. 35). Faustova osobná tragédia spočíva v tom, že v rámci zmluvy musel celý život klásť „*individuálne chcenie proti prírodným zákonom, subjektívnu agresiu proti objektívnym požiadavkám sveta, svojvoľu proti tomu, čo bolo nutné“* (Ehrhardt 2006, s. 52). Jeho bezhlavá honba za poznaním mu však napokon neodkryla tajomstvo Boha ani prírody, ale šikmú plochu vlastného voluntarizmu, ktorá ho v závere zosúva z výšin neba opäť na zem, do zeme a pod zem, presne ako predpovedal Mefisto. Jas osvietenského poznania, za ktorým sa škriabal, mu napokon ako storočnému starcovi spôsobuje slepotu – slepotu onoho Schopenhauerovho siláka, ktorý už na pleciah nevládze niest' tiaz svojich paralyzovaných myšlienok.

Literatúra:

- [1] BLOOM, H. 2000. Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků. Praha: Prostor. ISBN 80-7260-013-3.

⁵ V tomto zmysle by sa dnes Faust venoval najskôr jadrovej či dokonca kvantovej fyzike, ktorá má k dôkazu o známkach Božej existencie v prírode a vesmíre najbližšie, aj keď istá hranica sa zdá byť preda len nepreniknuteľná. Túto hranicu medzi poznateľným a nepoznateľným označuje kvantová fyzika pojmom *Planckov mír*. Za ním sa nachádza bod absolútnej nuly, ktorá predstavuje nehybný stav nekonečnej inteligencie. Z teologického hľadiska sa teda chcel Faust dostať do bodu, keď všetko skrslo v hlavu Stvoriteľa; z vedeckého hľadiska do bodu pred tzv. „veľkým treskom“ (porov. Guitton 2006, s. 21-33).

- [2] BOYLE, N. 2006. Der religiöse und tragische Sinn von Fausts Wette. In: JAEGER, M. a KOBERG, R. eds. »Verweile doch« – Goethes Faust heute. Die Faust-Konferenz am Deutschen Theater und Michael Thalheimers Inszenierungen. Berlin: Henschel, s. 37 – 45. ISBN 978-3-89487-546-6.
- [3] BÖHME, G. 2005. Goethes Faust als philosophischer Text. Kusterdingen: SFG. ISBN 3-906336-43-3.
- [4] ČINČURA, A. 1997. Goetheho Faust – pohan alebo kresťan? In: Viera a život, roč. 7, č. 3, s. 238 – 262.
- [5] EHRHARDT, G. 2006. Willkür. Faust als moderner Charakter. In: JAEGER, M. a KOBERG, R. eds. »Verweile doch« – Goethes Faust heute. Die Faust-Konferenz am Deutschen Theater und Michael Thalheimers Inszenierungen. Berlin: Henschel, s. 47 – 57. ISBN 978-3-89487-546-6.
- [6] GAIER, U. 2006. »Dass sie vom Bösen / Froh sich erlösen«. Moderne Anthropologie in Goethes Faust. In: JAEGER, M. a KOBERG, R. eds. »Verweile doch« – Goethes Faust heute. Die Faust-Konferenz am Deutschen Theater und Michael Thalheimers Inszenierungen. Berlin: Henschel, s. 25 – 35. ISBN 978-3-89487-546-6.
- [7] GOETHE, J., W. 1966. Faust. Prvý diel tragédie. (Preložil M. M. Dedinský.) Bratislava: Tatran.
- [8] GOETHE, J., W. 1968. Faust. Druhý diel tragédie. (Preložil M. M. Dedinský.) Bratislava: Tatran.
- [9] GOETHE, J., W. 2000. Faust a Margaréta. (Preložil M. Richter.) Bratislava: PT. ISBN 80-88912-14-8.
- [10] GOETHE, J., W. 2003. Faust. Texte. (Eds. A. Schöne.) Frankfurt/Main: Insel. ISBN 978-3-458-34700-2.
- [11] GOETHE, J., W. 2003. Faust. Kommentare von Albrecht Schöne. Frankfurt/Main: Insel. ISBN 978-3-458-34700-2.
- [12] GOETHE, J., W. 2008. Faust. (Preložil Otokar Fischer.) Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1675-1.
- [13] GUITTON, J. 2006. Boh a veda. Bratislava: Lúč. ISBN 80-7114-079-1.
- [14] HOFMANNSTHAL, H. 2009. Malé divadlo sveta. (Vybral a preložil Ladislav Šimon.) Bratislava: Studňa. ISBN 978-80-89207-08-4.
- [15] JAEGER, M. 2010. Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart. Zur Aktualität Goethes. Berlin: Wolf Jobst Siedler. ISBN 9-783-937989-70-9.
- [16] MICHELSEN, P. 2000. Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien. Würzburg: Königshausen und Neumann. ISBN 3-8260-1404-9.
- [17] OSTEN, M. 2006. Homunculus. Die künstliche Optimierung des Menschen und der Verlust der Gedächtniskultur. In: JAEGER, M. – KOBERG, R. eds. »Verweile doch« – Goethes Faust heute. Die Faust-Konferenz am Deutschen Theater und Michael Thalheimers Inszenierungen. Berlin: Henschel, s. 71 – 79. ISBN 978-3-89487-546-6.
- [18] POLITZER, H. 1974. Vom Baum der Erkenntnis und der Sünde der Wissenschaft. Über Goethes Faust. In: KELLER, W. eds. Aufsätze zu Goethes Faust I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. s. 572 – 606.
- [19] SCHINGS, H., J. 2006. Faust und die Schöpfung. In: JAEGER, M. – KOBERG, R. (eds.): »Verweile doch« – Goethes Faust heute. Die Faust-Konferenz am Deutschen Theater und Michael Thalheimers Inszenierungen. Berlin: Henschel. s. 15 – 24. ISBN 978-3-89487-546-6.

- [20] SCHOPENHAUER, A. 1997. Die Welt als Wille und Vorstellung. In: STEGMAIER, W. a FRANK, H. eds. Interpretationen. Hauptwerke der Philosophie von Kant bis Nietzsche. Stuttgart: Reclam. s. 274 – 303. ISBN 3-15-008743-0.
- [21] SVÄTÉ PÍSMO STARÉHO I NOVÉHO ZÁKONA. 2009. Trnava: Spolok svätého Vojtecha. ISBN 978-80-7162-777-7.
- [22] WALZ, J., A. 1930. Linguistic Notes on Goethe's Faust, Part I. In: Journal of English and Germanic Philology, roč. 29, č. 1, s. 204 – 232.
- [23] ŽILKA, T. 1999. Postmoderné podoby doktora Fausta. In: Intertextualita v postmodernom umení. Nitra: FF UKF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie. s. 27 – 42. ISBN 80-8050-276-5.

Mgr. Ján Čakanek, PhD.
Inštitút prekladateľstva a tlmočníctva
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov
johann.von.82@gmail.com

www.casopisespes.sk

Román Thomasa Manna „Doktor Faustus“ a hudobná estetika Theodora W. Adorna *

Vladimír Fulka; martinu@post.sk

Abstrakt. Mannov román *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (*Doktor Faustus. Život nemeckého skladateľa Adriana Leverkühna rozprávaný jeho priateľom*, 1947) je jeden z najznámejších literárnych diel 20. storočia. Základom jeho vzniku bolo stretnutie T. Manna s filozofom a muzikológom T. W. Adornom v americkom exile počas 2. svetovej vojny. Mannov román je poetizáciou a narativizáciou, či literarizáciou a fikcionalizáciou Adornovej hudobnej teórie a estetiky ako ich nachádzame v rôznych Adornových prácach, najmä v knihe *Philosophie der neuen Musik* (1949).

Kľúčové slová: fiktívna poetika, hermeneutika, hudobná poetika, rozprávaná hudba, nemecká spiritualita, hudobná avantgarda, racionalita, démonizmus, mágia, mystika, ezoterizmus, atonalita, dodekafónia, serializmus, dialektika, determinizmus.

Abstract. Thomas Mann's novel *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (1947) is one of the most known literary works of the 20th century. The creation of this novel was closely tied with an encounter of Thomas Mann with a philosopher and musicologist Theodor W. Adorno in their american exile during the World War II. Thomas Mann's novel represents literary fiction of Adorno's theory of music and musical aesthetics, as found in the study *Philosophie der neuen Musik* (1949).

Key words: fictitious poetics, hermeneutics, music poetics, german spirituality, spoken music, atonality, dodecaphony, serialism, progress, avant-garde in music, rationality, demonism, magic, mysticism, esoterism, atonality, dodecaphony, determinism.

I.

Román *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (*Doktor Faustus. Život nemeckého skladateľa Adriana Leverkühna rozprávaný jeho priateľom*, 1947) patrí medzi Mannove literárne texty, romány, novely a poviedky s hudobnými motívmi a témami: *Tristan, Buddenbrooks, Blut der Walsungen, Luischen, Ein kleiner Herr Friedmann, Zauberberg*, ako aj eseje o Richardovi Wagnerovi a Hansovi Pfitznerovi. Úvahy o hudbe (o Richardovi Wagnerovi) sa nachádzajú v eseji *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Úvahy nepolitického človeka*, 1918).¹ Faustovský román je však intenzitou a šírkou výpovede o hudbe medzi nimi na prvom mieste; má výnimočné postavenie nielen v nemeckej literatúre, ale i v širších kontextoch nemeckých kultúrnych a duchovných dejín, ich filozofie, ideálov, sebareflexie, novodobých historických tráum a tragických omylov (Röcke 2004; Fulka 2013).²

* Táto štúdia je súčasťou riešiteľskej úlohy projektu VEGA *Vplyv štylizácie forklórných elementov na paradigmu umeleckej hudby*, VEGA 2/0143/11 na Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave.

¹Súbor Mannových esejí o Wagnerovi vyšiel v slovenčine pod názvom *O veľkosti a utrpení Richarda Wagnera* (Bratislava, OPUS 1982). Okrem esejí sa tu nachádza časť *Betrachtungen*, o Richardovi Wagnerovi.

² „Es gibt wohl nur wenige Bücher des 20. Jahrhunderts in denen die Wunschbilder und Aporien der deutscher Geistes- und Kulturgeschichte, ästhetischer Fundamentalismus und die Überzeugung von „Endzeit der Kunst“, deutsche Innerlichkeit, faschistische Gewalt so präzise, aber auch so schonungslos reflektiert wurden wie in Thomas Manns „Doktor Faustus“ Roman von 1947“ (Röcke 2004; Fulka 2013, s. 136-147).

Ako ukazuje Röcheho zborník, téma Mannovho *Doktora Fausta* je predmetom interdisciplinárnych výskumov literárnej vedy, germanistiky a hudobnej vedy. Predstavuje fúziu literárnej a hudobnej poetiky, problematiku hudobnej témy a hudobných prvkov v literárnom texte. Ako taká je súčasťou širšej problematiky literárno-hudobnej poetiky v mnohých iných literárnych textoch orientujúcich sa na hudbu v dielach A. Huxleyho, M. Prousta, J. Joyceho, H. Hesseho a iných. Táto interdisciplinárna oblasť sa v nemeckej muzikológii v súvislosti s mannovskou problematikou výrazne konštituovala od 90. rokov 20. storočia. Nemecký germanista-muzikológ Hermann Danuser použil v tejto súvislosti termíny *Erzählte Musik* a *Fiktive Poetik*, ktoré dali Mannovej problematike zásadný, širší konceptuálny a epistemologický rámec (Röcke 2004; Fulka 2013).³

Príbeh hudobného skladateľa Adriana Leverkühna je ojedinelou hudobnou verziou a parafrázou faustovského mýtu v dejinách literatúry. Je to faustovské podobenstvo zasadené do dejín hudby, do hudobno-historických reálií 20. storočia s paralelou osudu Adriana Leverkühna a národnej katastrofy Nemecka počas 2. svetovej vojny. Doktor Faustus, Adrian Leverkühn, hudobný skladateľ na začiatku 20. storočia, sa upíše diablovej krvi za dar slávy, hudobnej geniality, originality a hudobnej inšpirácie. Dôsledkom jeho zmluvy s diablom sú nielen hudobná kreativita a originalita, ale aj choroba, utrpenie a hrôza večného zatratenia. Mannovo hudobné faustovské podobenstvo je inšpirované Goetheho *Faustom*. Mann je okrem goetheovského románu *Lotte in Weimar* (1939) autorom deviatich goetheovských esejí, medzi nimi aj *Über Goethes „Faust“* (1939). Podnetom na napísanie faustovského románu bol však predovšetkým prvý faustovský príbeh v dejinách literatúry *Historia von D. Johannes Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler* (*História o doktorovi Johannesovi Faustovi, pokročilom čarodéjníkovi a mágovi*, 1587) od Johanna Spiessa, ktorým bol Mann silne ovplyvnený nielen vo výbere stylistických prostriedkov archaického jazyka, ale aj celkovým poňatím faustovskej legendy. Kým Goetheho *Fausta* anjeli po smrti vyslobodia z moci pekelných síl, Mannov Faust, podobne ako Spiessov Faust, je odsúdený do večného zatratenia. Mann nadviazal nielen na tento prvý faustovsko-mefistovský príbeh, ale aj na širšiu, do stredoveku siahajúcu tradíciu „démonológie“ v hudbe.

Ako vyplýva z denníkových záznamov, základná predstava o Faustovi ako umelcovi sa u Manna objavila už na počiatku jeho spisovateľskej kariéry. Faustovský významový rámec mu umožnil v súvislosti s hudbou 20. storočia nastoliť znepokojivé otázky a etické dilemy, týkajúce sa romantizmu, morálneho poslstva hudby, zodpovednosti skladateľa a umelca, zdrojov hudobnej inšpirácie a tvorivosti. Je to etická dilema faustovsko-prometeovskej nadradenosti umelca nad ostatným svetom, kultu geniality spojeney s chorobou, problému umenia, estétstva a dekadencie. V Mannovom literárnom svete umelcov je prítomná polarita, antagonizmus života a umenia, charakteristický pre epochu *fin-de-siècle* na prelome 19. a 20. storočia. Podobné dilemy, hoci nie explicitne v súvislosti s faustovstvom, nastolil Mann i v iných literárnych textoch, najmä pri postave R. Wagnera vo svojich wagnerovských esejach. Najvýraznejšou „dekadentnou“ literárnou postavou je spisovateľ Gustav Aschenbach v novele *Smrt' v Benátkach* (1912), hoci „Faust“ Aschenbach tu nemá hudobné významové kontexty; tie mu dal oveľa neskôr, v roku 1971, taliansky režisér Luchino Visconti v slávnom filme *Death in Venice*, kde Aschenbacha urobil hudobným skladateľom a použil ako hudbu 5. symfóniu G. Mahlera. Podnetom k stvárneniu hudobného faustovstva v týchto dejinno-duchovných kontextoch bolo štúdium vzťahov F. Nietzscheho, Wagnera a Schopenhauera, ich faustovská atmosféra „kríža, smrti a hrobky“. F. Nietzsche bol pre Manna svojimi štúdiami o Wagnerovi dôležitým

³H. Danuser stavia „fiktívnu hudobnú poetiku“ nielen v literatúre, ale aj vo výtvarnom umení voči trom typom „reálnej hudobnej poetiky“. „Während die musikalische Poetik der drei anderen Typen mittelbar oder unmittelbar auf erklingende Musik in ihrer ästhetischen Kundgabe zielt, ist beim fiktiven Typus Musik Mittel der Darstellung zu einem ausserhalb ihrer liegenden Zweck“ (Danuser 2004, s. 293-294; Danuser 1990).

inšpiračným zdrojom. „Hudobným faustovstvom“ sa zaoberá aj Mannova prednáška *Nemecko a Nemci* z roku 1945. Mannov faustovsko-mefistovský fenomén v hudobno-významovej interpretácii bol prvou takouto verziou faustovstva v dejinách literatúry (Kutzke a Stachorski 1996; Mann 1974).

O pozadí vzniku románu sa môžeme dozvedieť od Manna samotného. Krátko po dokončení románu napísal autobiograficky ladenú knihu-reflexiu o jej vzniku *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (*Vznik Doktora Fausta. Román románu*, 1949). Z nej sa dozvedáme, že hlavným východiskom a inšpiráciou Mannovho románu bola Adornova hudobno-teoretická práca *Philosophie der neuen Musik* (*Filozofia novej hudby*) z roku 1949. Adorno ju poskytol Mannovi ešte v rukopise, pred publikovaním knihy v Nemecku, počas ich spoločnej emigrácie v Amerike. Mann konzultoval problematiku dejín hudby, hudobnej kompozície a hudby 20. storočia s viacerými skladateľmi a hudobnými teoretikmi, medzi ktorých patrili A. Schönberg, E. Krenek, I. Stravinský, E. Toch, H. Eisler a G. Albersheim. Špeciálne postavenie medzi nimi mal však nemecký hudobný teoretik a filozof Theodor Wiesengrund Adorno. Mann a Adorno sa po prvýkrát stretli v roku 1943 v Pacific Palisades v Kalifornii. Mann po tomto stretnutí s Adornom začal písať svoj román.

Adornovské pozadie Mannovho románu, opísané v *Entstehung*, možno chápať v širšom kontexte Adornových prác, do ktorého tiež patria ďalšie esteticko-filozofické a muzikologické práce o Beethovenovi, Wagnerovi a Bergovi, ako aj práce o Kirkegaardovi a dialektike osvietenstva.⁵ Adorno svojimi textami o hudbe a ako muzikologický poradca zohral mimoriadne významnú úlohu pri vzniku Mannovho románu. Mann s ním počas písania úzko spolupracoval; v knihe *Die Entstehung* nazýval Adorna *wirkliche geheime Rat*, t. j. skutočný tajný radca. Adornove texty predstavujú muzikologický kontext Mannovho románu. Adorno bol v Mannovom románe autorom popisov skladieb a hudobných analýz, ako aj textov o kompozičnej problematike dodekafónie v XXII. kapitole; bol autorom výkladov – interpretácií Beethovenových klavírných sonát u jednej z hudobných postáv románu, Leverkühnovho učiteľa hudby Wendela Kretzschmara. Aj Leverkühnove duchaplné a zasvätené hodnotenia hudby Beethovena, Chopina, Schumannna a Wagnera pochádzajú od Adorna. Adorno bol autorom fiktívnych hudobných kompozícií fiktívneho hudobného skladateľa Leverkühna: husľového koncertu, piesní, komorných skladieb, kantáty *Doktor Fausti Weheklage* (*Lamento doktora Fausta*) a oratória *Apocalypsis cum Figuris* (*Apokalypsa v obrazoch*). Z Adornovho pera bola Mefistova analýza situácie európskej hudby v XXV. kapitole. Adorno ako hudobný teoretik a hudobný skladateľ zohral v dejinách hudby ako aj v dejinách literatúry unikátnu úlohu: bol autorom fiktívnej hudby, fiktívnych hudobných kompozícií, ktoré „skomponoval“ na Mannovu žiadosť. V nich špecifickým spôsobom uplatnil svoju hudobnú imagináciu. Podiel Adorna na Mannovom románe bol taký vysoký, že napokon vyvolal spory oboch umelcov. Mannove podozrenia a nedôvera voči Adornovi negatívne poznačili ich vzťahy, najmä vzťah Adorna k Mannovej rodine po jeho smrti (Schmidt – Schütz 2003).⁶

Mannove memoáre o faustovskom románe zaznamenávajú širokú, najmä nemeckú, ale aj inú spoločensko-intelektuálnu emigrantskú elitu, v ktorej sa Mann v kalifornskom exile počas písania knihy pohyboval. Do nej patrili napr. F. Werfel, L. Feuchtwanger, B. Brecht, dirigenti B. Walter, W. Klemperer, hudobný

⁵Adorno Mannove texty o hudbe reflektoval už v 30. rokoch, o čom svedčí citovanie z textu Mannovej wagnerovskej štúdie *Leiden und Größe Richard Wagners* v Adornovej štúdiu *Versuch über Wagner* (1937/38, časti z nej vyšli v periodikách, celá práca vyšla v roku 1952). V nej Mann nachádza príbuznosť so svojou štúdiou *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933). Popri *Philosophie der neuen Musik* zohrali úlohu pri vzniku Mannovho románu aj Adornove práce *Kirkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933) a *Spätstil Beethovens* (1937). Do Mannovej záujmovej sféry patrili i Adornove analýzy Bergových skladieb v monografii Williho Reicha *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor W. Adorno und Ernst Krenek* (Wien, Leipzig, Zürich, 1937).

⁶Adorno je aj autorom eseje *Zu einem Porträt Thomas Mann* (Tiedemann 1974).

skladateľ I. Stravinský, pianista A. Rubinstein a Arnold Schönberg (Schönberg 2004 podľa Schönberg 2009). A. Schönberg bol pre Manna významným zdrojom informácií o hudbe. Mannovi daroval svoju knihu *Harmonielehre* a ten mu ako prejav uznania poslal exemplár románu s venovaním. Schönberg však z tohto daru nebol nadšený; v otvorenom liste a článkoch uverejnených v periodikách označil Mannov román za paškvil a porušenie svojho autorského práva na kompozičnú metódu dodekafónie, opísanú v románe. V ďalšom vydaní bol Mann nútený, kvôli týmto Schönbergovým interpeláciám a na radu Almy-Mahler-Werfelovej, vložiť na koniec románu dodatočnú poznámku, že kompozičná metóda opísaná v románe je Schönbergovo duchovné vlastníctvo a on ju len v určitej ideovej súvislosti preniesol na voľne vymyslenú skladateľskú osobnosť. V tejto poznámke spomenul Schönbergovu *Harmonielehre* ako zdroj svojej knihy. Spôsob zobrazenia schönbergovskej hudobnej problematiky bol príčinou konfliktu medzi Schönbergom a Mannom. Schönberg sa domnieval, že ho Mann zobrazil v postave duševne chorého Leverkühna. Leverkühnova postava však bola inšpirovaná aj F. Nietzsche, H. Wolfom, R. Wagnerom a A. Bergom; nemožno ju jednoznačne stotožniť so žiadnou z nich (Schwarz 1987). Mann popieral schönbergovskú identitu Leverkühna.

Arnold Schönberg rovnako ostro napadol Adornovu knihu *Philosophie der neuen Musik*. Adornovu interpretáciu svojej hudby v nej pokladal za dezinterpretáciu, nepochopenie podstaty svojej kompozičnej metódy a amatérizmus. Renomovaného „schönbergovského“ hudobného teoretika Adorna neuznával a v aliancii Adorna a Manna videl komplot proti svojej osobe.

II.

Z osobných kontaktov so Schönbergom a Adornom sa Mann, pohybujúci ako esejista a literát takmer výlučne vo svete Wagnerovej hudby, dozvedel o dovedy pre neho neznámej hudobnej problematike 20. storočia. Od oboch získal zasvätené informácie o atonalite, dodekafónii a serializme. V Adornovej knihe *Philosophie der neuen Musik* sa stretol s prvou kritickou reflexiou a esteticko-filozofickou analýzou tejto hudby.

Adornova kniha je o hudbe 20. storočia, hudobnej avantgarde, expresionizme, o Schönbergovej voľnej atonalite a dvanásťtónovej kompozičnej metóde; je však aj neoklasicizme Igora Stravinského. Adorno bol prvým teoretikom 2. viedenskej školy, ktorú analyzoval ako hegeliansky a marxisticky orientovaný sociológ, filozof a hudobný teoretik-estetik Frankfurtskej školy. Analyzoval ju ako sociálno-psychologický jav odrážajúci krízu buržoáznej industriálnej spoločnosti na začiatku 20. storočia. Jej postavenie v hudbe 20. storočia chápal ako synonymum progresu a významovo ju absolutizoval na úkor iných hudobných prúdov. Kniha je značne paušalizujúcou a ideologizujúcou kritikou hudby 20. storočia ako úpadku a regresu. Adorno hovoril o sfalšovaní a znehodnotení hudobnej kultúry, ktorá sa stala skomercializovanou a masovou kultúrou; stala sa predmetom priemyslu, tovarom a ako taká barometrom celkového kultúrneho úpadku buržoáznej spoločnosti. „Adorno videl rozkol v hudbe 20. storočia medzi progresívnou sebareflekujúcou kritickou hudbou, ktorá vzdoruje osudu tovaru na úrovni jej formy, ale zároveň sa tým odcudzuje publiku, a regresívnou asimilovanou hudbou, ktorá nekriticky prijíma svoj komoditný charakter zábavy v procese pohlcovania kultúrnym priemyslom“ (Paddison 2001, s. 167).⁹

Adorno hovoril o dejinách hudby po prvej svetovej vojne ako o *Verfallgeschichte*, dejinách úpadku, masovom epigónstve v hudbe, rutinérskom neoakademizme a konformizme hudobných skladateľov. Dejiny hudby

⁹ „Adorno saw a split in 20th century music between a progressive, selfreflected critical music which resists its fate as commodity at a level of its form while in the process of alienating itself from its public, and regressive assimilated music that uncritically accepts its commodity character, in the proces becoming absorbed by the cultural industry as entertainment“ (Paddison 2001, s. 167).

po prvej svetovej vojne sú epochou masového úpadku vkusu (Adorno 1990).¹⁰ Podľa Adorna je pre túto epochu charakteristické zrútenie sa všetkých kritérií pre dobrú a zlú hudbu. Po prvýkrát v hudobných dejinách sú diletanti prezentovaní v masovom meradle ako veľkí skladatelia.

Trendu celkového úpadku a komercializácie vzdoruje hudobná moderna rokov 1911 – 1921 označená Adornom ako „heroické desaťročie“ (*heroisches Jahrzehnt*). Hudobná avantgarda je heroickou defenzívou a antitezou voči komercializácii umenia podobne, ako je touto defenzívou nefiguratívne maliarstvo V. Kandinského. Kniha charakterizuje Schönbergovu atonalitu ako progres, oslobodenie sa od konvencií, ako otvorenie všetkých možností hudobného materiálu skladateľovi. Tonalita je prejavom reakčného tradicionalizmu, atonalita a dodekafónia prejavom progresu. Adorno poukázal na Schönbergom zdôrazňovanú hlbokú zakorenenosť atonálnej a dodekafonickej hudby v nemeckej tradícii klasicko-romantickej hudby u Bacha, Beethovena a Brahmsa. Avantgarda nie je anarchistickým radikálnym zúčtovaním s touto tradíciou, ako sa povrchno mnohí súčasníci domnievali, ale jej logickým dovŕšením. Adornova kniha je konzekventnou obhajobou „absolútnej hudby“ s pomocou Hegelovej fenomenológie; analyzuje podstatu atonality a dodekafónie ako racionálnu organizáciu do dôsledkov dovedenej idey klasického rozvedenia v sonátovej forme, ako *Durchorganisation der Elemente* a *totale Durchführung*: nachádza v nej konvergenciu a fúziu jednotlivých parametrov, polyfónie a homofónie, vertikály a horizontály, melodiky a harmónie, príznačnú pre Schönberga. „*V jeho hudbe sú nielen všetky dimenzie rovnako rozvinuté, ale jedna z druhej produkované tak, že konvergujú*“ (Adorno 1990, s. 58).¹¹ Nosné piliere európskej hudobnej tradície, dualita polyfónie a homofónie, kontrastu vertikály a horizontály sa stávajú v Schönbergovej hudbe redundantnými.

Podstatu novej hudby možno pochopiť len v jej nezmieriteľných protikladoch; len v takýchto polaritách možno poznať pravdivý obsah. Adorno polarizoval a redukoval problematiku hudby na začiatku 20. storočia na dva javy a antagonistické protiklady: Arnold Schönberg, resp. 2. viedenská škola, a Igor Stravinský. Prvá polovica Adornovej knihy má charakteristický názov *Schönberg und Fortschritt* (*Schönberg a pokrok*), druhá polovica *Stravinsky und Reaktion* (*Stravinský a reakcia*). Progresívnou a sebareflexívnou hudbou vzdorujúcou buržoáznej spoločnosti je pre Adorna Schönbergova hudba; opačný pól regresívnej hudby pre neho predstavuje Igor Stravinský. Podstatou Adornovej teórie je ostrá polarizácia hudobnej kultúry ako progresívnej a regresívnej. Adornova kniha začína citátom z knihy *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) Walthera Benjamina, nemeckého filozofa spriazneného s Frankfurtškou školou; je to kniha o nemeckej barokovej dráme, o extrémoch a excesoch ako základoch vývoja. Tento princíp je podľa neho platný aj v hudbe.

Stredobodom záujmu sociologicky orientovanej Frankfurtskej školy bol vývoj historicko-spoločenského vedomia, analýza a kritika sociálnych vzťahov v západnej spoločnosti, jej mocenských štruktúr. Frankfurtští filozofi vychádzali nielen z Hegelovho dialektického konceptu fenomenológie ducha (*Phenomenologie des Geistes*), jeho dynamiky, negácie a protirečení, ale aj Marxovho konceptu dejín základne a nadstavby; vychádzali aj z Freudovej psychoanalýzy. Adorno označil svoju filozofiu hudby v úvode knihy *Philosophie der neuen Musik* za pokračovanie svojej *Dialektiky osvietenstva* (1947), *ausgeführter Exkurs zur Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer a Adorno, 1984). Adornova a Horkheimerova *Dialektika osvietenstva* je o regrese civilizácie, slobody osvietenstva, o zvrate osvietenstva do novej mytológie, barbarstva a totality. Západná

¹⁰ Pozri tiež: *Das Schema der Massenkultur*, kapitola v *Dialektik der Aufklärung* (1947). Problematika 2. viedenskej školy vychádzala, ako autor upozorňuje v úvode, z jeho staršej štúdie s príznačným názvom *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, ktorá vyšla v periodiku *Zeitschrift für Sozialforschung* (1938).

¹¹ „*In seiner Musik sind nicht bloss alle Dimensionen gleich entwickelt, sondern derart auseinander produziert, das sie konvergieren*“ (Adorno 1990, s. 58).

civilizácia a kapitalistická spoločnosť je prejavom špecifickej západnej racionality ako nástroja moci a kontroly; takáto racionalita marginalizuje a potláča subjekt, jeho autonómiu a emancipáciu. Subjekt potom hľadá náhradu v archaických formách subjektivity (Hebermans 1985).¹³

Adorno v knihe *Philosophie der neuen Musik*, ako aj dielach *Dialektik der Aufklärung* a *Minima Moralia* odhalil odvrátenú, temnú stranu hudobného pokroku. Dejiny hudby majú v hudobnej avantgarde rovnakú dynamiku a dialektiku pokroku ako všeobecné dejiny. Osvietenstvo a hudobná avantgarda vo svojich dôsledkoch predstavujú analógiu, rovnaký zvrät progresu k regresu. Podstatou Adornovej dialektizujúcej filozofie novej hudby je rozporuplnosť a protirečivosť hudobnej moderny. Adorno charakterizoval Schönbergovu dodekafóniu ako progres, ale zároveň regres a totálny determinizmus hudobnej štruktúry: podriadenie sa hudby systému kalkulu, algoritmu a pravidlám. Neúprosný tlak noriem a pravidiel v dodekafónii pripodobňuje tlaku hegelovského osudu. „Dodekafónia narába s hudbou podľa schémy osudu... Hudba, ktorá podľabla historickej dialektike, má na tom podiel. Dodekafonická technika je jej osudom. Spútava hudbu tým, že ju oslobodzuje... Subjekt ovláda hudbu racionálnym systémom a sám podlieha tomto systému.“¹⁴ Adorno vo svojej knihe pomenoval problém dodekafónie ako zvrät slobody k neslobode (*Umschlag in Unfreiheit*, 1990, s. 68-71), ktorý vedie k odcudzeniu ducha (subjektu) a materiálu, k jeho zľahostajneniu, ochromeniu a oslabeniu (*Vergleichgültigung des Geistes, Lähmung, Emaskulierung des Geistes*). Autonómia a sloboda ducha vedú k odcudzeniu sa vo vzťahu k tomu, čo je predmetom ovládnutia, k podrobeniu sa moci materiálu. Skladateľ sa ocitá v moci tónového materiálu, stráca fantáziu a slobodu. Apodiktickým racionálnym systémom si skladateľ podrobil hudobný materiál; tento systém sa mu však vymkne spod kontroly: z ovládajúceho sa stane ovládaný. Dvanásťtónový systém hudbu oslobodzuje a zároveň ju spútava; degraduje hudbu na čisto technickú úroveň. Totálna racionalita a organizácia v hudbe likviduje subjekt a vylúčenie subjektivity je cestou k umeleckej sterilite. „Keď fantázia skladateľa podriadila materiál konštruktívnej vôli, konštruktívny materiál ochromuje fantáziu. Z expresionistického subjektu zostáva podrobenie sa technike“ (Adorno 1990, s. 68).¹⁵ Takýto obraz avantgardnej hudby je výsledkom špecifickej hegelovskej filozofickej optiky. Arnold Schönberg je dedičom vznešenej klasickej tradície „absolútnej hudby“, hoci sa stal obeťou racionality inkarnovanej v hudobnom materiáli. Igor Stravinský je však, na rozdiel od Schönberga, synonymom spreneverenia sa hudby tejto tradícii, synonymom jej zrady: je to vzburá kultúry proti vlastnej podstate, regres do barbarského predcivilizačného štádia a programová desubjektívizácia hudby. Analýza statusu Stravinského v hudbe 20. storočia sa zakladá na hegelovskej analýze vzájomnej absolutizácie a negácie ducha a bytia. „V oboch prípadoch ide o vzburu kultúry proti vlastnej podstate. Takúto vzburu podniká Stravinský nie iba z estetických dôvodov dôverného pohrávania sa s barbarstvom, ale zo zlostnej suspenzie toho, čo znamená hudba v kultúre, ľudsky artikulované umelecké dielo“ (Adorno 1990, s. 131).¹⁶ Adorno hodnotil Stravinského hudbu príkro a paušálne ako regresívny antikultúrny fenomén: v hudbe ho priťahuje len telesný, senzomotorický a pohybový dynamizmus, ktorý nie je pre Adorna špecifickým autonómnym hudobným fenoménom. Regres hudby u Stravinského znamená nielen neoklasicistické a eklektické priživovanie sa na historických štýlových prvkoch, ale, tak ako u Erica

¹³Problém „zraneného (neautentického) života“, pokrivených hodnôt v západnej civilizácii a kultúre bol nastolený v Adornovej práci *Minima Moralia* (1951). Podnadpis tejto práce markantne vyjadruje problém Adornovej filozofie: *Aus dem beschädigten Leben*, t. j. „Zo zraneného života“; je tým vyjadrený aj etický problém Mannovho románu.

¹⁴ „Die Zwölfstimmigkeit ...behandelt Musik nach dem Schema des Schicksals... Musik, welche der historischen Dialektik verfiel hat daran Teil. Die Zwölfttechnik ist wahrhaft ihr Schicksal. Sie fesselt Musik, indem sie sie befreit. Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen“ (Adorno 1990, s. 68).

¹⁵ „Hat die Phantasie des Komponisten das Material dem konstruktiven Willen ganz gefügig gemacht, so lähmt das konstruktive Material die Phantasie. Vom expresionistischen Subjekt bleibt die neusachliche Untermwürfigkeit unter die Technik“ (Adorno 1990, s. 68).

¹⁶ „Solchen Aufruhr unternimmt Stravinsky nicht bloss in vertraut-ästhetischem Spiel mit der Barbarei, sondern in der grimmigen Suspension dessen, was Musik in Kultur heisst, des human bereiteten Kunstwerks“ (Adorno 1990, s. 131). Aj kapitulu o Stravinskom uvádza citátom z Hegelovej *Ästhetik*, ktorom sa hovorí, že v umení nestačí osvojiť si svetonázor minulosti.

Satieho, aj vulgárnu rustikálnosť: hudbu ako *commedia dell'arte*, cirkus, varieté a kabaret. Stravinského balety *Svätenie jari* a *Petruška* tak predstavujú útek do fantazmagórií prírody; sú virtuozitou regresu. Stravinský podľa neho ústretovo reagoval na požiadavky európskej úpadkovej meštiackej civilizácie. Fetišistický charakter avantgardnej hudby napokon zblízuje túto hudbu s úpadkovou masovou hudbou, voči ktorej sa avantgarda pôvodne vymedzila. Stravinského hudba narába s tonalitou, ale je rovnako studená a vykonštruovaná ako Schönbergova dodekafónia. „*Stravinského masky a Schönbergove konštrukcie majú spočiatku malú podobnosť, ale v skutočnosti vo svojej prístribnutosti systémom neznejú tak odlišne, ako sa to zdá*“.¹⁷ Schönberg aj Stravinský rovnako „odsubjektivizovali“ svoju hudbu, hoci obaja pôvodne predstavujú protipóly.

Z Adornovho pohľadu bol „problém schönbergovskej hudobnej moderny len novou verziou archetypov, s ktorými sa stretávame v dejinách hudby. Moderna je fascinovaná predstavou hudby ako kalkulu, odrazu vyššieho metafyzického poriadku, predstavou, akú poznáme v stredovekej *musica mundana*. V regrese k týmto archetypálnym fenoménom, rovnako ako v komercializácii hudby, videl Adorno krízu európskej hudby. Jeho obraz západoeurópskej hudby je v tomto zmysle pesimistickým obrazom „súmraku bohov“. Jej pochmúrny obraz nachádzame v knihe Oswalda Spenglera *Der Untergang des Abendlandes* (1922); táto kniha je jedným z významných duchovných zdrojov citovaných v Adornovom texte. Spengler dokumentoval súmrak západnej kultúry na „infinitezimálnej“ (t. j. racionálne vykalkulovanej) hudbe, ktorá je predmetom túžby a ideálom západnej kultúry. Podľa Adorna je dodekafónia k tomuto ideálu bližšia, než sa Spengler a Schönberg nazdávali. Snaha o totálne ovládanie hudobného materiálu (*musikalische Naturbeberschung*) je analógiou civilizačno-kultúrneho fenoménu mocenských prostriedkov v dejinách a spoločnosti, ktoré napokon ovládnu tých, čo nimi disponujú (Adorno 1990).¹⁸ Takto prezentoval Adorno obraz západnej civilizácie aj v knihe *Dialektik der Aufklärung*.

Adornovo myslenie zostalo hodnotovo uzatvorené v tradícii nemeckej klasickej hudby, ktorej dovŕšením bola schönbergovská avantgarda. Stravinský sa vymykal z tejto kultúry. Adorno nikdy nepochopil džez, čo bol pre neho priam synonymom degenerácie hudobnej kultúry. Adornove tézy o Schönbergovi a Stravinskom boli jednostranne paušálne, redukcionistické, determinované jeho hegelovsko-marxistickými filozofickými východiskami – ako také boli aj rozporuplne prijímané a hodnotené. Sám Adorno v 50. rokoch reagoval na svoju knihu *Philosophie der neuen Musik* určitými korekciami svojich téz; priznal, že vychádzal viac z teórie než zo živej hudby. V týchto tézach bol však prítomný potenciál literárnej obraznosti, ktorý naplno využil Mann vo svojom románe.

III.

Ako sa dozvedáme z Mannových denníkových záznamov z roku 1943, čítanie Adornových filozoficko-hudobnoteoretických textov v Mannovej literárnej fantázii okamžite evokovala „hudobné faustovstvo“, postavu Adriana Leverkühna ako Fausta. V Adornovej knihe našiel afinitu k idei svojej knihy. Ako vyplýva z korešpondencie Adorna a Manna a jeho denníkových záznamov, písanie knihy sprevádzala aj lektúra rukopisov Adornom pripravovaných kníh *Dialektik der Aufklärung* a *Minima Moralia*. Faustovsko-mefistovský problém „démonizácie“ hudby je v adornovskej interpretácii dodekafónie implicitný, ale miestami takmer

¹⁷ „*Stravinskis Masken und Schönbergs Konstruktionen haben in der Tat zunächst geringe Ähnlichkeit. Aber man vermag es recht wohl sich vorzustellen, dass einmal entfremdeten, zusammenmontierten, tonalen Akkorde Stravinskis und die Folge der Zwölftonklänge, deren Verbindungsdrähte gleichsam auf Geheiß des Systems durchgeschnitten sind, gar nicht so verschieden klingen werden, wie sie heute sich ausnehmen*“ (Adorno 1990, s. 71).

¹⁸ „...wenn er (t.j. Spengler, pozn. V.F.) die „infinitezimale Musik“ des grossen Weltraums als die „tiefe Sehnsucht“ der abendländischen Kultur nennt, dann scheint die in sich rückläufige Zwölfttechnik, unendlich in ihrer geschichtslosen Statik, jenem Ideal näher, als jemals Spengler, aber auch Schönberg sich beikommen liess“ (Adorno 1990, s. 66).

explicitný. Adorno na strane 34 svojej knihy *Philosophie der neuen Musik* poznamenal, že v hudobnej avantgarde sú pokusy o zmierenie subjektu a objektu zvrátené na satanskú paródiu, na likvidáciu subjektu v objektívnom poriadku.

V texte *Entstehung des Doktor Faustus* označil Mann ako významný hybný moment hudobného faustovstva, jeho temného rozmeru, Kirkegaardove eseje o Faustovi a Mozartovom *Donovi Juanovi* (Mann 1989; Kirkegaard 1843). Kirkegaardovu prácu Mannovi sprostredkoval Adorno. Ten je autorom monografie *Kirkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933), ktorá pôvodne bola jeho habilitačnou prácou. Adorno sa tu zaoberal religióznym, mýtickým a teologickým rozmerom nemeckého filozofického idealizmu. Zdrojom Mannovho románu je aj teoretická práca Arnolda Schönberga *Harmonielehre*. Mann mal tendenciu identifikovať svoj román ako „schönbergovský“, aj keď v týchto prejavoch voči Schönbergovi možno do značnej miery vidieť Mannov prejav lojality a zdvorilosti voči nemu.²⁰

Adornova kniha *Philosophie der neuen Musik* je základným zdrojom pre porozumenie Mannovho románu. Hudobno-teoretické úvahy v Mannovom románe sú parafrázami, interpoláciami a takmer doslovnými citátmi textov Adornovej knihy *Philosophie der neuen Musik*. Leverkühnové a Mefistove úvahy sú „adornovské“, hoci mannovský prepis textov pôsobí ako vytrhnutý zo širších filozofických kontextov Adornovej knihy. Z hľadiska hudobnej problematiky dodekafónie má primárne postavenie XXII. kapitola románu. Leverkühn tu v rozhovore so svojim priateľom a oponentom Serenusom Zeitblomom rozvíjal filozofické úvahy v duchu adornovsko-hegelovskej dialektiky o slobode v hudbe, o subjektivite a objektivite; prezentuje svoj „epochálny objav“ dodekafónie. Leverkühnové úvahy silne rezonujú s Adornovým textom: hudba by potreboval génia objektívnosti a organizácie, ktorý by spojil archaickú tradíciu s revolučným zvratom v hudobných prostriedkoch, dal nadobudnutej slobode hranice. „Sloboda je iné slovo pre subjektívnosť a príde deň, keď to subjektívnosť nevydrží, bude zúfalá, že má byť tvorivá z vlastnej podstaty, a bude hľadať ochranu a bezpečnosť v objektívnosti. Sloboda má sklon k dialektickému zvratu. Spozná sama seba veľmi skoro, v spútanosti nájde naplnenie, v podrobení sa zákonu, nátlaku, systému – nájde sa v nich, to jest neprestane byť slobodou“ (Mann 1961, s. 225).²¹ Mann svojím románom nadviazal na Adornovu *Philosophie der neuen Musik*, ale nepriamo aj na *Dialektik der Aufklärung*. Mannov literárny text poetizuje tézy Frankfurtskej školy. Je to Adornov a Horheimerov filozofický problém fúzie formálneho a inštrumentálneho rozumu.

Leverkühn má teda víziu prísnej skladby, tvorivej slobody v dokonalej a prísnej organizácii, ktorá nesie znaky dodekafónie, ako ju popísal Adorno. „Bolo by treba ...vytvoriť z dvanástich stupňov temperovanej poltónovej abecedy väčšie slová ...určité kombinácie a vzájomné relácie dvanástich poltónov, rady, z ktorých by sa potom striktno odvodila skladba... Každý tón skladby by sa musel melodicky a harmonicky prejavovať vo vzťahu k tejto predurčenej základnej rade. Žiaden by sa nesmel vrátiť, dokiaľ by nenastúpili všetky ostatné... Nebolo by už voľnej noty. Hovorilo by sa tomu prísna skladba“ (Mann 1961, s. 227).²² Do literárneho textu sú vložené základné teoreticko-kompozičné pravidlá Schönbergovej dvanásťtónovej kompozície. Leverkühn je fiktívno-literárnym objaviteľom schönbergovskej kompozičnej metódy, ku ktorej je v mannovskej literárnej fikcii bytostne predurčený svojím nemeckým historicko-kultúrnym zázemím a pôvodom, ale aj svojimi pôvodnými teologickými štúdiami, ktoré zanechal, aby sa stal hudobným skladateľom. Mann tak vytvára v Leverkühnovej biografii významnú paralelu k životnému príbehu F. Nietzscheho, ktorý chcel byť pôvodne hudobným skladateľom.

²⁰T. Mann v liste Schönbergovi 17. februára 1948, reagoval na Schönbergov útok v tlači, uverejnený pod fiktívnym menom Triebtsamen, kde o Schönbergovi hovorí v tretej osobe. *Hat er nicht gemerkt dass die ganze Musiktheorie des Buches von ihren Ideen durchgeströmt ist, ja dass darin unter 'Musik' eigentlich immer 'Schönberg'sche' Musik verstanden ist?*

²¹ Text citátov z tohto vydania je preložený do slovenčiny autorom štúdie V. Fulkom.

²² Pozri nemecké vydanie *Doktor Faustus*, Ficher Verlag, Frankfurt am M., 1982, s. 256.

Vízia slobody v apodiktickom systéme je u Leverkühna spojená s mystickou ezoterikou a astrológiou stredoveku. Adorno nachádzal leverkühnovské ezoterické sklony aj u Schönberga (Adorno 1990).²³ Leverkühn sa rozhodol stať skladateľom pre svoje mystické a ezoterické sklony. Hudba je pre Leverkühna synonymom skrytých a zašifrovaných symbolov, tajomných kryptogramov. Ako taká nie je odkázaná na to, aby v nej bolo všetko počuteľné; ide skôr o to, aby to bolo viditeľné, analyzovateľné v úzkej elite ezoterikov-zasvätencom. Hudba teda nepotrebuje adresáta-poslucháča; takéto implikácie avantgardy urobil aj Adorno vo svojom texte. Symbolikou hudby ako prísnej organizácie a charakteristickým „faustovským“ motívom v románe sa stáva „magický kvadrát“ z medirytiny Albrechta Dürera *Melancholia*; tento obraz visí u Leverkühna v jeho izbe nad pracovným stolom. Magický kvadrát, číselná tabuľa na Dürerovom obraze je v stredoveku známy matematický algoritmus kvadratického usporiadania čísel dávajúci v rôznych diagonálach a stĺpcoch rovnaký sumár, číslo 34. Tento algoritmus mal v stredoveku auru mágie, mystiky a tajomna; symbolizuje renesančnú jednotu vedy a umenia.

Leverkühnovou estetickou maximou odvodenou z Adornovej analýzy je „*naplnenie prastarej túžby, aby všetko, čo znie, bolo systémovo usporiadané, a aby bola magická podstata hudby rozpustená v ľudskom rozume*“ (Mann 1961, s. 230).²⁴ Je to teda Adornom formulovaná fúzia racionality a mytológie. Táto Faustova myšlienka je evidentnou parafrázou-interpoláciou textu z Adornovej knihy „*Philosophie der neuen Musik: Výsledkom je systém ovládnutia prírody v hudbe. Zodpovedá túžbe pradávnej meštianskej epochy: všetko, čo znie, systémovo 'uchopiť', magickú podstatu hudby rozpustiť v ľudskom rozume*“ (Adorno 1990, s. 65-66).²⁵ Leverkühn má teda v zmysle Adornovej *Dialektik der Aufklärung* víziu eliminácie subjektu v hudbe. Adornov pôvodný kontext kritiky buržoáznej spoločnosti a jej hudobnej kultúry vo *Philosophie der neuen Musik* však Mann nahradil univerzálnejším rámcom dejín.

Leverkühnov priateľ a oponent Serenus Zeitblom v rozhovore s Leverkühnom namietá, že takáto hudobná racionálnosť má blízko k povere a astrológii, k viere v démonickosť; je to skôr rozpustenie rozumu v mágii. Leverkühn však nevidí rozpor medzi rozumom a mágiou-ezoterikou; múdrosť údajne spočíva v ich jednote, vo viere v hviezdy a čísla. Leverkühnove ezoterické sklony sú ovplyvnené čítaním Kirkegaardových textov, ale aj dávnou prednáškou Leverkühnovho učiteľa hudby, organistu Wendela Kretzschmara. Kretzschmar rozpráva príbeh-legendu o svojom predkovi, emigrantovi nemeckého pôvodu v Amerike v 18. storočí, Johannovi Beisselovi, vodcovi náboženskej sekty pensylvánskych anabaptistov. Beissel v snahách o reformu náboženského spevu dospel k systému jeho prísnej racionálnej organizácie a stal sa tak fiktívnym predchodcom hudby 20. storočia. Tento príbeh zostal hlboko v Leverkühnovom povedomí; z príbehu vzišiel podnet k idei dodekafónie.

Leverkühnov život je metaforou Adornovho „zraneného života“ z knihy *Minima Moralia*; v paralele s Friedrichom Nietzsche je Leverkühnova trauma akoby epicentrom, z ktorého sa „beschädigte Leben“ šíri ako kľatba do jeho okolia – napríklad v podobe tragédie jeho priateľa huslistu Rudiho Schwerdtfegera a Ines Roddeovej.

²³ *Die Zwölftonrationalität nähert als ein geschlossenes und zugleich sich selbst undurchsichtiges System in welchem die Konstellation unmittelbar als Zweck und Gesetz hypostasiert wird, dem Aberglauben an* (Adorno 1990, s. 67)..

²⁴ V pôvodnom Mannovom texte: „...*die Erfüllung eines uralten beschädigten Verlangens, was immer klingt ordnend zu fassen, und das magische Wesen der Musik im menschlichen Vernunft aufzulösen*“ (Mann 1981, s. 258).

²⁵ „*Ein System der Naturbeherrschung resultiert. Es entspricht einer Sehnsucht aus der bürgerlichen Urzeit: was immer klingt, ordnend zu erfassen, und das magische Wesen der Musik in menschlichen Vernunft auszulösen*“ (Adorno 1990, s. 65-66). Mann nadväzuje nielen na Adornovu *Philosophie der neuen Musik*, ale aj na jeho *Dialektik der Aufklärung*. Adorno charakterizoval svoj *Drubý exkurs* knihy, *Vorrede* na s. 16: „*Er zeigt wie die Unterwerfung alles Natürlichen unter das selbsherrliche Subjekt zuletzt gerade in der Herrschaft des blind Objektiven, Natürlichen gipfelt.*“

Mannov román je zaľudnený aj inými, hoci nehudobnými, „Faustami“ malého formátu, duchovnými príbuznými Leverkühna, ako sú napríklad docent religióznej psychológie-démonológie Eberhardt Schleppfuss, teológ evokujúci Luthera, Leverkühnov učiteľ teológie Ehrenfried Kumpf, učenec Chaim Breisacher a kozmopolitný hudobný manažér Saul Fitelberg. Do tohto faustovského panteónu patria aj estét-kunshistorik Helmut Institoris a básnik Daniel zur Höhe. Títo „malí faustovia“ sa podieľajú na vzniku duchovnej atmosféry, ktorá viedla k nacizmu; sú to intelektuáli vzdelaní v oblasti umenia, dejín a filozofie. Démonizmus považuje Mann za špecificky nemeckú kultúrnu tradíciu. „*Tam kde sa pýcha intelektu spojí s duchovným archaizmom, tam je diabol, diabol Luthera, diabol Fausta. Diabol sa mi javí ako veľmi nemecká postava, pakt s ním ako niečo, čo je blízke nemeckej podstate*“ (Kurzke a Stachorski 2003, s. 264).²⁶ Podľa tejto štúdie patrí bytostne k postave Fausta hudobný kontext: ak má byť faustovstvo stelesnením nemeckej duše, malo by byť hudobným faustovstvom. Absenciu hudobných kontextov Mann považoval za nedostatok faustovskej literárno-kultúrnej tradície.

Leverkühn sa stane Faustom počas pobytu v talianskej Palestrine; tam ho v noci navštívi diabol Mefisto, aby si od neho vynútil upísanie jeho duše. Stretnutie Fausta a Mefistofela však môže byť iba horúčkovitou víziou a halucináciami chorého Leverkühna; je mu venovaná mimoriadne sugestívna XXV. kapitola Mannovho románu. Táto kapitola vytvára intertextuálne asociácie s románom F. Dostojevského *Bratia Karamazovi* (rozhovor Ivana Karamazova s diablom).²⁷ Do faustovsko-mefistovského významového kontextu patrí Søren Kirkegaard s esejou o *Faustovi* a Mozartovom *Don Juanovi*. Leverkühn ju v osudnú noc čítal a svojou lektúrou akoby diabla „vyvolal“. Kirkegaardova kniha o teológii a démonizme v hudbe sa stáva predmetom ich dialógu, ale aj predmetom Mefistovho ocenenia a uznania. Podľa Mefista Kirkegaard odhalil pravú, odvrátenú a temnú stranu hudby, *christliche Kunst mit negativen Vorzeichen*.²⁸

Na Leverkühnovu zvedavú otázku, ako vyzerá peklo Mefisto vykreslí archaicko-malebným stredovekým lutherovským jazykom hrôzostrašný obraz toho, čo čaká zatratencov a Leverkühna po smrti. Mann sa v tomto obraze zjavne inšpiroval *Mefistom* Johanna Spiesa z roku 1587 (Spies 1978; Röcke 2004). Medzi oboma textami sú paralely; lutherovská nemecká dikcia Fausta je tu, rovnako ako u Manna, prešpikovaná latinizmami. Peklo sa v oboch textoch nazýva *confutatio*, *pernicies* a *condemnatio*. Mefistov obraz pekla v jeho zvukovo-akustickej podobe je miesto, kde možno okrem bedákania zatratených počuť aj „pekelný smiech“ (*tänflisches Gelächter*). Ten neskôr inšpiroval Leverkühna v jeho oratóriách *Apocalypsis cum Figuris* a *Doctor Fausti Weheklage*.

Leverkühn opisuje náhlu zmenu svojho návštevníka vo chvíli, keď sa rozhovor medzi nimi obráti k téme hudby. Z Mefista, nepríjemne vyzerajúceho, nevkusne oblečeného, arogantného individua, sediaceho oproti Leverkühnovi sa náhle stane typický kultivovaný európsky intelektuál-hudobný kritik, teoretik a skladateľ s bielym golierom a kravatou, v okuliarech s rohovým rámom. Je to v zhode s charakteristikou diabla v pôvodnej spiesovskej faustovskej legende ako majstra premien, travestií, mimikry – diabla-chameleóna.³⁰ Asociácie medzi takto opísaným Mefistom a Adornom, ktoré sa vynorili v kritických

²⁶ „*Wo der Hochmut des Intellekts sich mit seelischer Altertümllichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel und der Teufel, Luthers Teufel, Faustens Teufel will mir als sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündniss mit ihmals etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Nabellegendes*“ (Kurzke a Stachorski 2003, s. 264).

²⁷ Pozri list Thomasa Mann Walter-Landau Silexovej, in: Hans Wysling, c.d., s. 297- 298.

²⁸ Na podobnú témou sa Mann zamýšľal ako esejista v prednáške *Deutschland und die Deutschen* (1945): „*Die Musik ist ein dämonisches Gebiet. Sören Kierkegaard, ein grosser Christ, hat das am überzeugendsten ausgeführt in seinem schmerzlich-enthusiastischem Aufsatz über «Don Juan». Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen. Sie ist berechnete Ordnung und chaoträchtige Wider-Vernunft zugleich*“ (Wysling, s. 47).

³⁰ Mefistova podoba v Mannovom opise kritikom románú, ako bol Hans Mayer, nápadne pripomínala podobu Adorna. Mann však tieto asociácie v liste Adornovi v roku 1950 popieral a vyvracal. Pozri: Eva Schmidt-Schütz 2003, s. 184-185.

reflexiách románu, Mann popieral. Nemohol ich však skryť, keď Mefisto hodnotil krízu európskej hudby po prvej svetovej vojne. Jeho expozé vyznieva takmer ako prepis časti a pasáží Adornovej knihy. Mefistov prejav je však aj dikciou Schönbergovej knihy *Harmonielehre*. Mefisto poučuje o pokroku a opotrebovanosti hudobného materiálu, prejavuje sa ako znalec hudby Beethovena a Brahmsa, ale aj hudby 20. storočia. Mefisto-diabol teda zrazu hovorí ako na prednáške na univerzitetnej katedre. Problém postromantickej modernej hudby Leverkühnovi vysvetľuje cez schönbergovskú modernu: „...majstrovské dielo, tvar sám osebe, patrí ku tradičnému umeniu. Emancipované umenie ho popiera. Začína to tým, že ani zďaleka nemožno siahnúť po všetkých zvukových kombináciách, ktoré sa už používali. Dnes už nie je nemožný zmenšený septimový akord, nemožné sú určité chromatické priechodné tóny. Každý, kto sa považuje za niečo lepšie, má v sebe kánon všetkého, čo je zakázané, kánon sebazáporu; ten kánon pomaly zabíja už všetky prostriedky tonality, čiže celej tradičnej hudby. Kánon určuje, čo sa stalo nesprávnym, čo je osúchané klišé. Tonálne zvuky, trojzvuky s technickým horizontom dneška prekonávajú každú dizonanciu. Možno ich použiť nanajvýš ako dizonancie, ale opatrne a len v extrémnych prípadoch, lebo šok z nich je horší ako kedysi šok z najtvrdšieho pazvuku!“ (Mann 1982, s. 318-319).

Mefistova hudobno-teoretická prednáška je Mannova-Adornova parafráza, alebo takmer doslovný prepis z Adornovej knihy, zo schönbergovskej kapitoly *Tendenz des Materials*. V pozadí Adornovej analýzy Schönbergovej hudby je filozofická analýza subjektu, ducha a materiálu v intenciách Hegelovej *Phenomenologie des Geistes*. Hudobný materiál nie je autonómny a imanentný. „V žiadnom prípade už nemá dnes skladateľ k dispozícii všetky použité tónové kombinácie. Ošúchanosť a opotrebovanosť zmenšeného septakordu alebo určitých chromatických priechodných tónov v salónnej hudbe 19. storočia postrehne aj otupenejšie ucho. Pre technicky skúseného sa mení táto vágna nechť na kánon zakázaného. Keďže ho už nič neoklame, vylúči všetky prostriedky tonality z hudby... tradičné zvuky sa javia ako bezmocné klišé“ (Adorno 1990, s. 40).³² Moderná skladba sa v Mefistovom výklade tak stáva, v duchu Adornovej diagnózy, riešením čisto technických problémov, nie problémom osobnej výpovede. Literárny text má teda svoj podtext v Hegelovej *Phenomenologie des Geistes*, hoci Mannov text filozofické kontexty „zamlčuje“.

Proti tejto perspektíve Leverkühn Mefistovi oponuje možnosťou spontánnej tvorby bez apriórneho systému pravidiel, bez pút a racionálnej špekulácie. Sám však nazýva túto možnosť skôr „teoretickou“, t. j. sám jej veľmi neverí, za čo Mefisto Leverkühna ironicky pochváli. Dialektika imanentného vývoja hudobného materiálu smeruje k anulovaniu časovej rozpriestranenosti. „Prohibitívne ťažkosti diela sú hlboko v ňom samom. Dejinný proces hudobného materiálu sa obrátil proti ucelenému dielu. Scvrkáva sa v čase, opovrhuje rozpriestranosťou v čase, ktorá je priestorom hudobného diela a necháva ho prázdny. Nie z tvorivej bezmocnosti a neschopnosti vytvoriť tvar. Neúprosny imperatív butnosti, ktorý nepripúšťa nadbytočnosť, popiera frázu, rozbieja ornament, obracia sa proti časovej rozpriestranosti, proti životnej forme diela“ (Mann 1961, s. 286).³³

Táto výpoveď Mefista je parafrázou textu v kapitole *Schönbergs Kritik an Schein und Spiel*, v ktorej Adorno v súvislosti s modernou hovorí o vývoji smerujúcom proti ideí uzavretého diela; hovorí o nej ako „chorobe“, ktorá síce môže byť odrazom spoločenských požiadaviek, ale v skutočnosti spočíva v temnom vnútri diela: „Prohibitívne ťažkosti diela sa odhalia... v temnom vnútri diela samého. Ak človek myslí na najnápadnejší

³² „Keineswegs stehen dem Komponisten unterschiedslos alle je gebrauchten Tonkombinationen heute zur Verfügung. Die Schübigkeit und Vernutztheit des vermindereten Septakkords oder gewisser chromatischer Durchgangsnoten in der Salonmusik des neunzehnten Jahrhunderts gewahrt selbst das stumpfere Ohr. Für technisch Erfahrene setzt solches vage Unbehagen in ein Kanon des Verbotenen sich um. Wenn nicht alles trügt, schliesst er heute bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik, aus“ (Adorno 1990, s. 40).

³³ V nemeckom origináli: „Die prohibitiven Schwierigkeiten des Werkes liegen tief in ihm selbst. Die historische Bewegung des musikalischen Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt. Es schrumpft in der Zeit, es verschmäht die Ausdehnung in der Zeit die der Raum des musikalischen Werkes ist und lässt ihn leer stehen. Nicht aus Ohnmacht, nicht aus Unfähigkeit zur Formbildung. Sondern ein unerbittlicher Imperativ der Dichteit, der das Überflüssige verpönt, die Phrase negiert, das Ornament zerschlägt, richtet sich gegen die zeitliche Ausbreitung, die Lebensform des Werkes“ (Mann 1981, s. 320-321).

symptom, skrakovanie sa rozpriestranosti v čase... individuálna bezmocnosť a neschopnosť formovania tvaru je za to zodpovedná až v poslednom rade“ (Adorno 1990, s. 43).³⁴

Komparácia týchto evidentne príbuzných textov z literárneho a teoretického kontextu umožňuje sledovať „vytrhnutosť“ z kontextu, prejavujúcu sa v extrapolácii textových segmentov, vzťahujúcich celý text na problém Schönbergovej hudby. Schönberg je nahradený fiktívnym Leverkühnom. V Mannovom mefistovskom texte nemohol teda zostať Adornov konkretizujúci text, ktorým pokračuje predchádzajúci citát: *Žiadne iné diela ako Schönbergove a Weberne nemajú väčšiu konzistentnosť formového tvaru. Ich krátkosť vychádza z nárokov najvyššej konzistentnosti, hustoty. Tá zakazuje nadbytočnosť* (Adorno 1990, s. 43).³⁵ Hudba sa skoncentrovala na okamih. Táto konzistentnosť a aforistickosť popiera ideu časovej rozpriestranosti a extenzívnosti v tradícii európskej hudby. Expresionistická estetika už nemôže byť zdaním a hrou, fikciou a konvenciou, suverénnosťou formy, ktorá cenzuruje ľudské vášne, ale drastický výrazový naturalizmus. Adorno nazval expresionistickú hudbu „protokolárnou hudbou“.

V tomto kontexte Adornom citovaných Schönbergových skladieb, klavírneho cyklu *Klavierstücke* op. 11, a Schönbergových autentických výpovedí na túto tému možno porozumieť Adornovo-Mefistofelovým hudobno-teoretickým úvahám na tému estetickej fikcie a hry. Schönbergovská estetika bola prepožičaná Leverkühnovi, ale s charakteristickou „dekontextualizáciou“, vypúšťajúcou tento schönbergovský kontext. Tieto vynechávky posúvajú Mannovu faustovskú verziu do historicky a významovo odkonkretizovanej a nediferencovanej paušalizácie a absolutizmu, ktoré majú byť významovo kompatibilné s faustovsko-mefistovským extrémizmom. Mefisto dáva adornovskej a schönbergovskej estetike pečať tohto „extrémizmu“. Mefisto nepredpisuje Leverkühnovi priamo, ako má komponovať, ale jeho „prednášku“ o objektívnej a odosobnenej hudbe, t. j. o avantgardnej hudbe a o dodekafónii, možno chápať ako dôležitú „zložku“ diabolsko-mefistofelovského zväzovania Leverkühna.

Mefistovo pokúšanie Leverkühna je pokúšanie stať sa avantgardným skladateľom hudobnej moderny v štýle Schönberga a Stravinského, v zmysle Leverkühnovej estetickej vízie v XXII. kapitole. Hlavnou podmienkou a požiadavkou diabla voči Faustovi je jeho zrieknutie sa „srdca“, lásky, ľudského tepla. Synonymom tejto studenosti, životného chladu je hudobná moderná. Faustova zmluva s Mefistom teda obsahuje požiadavku odľudštenia, ľudskej studenosti. Podľa Mefista má peklo zvláštny záujem práve o takéto studené, rozumovo-špekulatívne typy so sklonmi k mysticismu, s liberálno-teologickým vzdelaním, aké zosobňuje Leverkühn. Mefisto dúfa, že mu takýto vzácny exemplár teológa-odpadlíka a hudobného skladateľa už neunikne. Tento zámer sa mu splní.

Mannov obraz hudobnej moderny ako ľudsky studenej bol nepochybne jednostranný, paušálny a subjektívny, ale Mannov text bol literárnou fikciou. Mann mal ako spisovateľ „licenciu“ na takýto výklad.

Literatúra:

- [1] ADORNO, Th., W. 1990. Philosophie der neuen Musik. In: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Band 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 351 807 23 58/3-518-07235-8.

³⁴ „Die prohibitiven Schwierigkeiten des Werkes enthüllen sich...im dunklen Innern des Werkes selber. Denkt man an sinnfälligste Symptom, das Schrumpfen der Ausdehnung in der Zeit...so lässt dafür am letzten individuelle Ohnmacht, Unfähigkeit der Formbildung sich verantwortlich machen“ (Adorno 1990, s. 43).

³⁵ „Keine Werke können grössere Dichtung und Konsistenz der Formgestalt bewahren als Schönbergs und Webers. Ihre Kürze rührt gerade vom Anspruch der höchsten Konsistenz her. Diese verbietet das Überflüssige“ (Adorno 1990, s. 43).

- [2] DANUSER, H. 2004. Erzählte Musik. Fiktive Poetik in Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: RÖCKE, W., ed. Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997, Publikationen zur Zeitschrift für 3 Germanistik. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften. s. 293-320. ISBN 3-03910-471.
- [3] FULKA, V. 2013. Theodor W. Adorno a román Th. Manna 'Doktor Faustus'. In: Slovenské pohľady, č. 7-8, roč. 129, s. 136-147. ISSN 1335-7786.
- [4] HORKHEIMER, M. a ADORNO, Th., W. 1990. Dialektik der Aufklärung Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [5] KURZKE, H. a STACHORSKI, S., eds. 1996. Thomas Mann, Deutschland und die Deutschen, Essays, 1938-1945, Band 5, (1945). Frankfurt: Fischer Verlag. ISBN - 10 3596109035.
- [6] MANN, Th. 1961. Doktor Faustus: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [7] MANN, Th. 1989. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. ISBN-10 3596294274.
- [8] MANN, Th. 1981. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. ISBN 9783596294282.
- [9] MANN, Th. 1982. O veľkosti a utrpení Richarda Wagnera. Bratislava: OPUS.
- [10] PADDISON, M., H. 2001. Theodor Wiesengrund Adorno. In: SADIE, S. a TYRELL, J., eds. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 1, MacMilan, Oxford University press, s. 165-167. ISBN 0-19-51-7067-9.
- [11] RÖCKE, W. 2004. Teufelsgelächter. Inszenierung des Bösen und des Lachens in der „Historia von D. Johannes Fausten“ (1587) und in Thomas Mann „Doktor Faustus“. In: RÖCKE, W., ed. Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997, Publikationen zur Zeitschrift für 3 Germanistik, Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften. s. 187-206. ISBN 3-03910-47.
- [12] SCHMIDT-SCHÜTZ, E. 2003. Thomas Mann zwischen Tradition und Moderne. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. ISBN 978-3-465-03212-0.
- [13] SCHOENBERG, R., E., ed. 2009. Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann, Tagebücher und Aufsätze 1930-1951, Übersetzungen von Susanne Müller und Elisabeth Schwagerle. Wien: Czernin, Verlags GmbH.
- [14] SPIES, J. 1978. Historia von D. Johannes Fausten dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler /Ein Disputation von der Hell, Gehenna genannt, wie sie erschaffen und gestaltet seie, auch von der Pein darinnen. Berlin: Verlag der Nation.

PhDr. Vladimír Fulka, PhD.
Ústav hudobnej vedy
Slovenská akadémia vied
martinu@post.sk

www.casopisespes.sk

Fiktívne hudobné kompozície Th. W. Adorna v románe Thomasa Manna „Doktor Faustus“ *

Vladimír Fulka; martinu@post.sk

Abstrakt. Mannov román *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (*Doktor Faustus. Život nemeckého skladateľa Adriana Leverkühna rozprávaný jeho priateľom*, 1947) vznikol v úzkej spolupráci spisovateľa Th. Manna a Th. W. Adorna. Adorno bol Mannovi nielen odborným konzultantom v otázkach dejín hudby, hudobnej estetiky a hudobnej teórie, ale bol do istej miery aj spoluautorom románu: hudobné analýzy a charakteristiky skladieb ktoré sa viažu na fiktívne románové postavy hudobníkov Kretzschmara a Leverkühna, ako aj na Mefistu, pochádzajú od Adorna. Špecifickým problémom románu v tomto zmysle je „fiktívna hudba“. Adorno vytvoril fiktívne hudobné skladby fiktívneho skladateľa Leverkühna, podľa Mannových predstáv. Východiskom tejto literárnej fikcie boli skladby A. Schönberga, I. Stravinského a G. Mahlera. Mannove/Adornove fiktívne skladby sú predmetom pozornosti v analýzach Mannovho románu, a sú témou aj tejto štúdie.

Štúdia *Fiktívne hudobné kompozície Th. W. Adorna v románe Thomasa Manna „Doktor Faustus“* vychádza z autorovej staršej štúdie *Theodor W. Adorno a román Th. Manna 'Doktor Faustus'*. In: *Slovenské poblady*, č. 7-8, 2013, roč. 129, s. 136-147.

Ľúčové slová: fiktívna poetika, rozprávaná hudba, atonalita, fúga, dodekafónia, serializmus, hudobná avantgarda, racionalita, démonizmus, mystika, ezoterika, hermeneutika, harmónia, polyfónia, kontrapunkt, oratórium, kantáta

Abstract: Thomas Mann's novel *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (1947) arose from a cooperation between Th. Mann and Th.W.Adorno. Adorno was not only a tutor in issues of the history of music, the theory of music and the aesthetics of music: he was in a sense, too, co-author of the novel: he was a „spiritus movens“ of the novel, who wrote analysis of music attributed to fictitious musicians in the novel, to Leverkühn, Kretzschmar, and, of course, to Mefisto. We find a specific phenomenon of „fictitious music“ in this novel. Adorno's task was to give a final version to Mann's notions and literary phantasies on music, to „compose“ and to depict non-existing compositions of a fictitious composer Leverkühn. Adorno's „composition“ were devised in accordance to the real compositions of A.Schönberg and I. Stravinsky. Mann's/Adorno's fictitious compositions are in the focus of many analysis of the novel and also the focus of this study.

Key words: fictitious poetics, spoken music, atonality, fugue, dodecaphony, serialism, avant-garde in music, rationality, demonism, mysticism, esoterism, hermeneutics, harmony, counterpoint, polyphony oratory, cantata.

V Mannovom románe sú popísané a charakterizované konkrétne hudobné diela, alebo sú citované v súvislosti so špecifickým štruktúrnym problémom, ako napr. Beethovenova *Klavírna sonáta c mol. č.32, op. 111*, alebo o Beethovenove fúgy o ktorých hovorí Leverkühnov učiteľ hudby Wendel Kretzschmar vo svojej prednáške (kapitola VIII). Aj Leverkühnove reflexie o hudbe sa často vzťahujú na Beethovena. Problematika Beethovenovej hudby v kontexte faustovskej literárno-hudobnej poetiky predstavuje významnú zložku Mannovho románu. Beethovenova neskorá tvorba je interpretovaná tak, že konvencia, objektívnosť a subjektívnosť nemusia byť vo vzájomnej rovnováhe; Beethoven sa tu „desubjektivizuje“.

* Táto štúdia je súčasťou riešiteľskej úlohy projektu VEGA *Vplyv štylizácie forklórných elementov na paradigmu unelekej hudby*, VEGA 2/0143/11 na Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave.

Problém Beethovena je obsahom Kretzschmarovej prednášky. „*Nedotknutá a nepremenená subjektívnym prvkom zjavuje se konvencia často v jeho neskorkej tvorbe a to v nabote, možno snáď povedať vyprázdnenosti, opustenosti od každého Já*“ (Mann 1961, s. 66).¹ Kretzschmar vo svojej prednáške nastolil v súvislosti s neskorým Beethovenom nový problém vzťahu konvencie a subjektívnosti určovaného blížiacou sa smrťou. Kde sa stretne veľkosť so smrťou, hovorí Kretzschmar v prednáške v 8. kapitole, tam vznikne vecnosť prikláňajúca sa ku konvenčnosti, prekonávajúca svojou suverenitou subjektívizmus a osobný prvok. Zdroj týchto pasáží možno nájsť v Adornovej eseji *Spätstil Beethovens* (1937). V tejto štúdiu sa Adorno zaoberá, rovnako ako literárna postava Kretzschmara, fenoménom neskorkej tvorby Beethovena, ale aj G. Mahlera: fenoménom fragmentárnosti a heterogénnosti posledných diel. „*Krebkost' a fragmentárnost' u Beethovena, Mahlera a Schönberga ukryvajú pre Adorna ktorý tieto vlastnosti pripísal dielam menovaných skladateľov, esteticko-hermeneutický obsah. Štyl neskorého Beethovena má podľa Adorna súvislosť s tým, že skladateľ bol blízko smrti... skladateľský subjekt sa už nemohol v hudobnom materiáli usadiť*“ (Kutschke 2007, s. 151).² V neskorjej etape tvorby sú len „trosky konvencií“. Tento fenomén odsubjektívizovanej tvorby posledného obdobia sa objavil aj v súvislosti s Leverkühnom.

Mannove popisy skladieb sú fúziou analytických charakteristík a emocionálno-obrazného a metafyzického jazyka, alebo osobného-subjektívneho recepcného postoja Leverkühna. Román obsahuje Leverkühnove (t.j. Adornove) úvahy a poznámky o harmónii: o enharmonickom prechode z *cis mol* do *Des dur* Chopinovho *Notturna cis mol*, op. 27.č.1, o chromatike v kontexte Wagnerovej harmónie *Tristana*; v texte sú úvahy o Bachovej harmónii a kontrapunkte, ako aj o Beethovenovej predohre, tretej *Leonore* (kapitola IXI.). Vo svojom liste Zeitblomovi (XVI. kapitola) Leverkühn píše o modulácii z *H dur* do *C dur* vo finále Weberovho *Čarostrelca*; oboznamuje sa s nemeckou romantickou piesňou, ale aj s „detinsky slávnostnou ezoterikou Mozartovej *Čarovnej flauty*“; zaznie Leverkühnova ironická charakteristika „úpadkového“ R. Straussa v súvislosti s premiérou jeho opery *Salome* v Grazi v roku 1906. Je to teda prelínanie sa fikcie a reálnych udalostí hudobných dejín, hudby R. Straussa s románovo fiktívnymi účastníkmi týchto udalostí.

Dôležitý vzťah k hudbe charakterizujúci Leverkühna je jeho vzťah ku Richardovi Wagnerovi, voči ktorého romantickému pátosu sa Leverkühn štýlovo vymedzuje a polarizuje, hoci na druhej strane je Wagner súčasťou jeho estetickej paradigmy: slovo, literatúra a hudba patria bytostne k sebe, hudobná inšpirácia pochádza zo slova. Obraz Wagnerovej hudby ako prírodnej démonológie a romantického mýtického pátosu, nabubrelosti a vyumelkovanosti pochádza z Adornovej kritickej štúdie *Versuch über Wagner* (1952), ako aj z Mannovej štúdie *Leiden und Grosse Richard Wagners* (1933).

Vzťah Leverkühna ku Wagnerovi nemôže v Mannovom románe chýbať; je významnou charakteristikou hlavného literárneho hrdinu. Téma Richarda Wagnera je výsostne „mannovská“, ale aj adornovská, týkajúca nie len literárnej fikcie, ale aj Mannových kultúrno-historických esejí o Wagnerovi. Mannove texty o hudbe sú pôvodne predovšetkým texty o Wagnerovi, hoci vo faustovskom románe je to už oveľa širšie spektrum hudby. Wagnerova hudba sa stáva v Mannových textoch synonymom estétstva, úniku zo života a z reality. „*Wagnerova hudba má u Thomasa Manna permanentne funkciu metafyzickej extázy, opojenia, ktoré robí človeka neschopným občianskeho života, hoci nezabíja, ale ochromuje. Má charakter sublimovanej sexuálnej orgie ktorá*

¹ Citáty z tejto knihy použité v texte boli autorom tejto štúdie preložené do slovenčiny.

² „*Brüchigkeit und Fragmentarizität bei Beethoven, Mahler und Schönberg bergen für Adorno, der diese Eigenschaften den Werken der genannten Komponisten zugeschrieben hat, einen ästhetisch hermeneutischen Gehalt: Der brüchige Spätstil Beethoven stehe, so Adorno, damit im Zusammenhang, das der Komponist dem Tode nahegestanden habe. In der Nähe zu Tode könne sich der kompositorische Subjekt nicht mehr im musikalischen Material sedimentieren*“ (Kutschke 2007, s. 151). Pozri: Adorno 1982, s. 13-17; Vosskübler 2004, s. 214.

konzumenta naplňuje, ale oslabuje, necháva jeho ruky ochabnuté na práci“ (Kurzke 1985, s. 110).³ Takýto účinok Wagnerovej hudby na literárne postavy nachádzame v textoch *Tristan, Krv Walsungov* a *Malý pán Friedmann*. Uvedený citát obzvlášť vystihuje postavu Detleva Spinella poviedke *Tristan*, kde je wagneriánstvo predmetom paródie a persifláže, ako protiklad „skutočného života“. Výrazným zdrojom wagnerovskej poetiky je Friedrich Nietzsche so svojimi wagnerovskými textami.

Pôvodný významový rámec wagnerovskej problematiky v rozsiahlej Mannovej eseji *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) bol odlišný; bol skôr apologetický a apoteózný ako kritický: Wagner ako súčasť triády nemeckého ducha *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche*, ako synonym nemeckosti meštianskej kultúry, jej „etickej atmosféry“, o ktorej hovoril kedysi Nietzsche. Mann vo svojom postoji k Wagnerovi, rovnako ako pred ním Nietzsche, osciloval medzi apologetstvom a kriticizmom, s charakteristickým epistemologickým rámcom „kultúrneho historizmu“.

Jadrom problému literárno-hudobnej poetiky je však hudba fiktívnych Leverkühnových kompozícií. Pozadím a inšpiračným zdrojom týchto fiktívnych skladieb vytvorených v spolupráci Adorna a Manna je široké štýlové hudobné spektrum hudobnej skúsenosti Adorna, od Palestrinu až po 2. viedenskú školu a Stravinského; román však determinovalo aj značne užšie spektrum Manna koncentrované na R. Wagnera, hoci v Mannovom hudobnom povedomí bol výrazne zapísaný aj Mahler a Pfitzner. Leverkühnove fiktívne hudobné kompozície tak evokujú štýlový vývoj od neskorého romantizmu po hudobnú avantgardu 2. viedenskej školy; vychádzajú z poznania hudby C. Debussyho a M. Ravela, M. de Fallu, G. Mahlera, A. Schönberga, A. Berga, H. Pfitznera, ale najmä I. Stravinského.

V analýzach Mannovho románu sa hľadajú možné analógie medzi fiktívnymi a skutočnými skladbami, hoci jednoznačné priradenie je problematické; Mann takéto jednoznačné interpretácie relativizoval, alebo aj odmietal.⁴ Popis skladieb je však zjavne inšpirovaný konkrétnou hudbou. Leverkühn komponuje pre svojho priateľa, huslistu Rudiho Schwerdtfegera husľový koncert podľa vzoru koncertu A. Berga, resp. podľa konceptu Adorna, ktorý sa riadil predstavou tohto koncertu (kapitola XXXVIII). V Leverkühnovej tvorbe sú piesne na texty P. Verlaina, W. Blakea, J. Keatsa a F.G. Klopstocka, (XXVII.), ako aj cyklus 13 piesní na texty C. Brentana (kapitola XXI, zrejme paralela Mahlerových piesní v cykle *Des Knaben Wunderhorn*, s priamym Leverkühnovým upozornením na mahlerovské filiacie); je v nej symfonická fantázia *Meeresleuchten* zrejme podľa vzoru Stravinského orchestrálnej fantázie *Feu d'artifice (Ohňostroj)*, alebo Debussyho symfonickej básne *La Mer*; Leverkühn skomponoval operu buffu *Love's Labour's Lost* (XX., XXII. a XXIV. kapitola), podľa vzoru Stravinského opery *Nachtigall*; orchestrálna suita *Gesta Romanorum* (XXXI. kap.) je „komponovaná“ podľa vzoru Stravinského scénických a baletných diel *Príbeh vojaka (Histoire du Soldat)* a *Petrúška*. Pri charakteristike Leverkühnovho *Sláčikového tria* v kapitole XLIII Mann použil Schönbergovo *Trio op.45*, resp. jeho vlastný komentár k nemu. Stravinský má osobitné postavenie ako inšpiračný zdroj Adornovej-Leverkühnovej literárno-hudobnej fikcie nielen jeho

³„Wagners Musik hat in Thomas Manns Werk stets die Funktion des metaphysischen Rausches, der zum bürgerliche Leben untauglich macht, nicht immer tötet, aber doch zumindest lähmt. Sie hat den Charakter einer sublimierten sexuellen Orgie die den geniessenden erfüllt aber geschwächt mit gelösten, zur Arbeit untauglichen Gliedern zurücklässt“ (Kurzke 1985, s. 110); Schmidt – Schütz 2003, kapitola *Die suspekete Modernität der Zwölftonmusik. Musikalische Konstruktion zwischen Wagner und Schönberg*, s. 199.

⁴O zdrojoch Leverkühnových skladieb, pozri: Schmidt – Schütz 2003, s. 153-154; Problému literárnej hudobnej poetiky venoval pozornosť Hermann Danuser, *Erzählte Musik. Fiktive Poetik in Thomas Manns „Doktor Faustus“* (Röcke 2004, s. 293-320). K tomu možno uviesť Danuserom citovaného Wolfa Dietricha Förstera, jeho štúdiu *Leverkübn, Schönberg, Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexionen*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 49, 1975, s. 694-720. Podľa Förstera popis fiktívnych kompozícií nesmeruje ku realizácii hudby, ale má funkciu v rámci tematickej koncepcie románu.

skladbami, ale aj svojimi memoármi (*Chroniques de ma Vie*, 1936) (Schmidt – Schütz 2003, s. 159).⁵ Leverkühnova charakteristika Stravinského neoklasicistických baletných kompozícií ako racionálneho poriadku nad náhodou, ako vzor apolónskej vedomej paradigmy celého umenia je aj charakteristikou Leverkühnovej hudby.

Postavenie Stravinského skladieb je významné v Mannových-Adornových literárno-hudobných kompozíciách-oratóriá *Apocalypsis cum figuris* (*Apokalypsa v obrazoch*) a kantáta *Doktor Fausti Wehcklag*, čiže *Lamento doktora Fausta*.

Oratórium *Apocalypsis cum figuris* „skomponoval“ Mann nie len na základe novozákonného *Zjavenia sv. Jána*, ale aj celej apokalyptickej a eschatologickej kultúrnej tradície (apokryfy, Lutherov výklad *Apokalypsy*, Dürerov grafický cyklus rovnakého mena, Danteho *Božská komédia*). Mann predložil vo svojom liste Adornovi z roku 1945 svoju literárnu predstavu o Leverkühnovej skladbe ako extrémnom a excesívnom hudobnom prejave. Vynárala sa mu predstava niečoho satansko-religiózneho, démonického a cnostného, pôsobiaceho rúhavo a výsmešne voči umeniu. Má to byť niečo primitívno-elementárne bez metrického členenia (Mann 1989, s. 103).⁶ Mann dodal, že to má byť skladba takmer interpretačne nerealizovateľná: staré cirkevné tóniny, *a capella* zbory, intervaly v netemperovanom ladení (t.j. zrejme myslené so štvrttónovými, ale inými mikrotónovými výškovými hodnotami). Mann požiadal Adorna, aby sa pri literárnej-hudobnej kompozícii riadil predstavou, akoby komponoval, keby bol v pakte s diablom; Adorno v duchu Mannových predbežných predstáv „skomponoval“ leverkühnovské oratórium, pričom, ako sa po rokoch vyjadril v liste Mannovej dcére Erike, postupoval tak, akoby pripravoval skutočnú kompozíciu. Mann konštatoval kompatibilitu svojich a Adornových predstáv, ich vzájomné porozumenie. Adorno podnety a návrhy smerovali k podstate, ako ju postuloval Mann: k dielu, ktorému by bolo možné vyčítať krvavé barbarstvo a zároveň bezkrvné intelektuálistvo (Mann 1989).⁷

Táto charakteristika je v románe potom tlmočená ako pohľad a interpretácia Serenusa Zeitbloma v XXXIV. kapitole: ako susedstvo a anticipácia estétstva a barbarstva. Významovou analógiou, kontextom Leverkühnovej hudby v tomto ideovom zmysle sú diskusie v krúžku intelektuálov okolo grafika Sixta Kridwissa; sú charakteristické deštruktívnymi, hyperrevolučno-„boľševickými“ víziami nového spoločenského poriadku ktorý radikálne skoncuje so starým svetom a jeho hodnotami; „malí Faustovia“, intelektuáli ako Kridwiss, Institoris a zur Höhe, s nadšením očakávajú epochu progresu: v ich ponímaní je to koniec demokracie, príchod totality, barbarstva a diktatúry; je to nivelizáciu individuality, potlačania ľudských práv a humanity. Vyhlasujú vojnu úpadkovej meštianskej kultúre. „*Bol to staronový, revolučne zvrátený svet v ktorom hodnoty viazané na hodnoty jednotlivca, povedzme pravda, sloboda, právo, rozum, boli celkom odmocnené a zavrbnuté, v závislosti na oveľa vyššej inštancii autority, vieroučnej diktatúry*“ (Mann 1961, s. 437).⁸ Je to

⁵V Stravinského memoároch sa spomína meno poľského kapelníka Fitelberga, interpreta Stravinského diel, meno, ktoré nesie aj postava medinárodného kozmopolitného manažera modernej hudby, „malého Fausta“ (či skôr Mefistofela) Saula Fitelberga v kapitole XXXVII románu. Fitelbergov monológ pri návšteve je akoby pokračovaním Mefistofelových pokúšaní Leverkühna, aby sa oddal hudobnej avantgarde. Vo Fitelbergovom zjave rezonuje príbeh pokúšania Krista na púšti z *Evanjelia sv. Matúša*. Epizóda s Fitelbergom je literárnou verziou Adornovej analýzy komercializácie a úpadku modernej hudby vo *Philosophie der neuen Musik*; má však súvislosť aj s jeho štúdiou *Versuch über Wagner*.

⁶„*Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich streng Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verbühnendes vor, auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgebendes, die Takteinteilung, ja die Tonordnung Aufgebendes (Posaunen-Glissandi)*“ (Mann 1989, s. 103). O predstave netemperovaného ladenie sa Mann radil podľa týchto spomienok aj s A. Schönbergom.

⁷„*Adorno zjeltte mit seinen Anregungen und Vorschlägen genau auf das wesentliche, nämlich: das Werk dem Vorwurf des blutigen Barbarismus sowie dem des blutlosen Intellektualismus blosszustellen*“ (Mann 1989, s. 106).

⁸Tieto faustovsko-mefistovské idey o kultúre a civilizácii majú paralelu k Mannovým vlastným postojom v jeho veľkej eseji *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1915-18). Pozri tiež: Lee 2007.

Mannov literárny obraz ktorý má svoj pôvod v Adornovej filozofii *Dialektik der Aufklärung*, a *Philosophie der neuen Musik*.

Táto subkapitola je nie náhodou umiestnená do stredu Zeitblomových reflexií o Leverkühnovom oratóriu, ktoré je akoby sublimovanou hudobnou podobou týchto hrozivých historicko-civilizačných trendov, ktorých sa Zeitblom desí. Zeitblom vo svojej výpovedi o Levekühnovom oratóriu a symfonickej kantáte *Doktor Fausti Webeklage* uvádza ich štrukturálne znaky, ktoré však nemôžu a nechcú byť v danom literárnom kontexte systematickou hudobnou analýzou: sú subjektívnou-osobnou výpoveďou istej receptívnej skúsenosti, ktorej rámec a zorný (receptívny) uhol pohľadu tvorí apokalyptická a faustovsko-mefistovská literárno-hudobná poetika a literárne zdroje hudby; je to optika Leverkühnovho životného príbehu a osudu, depresívny životný pocit hudobného poslucháča v Nemecku v roku 1919, ktorý je svedkom zániku starého sveta. Hudba tu vypovedá o Levekühnovej osobnosti, je paralelou jeho osobnej tragédie. „Leitmotívom“ Zeitblomovej výpovede-interpretácie a zážitku sú brutalita, horor a desivý účinok tejto hudby. Interpretácia nemá mať primárne charakter popisu kompozičnej techniky, ale charakter diltheyovskej hermeneutiky ducha doby (Osterkamp 2004).⁹

Kantáta *Apocalypsis* vychádza z heterogénnych štýlových vzorov skutočnej hudby. Takýto vzorom bol podľa literárno-hudobných analýz G. Mahler; obraz Leverkühnovej hudby je však vágnou fúziou aj iných hudobných smerov 20. storočia, ako ich reprezentuje Stravinského balet *Svätenie jara* a kantáta *Oidipus Rex*; sú tu aj asociácie na viedenskú modernu, atonalitu v Schönbergovej melodráme *Pierrot lunaire*. Leverkühnova skladba je fikciou predvojnovkej avantgardy a zároveň je víziou hudby budúcnosti. Vynimočné postavenie zdroja fiktívnej hudobnej poetiky v *Doktorovi Faustovi* má Gustav Mahler a jeho „faustovská“ 8. symfónia, ktorej premiéry sa Mann v roku 1910 zúčastnil. Leverkühn používal v oratóriu, tak ako Mahler v symfóniách, obrovský interpretačný aparát, vrátane chlapčenského zboru. Leverkühnovo apokalyptické oratórium je popísané ako brutálne, extrémne, hypertrofické, diabolské aj anjelské: ako šokujúco pôsobiaca hudba trhajúca kontinuitu s tradíciou, evokujúca tradíciu hudby-mágie, kultickej hudby a predcivilizačné zvukovo-hudobné prejavy. Oslovuje inštinktívno-pudovú sféru človeka, mýtické vedomie a podvedomie. Stelesňuje teda hudbu, ktorej dal Adorno signum regresu k barbarskosti. Zbory tu používajú deklamované slovo, ktoré prechádza do polyfónneho vokálneho prejavu, sprevádzané sonoristickými efektami. „*Sú to zoskupenia, ktoré začínajú ako deklamácia a stávajú sa až postupne najpodivnejšími prechodmi, najbohatšou vokálnou hudbou;...prechádzajú všetkými odtieňmi odstupňovaného šepotu, delenej reči, polospevu, až ku najpolyfónnejšiemu spevu sprevádzané zvukmi ktoré začínajú ako iba šelest, ako magické černošské bubnovanie a dunenie gongu*“ (Mann 1961, s. 443).¹⁰ Leverkühnovo hudba odhaľuje najskrytejšiu antropologickú dimenziu, animálnosť v človeku, ako aj jeho najvznešenejšie hnutia; je to oblúk dejín hudby „*od ich prapôvodných predhudobných, magicko-rytmických stavov až po ich najzložitejšie dovršenie*“ (Mann 1961, s. 443). V Leverkühnovej hudbe uviazlo glissando ako atavistický barbarský rudiment, charakteristický „*nadmerne používaný*“ prostriedok Leverkühnových apokalyptických scén, použitý v trombónoch, v tympanoch a vo vokálnom prejave. Je to prostriedok v ktorom jeho kritický komentátor Serenus Zeitblom vidí prejav barbarskej, protikultúrnej a antihumánnej démonickosti, vymknutie sa spevu z usporiadajúceho systému tonality: prejav ktorý evokuje vytie (*das Geben*). Kantabilný vokálny prejav sa v Leverkühnovom oratóriu stal glissandom, regresom-návratom do tohoto „*prastavu vytia*“. Je to paralela adornovského regresu racionality v *Dialektik der Aufklärung*. Glissando sa stáva v apokalyptickej scéne štyroch anjelov skazy

⁹ Podľa Osterkampa by mohol byť Zeitblomov komentár ku *Apocalypsis* označený ako *Erlebnis und Komposition*.

¹⁰ O Adornovom autorstve týchto literárno-hudobných imaginácií v *Apocalypsis* svedčia pôvodné textové pasáže z *Entstehung*, ktoré Mann napokon cenzuroval pod tlakom svojej rodiny, pretože svedčili o masívnom podiele Adorna na Mannovom texte.

z Jánovho *Zjavenia* témou s desivým účinkom. V tomto obraznom pomenovaní glissanda ako vytia sa prejavuje Adornova-Mannova predstava apokalyptickej hudby skrývajúcej nebezpečné „antropologické“ implikácie návratu k predkultúrnemu a predcivilizačnému, magickému štádiu hudby. Adorno použil vo *Philosophie der neuen Musik* rovnakú charakteristiku estétstva a barbarkosti vo vzťahu ku I. Stravinského hudbe; z tohto kontextu bola potom Adornom a Mannom prenesená na fiktívnu hudbu fiktívneho skladateľa.¹¹

Zeitblomov popis Leverkühnovho oratória predstavuje široké spektrum ďalších asociácií, postrehov a alúzií na hudbu 20. storočia sprostredkovaných Adornom a dešifrovateľných v súvislosti s reálnou hudobnou poetikou skutočných skladieb, hoci v simplifikovanej a (z hľadiska „dešifrácie“ reálnych hudobných štruktúr) konfúznej Mannovej-Zeitblomovej dikcií hudobného laika; za týmito výpoveďami fiktívnej literárnej postavy sú reálne hudobno-historické reflexie. Adornovským paradoxom Leverkühnovej skladby je kontrast tonálnych a atonálnych plôch, ak možno takto chápať formuláciu na strane 445 citovaného českého prekladu románu: dizonancia je výrazom vznešenosti, zbožnosti a duchovnosti, kým konzonancia a tonálnosť je vyhradená svetu pekla a démoničnosti. Mann vo svojich denníkoch hovoril o schönbergovskej a bergovskej inšpirácii tejto charakteristiky. Keď Zeitblom hovorí o Leverkühnovom invenčnom parodovaní najrôznejších slohov, impresionizmu, Čajkovského, jazzu a *Music Hallu*, je to charakteristika Stravinského z pera Adorna; je však charakteristikou v špecifickom „mannovskom“ eschatologickom významovom kontexte paródie pekla. Adornova charakteristika hudby Stravinského vo *Philosophie der neuen Musik* je hlavným zdrojom charakteristiky Leverkühnovej hudby, hoci v tejto charakteristike je použitá aj Schönbergova hudba, jej charakteristika z Adornovej knihy. V ďalšom texte sa hovorí o Leverkühnových výbojoch metrorytmiky typických pre hudbu 20. storočia, ako napríklad o polyrytmike.

Prvá časť Leverkühnovej *Apokalypsy* končí v hudobnom zobrazení „*pandemonia smiechu, sardonického gaudia Gehenny, víchrici infernálnej rozosmiatosti, svištiacej na rozložbe päťdesiatich taktov, ktoré začínajú chichotanim jednotlivého hlasu ktoré sa bleskovo rozmáha, zachvacuje zbor a orchester, príšerne nabobtnáva, prekypuje v rytmických zvratoch a protipohybe v tutti fortissimo, v salve výsmiešného a víťazoslávneho smiechu pekla, smiechu desivo kumulovaného z výskania, štekotu, vreskotu, blakotu, vytia a revu*“ (Mann 1961, s. 448). Leverkühn bol ku kompozícii svojho oratória inšpirovaný svojim stretnutím s Mefistom, ktorý mu peklo charakterizoval práve takýmto desivým zvukovo-akustickým obrazom. Oratórium je teda mefistovské. Mannova idea hudobného „pandemonia smiechu“ a „sardonického gaudia Gehenny“ má svoj pôvod aj v Spiessovej faustovskej legende z roku 1587 kde sa hovorí o pekle latinskou dikciou ako „gaudio Gehenny“. Z tohto textu si Mann utvoril svoju hudobnú predstavu *Apokalypsy*, ktorú predložil Adornovi na hudobnú konkretizáciu a realizáciu. Adornovou estetickou ideou bolo protipostavenie tohto infernálneho smiechu a anjelského chóru v detskom zbore ako „hudby sfér“ v závere kapitoly, hoci oba výrazové protipóly sú vzájomnou variantou (Mann 1961; Röcke 2004; Danuser 2004).

Leverkühnova hudobno-estetická koncepcia oratória má svoj prapôvod v prednáškach jeho mentora, organistu Wendela Kretzschmara z Leverkühnových stredoškolských čias. Kretzschmar je tiež postavou z faustovského panteónu, vyznávačom nietzscheovských ideí o pôvodnej jednote hudby a kulturobohoslužby, ktorých rozdelenie, t.j. sekularizácia umenia sú povrchné a prechodné. Pod vplyvom Kretzschmara, v paralele a v náväznosti na kulticko-sakrálne tendencie Wagnerovej opery *Parsifal*, Leverkühn dospel k presvedčeniu, že zmysel a význam hudby je nábožensko-kultový, mýticko-magický: budúcnosť hudby je v jej mýtickom predkultúrnem štádiu, v barbarstve; idea kultúry je dočasný jav

¹¹Pozri Adornovu kapitolu o Stravinskom *Archaik, Moderne, Infantilismus*, v knihe *Philosophie der neuen Musik*, s. 148-152.

a môže sa pretransformovať na barbarstvo. Barbarstvo nie je podľa Kretzschmara a Leverkühna protikladom kultúry, či jej popretím. V tomto postoji je Leverkühn utvrdený Mefistom, ktorý pri svojej nočnej návšteve Leverkühna v Palestrine akoby parafrázuje Kretzschmarovu prednášku v tomto zmysle. Kretzschmar a Mefisto sú duchovne príbuzní. Podľa Mefista „od okamihu keď kultúra odpadla od kultu a urobila si kult sama zo seba nie je už ničím iným než odpadom“ (Mann 1961, s. 289).¹² Svet je má po päťsto rokoch dost'. Mefisto Leverkühnovi sľubuje, že Leverkühnovou zásluhou nastane obrat od úpadkovej meštianskej kultúry ku vitalizujúcemu barbarstvu. V tom je podstata upísania sa novodobého Fausta 20. storočia Mefistovi. Z týchto kretzschmarovsko-nietzscheovských ideových zdrojov hudby ako zásadného tlmočníka náboženských (eschatologických, apokalyptických) ideí spájajúcich viacero postáv románu (Kretzschmar, Mefisto, kridwissovskí intelektuáli) vyrástlo aj Leverkühново oratórium.

Leverkühnova skladba stelesňuje Adornovu dialektiku, polaritu, ale aj fúziu progresívnej a regresívnej hudby z jeho knihy *Philosophie der neueren Musik*; jej vzorom je protiklad dejinnej dynamiky A. Schönberga a I. Stravinského. Obaja stelesňujú polaritu a fúziu estétstva a barbarstva.

Z rovnakých ideových koreňov vzniklo aj posledné Leverkühново dielo pred definitívnym osudovým naplnením jeho faustovského osudu, symfonická kantáta *Doktor Fausti Wehklage (Lamento Doktora Fausta)*. O tejto skladbe hovorí Mann v predposlednej, XLVI. kapitole románu. Skladba vznikla na podklade Spiesovej faustovskej legendy z roku 1587, jej záverečnej časti. Leverkühnova kantáta evokuje starú hudbu, predovšetkým Monteverdiho sakrálne vokálno-inštrumentálne dielo; evokuje fúziu archaických kompozičných postupov lineárnej polyfónie a modernej hudby. Zároveň nastoľuje v plnom rozsahu problém dodekafónie anticipovaný Leverkühnom už v jeho ranej brentanovskej piesni a v oratóriu *Apocalypsis*. Záver Faustovej rozlúčkovej reči zo Spiesovho textu so slovami *Tak zomieram ako zlý a ako dobrý kresťan (Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ)* má dvanásť slabík a je spojený s dvanástimi chromatickými tónmi. „Je základom všetkého čo v diele zaznieva...tvarovým usporiadaním s absolútnou prítomnosťou, ktorá už nepozná nič netematické...v ktorom sa systémovosť materiálu stáva absolútnou a v nej sa idea fúgy stáva nezmyselnou práve preto, že už niet jedinej voľnej noty“ (Mann 1961, s. 578). V tejto objektivistickej a prísnej organizácii materiálu však Leverkühn, tak ako Schönberg a Webern paradoxne dospel k slobode a subjektívnosti – v zrejmom rozpore v Adornovými tézami o dodekafónii vo *Philosophie der neuen Musik*, a 1981le v zhode so staršou Adornovou štúdiou *Der dialektische Komponist* (1934), pojednávajúcou o dialektike nutnosti a slobody (Adorno 1982). Najprísnejšie usporiadanie štruktúry generuje výraz. „Tvorca Faustovo lamenta sa môže v dopredu organizovanom materiáli bez zábran oddať subjektívnosti, nedbajúc na dopredu danú konštrukciu, a tak je toto jeho najprísnejšie dielo najpodrobnejšieho výpočtu a prepočtu zároveň dielom čisto expresívnym“ (Mann 1961, s. 578; Mann 1981, s. 646-647). Dokonalá a prísna organizácia umožnila Leverkühnovi návrat ku tradícii prapôvodnej lamentóznej hudby Monteverdiho *Orfea* a madrigalu, a zároveň umožnila vytvoriť negatívny protipól, popretie, „kongeniálny negatív“ ku jubilatívni Beethovenovej 9. symfónii. Leverkühnova kantáta je akýmsi hudobným apokryfom Beethovenovej 9. symfónie; je akoby apokryfným evanjeliom, fúziou faustovskej legendy a Ježišovej poslednej večere s apoštolmi, prejavom ľudskej pýchy a vzdoru a nietzscheovského odmietnutia myšlienky vykúpenia (Wienand 2001).¹³ Mannova pôvodná koncepcia kantáty bola kresťansko-piestistická, zmierlivá a optimistická s obrazom Leverkühna ako kajúcnika hľadajúceho milosť u Boha. Táto koncepcia sa stala

¹² „Seit die Kultur vom Kultus abgefallen ist, und aus sich selber einen gemacht hat, ist sie denn auch nicht anderes mehr als ein Abfall“ (Mann 1981, s. 325).

¹³ „Adorno hatte für den Kantatenschluss die „Gewalt bestimmter Negation als der einzig erlaubten Schiffré des Anderen“...gefördert“ (Adorno 1974 s. 341. citované podľa Kurzke 1985, s. 176).

predmetom sporu Manna a Adorna. Adorno ju považoval za rozporuplnú s celkovým obrazom Leverkühna, za príliš optimistickú a teologickú; požadoval pre záver kantáty „*násilie určitej negácie, ako jedinej dovolenej šifry iného*.“ Mann čiastočne prijal Adornove argumenty, hoci v literatúre sa vyriešenie tohto sporu väčšinou interpretuje ako Mannova úplná akceptácia Adornovej koncepcie. Rozprávač Zeitblom charakterizuje faustovský fenomén v Leverkühnovej kantáte ako temný do samého konca, nepripúšťajúci žiadnu útechu, uzmierenie a zjasnenie; potom však z tohto pochmúrneho záveru vyvodil v duchu Adornovej dialektiky z Leverkühnovej negácie a popretia viery eticko-teologickú implikáciu nádeje na vykúpenie, vyjadrená Kirkegaardovou formulou „nádej v beznádejnosti“, (*Hoffnung Jenseits Hoffnungslosigkeit*). „*Ale čo keď by umeleckému paradoxu totálnej konštrukcie, z ktorej vzniká výraz, zodpovedal náboženský paradox, že z najhlbšej beznádeje kľučí ako najtichšia otázka nádeje. Bola by to nádej na druhej strane beznádejnosti, transcendencia zúfalstva, nie zrada na nej, ale zážrak ktorý ide ponad vieru*“ (Mann 1981, s. 651).¹⁴ Mann tu reflektoval Spiessovho *Fausta* ale zároveň aj Goetheho *Fausta* a Wagnerovho *Parsifala*. Celkové vyznanie Mannovho románu je ambivalentné. Vysoké *g* violončela na konci skladby je už len mlčaním a nocou, ale zároveň je „šifrou vykúpenia“. Doznívanie a rezonancie tohoto tónu znamená významový posun: je svetlom v temnej noci Leverkühnovho osudu.

Vo významovom kontexte Mannovho románu je faustovská kantáta *Doktor Fausti Weheklage* vrcholným prejavom faustovsko-mefistovskej poetiky, symbolikou a naplnením Leverkühnovho faustovského osudu, jeho démonickej zmluvy s Mefistom.

Leverkühn v poslednej XLVII. kapitole románu, tak ako Spiessov Faust, zvolal široký okruh známych a priateľov, aby im prezentoval svoju faustovskú kantátu. Urobil pri tom akúsi verejnú spoveď a pokánie zo svojho stroskotaného života: priznal sa k zmluve s Mefistom, ku svojej chorobe, k totálnemu ľudskému vyhoreniu a vyhasnutiu. Je to parafráza s alúziami na Nietzscheho text *Ecce Homo*, ale aj na *Fausta* z roku 1587; v závere Spiesovho príbehu umierajúci Faust prednesie pred pozvanou spoločnosť študentov a tovaríšov kajúcnu a rozlúčkovú reč, pokánie zo svojho hriešneho života; zároveň však vzdoruje božiemu majestátu. Leverkühnov chaotický a zmätený prejav sledujú prítomní s čoraz väčším znepokojením a zdesením lebo im začína byť jasné, že Leverkühn je duševne chorý. Jeden z prítomných básnik-estét Daniel zur Höhe z kridwisovského spoločenstva „malých faustov“ však ako jediný, v duchu svojho zvráteného estétskeho svetonázoru, tleska Leverkühnovnu absurdnému patologickému monológu ako esteticky pôsobivému „krásnemu básnickému obrazu“. Leverkühn sa uprostred svojho monológu zrúti v záchvate mozgovej paralýzy, tak ako kedysi Friedrich Nietzsche v Turíne; aj Leverkühn, tak ako Nietzsche, zostane až do konca svojho života postihnutý demenciou, nepoznávajúci svet okolo seba, opatrovaný matkou a sestrou. Leverkühnova predĺžená tvár pripomína jeho priateľovi Serenusovi tváre šľachticov na El Grecových obrazoch.

Stretnutie trojice Mann-Adorno-Schönberg otvára v dejinách literatúry pozoruhodnú kapitolu komunikácie spisovateľa a hudobného skladateľa (hudobného teoretika, muzikológa), ktorej výsledkom bol jeden z najznámejších románov 20. storočia, a zároveň špecifický literárny útvar, fúzia literárnej fikcie a hudobno-filozofickej eseje. Mann nadväzoval na tradíciu literárno-hudobnej poetiky v nemeckej literatúre, ktorú založil E. T. A. Hoffmann. Mannov román je poetizáciou a narativizáciou, či literarizáciou a fikcionalizáciou Adornovej interpretácie moderny, historicko-teoretického a esteticko-filozofického

¹⁴ „*Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, das aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, das aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch das leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte. Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht*“ (Mann 1981, s. 651); Schmidt - Schütz 2003, kapitola *Die Hoffnungswürdige Hoffnung und die Erlösungsbedürftigkeit der Kunst. Ein religiöser Diskurs zwischen Kirkegaard und eigener Konfession*, s. 252-275.

problému hudby 20. storočia; Mann ju poetizoval za pomoci charakteristických prvkov faustovsko-mefistovskej legendy, ako aj paralel v životných príbehoch F. Nietzscheho. Problematika Mannovho románu *Doktor Faustus* ktorú H. Danuser nazval *Erzählte Musik, Fiktive Poetik*, umožňuje skúmať terén Mannovho textu ako prienik literárneho, hudobného, muzikologického, a filozoficko-estetického textu, ako aj Mannových autobiografických textov (*Die Entstehung Doktor Faustus, Mannove Tagebücher*); takáto fúzia predstavuje špecifický, literárny typ receptivity hudobného diela. Faustovská mytológia u Manna oživuje tradíciu hudby ako prekliatia, straty ľudskej identity, romantického titanského opojenia možnosťami intelektu a odpuďštenia, hudby, ktorá sa vymkla človeku spod kontroly a stáva sa jeho démonom a duchovnou skazou, ale hudby aj pokánia, s nádejou na opätovné poľudštenie.

Literatúra:

- [1] ADORNO, Th., W. 1990. Philosophie der neuen Musik. In: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Band 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 351 807 23 58/3-518-07235-8.
- [2] ADORNO, Th., W. 1990. Spätstil Beethovens. In: Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp. s. 13-17.
- [3] DANUSER, H. 2004. Erzählte Musik. Fiktive Poetik in Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: RÖCKE, W., ed. Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, s. 293-320. ISBN 3-03910-471-3.
- [4] MANN, Th. 1961. Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [5] MANN, Th. 1989. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. ISBN-10 3596294274.
- [6] MANN, Th. 1981. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. ISBN 9783596294282.
- [7] MANN, Th. 1974. Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. In: MANN, Th. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9, Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am M, s. 675-712. ISBN 3100 487 801.
- [8] MANN, Th. 1982. O veľkosti a utrpení Richarda Wagnera. Bratislava: OPUS.
- [9] OSTERKAMP, E. 2004. Apocalypsis cum Figuris. Komposition als Erzählung. In: RÖCKE, W., ed. Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften. s. 321-344. ISBN 3-03910-471-3.
- [10] SCHMIDT-SCHÜTZ, E. 2003. Thomas Mann zwischen Tradition und Moderne., Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. ISBN 978-3-465-03212-0.
- [11] PIES, J. 1978. Historia von D. Johannes Fausten dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler /Ein Disputation von der Hell, Gehenna genannt, wie sie erschaffen und gestalt seie, auch von der Pein darinnen. Berlin: Verlag der Nation.
- [12] TIEDEMANN, R. 1982. Impromptus. Zweite Folge neu ausdrückter musikalischer Aufsätze. In: Musikalische Schriften, roč. 17, č. 4, s. 198-203.

- [13] VOSSKÜHLER, F. 2004. Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin Adorno und Caciari. Würzburg: Königshausen, Neumann GmbH.
- [14] WIENAND, W. 2001. Grosse und Gnade. Grundlagen und Entfaltung des Gnadenbegriffs bei Thomas Mann, Würzburg: Königshausen und Neumann. s. 374-376.

PhDr. Vladimír Fulka, PhD.
Ústav hudobnej vedy
Slovenská akadémia vied
martinu@post.sk

www.casopisespes.sk

O diele, ktoré nebezpečne prebehlo dobu a nepodpísalo žiadnu zmluvu s diablom

Mária Glocková; glockova.maria@gmail.com

Abstrakt: Dielo vzniklo v šťastných československých a pre „faustovský“ experiment prajných šesťdesiatych rokoch. S odstupom rokov môžeme *Osemhran* (1962) skladateľa *Ladislava Kupkoviča*, najvýraznejšej umeleckej osobnosti vtedajšej novej hudby a iniciátora neformálneho zoskupenia *Hudba dneška*, zaradiť bez problémov medzi podobenstvo o dobre a zle a to tak v tvorbe, ako aj v skladateľovom osobnom živote. V čase vzniku a po odznení „chvilky“ (aj hudobnej) slobody autor emigroval do západného Nemecka a jeho dielo sa stalo symbolom dvoch fenoménov doby, ktoré reprezentovali spoločenské aj politické pomery. Zároveň dokumentovali už aj politické animozity sedemdesiatych rokov, kedy narastal tlak z Kremľa a v spoločnosti nastupovalo obdobie normalizácie.

Kľúčové slová: Slovenská hudba 60-tych rokov. Hudobná avantgarda. Experimenty. Hudobný skladateľ. Ladislav Kupkovič. Dielo *Osemhran* (samoty, nudy a strachu). Analýza diela.

Abstract: This work was created in merry Czechoslovak, and for a “Faustian” experiment also favoring sixties. In the hindsight we may call the *Octagon* (1962) of Ladislav Kupkovič, being the brightest artistic persona of then new music and the initiator of non-formal group *Music of today*, a parable of good and bad, not only in production but also in authors personal life. In the time of the creation and after a “little while” of liberty the author immigrated to West Germany and his work of art became a symbol of two phenomenon of an age that represented the social and also political relationships. They also documented the political animosities of seventies, creating the pressure from Kremlin and the society was under the influence of normalization.

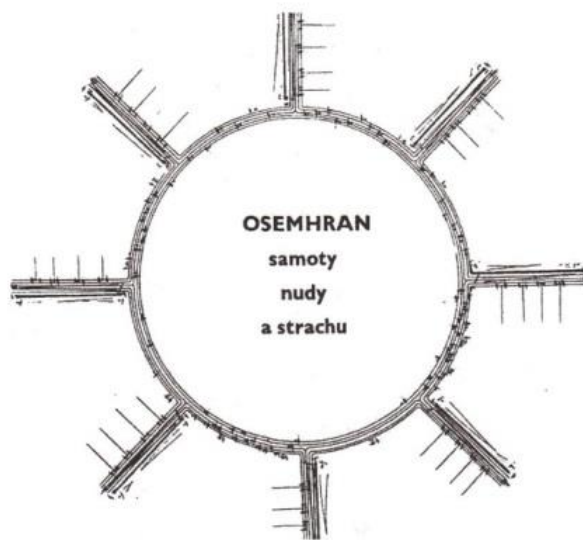
Keywords: Slovak music of the 60's. Avant-garde music. Experiments. Music composer. Ladislav Kupkovič. *Osemhran/Octagon* (of loneliness, boredom and fear). Art piece analysis.

Faustovský mýtus je jedným z najstarších. Od antickej, cez židovsko-kresťanskú, stredovekú, renesančnú, romantickú až po súčasnú dobu mal tento iritujúci príbeh svoje špecifiká, vývojové podoby, ľudovosť, magickosť, skepticizmus a tragiku. Historická postava alchymistu *Georga Johanna Fausta* mala síce podobu trhového kaukliara, manipulátora, vykladača budúcnosti aj šarlatána, ale bola nesmierne inšpiratívna pre budúcnosť. Od 16. storočia mal mýtus už aj svoju umeleckú podobu. Dal mu ju nemecký autor *Johann Spies* a jeho „*Faustbuch*“ postupne infiltroval ďalšie umelecké prostredia. Pripomeňme, že príbeh Fausta sa stal známym najprv v spracovaní alžbetínskym dramatikom *Christopherom Marlowom* (1589, *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*), najobjemnejší básnickým spracovaním z pera *Johanna Wolfganga von Goetheho* (1808, *Faust. Eine Tragödie*) a hudobným kontextom doplnený *Thomasom Mannom* (1947, hudobný román *Doctor Faustus*) s paralelou na osudy Nemecka a postavenia umelca v spoločnosti 1. polovice 20. storočia. Hrdinom všetkých príbehov je väčšinou úspešný človek, túžiaci po vedomostiach, poznaní aj sláve. Faustovská téma sa z literatúry postupne premietla aj do iných oblastí umenia, neodolala jej ani hudba. Z tých najznámejších a dodnes interpretovaných sú to najčastejšie diela Franza Liszta (programová symfónia *Eine Faust-Sinfonie in drei Charakterbildern*), Charlesa Gounoda (1859, opera *Faust*), Hectora Berliozu (1846, dramatická legenda *La Damnation de Faust* op. 24) či Gustava Mahlera (1906, *Sinfonie der Tausend*), ktoré sa

stali dokladom neutíchajúceho záujmu o staronový faustovský problém aj s diabolským Mefistom a čistou Margarétou.

Mýtus o Faustovi je však aj stelesnením vzťahu (nielen) súčasnej civilizácie k duchovnej sfére, a zároveň obrazom, ako si dokáže vážiť kultúru a vlastné kultúrne hodnoty. A ak je podstatou činnosti vytvoriť umelecké dielo aj v „krízovej“ dobe, ktorá sa zdá byť umelecky „zaostalá“ aj vyčerpaná, potom musia zákonite nastúpiť nové prejavy aj prostriedky. Takými boli aj niektoré diela, ktoré vznikli v uvoľnenej spoločenskej aj politickej atmosfére šesťdesiatych rokov na Slovensku. Nedobrovoľné zastavenie nastúpených ambícií skladateľov nezastavili, ale vytvorili (v tom čase nelegitímny) priestor pre „iné životy“ v emigrácii. Tam legitímne nadviazali na dovedajšie úspechy aj skúsenosti a využili nové podmienky pre dosiahnutie a umeleckú akceptáciu svojej umeleckej výpovede.

Príbeh pôvodného slovenského hudobného diela *Osembran* nemá „diabolský“ názov, zato podtitul (*Osembran*) *samoty, nudy a strachu* ho anticipuje a čiastočne evokuje. Dielo vzniklo v šťastných československých a pre (akýkoľvek) experiment prajných šesťdesiatych rokoch. Akoby sa faustovský mýtus v symbolike poznania transformoval v slovenskej hudbe do neuveriteľne konfrontačného a úspešného boomu. Mnohí skladatelia sa bez problémov pozreli vis-a-vis do tváre európskym kompozičným trendom a štýlom, bez komplexu a pocitu menejcennosti zneli ich diela na svetových koncertných pódiiach a tleskali im významné zahraničné auditóriá. Slovenská (aj česká) hudba bola v tom období atraktívna a naozaj svetová. Mnohé diela vznikli v eufórii (niekedy až nebezpečnej) z tvorivého pretlaku z nadobudnutého pocitu slobody a zároveň aj z nevyhnutnosti profesionálne zlikvidovať dovedajší konfrontačný umelecký deficit s európskou hudbou. Niektoré diela tej doby predstavujú zlatý fond slovenskej hudobnej kultúry a sú dokladom aktívnej vyspelosti nielen v túžbe po poznaní.



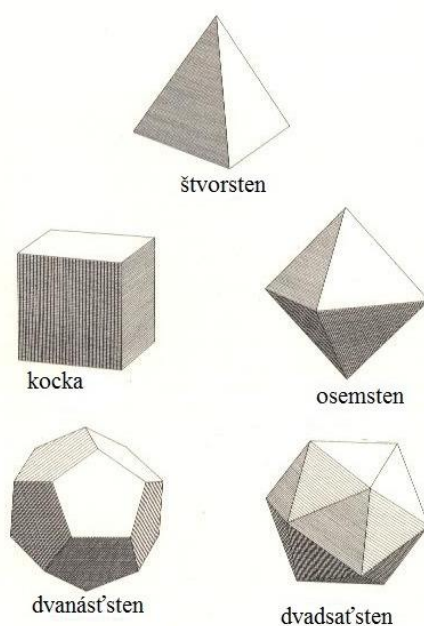
S odstupom rokov môžeme *Osembran* hudobného skladateľa *Ladislava Kupkoviča* (*1936), najvýraznejšej umeleckej osobnosti vtedajšej novej hudby a iniciátora neformálneho zoskupenia *Hudba dneška* zaradiť bez problémov medzi **podobenstvo o dobre a zle** a to tak v tvorbe, ako aj v jeho osobnom živote. V čase vzniku a po odznení „chvíľky“ (aj hudobnej) slobody sa dielo stalo symbolom dvoch fenoménov tej doby, ktoré reprezentovali spoločenské aj politické pomery a dokumentovali zároveň už aj animozity sedemdesiatych rokov s nastupujúcou normalizáciou. Dnes v Nemecku žijúci skladateľ si v čase vzniku skladby *Osembran* názov vypožičal. Vedel kde, vedel aj prečo, ale

možno netušil, že s odstupom času budú existovať k jeho dielu rôzne (možné aj nemožné) interpretácie či úvahy, a to aj v kategórii „faustovsko-mefistofelovských“ konšpirácií.

Vo vizuálnej podobe predstavuje Kupkovičov *Osembran* kruh, presnejšie kruhový labyrint. Domovom labyrintov bol okrem antiky aj francúzsky stredovek. Obdiv budí dodnes labyrint v gotickej katedrále v Chartres, ale historicky aktuálny je aj stratený labyrint v katedrále v Remeši. Svojim pomenovaním *daidalon* predstavoval symbiózu architektonického zázraku s menom veľkého vynálezcu z mytológie Daidala.

Aj Kupkovičova neštandardná partitúra *Osembranu* v tvare kruhového labyrintu plnila v dobe vzniku „tajomný“ symbol *hudobného bludiska a labyrintu*, v ktorom sa v čase prevažne klasicky písaných partitúr vyznal iba málokto. Kruhový tvar symbolizoval (možno aj) nekonečnosť a nezničiteľnosť vtedajšieho nového hudobného posolstva, ktoré nebolo prijímané vždy s pochopením ani uznaním. Skôr naopak. A hoci európska hudobná kultúra postupovala nezadržateľne a kontinuálne vo vývoji, aj vrátane experimentálnych pokusov a aj za cenu svojich prirodzených omylov, diela dodekafonistov či serialistov boli doma pre mnohých nielen dekadenciou, ale často aj synonymom nechcených a poriadok narúšajúcich „pekelníkov“.

V oblasti názvoslovia reprezentuje osemhran mnohosten. Má pôvod v antickom svete spolu aj s ďalšími piatimi pravidelnými mnohostenmi, ktoré zostrojil *Theaitetos* z *Atén*, ale vo svojom diele *Timaeus* ich popísal Platón a podľa neho ich svet dodnes pozná ako *platónske telesá*. Mnohosteny mali v antike dvojaký význam: predstavovali dokonalosť a krásu matematiky a zároveň boli zhmotnením kozmogonických predstáv. Platón im dal aj zvláštny filozofický význam. Predpokladal, že atómy, nedeliteľné častice živlov, z ktorých je stvorený svet, majú práve tvar pravidelných mnohostenov. Podľa Platóna *zem* stelesňuje *kocka*, plápolajúci *obeh* predstavuje špicatý *štvorsten*, *vzduch* reprezentuje pohyblivý vzhľad *osemstenu*, *vodu* reprezentuje mnohotvárnny *dvadsaťsten* a *dvanásťsten* predstavoval pre Platóna všetko *bytie* čo existuje a Boh ho určil pre vesmír.



Poznanie podľa Kupkoviča

Osembran je dôkazom (ne) poznania nielen v grafike partitúry, ale aj v použitej kompozičnej technike. Kupkovič sám uspokojoval narastajúci záujem o nové skladateľské smery v hudbe, keď na pokračovanie uverejňoval v mesačníku Slovenská hudba teoreticko-analytické štúdie k aktuálnej problematike. Keďže v *Osembrane* použil aj princípy aleatoriky, ktorá uplatňuje moment náhody a náhodilosti, pre Kupkoviča tento výklad nebol dost' výstižný, keďže podľa neho „*samo tvorenie hudobnej sadzby podlieha na rôznych stupňoch momentu náhody a náhodilosti a to v hudbe všetkých doterajších existujúcich období*“.¹ Hektický vývoj slovenskej hudby v čase vzniku *Osembranu* kopíroval historické reálie akoby v skrátanom čase aj tempe, kedy šesťdesiate roky ferenczyovsky „otvárali okná do sveta“ a kupkovičovsky odvážne „vyvalovali dvere“ vtedajšieho slovenského hudobného purizmu.



¹ Sériu článkov uverejňoval Ladislav Kupkovič najmä v šesťdesiatych rokoch v časopise Slovenská hudba pod názvami, napr. *Výtvori naša hudba novú „náuku o harmónii?“*, *Aleatorika*, *Quo vadis musica?*, *O hudbe, ktorá nás (ne) zaujíma*, *Korešpondencia pokračuje ...* Po roku 1989 a po návrate na Slovensko v deväťdesiatych rokoch v Hudobnom živote uverejňuje *Hudba má spoľahlivú budúcnosť*, *Slovo má enfant terrible slovenskej hudby*, *Prísť na svoj koncert*, *Prieťažná reč tónov* a iné. Jeho „spovedníkom“ bola najčastejšie bývalá šéfredaktorka časopisu Hudobný život PhDr. Lýdia Dohňalová. V súčasnosti komponuje Ladislav Kupkovič v duchu starých majstrov a je pravidelným hosťom hudobných podujatí na Slovensku. Na svoje experimenty spomína s úsmevom a doplňujúci faktami, ktoré sa nedostali v čase vzniku jeho diel do širšieho povedomia.

Na vývoj slovenskej hudby mali vplyv najmä politické „demokratické“ zmeny po februári 1948 s robotnícko-roľníckymi symbolmi kladiva s kosákom. Hudba sa konečne „našla“, zadefinovala národné, ľudovýchovné, odmietla podozrivé, zavrhol buržoázne a ztratila sakrálnu. Partajní (súdruhovia) skladatelia statočne imatrikulovali slovenský skladateľský tábor. Pomedzi „piesne práce“ znela však už aj iná hudba. Nebola durová, ani molová, ani ľudová. Bola *heuréková* a mala svoj špecifický modus, modus *side effects*. Jeho „vedľajšie účinky“ sa prejavili v krátko trvajúcom období, kedy slovenská hudba dobyla vytúžený Olymp. Na hudobnom fronte sa „bojovalo“ nezvyčajnými (ne) hudobnými prostriedkami, zneli (ne) zvyčajné (ne) partitúry, útočilo sa s novou esenciou antického *Inter arma silent muse*, hovorilo sa (ne) zvyčajným (ne) jazykom. Nerozumeli mu všetci, a to bola (pravdepodobne) jeho najväčšia chyba. A pokým ambiciózni skladatelia, medzi ktorých patrili o. i. Ilja Zeljenka (1932 – 2007), Roman Berger (1930), Ivan Parík (1936 – 2005), Peter Kolman (1937), Juraj Hatrík (1941) dýchali darmstadtskými² projektmi obohatený proeurópsky vzduch, kým im do odvážneho a smelého „kroku“ duneli také „delá“ ako nemecký skladateľ Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), maďarsko-rakúsky György Sándor Ligeti (1923 – 2006) či taliansky avantgardista Luigi Nono (1924 – 1990), kým sa hudobný kulinarizmus zmenil nakrátko aj na Slovensku na legitímnu ponuku v špičkovej kvalite, kým objatie „starého“ kontinentu v podobe hudobnej biblie 2. viedenskej školy imponovalo, nechápajúci zatiaľ prešli z nechápavého krútenia hláv na vykrúcanie „krkov“. Mnohí odvážni doplatili stratou identity, slobody aj vlasti. Nepodpisali sa na nové lukratívne zmluvy ani novovznikajúce umelecké prehlásenia a koncepcie. Niektorí nedobrovoľne utiekli do nového hudobného (sveta) dielu a doma sa *de iure* zopakovala nedávna história, avšak už bez emigrantov a *de facto* novodobí „da“ kapovia písali opäť na nalinajkovaných papieroch a nastúpili do novej kultúrnej fronty s vlastným komolením antického *Inter arma*.³

Faustovský *enfant terrible* slovenskej hudobnej scény, huslista a v kompozícii autodidakt *Ladislav Kupkovič* v sprievodnom texte diela *Osembran* mal v predstave aj politicko-spoločenské udalosti, ktoré na jednej strane uvoľnili nahromadenú masu (ne) slobody a v neškodnej erupcii strhávali aj v blízkosti stojacich spomínaných skladateľov, na strane druhej cítil, ako sa už na horizonte „mefistovský“ týčili siluety kremeľských múrov a ponúkali nové, „diabolský“ prítlačlivé pracovné zmluvy. Platónsky antický symbol krásy a dokonalosti mal v Kupkovičovom *Osemhrane* zrozumiteľný text. Pre istotu, alebo ako memento? ***Osembran strachu*** (možno z budúcnosti?), ***nudy*** (možno kultúrnej?) ***a samoty*** (možno nielen hudobnej?).

Finále je známe: expanzia experimentu a exkluzivity skončila a odišla do zabudnutia s ruskými tankami 21. augusta 1968. Odišiel aj Ladislav Kupkovič. Druhým domovom sa mu stalo (vtedy ešte Západné) Nemecko.

Hoci Kupkovič vo svojom *Osemhrane* nepoužil žiadnu zo starovekých matematických ani astronomických disciplín a nerozšíril „faustovský“ ani rady siedmich antických mudrcov, predsa v intenciách slávneho milétskeho občana Tálesa prezentoval výrok: „*Najmúdrejší je čas, lebo objaví všetko*“. V čase svojej premiéry v roku 1962 to bol *výkrik slovenského objaviteľa*. Vtedy 26-ročný Kupkovič napísal dielo pre 8 ľudovoľných inštrumentalistov, ktorí sa na premiére v labyrinte partitúry viac strácali, hľadali aj smiali, než hrali. Sprievodný text ostal textom z opusteného cintorína, kde

„...len niekoľko nábrobných kameňov a tmavých krížov nemo v poli stojí. Živí i mŕtvi zanevreli na tento kus zeme. A zanechané kríže bez blasu svoje vychladlé ramená do prázdna vystierajú“.

² Povestný referát *Alea* predniesol v Darmstadte v roku 1957 Pierre Boulez, v ktorom reagoval na kompozičný racionalizmus a pozitívne analyzoval moment prekvapenia a problém iracionalizmu.

³ Časopis *Slovenská hudba* pravidelne uverejňoval v šesťdesiatych rokoch pod názvom *20 rokov slovenskej hudobnej tvorby* cyklus diskusií slovenských skladateľov, teoretikov a kritikov o dvadsaťročnom vývoji slovenskej hudby. Aktívnym spôsobom sa zapájal do diskusie aj Ladislav Kupkovič. Na stránkach časopisu sa venoval aj propagovaniu novodobých kompozičných princípov.

Niekde sa stala chyba

Kupkovičov *Osembran* nie je však platónsky *osemsten*. Niekde sa stala chyba, alebo nás Kupkovič zámerne nechal v nevedomosti, nechal nás potrápiť zistením, že jeho *Osembran* je iba horizontálne rozrezaný *platónsky osemsten*? Skutočne? Veď vizualizácia nás jasne ubezpečuje a presvedča, že ide predsa o kruh. Prečo?



Kupkovičov svet hudby nereagoval v intenciách matematickej estetiky, ale v jemu vlastných symboloch. Esteticky krásny *osemsten* našiel pravdepodobne na fotografii významného francúzskeho fotografa *Felixa Bonfilsa* (1831 – 1885).⁴ V nílskych vodách sa zrkadlila nádhera *platónskeho osemstenu*. Polovica bola na zemi, druhá polovica vo vode. Spojenie oboch živlov v prepojení reálneho a virtuálneho sveta dalo Kupkovičovi dovtedy netušený impulz. Voda Nílu bola životom, posmrtnou hrobkou aj nádejou pre večný život egyptských faraónov.

Komponoval Kupkovič *Osembran* v nádeji, že podobne ako pyramída sa stala nezničiteľným symbolom jednej veľkej kultúry, bude symbolom mimoriadnej kultúrnej udalosti na Slovensku aj jeho *Osembran*? Pohľadom platónsky dokonalého telesa Kupkovičov *Osembran* nezapadá do matematickej čistoty antického génia. Svojou koncepciou nezodpovedá ani zadaným princípom polyhedronovej krásy. A predsa **je významným historickým polyhybridom aj nositeľom historickej krásy v kontexte slovenského hudobného vývoja.**

V čase vzniku mladý intelektuál Kupkovič, komunikujúci s hudobnou elitou tej doby, prehovoril bez problémov ako polyglot. Polyhedrony sa mu stali na chvíľu (možno) synonymom polylingvistiky, kde prioritným jazykom ostala hudba s vtedy módne použitými kompozičnými princípmi. Tento kód sa stal symbolom (ne) poznania novodobých hudobných trendov a štýlov v slovenskom prostredí. Ďalším komunikačným jazykom bolo názvoslovie diela s jasným symbolom antickej geometrickej čistoty, avšak s nekorektným hudobným použitím. Nekorektnosť bola (pravdepodobne) úmyslom autora, ktorý dal najavo, že „**nový kompozičný štýl, slovenskou komunitou nie jednoznačne akceptovaný, je plnohodnotnou kompozičnou (aj slovenskou) kapitolou**“.

Nepochybujem, že Ladislav Kupkovič priam faustovsky pochopil veľkosť a krásu nielen staroveku, ale svojou „nečistou“ hudobnou hrou nastavil zrkadlo vtedajšej „vybranej“ spoločnosti. Normalizovaná spoločnosť sa nielen jemu odmenila priam „mefistofelovskú“: ponúkla podmienky, za ktorých mala komunity skladateľov slúžiť. Patrila k nim o. i. aj vynútená hybernácia hudobných experimentov a renesancia osvedčených skladateľských techník a praktík.

Ak Faust žil v dobe mnohých spoločenských, konfesijných aj materiálnych rozdielov a zmien medzi starým a novým vekom, podobným spôsobom zaznamenali svoju umeleckú existenciu aj slovenskí skladatelia vo voľnom a neformálnom zoskupení *Hudba dneška* šesťdesiatych rokov minulého storočia. Bol to čas, kedy sa spoločnosť Ostbloku vydala na cestu fúzie s kultúrnymi národmi v Európe, kedy sa oficiálne pokúsila dobehnúť zameškané bez podpisu predbežnej „zmluvy o zmluve s diablom“.

⁴ Fotografia na <https://otway.wordpress.com/2009/05/09/> [cit. 19.09.2013]

Bol to však aj čas, kedy sa človek vymanil z neadresného davu, začal dôverovať sám sebe, zhmotňoval dovtedajšie ukryté individuálne ambície, avšak veľmi skoro pocítil svoje obmedzenia.

Literatúra:

- [1] CHALUPKA, L. 2011. Slovenská hudobná avantgarda. Bratislava: Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy. ISBN 978-80-223-3115-9.
- [2] KUPKOVIČ, L. Osemhrann partitúra, osobný archív autora
- [3] MARTINÁKOVÁ, Z. 2002. Slovak Composers After 1900. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici. ISBN 80-89078-02-8.
- [4] PETERMAN, J., E. 2005. Platón. Bratislava: vydavateľstvo PT Albert Marenčin. ISBN 8088912954.
- [5] PLATÓN. Timaeus [online], <http://ld.johannesville.net/payment-make.php?author=platon&book=04>
- [6] STÖRING, H., J. 1995. Malé dejiny filozofie. Praha: Zvon, české katolícké nakladateľstvá. ISBN 80-7113-115-6.
- [7] Osobné rozhovory autorky so skladateľom

PhDr. Mária Glocková, PhD.
Fakulta múzických umení
Akadémia umení v Banskej Bystrici
Ul. J. Kollára 22
974 01 Banská Bystrica
glockova.maria@gmail.com

www.casopisespes.sk

Archetypický stín a transformace hudby v románu Thomase Manna Doktor Faustus

David Kozel; david.kozel@osu.cz

Abstrakt: Text se zabývá románem Thomase Manna Doktor Faustus jako zdrojem hudebně-literární poetiky a mytopoetiky. Archetypický symbol stínu je interpretován a amplifikován skrze literární postavu Adriana Leverkühna a širší tendence imaginace umění a společnosti první poloviny 20. století. K dosažení tohoto cíle byly použity přístupy hlubinné hermeneutiky a analytické psychologie. Motiv Fausta má silný potenciál vyjádřit nejen archetyp stínu, ale jeho přítomnost je zřejmá také v čase transformace a změn.

Klíčová slova: Thomas Mann, Doktor Faustus, Carl Gustav Jung, archetyp, stín, hudba, umění, analytická psychologie.

Abstract: The text deals with the novel Doctor Faustus by Thomas Mann as a source of a musico-literary poetics and mythopoetics. The archetypal symbol of the shadow is interpreted and amplified through the literary character of Adrian Leverkühn and a broader imagination tendencies of art and society in the first half of the 20th century. For this goal have been used approaches of the deep hermeneutics and the analytical psychology. The motif of the Faust has strong potential to express not only an archetyp of the shadow, but its present is significant in the time of transformation and changes.

Keywords: Thomas Mann, Doctor Faustus, Carl Gustav Jung, archetyp, the shadow, music, art, analytical psychology.

1 Neomytologismus a hudebně-literární poetika 20. století

Významnou tendencí literární tvorby období konce 19. století a celého následujícího 20. století se v umělecké poetice a šířeji chápaném vývoji imaginace stala mytologizace, resp. neomytologismus. Jde o tendenci autorů nacházet individuální průniky současného nahlížení na bytí a kulturní kolektivní vědomí s obecností a minulostí vzorové povahy univerzálně mytické a mytologické. Neomytologismus se jako jev (nejen) literatury¹ projevuje v oblasti dramatu, poezie či románu ožíváním a reinterpretací mytologických motivů, symbolů, mytologémů... Mýtus a jeho archetypické symboly se stávají zřídlem a prostředkem umělecké kreativity a výpovědi o individuálním i typickém v dané době. Identifikovaná mytopoetická tendence proniká do literárního díla i na strukturální úrovni jako více či méně vědomá adaptace tendencí struktury mytologie² – jde zvláště o principy mytologických forem narativu jako opakování, variace, leitmotivy, polyfonismus aj. Svědectvím nastíněných fenoménů jsou romány-mýty a novely-mýty Jacka Londona, Andreje Bělého, Michaila Bulgakova, Borise Pasternaka, Thomase Manna, Jamese Joyce, Gabriela Garcíe Márqueze aj. (srov. Meletinskij 1989, Mikulášek 2004) Na výpovědní sílu a mýtotvornou uměleckou formu mýtu na pozadí krizového dějinného pohybu, jenž vytváří tlak reality s průvodním jevem odklonu od

¹ V oblasti hudebního umění se problematice neomytologismu hudby věnuje Victoria Adamenko (2007). Rolí námětových mytologických archetypů ve skladbách Igora Stravinského, Claude Debussyho a Vítězslava Nováka interpretuje David Kozel (2012).

² Neomytologismus 20. století byl ovlivněn především hlubinně psychologickými interpretacemi Sigmunda Freuda, Alfreda Adlera a zvláště Carla Gustava Junga a podobou jejich teorií u pokračovatelů.

racionality, upozorňuje Miroslav Mikulášek: „Katastrofální struktura 20. století s jeho chaosem, dehumanizací a „zdivočením člověka“ ve dvou světových válkách byla živnou půdou pro obrození mýtu a jeho oslovení člověka“ (2004, s. 109). Z těchto vlastností mýtu v tragicky ničivém a zároveň tvořivě se transformujícím 20. století čerpá i významná část literárního díla Thomase Manna, kromě jeho Doktora Fausta (1947) (viz spojitost řešení otázky umění v novele Smrt v Benátkách, 1912) lze jako román-mýtus označit např. román Kouzelný vrch (1924) a zvláště tetralogii Josef a bratří jeho (1933–1943). Samotný Mann mýtu připisoval významnou úlohu, neboť mu prizmatem Freudovy psychoanalýzy umožňuje překročení k „myticko-typovému“; mýtus je pro Manna „zakládání života, je to bezčasové schéma, nábožná formule, do níž život vchází tím, že z podvědomí reprodukuje své rysy“ (Mann 1965, s. 99). Mýtus je uskutečňující formou člověka a vzorem života, neboť „v mýtu nachází život své sebevědomění, své ospravedlnění a posvěcení“ (Mann 1965, s. 100).

Doktor Faustus Thomase Manna je románem-mýtem z několika důvodů. Originální oživení faustovského motivu v době po konci apokalyptické druhé světové války se ve spojení s autorovou interpretací němectví v psychologické rovině mísí historická úroveň s tehdejší současností, fiktivní fantazie, realita, sen se propojují v individuální a kolektivní linii. Doktor Faustus jako „román kultury a epochy“ (Mann 1962, s. 32) a výpověď o krizi doby (Německa a národního socialismu, moderní kultury a umění, společenského řádu) se tímto provázáním archetypické dějinné situace (přeměna společenského řádu a kolektivního vědomí válkou, přeměna umění a hledání možnosti dalšího vývoje) s nadčasovými vzory minulosti a tradice projevuje mytopoeticky. Faustovské motivy jsou v tomto díle obsaženy nejen v typicky německy goethovské podobě, ale Mann svou inspiraci čerpal také v předgoethovských verzích faustovské legendy. Motiv Fausta, i přes původní historickou zakotvenost této literární postavy do obdobně transformujícího se období mezi středověkem a novověkem, totiž svou podstatou sahá až do starověku. Mircea Eliade (1996, s. 331) identifikuje postavu Šimona Kouzelníka (dodejme např. ještě pozdějšího Cypriána z Antiochie a jeho Justinu) s faustovsky nutně přítomným prvkem ženství (anima) v podobě družky Heleny jako možný podnět nebo předobraz archetypu mága, Fausta. Faust je z tohoto důvodu archetypickou postavou a motivem s mytologickým pozadím a fungováním všech jeho dalších verzí rozmanitých uměleckých druhů (viz např. Röcke 2004, Hedgez 2009, Cobley 2002, Just 2014, Fulka 2011b).

K tradičním faustovským motivům jako touha po vědění, pýcha, chamtivost, ženství, pakt s ďáblem, Mann přidává novátorské spojení s hudbou, které je dle něj typicky německým výrazem tohoto mýtu,³ a umělecké osvícení je u něj vykoupeno kontraktem s ďáblem. Původní vědecké (alchymické, filozofické, teologické) prostředí mýtu-legendy je přeneseno na svrchovaně německou a faustovskou oblast – hudbu, související s démonickou sférou a smyslovostí, stejně tak s matematickým řádem vědy a samotného univerza. Doktor Faustus je jako román o hudbě fúzí hudby a literatury a významným zdrojem literárně-hudební poetiky (srov. např. Fulka 2011a). Literární vyjádření hudby si zde z pera Manna nachází cestu nejen známými fundovanými analýzami historických hudebních skladeb (srov. národnostní personifikaci evropské hudební historie u Bacha, Beethovena, Wagnera apod.) i těch fiktivních, ale především hudebními charakteristikami románové formy. Zde jmenujme výrazně polyfonní a kontrapunktickou podobu narativu v odlišných časových rovinách děje a postavách, práci s leitmotivy, metodu montáže (historické, reálné a fiktivní reálie), verbalizaci a logizaci (pojmové zachycení hudby) hudebních skladeb.

Doktor Faustus Thomase Manna realizuje v uměleckém tvaru souvztažnost a hlubinnou jednotu mýtu a hudby. Veškeré faustovské motivy románu rezonují jako mýtus v situaci rozkladu Evropy poloviny

³ Za hudební rovinu románu autor zřejmě vděčí také ostatním inspirativním podnětům při jeho tvorbě, jež identifikuje u Friedricha Nietzscheho (srov. motivy šílenství, otázka hudby a mýtu, umění aj.), muzikologickým textům Theodora W. Adorna (otázka moderní hudby) aj. (srov. Mann 1962).

minulého století, procházející archetypickou transformací společnosti. Otázka geniality umělce, tvůrčí svobody a viny je tímto prostřednictvím řešena v relaci k šílenství (syfilida) literárního skladatele a degeneraci uměleckých forem. Jednotícím rámcem je mytologicko-hudební materie nadosobního charakteru, která na sebe bere konkrétní podobu výpovědi autora.

2 Archetypický stín

Ve faustovské mytologii je postava ďábla (Mefistofela...) tradičně obrazným vyjádřením archetypického stínu, což je dle analytické psychologie inferiorní část psýché, která se chová kompenzačně (viz Müller a Müller 2006, s. 386–390). Archetypický stín (ve své odlišnosti od osobního stínu), chápaný kolektivně ve společnosti, kultuře či umění, je personifikací všeho temného, odmítaného, obávaného či potlačeného. I přes tuto negativní polaritu se stín projevuje uvolňováním psychické energie z nevědomí, vnucuje svou přítomnost vědomí v procesu individuace, vyrovnání se s osobním a kolektivním stínem patří ke klíčovým momentům zralého psychického vývoje. Jung v této souvislosti hovoří o tzv. „realizaci stínu“ (Jung 1997, s. 63). Psychická energie stínu je potencialem zdrojem kreativity, k jeho průvodním jevům patří také zvědavost, odvaha, fantazie, sebezpotvrzení, což jsou vlastnosti přímo korelující s faustovským motivem a problematikou Mannova Doktora Fausta. Pokud není stínu nasloucháno a není integrován, tj. dojde k nevědomé identifikaci, může se projevit ve svém negativním aspektu jako neuróza, negativní projekce, agrese, destrukce a katastrofa, uvedené projevy jsou vždy doprovázeny silným emocionálním působením. Jung zdůrazňuje, že všechny archetypy mají svůj pozitivní a negativní aspekt, v případě stínu, stejně jako destruktivní animy, je možnost jejich projevu různá, jelikož „*tatáž anima se také může zjevit jako anděl světla, jako psychopompos (průvodce duší) a vést k nejvyššímu smyslu, jak ukazuje Faust*“ (Jung 1997, s. 129).

Jung se ve svém díle intenzivně zabýval především Goethovým Faustem, pro archetypickou povahu uvedeného motivu můžeme některé jeho interpretace využít také v případě Mannovy adaptace, nehledě na vhodnou národnostní kontinuitu obou spisovatelů. Literární postavy Mannova románu chápeme archetypicky ve vztahu ke kolektivnímu nevědomí a vědomí, a to i přes konkrétní odkazy na reálné skladatelské či jiné osobnosti, zasazení románu do konkrétní doby.

Archetyp stínu je v Doktoru Faustovi zosobněn v protagonistovi, skladateli Adrianu Leverkühnovi. Stínový pól Adriana je ale oproti předchozí faustovské tradici značně zamlžený a znejasněný ve smyslu podoby existence ďábla a jeho personifikace. Stín je v jedné ze svých rovin projeven úmyslným a dobrovolným nakažením syfilidou Adriana od hetéry Esmeraldy (Hetaera Esmeralda). V pozadí stále přítomná a zhoršující se nemoc propůjčuje skladateli nevšední inspiraci a vhléd do nového směřování zákonitostí hudebního vývoje.⁴ Podobně jako prochází Adrianovo tělo a psychika destruktivním sebezničením a degenerací projevy hříšně získané choroby, znamením krevního paktu se satanášem, exaltují i jeho skladatelské schopnosti do monumentálnosti a originality. Jedním z vrcholů je nakonec ironizující negace humanistické tradice Beethovenovy 9. symfonie skladbou Doktora Fausta lkaní a nařikání, zvanou též Óda na žalost. Jak potvrzuje Adrianův romanopisec Serenus Zeitblom, tvůrčí potence génia vždy souvisí s démoničností (Mann 1961, s. 11). Negativní polarizace Adrianova stínu se vyjevuje také přeexponovaným odklonem od původního bohosloveckého profesního směřování do sféry smyslovosti a magie čísel – hudby. Démoničnost skladatele a jeho díla dává Mann do souvislosti s dalším významným leitmotivem románu: chladem, jenž souvisí s emocionální zakrnělostí skladatele v jeho projevu a vztahu k lidem. Chlad proniká životem Adriana zvláště

⁴ Připomeňme již první inspirativní expresi kryptogramu Esmeraldy s démonickým sledem tónů šifry h-e-a-e-es. (Mann 1961, s. 182–185).

v neschopnosti milovat, resp. láska je mu odejmuta jako podmínka kontraktu krve, jak popisuje jeho dopis o rozhovoru s ďáblem v XXV. kapitole (Mann 1961, s. 262–297). Lidským chladem je prodchnut i nezdar až tragičnost vztahů Adriana s Esmeraldou, Helenou, Nepomukem (Echo). Anima se tak pro jednostranné ulpění a zahlcení vědomí stínem neprojevuje ve své plnosti. Propůjčení se démonickým silám je znát i na skladatelově hudbě, je asketická, chladná, je to cizí síla v neosobním styku, stojící vně jeho já, Adrian doslovně upřednostňuje zájem jako silnější afekt lásky, lásku bez živočišného tepla. Negace lásky a emocí má za následek hypertrofii funkce myšlení, skladatelův „*chladný a všudy přítomný, vše snadno chápající, nadřazenost zhyčkaný intelekt*“ (Mann 1961, s. 99), jinde o sobě Adrian říká: „*tepla ve mně není*“, „*jsm dojísta studený*“ (Mann 1961, s. 155).

Z již identifikovaného prolínání reality a fantazie se v románu vlastní existence ďáblové postavy a paktu s ním místy ztrácí v přelud a horečnatou identifikační vizi. Není zřejmé, zda jde o reálnou bytost a událost, nebo zda můžeme hovořit o důsledku skladatelovy nemoci, upozaděném v podvědomé projekční rovině. Stínový aspekt Adrianovy osobnosti souvisí nejen s jeho lidským bytím, ale také s uměleckou tvořivostí a genialitou. Jak již bylo uvedeno, archetypický stín je zdrojem psychické energie, zužitkované ve skladatelské činnosti vizionářského charakteru. Skladatelské osvícení a umělecká progresa v románu totiž nepřicházejí explicitně z vnějšku, ale jejich zřídlo je již latentně přítomno v Adrianovi, tuto interpretaci podpoří právě hlubinné nahlížení na zmíněný mytologický motiv podvojně osobnosti s odlišnými polaritami a vlastnostmi. S odkazem na výše zmíněný Jungův popis „realizace stínu“ zde totiž vysvětluje jeho přítomnost již v Adrianovi před (fiktivním?) paktem.⁵ Stínové charakteristiky, zpředmětněné nemocí, jsou v něm samotném, jen se při vhodné příležitosti mohly rozvinout. Peklo je na tomto základě již v lidech, nikoliv v těch „druhých“, společnosti, nenakazí člověka jako nemoc, ale živí již to, co je uvnitř nás přítomné. Napovídá tomu již citovaný dopis v XXV. kapitole, v němž mj. ďábel říká: „*Oubrně ochlazení tvého života a tvého vztahu k lidem je v povaze věci – či spíše je už v tvé povaze, neukládáme ti věru nic nového, ta robátka drobátka z tebe nedělají nic nového a cizího, zesilují jen a nadsazují důmyslně vše, co jsi. (...) Studeného tě chceme, aby i samy plameny produkce sotva bylo dosti žádné, aby ses v nich poobřál*“ (Mann 1961, s. 296–297). Jung (2001, s. 114) uvedenou myšlenku potvrzuje svým přesvědčením, že božské a démonické v konečném důsledku pochází z duše člověka. Tato myšlenková linie Mannova románu je archetypickým procesem zápasu s vlastním stínem, projevujícím se jednostranně vynořením sil nevědomí a jejich kanalizací v umělecké tvorbě, ale na druhou stranu zde nedochází (viz opět akcentace chladu a suché racionality) k celostnímu vyrovnání se se stínem v procesu individuace, v níž má být zceleno individuální já s bytostným Já (das Selbst). Proces vede v konečném důsledku k degeneraci ducha a těla. Duše ale zůstává netknuta, Adrian se na konci života obrací k Bohu s vědomím své hříšnosti a prosí o odpuštění a spásu.⁶

Souvztažnost Mannova románu s delší faustovskou tradicí lze prostřednictvím zachycené individuace amplifikovat Jungovým odkazem na Goethova Fausta. Jung v něm vidí procesy archetypické přeměny a nadosobní přeměny protikladů, jež jsou analogické k alchymii, symbolizující individuaci vazbou látky s prvotní látkou (prima materia). Goethovo uchvácení touto přeměnou prostřednictvím svého Fausta má nadosobní povahu, s níž Jung identifikuje i svou celoživotní práci, jelikož jde o „*velký sen světa archetypů, mundus archetypus*“ (Jaffé 1998, s. 190). Adrianovo zasvěcení do oboru skladby je v románu taktéž zachyceno jako alchymické poznání: „*Nuže, zajiště, hudba jako taková, zaslíbení a zasnoubení s ní, hermetická laboratoř, alchymický kuchyň, skladba*“ (Mann 1961, s. 158). Faustovský mýtus je tímto Mannem výstižně použit

⁵ Jung toto identifikuje u Goethova Fausta: „*I Faust je rozpolcený a vytvořil si ze sebe ‚zlého‘ v podobě Mejistofela, aby měl v případě nutnosti alibi*“ (Jung 1994, s. 166).

⁶ „*Aby se peklo nade mnou smilovalo. (...) Modli se za mou ubohou duši*“ (Mann 1961, s. 539).

k vyjádření osobnostní přeměny archetypického charakteru v období dobové transformace. Nejde zde pouze o osobnostní problém, ale interpretovaný stínový aspekt románu se syntetizuje i s analogickým hledáním podstaty a vlastností umění a dějinným pohybem doby Evropy, stejně tak nutností se s tímto kolektivním stínem vypořádat.

Je kolektivní projekce stínu v Doktoru Faustovi skutečně přítomna také ve společenské rovině? Opět se obrátíme k Jungovi a Goethovu Faustovi, který se mu stal interpretačním klíčem k problematice německé viny po 2. světové válce a psychologického německví s odhalením systematické disociace dvou faustovských duší. U Goetha Faust vypovídá Wagnerovi o existenci dvou pudů (Goethe 1973, s. 52):

*„Dvě duši mně, ach, v brudi přebývá,
a od sebe se touží odervati;
ta jedna, lačná chapadla jež má,
drží se, chtitěm rozdychtěna, světa;
ta druhá rve z pout hmoty křídla svá
a ke božským otcům v prostor vzletá.“*

Goethem zachycená duše je spojena s jedincovým bytím jeho tělesností a pozemskostí, ukotvuje jej horizontálně. Druhá, vertikální duše se stále pohybuje směrem vzhůru, k původnímu duchovnímu bytí a pravzorům, v případě Mannova Adriana dochází k jejímu projevu v uměleckém vytržení skladatele. Jiným způsobem lze uvedené chápat jako výraz gnostického (také novoplatónského) pojetí ducha (pneuma), který se vztláním dostává k poznání.⁷ V Jungově retrogradní analýze stavu Německa v textu Po katastrofě (Jung 1994, s. 155–175) se autor dotýká poruchy národního kolektivního vědomí, předválečného nárůstu snových symbolů a úpadku do masového nevědomí, provázeného náchylností k manipulaci a projekci stínu, což provází „*invaže nevědomí do prostor zdánlivě uspořádaného světa*“ (Jung 1994, s. 171). Skrytě pocíťovaná psychická méněcennost Němců v 1. polovině 20. století byla provázena slepotou vůči vlastnímu charakteru, aktivací obranných mechanismů psýché (projekcí stínu do myšlenek a činů spasitelského Vůdce), vznikem hysterie, destruktivními a velkášskými sklony. „*Hysterická dispozice spočívá v tom, že protiklady, které jsou inherentní každé psýche, obzvláště protiklady charakterologické, jsou od sebe odděleny poněkud více, než je tomu u takzvaných normálních osob*“ (Jung 1994, s. 166). Disociací se navyšuje energetické napětí a rozpory uvnitř člověka, dochází ke konfliktu svědomí, člověk se pohybuje (nietzschovsky řečeno) mimo dobro a zlo. Faust je dle Junga ryze německá postava svou vnitřní rozporuplností a rozervaností, touží po nekonečnu, ale upadá do temnoty paktem se zlem, do něhož směřuje vnitřním napětím protikladů. Potencionální energie stínu proto zůstává nevyužita. Nedostatek reality je u Fausta stejně výmluvný jako nedostatek reality u německého člověka s jeho diagnózou méněcennosti a následným panstvím (Jung 1994). Německá katastrofa je ale podle Junga výpovědí o krizi duchovních poměrů Evropy zdůrazněním zla v člověku, v níž se ukončuje obraz středověkého vidění světa a autority. S (faustovským) stínem je potřeba se konfrontovat, zabývat se jím, ale to není samo o sobě spásou a prostým návodem, neboť „*věčné pravdy nelze mechanicky předávat: věčné pravdy se musejí v každé epoše nově zrodit z lidské duše*“ (Jung 1994, s. 175). Zde můžeme potvrdit formulovanou otázku, že Mannův Doktor Faustus překračuje ve své stínové oblasti individualitu umělce a jeho zápasu o vývoj umění svým dějinným a společenským rozměrem.

⁷ V gnózi se rozlišují tzv. pneumatikové, jež budou spaseni pro vlastnictví ducha, psychikové s duší (psýché), kteří jsou také přitahováni do výšin, ale nemají ducha, nakonec pak somatikové odsouzení k zániku připoutáním k hmotě (Eliade 1996, s. 330).

3 Kolektivního vědomí a umělecká progresse

Zákonitosti vývoje umění se z obecného hlediska řídí obdobnými principy, které můžeme analyzovat ve vývojových fázích kultury, náboženských a mytologických systémů, neboť jsou z hlediska hlubinné psychologie založeny na analogicky symbolickém opakování fylogeneze v ontogenezi. Paralely mytologické imaginace s jásným vývojem individua poskytují široký interpretační rámec vývoje fází umění, jeho forem a vyjadřovacích prostředků. Základním principem je diferenciacie lidského vědomí (jeho rozšíření) z původní prajednoty nevědomí, zdroje tvůrčích impulzů umění. Periodizaci vývoje vědomí⁸ se věnoval především Erich Neumann (Neumann 1973, viz Müller, L. a Müller, A. 2006, s. 445–450, 458–464) včetně interpretace procesu vývoje umění (Neumann 1959). Pro Neumanna, stejně jako pro Junga, je vývoj kolektivního vědomí v podobě společensky kanonizovaných norem (tradice, vědění, umění apod.) založen na dualitě původního matriarchálního vědomí a posléze diferencovaného patriarchálního vědomí, které v moderní západní společnosti začalo zcela dominovat s průvodním jevem ztráty celostního kontaktu s ženským, lunárním a nevědomým prostorem psyché. Patriarchální vědomí se symbolizuje solárně-racionalisticky, řídí se principy logu, řádu, kontrolující organizace, a to výsostně sebezpotvrzujícím jásným způsobem. V kulturním a uměleckém kánonu dané doby se konfigurují archetypy a symboly, dochází k vědomému udržování jejich projevů fixováním (norma, tradice), jak můžeme identifikovat v proměňujících se vlastnostech uměleckých stylů. U Neumanna (1959) je svět kulturních kánonů transpersonální, k jejich desintegraci a opětovnému vznikání dochází vynořováním nových archetypických konfigurací. Tato vnější způsobem se projevující progresse v uměleckých formách je realizována skrze individuum a jeho napojení na kolektivní nevědomí, i když je samotné rozpracování umělecky stylových impulzů již samozřejmě záležitostí vědomé a racionální práce, podmíněné např. řemeslnou dovedností. Archetypální konfigurace může být jedincem zakoušena jako pocit numinozity a výlučnosti. Neumann (1959, s. 114–119) dále poukazuje na probíhající desintegraci evropského kulturního kánonu moderny, dodejme, že paralelně s dějinným pozadím Mannova románu, typickým zánikem jistoty, izolace, odcizením, ale také disonantním charakterem světa, pronikáním temnoty, negativních psychických obsahů, satanské symboliky. Toto opuštění jednoty jednostranným příklonem k těmto aspektům vede k desintegraci uměleckých forem a tradice (v hudbě jde např. o atonalitu, disharmoničnost) – projev upadání libida do temnoty nevědomí a chaosu. Jak je následně vystiženo (opět poukazujeme k naší interpretaci stínového charakteru Mannova Adriana): „*The disintegration and dissonance of this art are our own; to understand them is to understand ourselves*“ (Neumann 1959, s. 121). Stejně tak Jung v citovaném textu Po katastrofě reflektuje chorobný duchovní stav Evropy nadvládou patologična v malířství, atonální hudbě a obrací se k umění, které je „*nejjemnější registračním nástrojem duše národa*“ (Jung 1994, s. 169–170).

Mannův Adrian, jak známo, jde o přímou inspiraci Arnoldem Schönbergem,⁹ je jako skladatel typizován ve své hudební poetice zaměřeností na racionální organizaci hudby, intelektualismus, stejně intenzivně se projevují jeho vykupitelské sklony vědomí výlučnosti skladatelského systému¹⁰ a nutnosti tvorby. Racionálně-solární vlastnost Adrianova chápání hudby a umění se explikuje uchvacením mystiky a symbolicky čísla (viz magický kvadrát, Mann 1961, s. 111–112), nutností dokonalé organizace hudby,

⁸ Obecná stádia vývoje vědomí počínají nevědomou původní jednotou (symbolizovanou např. úroborem), pokračují prepersonálním stádiem (dítě, zrození já, rozdělení rodičů), personálním stádiem (vynoření hrdinského já, odpoutání se od rodičů, fáze integrace stínu), transpersonálním stádiem (integrace základních archetypů animy, anima, prohloubení archetypického prožívání) a jsou završeny stádiem celosti, bytostného Já (celostnost, tvořivost, jednotná skutečnost vědomého a nevědomého) (Neumann 1973).

⁹ Mannův Adrian je umělecky stylizovaným obrazem, převyšujícím historickou skladatelskou osobnost. V naší interpretaci abstrahujeme od konkrétních historických vazeb a chápeme uvedené jako stylovou a symbolickou tendenci v umění 1. poloviny 20. století.

¹⁰ Zde se ozývá prométheovský mytologický komplex zisku novátorství ohně kompoziční techniky.

odmítáním náhody, uctíváním chladu kompozičního pravidla. Zpředmětněním všeho je v XXII. kapitole výklad o dodekafonické kompoziční technice a přísné skladbě, tj. jde zde o „úplnou integraci všech hudebních dimenzí, jejich vzájemnou indifferenční z moci dokonalé organizace“ (Mann 1961, s. 227). Adrianův negativní postoj k tradici a navazování na ni je doložen jeho názory na nutnost emancipace disonance, opotřebování tradičního tonálního systému, bonifikací kontrapunktu (proti úpadku do vertikality), všech formálních a stylových klíče: „Je veta po konvencích předem a závazně platných, jež zaručovaly svobodu hry“ (Mann 1961, s. 287).

Jednostrannost akcentace racionální organizace hudby a negace tradice jako reakci na vývoj světa a umění, projev archetypického stínu, kreativitu konfigurace archetypu a polarizaci umění k patriarchálnímu vědomí, lze najít i u Schönberga samotného (se zřetelem k širší stylové tendenci racionální organizace hudby). Ve své hudbě chce dosáhnout jednotícího principu organizace, čímž proniká jeho idea vytvoření ekvilibristické rovnováhy ve skladbě. Intelektuální náročnost jeho hudby je záměrná, cení si intelektu posluchače. U Schönberga je v jedné etapě kompozičního vývoje oceňována především krása struktury, potencionálně může být rovnocenná s emocionálním požitkem (Schönberg 2004, s. 80). Atonální hudba a dodekafonie je počátkem nové epochy, co bylo předchozí tradicí uznáváno, má být pomínuto (Schönberg 2004). Tento význam Schönberga v historickém vývoji hudby psychologicky zřetelněji interpretuje Theodor W. Adorno (2004) ve své Filozofii nové hudby s jeho vyzdvižením jako vysoce individuálního a nekompromisního skladatele, jenž jde proti společnosti ve jménu umělecké progresu i za cenu negování dosavadní tradice. Na druhou stranu je jeho protipól, Igor Stravinskij, chápán jako skladatel, který se publiku podbízí navazováním na tradiční formy rituálním opakováním již řečeného.

Symbolická hudební rovina Mannova Doktora Fausta prokazuje i v tomto ohledu vnitřní spojitost s výše popsanými historickými událostmi válečné Evropy. Faustovský mýtus, personifikovaný skladatelským a uměleckým krédem významné etapy hudebního vývoje, se také dotýká vývoje umění, skrze něho je vypověděno o transformačních tendencích moderního stylu a nových způsobech organizace hudby. Opětovně zde můžeme zachytit motivy faustovské linie, vždy provázející společenský a umělecký vývoj v období krize a své transformace, směřováním k dalším stádiím rozšiřování vědomí s varovným připomenutím nutnosti tvořivého dialogu s temnými stránkami psyché a nebezpečím ulpění psychického a duchovního pohybu na jedné ze svých oscilačních os. V neposlední řadě je celý interpretovaný motiv hudebního faustovství románu platný individuálně i kolektivně, neboť co jedinec (zde jako umělec a hudební skladatel) vyřkne, je výrazem hlubšího pohybu společnosti jako předjímka a tušení spodních vod nevědomí.

Literatúra:

- [1] ADAMENKO, V. 2007. Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb. NY, Hillsdale: Pendragon Press. ISBN 978-1-57647-125-8.
- [2] ADORNO, T., W. 2004. Philosophy of Modern Music. New York: The Continuum International Publishing Group Inc. ISBN 0-8264-1490-7.
- [3] COBLEY, E. 2002. Temptations of Faust. The Logic of Fascism and Postmodern Archaeologies of Modernity. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 0-8020-3657-0.
- [4] ELIADE, M. 1996. Dějiny náboženského myšlení II. Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-19-4.
- [5] FULKA, V. 2011a. Epistemologické zdroje literárno-hudobnej poetiky. In: VEREŠ, J., ed. Hudba, integrácie, interpretácie 13. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, s. 27–52. ISBN 978-80-8094-959-4.

- [6] FULKA, V. 2011b. Hudobné faustovstvo v románe Thomasa Manna „Doktor Faustus“. In: KERUEOVÁ, M., BRUNCLÍK, J. a LAUKOVÁ, S., eds. *Interpretačný rozmer literárnych textov minulosti*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 255–263. ISBN 978-80-8094-966-2.
- [7] GOETHE, J., W. 1973. *Faust*. Přel. Otokar Fischer. Praha: Mladá fronta.
- [8] HEDGEZ, I. 2009. *Framing Faust. Twentieth-Century Cultural Struggles*. Illinois: Southern Illinois University Press. ISBN-13 978-0809329038.
- [9] JAFFÉ, A. 1998. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Brno: Atlantis. ISBN 80-7108-178-7.
- [10] JUNG, C., G. 1994. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis. ISBN 80-7108-213-9.
- [11] JUNG, C., G. 1997. *Archetypy a nevědomí. Výbor z díla II*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka. ISBN 80-85880-16-4.
- [12] JUNG, C., G. 2001. *Obraz člověka a obraz Boha. Výbor z díla IV*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka. ISBN 80-85880-23-7.
- [13] JUST, V. 2014. *Faust jako stav zadlužení. Desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2476.
- [14] KOZEL, D. 2012. *Antický hudební mýtus*. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě. ISBN 978-80-7464-172-5.
- [15] MANN, T. 1961. *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem*. Přel. Pavel Eisner a Dagmar Eisnerová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [16] MANN, T. 1962. *Jak jsem psal Doktora Fausta*. Přel. Dagmar Eisnerová. Praha: Československý spisovatel.
- [17] MANN, T. 1965. *Člověk a mýtus*. In: *Plamen*, roč. 7, č. 9, s. 98–100.
- [18] MELETINSKIĀ, J., M. 1989. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon.
- [19] MIKULÁŠEK, M. 2004. *Hledání "duše" díla v umění interpretace. Genologicko-hermeneutická anamnéza "vnitřní formy" artefaktu a mytopoidních forem narace*. Ostrava: Ostravská univerzita. ISBN 80-7042-669-1.
- [20] MÜLLER, L. a MÜLLER, A., eds. 2006. *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál. ISBN 80-7178-863-5.
- [21] NEUMANN, E. 1959. *Art and the Creative Unconscious. Four Essays*. New York: Bollingen Foundation Inc.
- [22] NEUMANN, E. 1973. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton: Princeton University Press. ISBN 0-691-01761-1.
- [23] RÖCKE, W., ed. 2004. *Thomas Manns Doktor Faustus, 1947–1997*. Bern: Peter Lang AG Europaischer Verlag der Wissenschaften. ISBN 3-906766-29-2.
- [24] SCHÖNBERG, A. 2004. *Styl a idea*. Praha: Arbor vitae. ISBN 80-86300-48-X.

PhDr. David Kozel, Ph.D.
Katedra hudební výchovy,
Pedagogická fakulta,
Ostravská univerzita v Ostravě
Fráni Šrámka 3,
709 00 Ostrava-Mariánské Hory (CR)
david.kozel@osu.cz

www.casopisespes.sk

Nesmrtelnost', moc a démonické sily

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com

Abstrakt: Príbeh Fausta je súčasťou európskej kultúry a mytológie celých päť storočí a v rôznej transformácii us pôsobil a reflektoval nazeranie spoločnosti na niektoré kľúčové otázky. V svojom úsilí dosiahnuť absolútne poznanie a moc, aj za cenu vlastného zatratenia, neostal a nikdy nebol Faust osamotený. Predchádzali a nasledovali ho iné, ikonické bytosti ľudovej slovesnosti alebo ľudskej imaginácie a fikcie, ktoré rovnako sledovali vlastné ambície. Aspekt moci ako hlavný determinant nielen Faustovho snaženia sa stal určujúcim elementom skúmania v predloženom príspevku. Sledujúc jej transformáciu a možné estetické pôsobenie na jedinca v recepcii diela, ale aj v osobnom konaní a kreovaní estetických preferencií recipienta, autor pristupuje k problému moci v širších spoločensko – kultúrnych kontextoch a hľadá podstatu, pôvod a príznaky jej príťažlivosti.

Kľúčové slová: Faust, Archetyp, Moc, Tabu, Estetické pôsobenie, Príťažlivosť, Démonické bytosti.

Abstract: The story of Faust is a part of European culture and mythology for five centuries and modified and reflected looking of the society upon some key questions in various transformation. Faust has never been alone in his effort to reach an absolute knowledge and power, even at the expense of his own execration. Other iconic beings of folk literature or folk imagination and fiction following their own ambitions were ahead of him and followed him. The aspect of power as a dominant determinant of not only Faust's effort became determining element of investigation in submitted article. Author accesses the problem of power in wider social-cultural contexts and looks for matter, origin and symptoms of its attraction following its transformation and possible aesthetical influence on the individual in the work reception and even in personal acting and creating of aesthetical preferences of the recipient.

Key words: Faust, Archetype, Power, Taboo, Aesthetical impact, Attraction, Demonic beings.

Keď Fridrich Nietzsche napísal: „Hodnotu určujú a vytýkajú toľko kvantít moci – nič jiného“ (2009, s. 126), zakomponoval do jednej vety (aj keď v tomto prípade vytrhnutej z kontextu) charakteristiku vzťahu hodnoty¹ a moci, chápanie úlohy moci v ľudskom konaní a v recepcii reality ako aj širší a aktuálny sociálno-ekonomický charakter spoločnosti. Podoba, forma, typ a reprezentácia moci sa stali už v minulosti jedným z kľúčových prvkov formujúcich vývoj spoločnosti, kultúry a svetonázoru. Usmerňovala transformáciu medziľudských vzťahov, ktorá sa viac alebo menej odzrkadlila v podobe hmotnej kultúry a interakcia s ňou bola a je neodvratná. Umenie moc vždy reflektovalo, prichádzalo s ňou do kontaktu a snažilo sa ju usmerniť alebo bolo ňou brzdené a ohraničované. Rozmýšľať o uvedenom vzťahu hodnoty a moci, o spôsoboch ako sa prejavuje, ale aj o jej účinkoch, môže byť predovšetkým z estetického hľadiska inšpirujúce. Moc budeme preto chápať ako determinant ľudského konania, či jeho usmernenia alebo v jej nadobudnutí ako spôsob naplnenia túžob, a teda uspokojenia (okrem iného aj estetických) záujmov človeka.

¹Nietzsche v uvedenom texte pracuje s hodnotou osobnosti, s hodnotou charakteru, a teda s charakterom, ktorý je hodný obdivu a nasledovania. Prepája povahové a osobnostné črty s právom (a vôľou) disponovať mocou, pričom ďalej sám dopĺňa „*pořádek hodnot, jakožto pořádek moci*“ (Nietzsche 2009, s. 129). Nevidím dôvod, prečo nepracovať s uvedenou hodnotou ako s hodnotou estetickou a skúsiť, s dovoľením čitateľa, malý experiment, nakoľko obdiv voči niekomu je porovnateľný so záujmom a obdivom voči veciam, činnostiam alebo javom pre ich estetické charakteristiky a vlastnosti alebo dokonca pre ich vzťah k moci.

Môžeme hovoriť o moci politickej², ale aj o moci ako princípe, ako konštante vzťahujúcej sa na konkrétne obdobie alebo politické usporiadanie sveta. Moc je paradoxne vždy nahliadaná v korelácii so spoločenským poriadkom a vládou, ktorá ju kontroluje a usmerňuje. Absentuje pohľad na moc mimo spoločenského a politicko-právneho zat'azenia, či vplyvu na konanie jedinca v zmysle morálnom a právnom. Dokonca keď sa dáva do kontextu s umením, analyzuje sa väčšinou len ich vzťah vzájomného ovplyvňovania a „obohacovania“.³Druhý menovaný pohľad sa zatiaľ podľa môjho naozaj len predbežného výskumu ukázal byť minoritným, resp. takmer vôbec nevyprofilovaným. Ak sa hovorí o moci, nikdy sa neanalyzuje ako nehmotná abstraktná konštanta zastávajúca osobité miesto vo svete/spoločnosti/kultúre, ale len ako časť reality, ktorá nás obklopuje a v zásade sa analyzuje len v rámci kontextu, v ktorom sa prejavuje a na nás vplýva (Foucault 2003; Benjamin 1999; Machiavelly 2003; Hobbes 2010).

Ľudská túžba vlastniť a riadiť/vládnúť, nepatrí medzi charakteristiky osobnosti, ktoré sú dané „prirodzenosťou“ a genetickým vývojom ľudského rodu, ale paradoxne ich môžeme považovať za „výdobytky“ kultúry a civilizácie v antropologickom a spoločenskom slova zmysle. Na rozpor medzi chápaním moci ako prirodzenej danosti človeka odvodenej z prirodzeného práva (presadzovanej Darwinom a neskôr Jungom) a historickým vznikom moci, poukázal už Walter Benjamin (1999). Hlavne v posledných rokoch prešli podobné stanoviská a kritika revíziou a korekciou. V kontraste k filozofickým a kulturologickým pohľadom pracujúcim prevažne s evolucionistickou a psychoanalytickou tradíciou, najaktuálnejšie antropologické a kultúrno – antropologické výskumy (Richerson a Boyd 2012) dokázali opodstatnenosť chápania moci ako výsledku historických procesov. Z tohto záveru, kde chápeme moc (jej formy, podoby a prostriedky) ako výsledok formovania a transformovania ľudskej prirodzenosti, mysle a preferencií budem vychádzať.

Až reálna civilizovanosť ľudstva⁴ priniesla spoločenské a sociálno-ekonomické rozdiely v podobe postupného hromadenia majetku. Diferencia, ktorá takto nastala, viedla časom častejšie a častejšie k vzájomným sporom a rozbrojom, ktoré prerástli až v ozbrojené konflikty sledujúce ekonomické vylepšenie jednotlivca alebo celého spoločenstva. Staroveké legendy sú plné príbehov o hľadaní a uchvátení moci. Hromadné snaženia sa väčšinou podľa optiky rozprávača vysvetľovali buď ako nájazdy barbarov a neľútostných bojovníkov, či už si vezmeme historické správy hovoriace o príchode Morských národov, Skýtov, Trákov, Keltov (hlavne Herodotos 2003) alebo potom neskôr aj Germanov a Slovanov alebo ako útek pred inými národmi a hľadanie novej domoviny (legendy obyvateľstva pôvodne sídliaceho na napadnutom/obsadenom území) (Herodotes 2003).

²Thomas Hobbes diferencuje moc na pôvodnú (hovorí o prirodzených vlastnostiach, charaktere, charizme) a moc inštrumentálnu (bola získaná vďaka prirodzenej moci alebo vďaka šťastiu a je určená na ďalšie znásobenie moci). Tým prisudzuje moc len jedincovi, jeho osobnosti a inštitúcii, ktorá je zriadená a riadená spoločensky, a teda akémukoľvek mocenskému aparátu v rámci istého kontextu a doby a mimo tento vzťah o moci nehovorí (Hobbes, 2010).

³Skutočnosťou ostáva, že tradičný spôsob ponímania, interpretácie a definície vzťahu moci a umeleckej sféry, je limitovaný na vysvetlenie spôsobov politickej perzekúcie a usmernenia umenia, či na analýzu podôb umeleckej reprezentácie moci. Na druhej strane vo vzťahu k politike sa zvykne analyzovať asimilácia prvkov a predovšetkým rétoriky z umeleckého univerza, stretávajú sa aj s časťou kritikou. Základom uvedených postojov býva predpoklad, že umenie je o slobode a politika je o moci (bližšie pozri Goehr 2013 in Levinson 2013). Nasledujúca analýza bude do istej miery dementovať aj tieto závery.

⁴Spoločenskú diferenciaciu a hierarchizáciu mala primárne za následok zmena v sociálnej interakcii a v spoločenskej infraštruktúre. Menšie skupiny obyvateľov v neolite prešli z kočovného spôsobu života na usadlý, čo viedlo k nárastu populácie. Zväčšuje sa plocha osídlenia a prehľbuje sa vzájomný kontakt jednotlivých skupín obyvateľstva, čím sa zintenzívňuje komunikácia a azda aj povedomie o rozdielnosti medzi jednotlivými skupinami obyvateľstva. Niektorí teoretici argumentujú (B. Hayden, B. Bender), že poľnohospodárstvo šírili jednotlivci bažiaci po moci. Špecializáciou výroby sa mení postavenie istých členov spoločnosti, čo viedlo k nárastu ich dôležitosti a významu a k nadobudnutiu istého, osobitého privilegovaného statusu (Benz a Bauer, 2013). Objavením kovov potom vznikajú a rozrastajú sa skupiny bojovníkov, ako najprivilegovanejšia spoločenská vrstva a základ neskoršej aristokracie.

Inú kapitolu starovekých príbehov predstavuje snaha jednotlivcov dosiahnuť výšiny a slávu. Najstaršie (predkresťanské) príbehy pracovali predovšetkým s témou božského pôvodu alebo božskej obľúbenosti „hrdinu“. Ideálnu vzorku predstavuje Epos o Gilgamešovi, Prométeus/ Pripútaný Prométeus, príbehy o Argonautoch, legendy o Heraklovi, či Homérom spísané príbehy spod trójskych hradieb a pod. Keďže antickí bohovia boli ješitní a nestáli vo svojej náklonnosti, hrdina mohol kedykoľvek, či urobil chybný krok alebo nie, padnúť do zotratenia alebo čo bolo ešte horšie do zabudnutia, ktoré je pre človeka bažiacom po uznaní a moci najhorším možným koncom.

Ľudská iniciatíva dosiahnuť úspech sa podľa všetkého odvíjala od hierarchie spoločnosti, ktorej vrchol tvorili už od praveku božské bytosti alebo iné nadpozemské a ľudskou myslou neuchopiteľné sily. „*Věř našinci, ten vesmír celý/ jen pro boba je utvořen!/ Pro sebe třpyt on vyhradil si skvělý, / náš rod je do tmy uzavřen*“ (Goethe 1965, s. 77). Goethe upriamuje pozornosť na dialektický vzťah božského a pozemského sveta. Na jednej strane máme žiarivý vesmír plný hviezd a krásy, ktorý nie je určený pre obyčajného človeka, ale je mu dovolené mať o ňom povedomie. Na druhej strane je človek žijúci v temnote, nevedomí a v prostredí maximálne nevábnom, upínajúci pohľad ku krásy, ktorá mu je odopieraná. Autor takto sumarizuje princíp, ktorý bol určujúci pre záujem o božské výšiny a ktorý od pradávna lákal jednotlivcov k zdokonaľovaniu vlastných daností a zručností.

Spoločenské rozvrstvenie vydeľujúce svet na univerzum nadpozemského a univerzum pozemského nedovoľovalo však spočiatku jednotlivcovi dosiahnuť na božské výšiny a komunikáciu s nadpozemským zabezpečovali len vyvolení jedinci – šamani⁵. Dualizmus božského a pozemského bol transparentne prevtelený do pozemského života (neolit, ale predovšetkým starovek – poznámka 4) a v podobe prostredníka sa postupne objavuje (poloboh?) – božský panovník, argumentujúci svoje právomoci a privilégia božským pôvodom. Božské stratilo takto na svojej nedosiahnuteľnosti a kognitívnej neuchopiteľnosti. Objavuje sa snaha vyrovnat' alebo minimálne na dosah priblížiť bohom, čím sa mala získať nesmrtelnosť, ale v podstate sa mala uspokojiť len túžba po samostatnosti a nezávislosti na svetovom poriadku.

V *Epose o Gilgamešovi* sa píše: „*Kdo, přáteli můj, vystopí ke nebi? / Jen bohové dlí se Šamašem věčně, / však lidem jsou sečteni dnové. / Vše, co činí, je jen váni vetru.*“ (Zamarovský a Matouš 1975, s. 25) ďalej Gilgameš hovorí: „*Jméno věčné chci zajistit' sobě*“ (Zamarovský a Matouš 1975, s. 26). Postava Gilgameša prezentuje typ starovekého vládára, ktorý v súlade s tradíciou musel vykonať hrdinské činy, aby si v histórii ľudstva (a medzi bohmi) zaslúžil svoje postavenie a neupadol do zabudnutia. Rovnaká tendencia k cieľnému mapovaniu skutočných alebo k vytváraniu mytologických a tradičných (v zmysle modelových) hrdinských činov existovala v starovekom Egypte (Pijoan 1998; Gombrich 2001). Archetypálnosť⁶ (ako zdedená možnosť) predstav,

⁵ Vo vzťahu k problému posvätného a božského sa S. Freud na viacerých miestach v diele *Totem a tabu* zmieňuje o nedotknuteľnosti (metaforickej, aj reálnej) členov vládnej moci pre prostý ľud. Nebol tabuizovaný len dotyk, ale aj pohľad, či nazívanie v prítomnosti vládára. Významný jedinec v tomto zmysle (viere) niesol so sebou silu/energiu, ktorá bola pre menej ekvivalentných členov spoločnosti nebezpečná. Akoby existovali isté stupne zasvätenia a spoločenskej akceptácie jednotlivých spoločenských vrstiev, čím sa vytvorila pyramída prístupnosti a vzájomnej akceptácie jednotlivých stupňov jej členov, na vrchu s panovníkom (alebo zbožšteným hrdinom). Členovia nižších stupienkov spoločenského poriadku nemali právo kontaktovať jedincov z iného ako susedného spoločenského stupňa. Aj z tohto dôvodu muselo byť božské so všetkými svojimi privilégiami, možnosťami a právomocami nedostupné, kým človek neprekonal akýmkoľvek možnými prostriedkami všetky stupne. Vidieť pozemské prevtelenie boha, dávalo jednotlivcovi nádej a motivovalo ho stúpať po pyramíde (Freud 1966). V skorších dobách bol tento spôsob spoločenského postupu otvorený a podriadený schopnosti jednotlivca. Neprekonateľné prekážky prišli až neskôr, ale v kolektívnom podvedomí (aby som použil Jungov pojem) ostala daná možnosť zaznamenaná. Žeby bol práve tu zárodok porušovania tabu a hľadania netradičných, neprírodných a nepovolených postupov a spôsobov ako má naplniť jednotlivec svoje ambície?

⁶ K napísaniu predloženej práce, či dokonca k zmysľaniu nad uvedeným vzťahom moci a estetickej motivácie/usmernenia recipienta, ma viedla aj koncepcia Jungových archetypov. Určujúci bol predpoklad spoločného podvedomia, alebo podvedomia jednotlivca, v ktorom by podľa mojich predpokladov mala zastávať osobite miesto moc ako veličina túžby a konania a aspekty s ňou spojené.

ktorá pravdepodobne pochádza z opakujúcich sa ľudských skúseností konania a túžob (Rafailov 2010), kde je moc a nesmrteľnosť bytostne prítlačlivá a lákavá sa preskupila aj do iných epoch a kultúr, našej dobe a zmýšľaniu oveľa bližším.

Motív nesmrteľnosti ako najvyššieho daru a neochvejného dôkazu moci sa nesie ako téma celými dejinami ľudstva a aj napriek neustálej transformácii, základná naratívna línia a ústredný pojem „moci“ ostáva. Na jednej strane je táto snaha obdivovaná, na druhej strane zatracovaná a často previazaná s netušenými a démonickými silami. „Neprirodzený“ (v zmysle porušovania pravidiel) spôsob získania a uchovania si moci uzavretím zmluvy s temnými silami, je v tomto zmysle tabuizovaný (Freud 1966). Princíp tabu, ktorý je vo vzťahu k ľuďom v „pokušení“ ako hovorí S. Freud ambivalentný, sa zdá byť ďalším z dôležitých problémov záujmu o moc alebo priblíženia sa k ľuďom, ktorý moc už dosiahli, a preto ju nutne substituujú (Summers 2005). Oba princípy: tabuizácia a ňou prenesená energia na určitý predmet (Freud 1966) ako aj substitúcia moci (Summers 2005) vyvolávajú záujem nielen o moc sui generis, ale aj o predmety, objekty, ľudí, miesta a azda aj témy, ktoré súvisia s ňou. Na jednej strane je prítomný strach z porušenia „predpisov“, na druhej strane je tu neustála túžba po tomto „zakázanom jablku“ a snaha preveriť platnosť pravidiel a schopnosť človeka tieto nemenné zákony ohýbať. Dilema spôsobu získania moci by mala byť vyriešená princípom, ktorý predpokladá: „*Keď prichádzajú predstavy bohov a démonov, [...] očakáva sa automatické potrestanie od moci božstiev*“ (Freud 1966, s. 43).

Prítomná je kontradikcia, kde stav, ktorý je žiadaný a obdivovaný je za istých podmienok zakazovaný (predovšetkým ak sa jedná ako som uviedol o tabuizovaný čin) a súčasne vyvoláva záväzok. „[...] *postavy jako Richard III., Don Juan, Faust, Michael Kohlhaas, Golo, [...] nevzbuzují soucit, nýbrž podivnou blubokou zívist, nikoli strach, nýbrž záhadnou slast z muk, sžíravou touhu po zcela jiném soucítění [...]*“ (Spengler 2011, s. 253). Spenglerom deklamovaná slasť a túžba sú indíciami k snaženiu, ktorého zárodokom má byť predložená práca.

Ešte nesformulovanú, ale už naznačenú tézu v prospech plnohodnotného záujmu o moc, ale aj o „mocných“ ľudí potvrdzuje Benjaminom spozorovaný záujem (až oslavovanie) publika o zločincov, ktorí sa snažili vyhnúť spravodlivosti a získať moc a takto oponovať právu, nech bol nimi sledovaný cieľ akokoľvek obľudný (Benjamin 1999). Nicolo Machiavelli oveľa skôr píše o zločine ako o jednom zo spôsobov získania a udržania si moci, a teda ako o jednom z „legitímnych“ aj keď nemorálnych a nelegálnych spôsobov nadobudnutia postavenia (Machiavelli 2003). Oponovanie normám a vzdor voči autoritám je predpokladom obdivu voči ľuďom, ktorí tak konajú, či už ide o hrdinu, ktorý titansky vzdoruje spoločenskému poriadku alebo o zločinca, ktorý sa snaží ujsť pred vládny aparátom. Ján Mukařovský vyslovil názor, že plnoprávne, a teda stále normy sú prítomné v právnych, morálnych a jazykových zákonoch (Mukařovský 2007). Porušenie „nemennej“ normy, vytvára obdiv a záujem o ľudí alebo spoločenstvá, ktoré tak úspešne činia.

Predovšetkým kresťanský svet alebo skôr stredovek ako historické obdobie obľuboval príbehy rôznych mágov, alchymistov a iných učencov „temných umení“, ktorí za cenu večného života, nespútanej moci alebo vyrovnania sa božstvám musia draho zaplatiť. O zmluve s diablom hovorí aj stredoveká legenda o Cypriánovi, mladom pohanovi, ktorý aby získal dievča Justínu predá vlastnú dušu diablu. V závere, dojatý vierou Justíny prijme krst a stáva sa mučeníkom. Calderón de la Barca prispel do tematiky svojím *Divotvorným kúzelníkom* (1637). Najobľúbenejšie prevtelenie a ľudovú verziu zmluvy s diablom predstavuje Legenda o Teofilovi, kde sú prítomné podobné prvky ako napr. čary, zmluva s diablom (pre získanie strateného postavenia), neskôr ľútosť a odstúpenie od zmluvy (Eco 2007). „*S legendou o Teofilovi se opět setkáváme v Paulu Diaconovi, ve Speculum historiale Vincence z Beauvais, ve Zlaté legendě Jacoba de Voragine, v jedné Hroswithině básni, v Rutebeufovi a v literatuře anglické a španělské, o jejím návratu v Goethově Faustovi ani nemluvě*“ (Eco

2007, s. 131). Faust, ale už aj šíriace sa historiky a svedectvá o postave inšpirujúcej tohto učenca a hľadača právd akosi kondenzujú stredoveké obavy z neznámeho. Opát Johann Tritheimus v svojom svedectve plnom pohoršenia a opovrhnutia tvrdí, že Johann Wirdung (reálna postava inšpirujúca celú faustovskú mytológiu) užíva nasledujúce tituly „[...] *pramen a zdroj všetch nekromantů, astrolog, druhý medzi mágy, chiromant, pyromant a druhý medzi hydromanty*“ (Grebelčíková, Köplová a Pokorný 1982, s. 5).

Goethe vkladá do úst Fausta aj tieto slová: „[...] *z pochyb a svědomí nemám ja strážně, / z d'ábla a pekla necítim bázně,*“ (Goethe 1965, s. 23). Nielenže pripúšťa záujem o diabolskú pomoc, ktorú neskôr aj využije, ale nepocit'uje strach a vníma tieto sily len ako prostriedok dosiahnutia svojho cieľa, ktorým je: „[aby – doplnil L. M] *nemusil v potu tváře víc / o věcech mluvit, z nichž neznám nic, / abych to všechno vyvěděl, / jaký je světa vnitřný tmeť*“ (Goethe 1965, s. 23). Akoby Goetheho Faust poprel zákony sveta, v ktorom žil. Nebojí sa pekla a zatratenia, bojí sa a trpne pri predstave, že neodhalí princíp sveta a pravdu bytia. Tabuizácia diabolských a magických síl je preňho dôkazom, že táto cesta má zmysel a môže ho doviesť k vedeniu, ktoré požaduje a toľké roky hľadá. Dokazuje to, keď hovorí: „*Svým kdybych čarodějův plášť jen zval, / jenž by mne zanes v divukrásné kraje, / ja neprodám ho za žádný šat z báje, / ba ani za plášť, jaký nosí kráť*“ (Goethe 1965, s. 51). Faust nevidí vládu nad svetom v moci a zlate, ale vo vedení, ktoré odhaľuje pravdy sveta a záhady zakryté rúskom tajomstva a kresťanským tmárstvom, ale aj ľudskou obmedzenosťou. Je presvedčený, že všemocným sa môže stať len týmto spôsobom. Len keď odhalí princípy fungovania sveta dosiahne na moc, ktorá je tak v spoločnosti žiadaná a hľadaná.

V anglickom a mladšom prevtlení doktor Faustus sleduje iný cieľ. „*Nuž staň sa / lékařom, nabrab zřlata, vynájdí / zázračný liek a budeš nesmrtelný!*“ (Marlow 1984, s. 5). J. Boor v predhovore k Goetheho Faustovi z roku 1965 píše: „*Marlowov Faust nie je nijaký hľadač boha, ani hľadač štastia a zmyslu života ako Goetheho Faust – je blavne hľadač moci*“ (citované podľa Goethe 1965, s. 10). Objavuje sa nám akoby mocenská línia Faustovho snaženia, kde jeho jediným cieľom je získať postavenie hodné kráľov (aj keď ani Marlowov Faustus nepreberá zodpovednosť a nestáva sa vládárom), a teda materialistické nahliadanie na svet. Oproti tomu stojí Goetheho verzia, kde sa postuluje moc, ale nie v jej materialistickej a pominateľnej podobe, ale moc večná, moc metafyzická, moc poznania, moc, ktorá je definitívna.

Vidíme, že vo faustovských príbehoch je prítomná problematika moci, nielen ako problém tematický, prípade mravoučný, ale aj ako otázka filozofická a dovoľujem si doplniť, že aj estetická. Faust je vždy zožieraný túžbou dosiahnuť moc, ktorej podoba sa menila v závislosti od jednotlivých reinkarnácií Fausta a Mefistofela, od miery originality a od odvahy autora presadiť aj vlastné ponímanie témy. Naznačil som, že táto túžba, záujem a príťažlivosť moci je staršia, no nie prastará. Je prítomná v ľudskom vedomí a konaní však dostatočne dlho, aby sa dostala do podvedomia a stala sa významným prvkom ľudského nazerania na svet a vytvárania záujmov a postojov voči nemu.

Vo vzťahu k tabu, démonom a iným temným silám musím spomenúť Jungov pojem tieňa. „*Právě tento kolektivní stín je předmětem mnoha mýtů, básnictví, literatury, výtvarného umění, náboženství (jeho zpodobněním jsou čarodějnice, čerti, démoni, ďábel, draci a vůbec všechny příšery) a tvoří tak podklad pro všechny „věčné“ příběhy boje dobra se zlem*“ (Rafailov 2010, s. 108). Tieň nepredstavuje v archetypálnom ponímaní odvrátenú a nemorálnu stránku ľudstva, tak ako ho poníma prevažne kresťanská ikonografia a imaginácia, ale nesie so sebou aj pozitívne vlastnosti. Kolektívny tieň smeruje k nekonečnému boju medzi dobrom a zlom, ktorý jedinec vníma ako

⁷ Bipolárnosť sveta a žitia v ňom ako večný boj dobra a zla, boha a diabla, neba a pekla a pod. je v súčasnosti asi najviac spájaný s kresťanstvom (ale aj islamom), ktoré na večnom zatratení a snahe o vykúpenie postavilo svoju vierouku, no ide o dedičstvo o niečo staršie. V 5. stor. pnl. sa v Perzii rozširuje Zoroastrizmus, ktorý ako prvý prichádza s deľbou univerza na princíp svetla a tmy/ dobra a zla, ktoré medzi sebou musia večne bojovať a malo by byť povinnosťou každého človeka pripojiť sa na stranu dobra (Cannadine 2013).

neustálu výzvu (Rafailov 2010). Však napokon aj Faust prijal len výzvu svojej citižiadostivosti, ktorá ho donútila konfrontovať sa neskôr, predovšetkým vďaka postave Margaréty, so svedomím. Citujúc Goetheho Fausta: „*Ja díl jen dílu jsem, jenž vším byl v pravé časy, / ja díl jsem temnoty, jež světlo stvořila si, / to brdé světlo, jež ted matku Noc/ chce okrás o prostor a dávnou moc*“ (Goethe 1966, s. 60). J. Boor pokračuje v úvahe ďalej a odmieta personálne odlíšenie a jednostranné chápanie Fausta a Mefista. Ich motívy, konanie a charaktery musíme posudzovať spoločne ako dve strany jednej mince (Boor citované podľa Goethe 1966).

Naskytá sa otázka po estetickom pôsobení moci na recipienta – či už pri vnímaní umeleckého, divadelného, literárneho alebo iného diela, alebo dokonca v prežívaní každodennej reality, ktorá je vyplnená bezpočetným množstvom politických a iných snažení. Moc je neodmysliteľnou súčasťou našich životov. Neustále sa stretáme s jedincami, ktorí moc majú a presadzujú ju a s tými, ktorí moc absentujú a postulujú. Moc je pre jednotlivca prít'azlivá a lákavá, ale ako dokázala celá línia faustovských príbehov: „*Čím vyššie je člověk, tím väčší vplyv mají naňho démoni*“ alebo „*Pestujúc svoje cnosti pestujeme aj svoje chyby*“ (Kamenistý 2003, s. 34). Otázne je, či práve toto nebezpečenstvo a strach, hrana na ktorej balansujú ľudia iniciujúci moc nie je základom jej prít'azlivosti. Napokon moc je v istej sfére a koncentrácii, či stupni právomocí dostupná každému jedincovi. Príbeh Fausta ale predstavuje intenzifikáciu každodenného snaženia za lepším životom a lepším postavením ako aj koncentráciu každodenných dilem v konaní. Preto sa jeho mýtus neustále teší toľkej pozornosti.

Základným východiskom predloženej úvahy je chápanie moci ako motivačného prvku korigujúceho a akcelerujúceho ľudské konanie a individuálny (podľa môjho názoru aj estetický) záujem. Moc ako prvok hodný obdivu; prít'azlivosť, záujem, túžba, obdiv a uctievanie, ktorú moc vyžaduje a ktorou na recipienta pôsobí má z môjho pohľadu estetický charakter. Nenechajte sa mýliť. Neskúmam a nepodriaďujem kritike konkrétnu historickú etapu ani vzťah politiky k umeniu a umenia k politike, ako to robí množstvo iných autorov⁸. Mojim cieľom a záujmom naďalej ostáva moc nezaťažená konkrétnym politickým zriadením, či historickou epochou.

Moc ako konštanta, ako nehmotná abstraktná veličina levitujúca v podvedomí jednotlivcov na hrane túžby, záujmu, chcenia a obdivu zastáva dôležité, ale podľa všetkého nepriznané postavenie v estetickej recepcii každodennosti a v budovaní estetických preferencií recipienta. Z tohto dôvodu som na analýzu vybral práve faustovskú legendu, ktorá mapuje túžbu po moci a hranice jej získavania v európskej kultúre posledných päť storočí. V publikácii *Zánik západu* je práve Goetheho Faust chápaný ako dielo reflektujúce európsku kultúru od jej vzniku po zánik, čím sa stáva v Spenglerovom chápaní Faust historickým exkurzom a súčasne dielom anticipujúcim našu budúcnosť (Spengler 2011). Dielom protikladov, kontrastov a veľkej hĺbky.

Čo teda vyvoláva toľký záujem o moc? Odpoveď by mohla byť jednoduchá a smerovala by k antropologickým a psychologickým argumentom. Aj napriek konvencii, považovať adaptačný proces za viac ako iniciujúci zrod kultúrnych jednotiek, najnovšie teoretické spisy dokazujú, že marginalizácia princípu adaptácie nie je vždy na mieste (Davies 2012; Richerson a Boyd 2012). Predpokladám, že zaujatosť mocou a záujem o ňu, skrýva v sebe poetickéjšie dôvody ako antropologicky danú snahu prežiť.

Otázne je aké aparáty, metodológiu a prístupy by som mal použiť na objasnenie estetického potenciálu moci a na odhalenie jej estetického pôsobenie na recipienta. Najpriateľnejšia sa javí možnosť, minimálne na

⁸ Foucault vo svojich esejách a úvahách dostatočne príkladoval vplyv moci na jednotlivca a jeho transformáciu na subjekt jej pričinením. Aj napriek tomu, že Faust nechce byť subjektom a celým svojim konaním sa snaží takému osudu uniknúť, čo motivuje aj jeho konanie, nebudem sa v práci zaoberať týmto lákavým problémom. Ak by som podľaohol jeho väbeniu ostal by som uväznený v intenciách definície vzťahu a vplyvu moci (politického zriadenia) na jednotlivca a vyčerpal tak priestor na chápanie moci ako veličiny recipovanej esteticky. Opozícia voči autoritám však predstavuje jeden z možných a podľa všetkého určujúcich zdrojov estetického záujmu o moc (Foucault 2003). Je zreteľné, že príbeh Fausta má ešte stále dostatočný a nevyčerpaný potenciál pre teoretickú spisbu.

príklade faustovskej legendy, hľadať korešpondujúce estetické kategórie a zostaviť štruktúru estetického pôsobenia moci. Súčasne ide o najschodnejšiu cestu, ktorá síce otvára nové otázky, ale poskytuje iba šablónovité a univerzálne odpovede a minimálne stanoviská k teoretickému začleneniu moci do systému estetickej teórie. O postupnej transformácii vnímania vtelenia moci a nutnosti nazerania cez estetické kategórie svedčí aj podoba Mefistofela, ako vyslanca pekla, posla temných síl a pokušiteľa, ktorá sa od odpudzujúcej bytosti zmenila až na Goetheho šarmantného a očarujúceho gavaliera. „[...] *v moderních dobách medzi romantizmom a dekadencií dochádza k téměř roubašskému převrácení tématu pokušení a spíš než na obyčdnost svádějíciho ďábla a sílu odolávajícího poustevníka se klade důraz na obraz svůdce a mrákoty sváděného*“ (Eco 2007, s. 132).

Ecov exkurz kategóriou škaredého poskytuje oveľa širší aparát estetickej reflexii moci ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Pracuje s jej negáciou, ktorá je určujúca pre uvedomenie si škaredého a jeho zhmotnenie v zákazoch a pravidlách, ktorých porušením nastáva pokrivenie platného spoločenského rádu (Eco 2007). S Ecovou pomocou a za prispenia Edmunda Burka si dovoľím krátku tézu: pri reflexii a recepcii moci participuje na vnímaní zmes škaredého, vznešeného a neskôr aj vizuálne krásneho (klamlivá krása), ktorá vyvoláva deklamovaný záujem. Eco sám na viacerých miestach tvrdí, že porušovanie spoločenského rádu je v imaginácii ľudí vnímané negatívne a v zhmotnenej podobe vizuálne deformované. Porušenie predpisov spájané so škaredým a neprirodzeným voči poriadku sveta vyvoláva strach. Strach z takéhoto konania (prejav tabu) rovnako ako nenávisť k tvorom, ktorí svojim konaním ohrozujú beh sveta je silná. „*Co tedy člověk nenávidí? Není o tom pochyb: nenávidí soumrak svého druhu*“ (Eco 2007, s. 11). Diabol v kresťanskej podobe predstavoval takú silu; ničiacu a lákajúcu do zatratenia, cez svojich poslov núkajúcich neobmedzenú moc. So strachom prítomným v samotnej démonickej osobe prichádza aj vznešené, toľkými teoretikmi dávané do vzťahu so škaredým, prítomné v strachu a v obľudnosti, alebo aj vo veľkoleposti konania, ktoré vedie k vznešeným a odvážnym, často aj hrôzostrašným činom (Burke 1994). Ako inak môžeme vnímať Faustovu snahu sebavedome a z vlastnej vôle, aj napriek hroziacemu nebezpečenstvu a zatrateniu, zahrávať a vzoprieť sa pekelným silám? Ako čitatelia nemôžeme inak, len s hrôzou obdivovať jeho činy a zámer.

Prácu napriek indiciám a azda aj napriek očakávaniam čitateľa zakončím defenzívne len niekoľkými hypotézami, čiastočne abstrahujúcimi celú prácu, s ktorými budem v budúcnosti ešte pracovať. Činím tak predovšetkým z dôvodu štúdia len vzorky materiálov, a preto nemám záujem formulovať tézy s nárokom na všeobecnú platnosť a závery vychádzajúce len z fragmentárnej znalosti problematiky. Tento spôsob formulovania záveru sa môže stretnúť s kritikou, ale treba uznať, že nie je možné na priestore krátkom a metodologicky limitovanom, postihnúť celé pole vzťahu moci a estetiky, resp. zodpovedať na otázku estetického záujmu a estetického vplyvu/dopadu moci na recipienta a recepciu. Aj z tohto dôvodu opatrne tvrdím, že záujem, túžba a celkovo estetická recepcia moci môže závisieť alebo prameniť z nasledujúcich bodov:

1. obdiv a uctievanie božského: božské ako niečo neuchopiteľné, ľudskou mysl'ou nepostihnuteľné, s ktorým sa neustále konfrontovali jedinci aj celé spoločensvá, ohurovalo a viedlo k záujmu o nadpozemské, mocné a večné;
2. úsilie o nesmrteľnosť (nielen fyzickú): nesmrteľnosť ako privilegium bohov a podmienka neobmedzenej slobody a moci, ale aj poznania;
3. prít'azlivosť zakázaného: S. Freud veľmi opatrne, intuitívne a presne analyzuje tabu a strach a v ňom implikovaný a prítomný záujem o zakázané, ktoré so sebou nesie;
4. zaujatosť démonickými a pokrivenými bytosťami: démonické bytosti vždy boli v centre ľudského záujmu, nakoľko stelesňujú odvrátenú stránku duše a skrytu túžbu v každom jednom z nás. Nemohol som ignorovať ani rolu, ktorú hrali v procese získavania a nadobúdania moci. Démoni

- a zmluva s nimi často reprezentovala neprirodzenú cestu, ako dosiahnuť požadovanú moc, a teda skratku v úmornom behu na vrchol;
5. ľudská závisť: Spengler tvrdí, že čitatelia/ recipienti veľké tragické postavy neľutujú, ale istým spôsobom zažívajú potešenie z ich utrpenia, ktoré pramení zo závisť voči ich postaveniu. Slasť z neúspechu úspešných je v kontraste s ich obdivovaním, ale paradoxne je v recepcii moci zakomponovaná a determinujúca;
 6. archetyp tieňa: predovšetkým doktor Faust a neskôr aj Mefistofeles reprezentujú formy osobného a kolektívneho tieňa, túžbu po moci a nebezpečenstvo „pádu z neba“ (vo fáze pred pádom, počas pádu a po páde), ktoré vždy vyvolávalo záujem a interes publika. Tak ako nemôže v ľudskom konaní, imaginácii a mentalite absentovať archetyp tieňa a neustály, aj keď márný boj s ním, tak isto nevymizne zo spoločnosti ani záujem o moc, dilematické situácie pri jej získavaní a atraktivnosť tohto konania.

V tomto bode by som na záver už nič nedodával, ale ukončil príspevok pasážou z Goetheho Fausta, v ktorej sa k moci vyjadruje Mefistofeles a ktorá možno donúti čitateľa k prehodnoteniu, prísnejšej kritike alebo azda súhlasu s niektorými hypotézami, ktoré som predostrel a z ktorých, ako som naznačil budem v budúcnosti vychádzať.

*„Dost! Nechte mne jen s těmi boji
o moc či o porobu na pokoji.
Tot' nudná hra; jak zápas konec má,
zas od začátku znova začíná;
leč na to žádna strana nepřijde,
že Asmodaj to, jenž je obě šve.
Prý o svobodu zápas je to samý.
Ja do nich vidím! Chámů boj to s chámý“*

(Goethe 1965, s. 332)

Literatúra:

- [1] BENJAMIN, W. 1999. Iluminace: eseje. Bratislava: Kalligram. ISBN80-7149-248-5.
- [2] BOOR, J. 1966. Goetheho Faust – človek moderný i aktuálny. In: Goethe, J. W. Faust. Bratislava: Tatran. s. 9-45.
- [3] BURKE, E. 1994. O vkuse, vznešenom a krásnom (výber). In: SOŠKOVÁ, J., ed. Dejiny estetiky: antológia. Prešov: UPJŠ, s. 32-43. ISBN 80-7097-099-5.
- [4] CANADINE, D. 2013. The Undivided Past: JHistory Beyond our Differences. London: Penguin Books. ISBN 978-0-141-03690-8.
- [5] DAVIES, S. 2012. The Artful Species: Aesthetic, Art and Evolution. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-965854-1.
- [6] ECO, U. 2007. Dejiny ošlivosti. Praha: Argo. ISBN 978-80-7203-893-0.
- [7] FOUCAULT, M. 2003. Myšlení vnějšku. Praha: Herman & synové. ISBN 80-239-2454-0.
- [8] FREUD, S. 1966. Totem a tabu: O niektorých paralelách v duševnom živote divochov a neurotikov. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- [9] GOETHE, J., W. 1965. Faust. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [10] GOMBRICH, E., H. 1992. Příběh umění. Praha: Odeon. ISBN 80-207-0416-7.

- [11] GREBENČÍKOVÁ, R., KÖPPLOVÁ, G. a POKORNÝ, J. 1982. *Kniha o Faustovi: Jak vynikla pověst o tomto mudrcovi, taškáři, kouzelníkovi a učenci, jak pronikla do literatury i najejiště a proč se znovu a znovu rodí*. Praha: Mladá fronta. HÉRODOTOS. 2003. *Dějiny aneb Devět knih dějin nazvaných músy*. Praha: Academia. ISBN 80-200-1192-7.
- [12] HOBBS, T. 2010. *O člověku*. Bratislava: Kaligram. ISBN 978-80-8101-384-3.
- [13] KAMENISTÝ, J., ed. 2003. *Johann Wolfgang Goethe: Myšlienky*. Bratislava: Mf Slovensko. ISBN 80-968979-3-4.
- [14] LEVINSON, J., ed. 2013. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-927945-6.
- [15] MACHIAVELLI, N. 2003. *Vladář*. Praha: Argo. ISBN 80-7203-391-3.
- [16] MARLOWE, CH. 1984. *Doktor Faustus*. Bratislava: Lita.
- [17] MENZ, M a BAUER, J. 2013. *Symbols of Power – Symbols of Crisis? A Psycho-Social Approach to Early Neolithic Symbol Systems*. In: *NEO-LITHICS: The Newsletter of Southwest Asian Neolithic Research*, roč. 13, č. 2, s. 11-24. ISSN 1434-6990.
- [18] MUKAŘOVSKÝ, J. 2007. *Studie [1]*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-239-8.
- [19] NIETZSCHE, F. 2009. *Tak pravil Friedrich Nietzsche: soumrak model/ duševní aristokratismus/ o životě a umění*. Český Těšín: Československý spisovatel. ISBN 978-80-87391-15-0.
- [20] PIJOAN, J. 1998. *Dejiny umenia 1*. Bratislava: Ikar. ISBN 80-7118-629-5.
- [21] RAFAILOV, B. 2010. *C. G. Jung v zrcadle filosofie: Hermeneutická interpretace filosofických aspektů Jungova díla*. Brno: Eritos. ISBN 978-80-87171-14-1.
- [22] RICHERSON, P., J. a BOYD, R. 2012. *V genech není všechno aneb Jak kultura změnila evoluci člověka*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2066-6.
- [23] SPENGLER, O. 2011. *Zánik západu: Obrisy morfologie světových dějin*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1886-1.
- [24] ZAMAROVSKÝ, V. a MATOUŠ, L. 1975. *Epos o Gilgamešovi*. Bratislava: Tatran.
- [25] SUMMERS, D. 2005. *Reálna metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení*. In: KESNER, L., ed. *Vizuální teorie. Jinočany: H & H*, s. 121-154. ISBN 80-7319-054-0.

Mgr. Lukáš Makky
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
lukas.makky@gmail.com

www.casopisespes.sk

Hudobné kontexty románu Thomasa Manna *Doktor Faustus* a jeho reflexia v slovenskom hudobnom prostredí

Tatiana Pirníková; tatiana.pirnikova@unipo.sk

Abstrakt: Známý román Thomasa Manna *Doktor Faustus* je situovaný do spoločenského a umeleckého prostredia prvej polovice 20. storočia. Sústreďuje sa ťažiskovo na špecifikum vývoja hudobného média. Inšpiruje dodnes k bohatej reflexii. Autorka sa v štúdiu usiluje sumarizovať, porovnať a bližšie špecifikovať názory slovenských hudobných teoretikov, estetikov a skladateľov. Jedným z prvých, kto na Slovensku publikačne predstavil podstatu románu Thomasa Manna, ako sa javil v zrkadle doby, bol Ján Albrecht. Rudolf Brejka sa usiloval sústrediť na opísanie podstaty umeleckého stvárnenia prezentovaného problému. Upozornil na skutočnosť, že 12-tónová technika má v diele iný význam ako v myslení a diele Schönberga. Vladimír Fulka sa venoval sumarizácii výskytu citácií a vplyvu Adornových textov na dikciu pasáží v románe, súvisiacich s hudobnou problematikou. Vladimír Godár prispel do diskusie o význame a obsahu románu podrobnou sumarizáciou všetkých básnických inšpirácií, ktoré románový hrdina - hudobný skladateľ Adrián Leverkün vo svojej fiktívnej tvorbe využil a ktoré boli inými skladateľmi reálne zhudobnené. A napokon, Juraj Hatrík prezentoval syntagmatizáciu symboliky zla v kantáte Alfreda Schnittkeho, priamo nadväzujúcej na Mannove opisy fiktívnych diel. Zároveň upozornil na súvislosti románu *Doktor Faustus* Thomasa Manna vo vzťahu k ďalšiemu dielu nemeckého autora – románu Hermanna Hesseho *Hra so sklenenými perlami*. V závere autorka uvažuje o kultúrnej a spoločensko-politickej klíme a dispozíciách komponovanej hudby na Slovensku, vďaka ktorým sa kompozičné princípy druhej viedenskej školy naplno nepresadili.

Kľúčové slová: analýza, interpretácia, kompozičný proces, technika montáže

Abstract: A well-known novel *Doctor Faustus* written by Thomas Mann is situated in social and artistic environment of first half of the 20th century. It primarily concentrates on the particularity of the development of musical medium and inspires to rich reflections. The author of the paper tries to summarize, compare and closely specify opinions of Slovak music theorists, aestheticians and composers. One of first thinkers who introduced the nature of Mann's novel as mirrored by its era was Ján Albrecht. Rudolf Brejka aimed to concentrate on description of the essence of artistic portrayal of presented problem. He drew attention to the fact that twelve-tone technique in this work of art is different from thinking and work of Schönberg. Vladimír Fulka dealt with a summarization of frequency of quotes and influence of Adorno's texts on the diction of passages in the novel connected with problems of music. Vladimír Godár contributed to discussion about importance and contents of the novel by a detailed summary of all poetic inspirations which were used in the fictitious work of protagonist of the novel – composer Adrian Leverkün – and were really set to music by other composers. Last but not least, Juraj Hatrík presented syntagmatisation of symbolic of evil in Alfred Schnittke's cantata, directly related to Mann's description of fictitious works. At the same time he pointed out connections of Thomas Mann's *Doctor Faustus* in relation to another work of a German author – novel *The Glass Bead Game* by Hermann Hesse. In the last part the author thinks about cultural and social-political climate and dispositions of composed music in Slovakia thanks to which composition principles of Second Viennese School have not been fully expressed.

Keywords: analysis, interpretation, compositional process, installation.

Literárne dielo nemeckého spisovateľa Thomasa Manna budí dodnes analytický záujem nielen literárnych vedcov a historikov, zároveň však aj teológov, filozofov, estetikov, či hudobníkov. V súvislosti s jeho románovou a esejistickou tvorbou dáva Miloslav Szabó (2006, s. 284) do pozornosti myšlienku o

prítomnosti vertikálnej časovej osi v jeho diele, na ktorú upozornil egyptológ Ján Asmann, v rámci ktorej spisovateľ dokázal krížiť synchronnú prítomnosť so zmysluplnými prienikmi do minulosti, prinášajúc tak hlbšiu a komplexnejšiu analýzu kultúrnej pamäte. Široký filozofický a estetický rámec tém, ktoré Mann literárne spracoval, ho prezentoval najskôr ako nositeľa nemeckej romantickej meštiackej tradície (záujem o mýtus, archaické javy, princíp vôle, krásu, fantáziu, dekadenciu...), využívajúceho referenčné zdroje od Nietzscheho, Wagnera, Schopenhauera. Vývojom spoločenských udalostí sa spisovateľ postupne pretransformoval predovšetkým na otvoreného odporcu nacizmu a kritika intelektuálnych zdrojov nemeckého fašizmu. Svoje postoje a presvedčenie vyjadril ťažiskovo v románe *Doktor Faustus* (1947) a zároveň rozvíjal vo filozofických esejách a dodatkoch, napríklad *Nemecko a Nemci* (1945), *Filozofia Nietzscheho a naša skúsenosť* (1947), *Vznik doktora Faustusa* (1949).

Románový príbeh nemeckého hudobného skladateľa Adriana Leverküna je prerozprávajú jeho priateľom, stredoškolským učiteľom Serenusom Zeitblomom. Ožíva v ňom jeden z najsilnejších mýtov, ktorý má v kultúrnej tradícii Európy bohatú históriu. Dielo vzniklo, nie náhodne, v období druhej svetovej vojny, v pohnutých časoch vrcholiacej krízy humanizmu a princípov zachovania ľudskej dôstojnosti. Jeho autor, laureát Nobelovej ceny za literatúru z roku 1929, ho písal v období rokov 1943-46 v americkom exile. Vyjadril ním predovšetkým hlboké ľudské presvedčenie o zhubnosti myšlienky o nadradenosti germánskej rasy i predurčení národa vládnúť iným a ovplyvňovať mieru opodstatnenosti takejto existencie. Legenda o Faustovi, ktorý upíše svoju dušu diablovej, aby sa mu dostalo vlastnej spokojnosti, úspechu a slávy, siaha už do stredoveku, pričom v novodobých kultúrnych dejinách ju prezentuje viacero originálnych autorských prevedení. Jedným z najúspešnejších je veršovaná dramatická podoba Fausta, ktorej autorom je Johann Wolfgang Goethe. Hlavný hrdina v nej zapredáva svoju dušu diablovej, aby mohol ako učenec dosiahnuť úspech a zároveň naplno užívať pôžitky svetského života. Boj o jeho dušu je zložitý a ťažký. Diabol je u Goetheho súčasťou sily, ktorá síce pácha zlo, ale napomáha tým nepriamo dobru, lebo ho analyzuje a vytvára tak priestor pre možnosť záchrany.¹ Mannova predstava Fausta je iná, s chladným výsmechom a iróniou dovedie duševnou chorobou poznačeného Leverküna do šílenstva a totálneho zlyhania.² Thomas Mann sa rozhodol svoj príbeh o doktorovi Faustovi situovať do spoločenského a umeleckého prostredia prvej polovice 20. storočia, pričom krízu myslenia a cítenia prezentoval prostredníctvom podrobného líčenia vývoja osobitého hudobného štýlu skladateľa. Bol presvedčený o tom, že „*Faust, tento symbol nemeckej duše, musel mať hudobné nadanie*“³ (Mann 2006, s. 227). Ako dôvod uvádzal nereálnosť, vášnivosť, abstraktnosť a mystickosť, vlastnosti, ktoré považoval za príznačné pre hudbu a súčasne prítomné v povahe nemeckého národa (Mann 2006, s. 227). V úvahe o špecifikách nemeckého múzického prejavu hovoril Mann o kladení dôrazu „...*na abstraktné a spirituálne hudobné aspekty než na spevnosť a filantropiu*“ (Mann 2006, s. 228). Líčením vývoja hudobnej reči románového hrdinu skladateľa Leverküna využil inšpiráciu kompozičnými postupmi Arnolda Schönberga.

Skutočnosť literárneho spracovania priamych hudobných súvislostí predstavovala pre hudobných skladateľov, teoretikov či estetikov výzvu, ktorá ponúka ešte aj dnes aktuálny priestor pre interpretáciu. Množstvo sumarizačných hodnotení a myšlienkových odkazov, inšpiratívnych úvah a podnetov je možné

¹ Hudobné stvárnenie uskutočnil geniálnym spôsobom Gustav Mahler v Tretej symfónii, v poslednej časti, kde je zhudobnená záverečná scéna z Fausta.

² Týmto poňatím korešponduje Mann podstatne viac s Dostojevským a jeho deštruktívnym zobrazením „diela“ Mefista v románe Bratia Karamazovci ako s Goethem.

³ Citát je z eseje Thomasa Manna *Nemecko a Nemci* (1945), ktorú predniesol v Kongresovej knižnici vo Washingtone 6.6.1945 (podujatie k jeho 70. narodeninám).

nájsť aj v prostredí hudobnej komunity na Slovensku. Pokúsim sa ich globálne zrekapitulovať a vyhodnotiť.

Jedným z prvých, kto na Slovensku publikačne predstavil podstatu románu Thomasa Manna, ako sa javil v zrkadle doby, ktorú prezentoval, bol Ján Albrecht. Vo svojich estetických esejách z 80. a 90. rokov minulého storočia⁴ konštatoval, že Mannovi išlo o porovnanie iracionálneho poriadku, ktorý dejinným vývinom nastal v umení, s iracionálnym poriadkom spoločenskej moci (Albrecht 1999, s. 373). Pripomenul, že na vyjadrenie situácie hudobnej tvorby v prvej polovici 20. storočia sú v románe použité myšlienky a názory hudobného teoretika a publicistu Theodora Wiesengrunda Adorna, predovšetkým z práce *Philosophie der neuen Musik*,⁵ ktorej rukopis mal Mann v čase písania diela k dispozícii.⁶ Upozornil na konkrétny jeho termín – „*kánon zakázaného*“, ktorý Adorno použil v článku *O tradícii*, pričom pod ním chápal „*súbor postupov, ktorým sa skladateľ musí vyhýbať, aby sa nestal epigónom*“ (Albrecht 1971, s. 296) a ktorý bol v románe v tomto kontexte využívaný.⁷ Jeho genézu Albrecht vysvetlil vývojom európskej hudby, ktorý permanentnou snahou o zdôraznenie svojej nezávislosti dospel ku kríze, smeroval k negácii minulosti a vyhýbaniu sa postupom, ktoré s ňou korešpondovali. „*Tradícia sa stala obávanou a nebezpečnou, hudba sa jej musela vyhýbať i napriek tomu že jej za veľa vďačila*“ (Albrecht s. 296).⁸ V ponímaní podstaty Leverkühnovho postoja k hudobnému umeniu je Albrechtov opis v esejách stručný. Podstatu problematiky autor zjednodušuje, keď uvádza, že „*Mann pokladal syntetizáciu modernej hudby s folklórnymi a klasickými elementmi iba za zdanlivé riešenie, neposkytujúce hudbe také východisko, aké by jej mohlo zabezpečiť budúcnosť, keďže skladatelia s touto orientáciou sa skrývajú za cudzím štýlovým rúchom*“. Svoj vlastný umelecký postoj Albrecht jasne deklaroval ako zviazaný pevne s tradíciou, čím sa čiastočne vyhýbal dostatočne komplexnému pomenovaniu jednak podstaty hudobného problému, prezentovaného v románe a zároveň reálneho vývoja hudobnej reči v druhej polovici 20. storočia.

Hudobný teoretik a estetik Rudolf Brejka sa opisom faustovskej problematiky prezentovanej v románe Thomasa Manna zaoberal v samostatnej podkapitole odborných textov z hudobnej estetiky (Brejka 1999). V opise zobrazeného umeleckého problému bol výstižnejší. Pripomenul skutočnosť, že samotný Schönberg vyslovil nesúhlas s pripísaním autorstva objavu 12-tónovej techniky románovému hrdinovi A. Leverkühnovi bez toho, aby bolo v texte spomenuté, kto je jej skutočným autorom. Skonštatoval, že „*skutočným dôvodom jeho výčitky bolo to, že podstata 12-tónovej techniky bola v románe vysvetľovaná úplne inak, než ju*

⁴ Hudba ako zrkadlo doby (1989), Arnold Schönberg – tradícia a revolúcia (1991), Svet hudby v zrkadle románu Doktor Faustus Thomasa Manna (1994). Eseje sú zároveň publikované v knihe *Človek a umenie* (1999).

⁵ Spomínaná práca vyšla tlačenou v roku 1947.

⁶ V tomto konštatovaní je Albrecht nepresný, sám Thomas Mann uvádza aj iné vplyvy, napríklad Schönbergovu „*Harmonielehre*“ (Godár 2014, s. 36).

⁷ V tejto súvislosti je potrebné spomenúť, že intenzívnu komunikáciu medzi Mannom a Adornom potvrdzuje aj bohatá korešpondencia, ktorá prebiehala jednak v čase písania románu, trvala však až do Mannovej smrti (do r. 1955) (Adorno 1933). Knižne bola vydaná v r. 2003. In: ADORNO, Theodor W. 2003. *Briefwechsel 1943-1955*. Frankfurt : Fischer Taschenbuch, ISBN 3-596-15839-7.

⁸ Albrechtova zmienka o kríze je stručná, neanalyzuje bližšie jej pôvod, dosah a dôsledky. Pre bližšie pochopenie jej podstaty sa ponúka analytická sonda do podstaty krízy modernizmu, ktorú aktuálne podáva cez skúsenosť s dvoma podobami (fázami) modernosti filozof V. Bělohradský v knihe *Společnost nevolnosti*, 12. esej „*Prozaické problémy. Mezi první a druhou moderností*“ (Bělohradský 2007, s. 153-161). Prvú modernosť charakterizuje prítomnosťou obrovskej mystifikácie, diskurzívnej mašinerie, funkcionári modernej pastierskej moci, ktorými sa stávajú vychovávateľia, učiteľia, básnici, psychiatri, intelektuálni ideológovia. Hovorí o formule „*rastu*“ prenesenej do duchovnej oblasti, o komunikačnej hojnosti, ktorá plodí pokrytectvo a mystifikáciu, o kazateľskej „*mafii*“. Mizne vyšší princíp, dostavuje sa voluntarizmus morálky, cynizmus, seba produkcia. Vo vzťahu k druhej fáze moderny – postmoderne - avizuje ľahostajnosť k miznutiu metafor, ktoré niekedy dávali zmysel všetkým dejom, konštatuje koniec veľkých „*příbehov*“, „*zamatovú diktatúru*“ bavičstva, dysneylandizáciu. Hovorí o vytváraní skládok odpadu z prvej modernosti, o vyhasínaní zmyslu. So skepsou konštatuje, že druhá moderna nevytvára žiadnu štruktúru, žiaden veľký príbeh, ktorý by v sebe mal zdelenie, poslanie. V popredí je násilie, častí vystupujú reakčne proti celku, chýba vertikála, okolo ktorej by boli veci usporiadané. (In: Bělohradský, 2007, s153-161).

chápál on“ (Brejka 1999, s. 61). Informáciu o nedorozumení oboch umelcov dokladuje napríklad skutočnosť, že Mann Schönbergovi vyhovel a dodatok napísal: „Není snad zbytečné, upozorním-li čtenáře, že skladatelský princip, o němž pojednává kapitola XXII., nazývaný technika dvanáctitónová, nebo řadová, je ve skutečnosti duchovným vlastnictvím současného skladatele a teoretika Arnolda Schönberga a že jsem jej v určité ideové souvislosti přenesl na volně vymyšlenou skladatelskou osobnost, na tragického hrdinu svého románu. Vůbec jsou hudebně teoretické partie knihy mnohou jednotlivostí zavázány Schönbergově nauce o hudební harmonii“ (Mann 1961, s. 606). Zároveň však pridal komentár vo svojej knihe, „románe románu“ o tom, ako písal Fausta,⁹ ktorým argumentoval svoju pôvodnú motiváciu Schönberga ako autora metódy neuvádzať: „...Schönbergova myšlenka a mé osobité podání této koncepce se rozcházejí natolik, že nehledě na nestylovost, zdálo se mi téměř urážlivé uvést v textu jeho jméno“ (Mann 1962, s. 29). Za odpoveď Schönberga je možné považovať list, ktorý adresoval Mannovi v januári 1950 (Schönberg 1991, s. 8). Navrhuje v ňom neutrálnosť: „Uspokojme sa s tímto přímerím, uznímerili ste má“. Brejka v tejto súvislosti konštatuje, že v románe je nastolenie 12-tónovej techniky „...skôr reakciou na tvorivú sterilitu epochy. Je reakciou na starý falošný subjektívizmus a expresívne výlevy, ktoré už vôbec nie sú primerané tragike súčasného sveta. Pakt s diablom je negatívnu garanciou toho, že sterilita sa mohla pozitívne premeniť na objektivitu a chlad 12-tónovej konštrukcie. V nej nadobúda zúfalstvo formu odcudzenia, útočisko v ladovej čistote formálneho, v prísnosti kalkulu, v abstraktnej numerickej ezoterike“ (Brejka 1999, s. 62). Prikláňa sa tak k názoru, že opisovaná kompozičná metóda má v románe iný význam ako v myslení a diele Arnolda Schönberga. Dodáva, že toto všetko bolo Schönbergovej osobnosti úplne cudzie, záležalo mu na informačnej funkcii umenia a jeho výraze. Poznáva, že v dialógu Adriana s diablom je citeľný Adornov tieň. Konštatuje zároveň Adornovo aspoň čiastočné precitnutie, keď upozorňuje na jeho štúdiu s názvom „Starnutie novej hudby“, napísanú o niekoľko rokov neskôr, v ktorej avantgarde už vyčíta, že nevyčerpala svoj revolučný potenciál a namiesto toho že premenila zvukový materiál na fetiš.¹⁰ Z hľadiska analýzy povojnového vývoja hudby je dôležitým Brejkovo konštatovanie, že v Mannovom diele boli predpovedané niektoré znaky povojnovej avantgardy. Úsilie samotného Schönberga bráni v tom, že pôsobil konštruktívne na novú generáciu, prezentovanú predovšetkým v rámci Darmstadtských kurzov: „...jeho kazateľská, mesianistická, prorocká prirodzenosť nesporne pôsobila silne anachronicky v hudobnom svete, ktorý inklinoval k vyzdvihovaniu kombinatorickej hry, v záujme úplného odpútania sa od povinnej expresivity a zrozumiteľnosti.“ Cenným je zároveň Brejkovo konštatovanie o hlbokom ukotvení diela Schönberga v hudobnej tradícii, smerujúc však už k iracionalite avantgardy, ktorá pestovala kult čísla, fetišizáciu zvukového materiálu, deštrukciu hudobného jazyka. Postoj darmstadtскеj avantgardy Brejka už vyhodnocuje ako radikálne iracionálny.

Hudobný teoretik Vladimír Fulka sa venoval vo svojich štúdiách sumarizácii výskytu citácií a vplyvu Adornových textov na dikciu pasáží, súvisiacich s hudobnou problematikou (2013, s. 136-147). Zároveň sa usiloval špecifikovať povahu hudobného faustovstva v románe Thomasa Manna, ktoré v spisovateľovej literárnej fantázii evokovalo čítanie Adornových filozofických i hudobno-teoretických spisov (2011, s. 255-265). Poukázal na skutočnosť osobných konzultácií Manna s Arnoldom Schönbergom a na využitie opisu jeho novej kompozičnej techniky: „... v mannovskej literárnej fikcii je Leverkűn na dodekafóniu osudovo predurčený svojím nemeckým historicko-kultúrnym zázemím, ale aj svojimi pôvodnými teologickými štúdiami. Dodekafónia je v Mannovom literárnom chápaní bytostne 'nemecký fenomén', spojený so stredovekou mystikou, ezoterikou a astrológiou“ (Fulka 2011, s. 259). Upozornil zároveň na prítomnosť „faustov malého formátu“, intelektuálov, vzdelaných

⁹ Ide o dielo *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949). V slovenskom preklade vyšlo v roku 1958 pod názvom *Vznik doktora Faustusa. Román románu* – v rámci zbierky esejí *Spisovatel s společností*. V českém preklade potom v r. 1962 pod názvom *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu* (Mann 1962).

¹⁰ Analýza Adornových hudobno-estetických názorov a postojov stojí dodnes v centre vedeckého bádania. Na jedno z významných podujatí, hudobno-vedeckú konferenciu vo Frankfurte, konanú k 100. výročiu narodenia autora upozorňuje Fahlbusch Markus (2003, s. 42).

v oblasti umenia, dejín filozofie, hudby, s ktorými sa Leverkün stretával a ktorí v románovom príbehu napomáhali k vytvoreniu klímy duchovnej odľudštenosti. Skutočnosť, že sa Fulka vo svojich štúdiách ťažiskovo zamerával na mapovanie tradície reflexie tejto problematiky iba v nemeckom prostredí, znamená istú parciálnosť analytického pohľadu, aj napriek dostatočne podrobnému líčeniu analytických kontextov. Autorov postoj je objektivizujúci, uprednostňuje sústredenie sa na detailný opis vplyvov na dielo a literárnych odkazov, pred ambíciou vlastného hodnotenia problematiky.

Hudobný skladateľ Vladimír Godár prispel do diskusie o význame a obsahu Mannovho románu podrobnou sumarizáciou všetkých básnických inšpirácií, ktoré románový hrdina - hudobný skladateľ Adrián Leverkün vo svojej fiktívnej tvorbe využil a ktoré boli inými skladateľmi reálne zhudobnené. Predmetom jeho štúdie teda nie je charakteristika fiktívneho skladateľa, ale úvaha o fiktívnej tvorbe, ktorej autorský opis, ako sa Godár domnieva „*poskytuje obraz Mannovho chápania krízy hudby, kultúry a spoločnosti*“ (Godár 2014, s. 37). Súčasťou jeho uvažovania bolo porovnanie fiktívneho skladateľského diela s dobovým stavom tvorby. Upozornil tak na ranné skladby prešporského rodáka Ernö Dohnányiho, ktorý bol od Leverküna o osem rokov starší, na komornú tvorbu Bélu Bartóka v čase štúdia na prešporskom gymnáziu a napokon i na rannú piesňovú tvorbu Leverkünovho súčasníka, Alexandra Albrechta. Spochybnil tradovanie názoru o smerovaní fiktívnej tvorby románového skladateľa prevažne k odkazom na hudbu Schönberga. Menoval ďalšie významové kontexty - s tvorbou G. Mahlera, B. Bartóka, I. Stravinského, C. Debussyho, A. Berga a ďalších. Pripomenul Mannovo tvrdenie,¹¹ ktoré spisovateľ uverejnil v práci o vzniku románu, ktorým poprel totožnosť pripísať jeho idey a fiktívne kompozičné postupy konkrétnej reálnej osobe (Godár 2014, s. 52). Dôležitým z hľadiska pomenovania spôsobu Mannovho uchopenia hudobného problému, je konštatovanie Godára, že spisovateľova autorská montáž „*odhaľuje jeho pohľad na dejiny európskej kultúry*“ (2014, s. 53). Zároveň zdôraznil, že nie je dôvod domnievať sa, že by Mann veril v Adornovu dichotómiu Schönberg a Stravinskij.¹² „*Leverkün je autorská montáž, podobne ako sú autorskou montážou aj Leverkünove kompozície*“ (Godár 2014, s. 52). Godárov výpočet hudobných inšpirácií a kontextov, ktoré je v súvislosti s dielom románového skladateľa nájst', je skutočne impozantný. Prezентuje autora ako pedantného archivára, nie však ako tvorcu, ktorého osobitý postoj k tejto problematike by bol určite zaujímavý a hodnotný.

Hudobný skladateľ Juraj Hatrík deklaroval svoj záujem o faustovskú problematiku viackrát realizovaným semestrálnym projektom hudobnej analýzy pre študentov VŠMU.¹³ Špecifikum jednotlivých hudobných stvárnení modeloval na príkladoch z hudby, korešpondujúcich s témou faustovstva. Venoval sa analýze úryvkov z *Faustovskej symfónie* a z *Mefistofelovských valčíkov* Franza Liszta, usiloval o prienik do podstaty záverečného výjavu z 8. symfónie „*Tisícov*“ Gustava Mahlera, v ktorom je zhudobnená záverečná scéna z 2. dielu Goetheho Fausta a poukazoval na autorský posun v umeleckom stvárnení zhubnosti zla v kantáte ruského skladateľa Alfreda Schnittkeho *Seid nüchtern und wachet!*,¹⁴ priamo nadväzujúcej na Mannove opisy fiktívnych diel Leverküna.¹⁵ Hatrík sa faustovskej problematike venoval aj publikačne, v rámci medzinárodnej konferencie v Prešove na tému „*Zlo v kontexte súčasných socio-kultúrnych premien*“, kde prezentoval syntagmatizáciu symboliky zla v spomínanej kantáte Alfreda Schnittkeho vo vzťahu k tradícii

¹¹ Mann ho uverejnil v práci *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949).

¹² Tento Godárov postoj podstatne zreteľnejšie vykresľuje (na rozdiel od interpretácie Albrechta a Fulku) skutočnosť, že Mannovo preberanie názorov od Adorna nebolo pasívne a nekritické.

¹³ Jeho prvú podobu som v 90. rokoch ako študentka odboru Teória hudby absolvovala aj ja.

¹⁴ Buďte triezvi a bdíte!

¹⁵ Na skutočnosť, že sa Schnittkemu podarilo touto a ďalšími skladbami uskutočniť umeleckú realizáciu fiktívnej hudby, opísanej v Mannovom románe v podrobnejších súvislostiach, upozorňuje vo svojom texte aj V. Godár.

zaužívanej symbolizácie tohto fenoménu. Zmenil sa v ňom o citáciách a parafrázach filozofa Friedricha Nietzscheho, ktoré Thomas Mann v románe využíval vždy v konkrétnom kontexte, v prejavoch deštrukcie, zapríčiňovanej vplyvmi Mefista (Antikrista). Pripomenul tak Mannov zásadný postoj, ktorým sa dištancoval od chorobného, dekadentného a nihilistického negovania dedičstva humanizmu, ktorým bola nemecká idealistická filozofia konca 19. storočia presýtená. Vo vzťahu k hudbe A. Schnittkeho Hatrík konštatoval silné ovplyvnenie Mannom, konkrétne jeho výkladom polyštýlovosti a symbolického využitia hudobných prostriedkov. Schnittke inšpiráciu využil už vo svojej Prvej symfónii, kedy disonanciou vyjadril všetko „*vysoké, vážne, vznešené, duchovné*“ (Hatrík 2007, s. 142) a svetu pekla prisúdil „*harmonické a tonálne*“. Hatrík tento jeho počin považuje za hlboký zásah do tradičnej paradigmy. Vo vzťahu ku kantáte skonštatoval, že Schnittke, pokračujúc v tomto postupe, „*postavil na hlavu už spomínaný tradičný prístup ku 'zlu v hudbe' a postupuje v súlade s Mannovou víziou*“ (Hatrík 2007, s. 144). Konkretizoval Schnittkeho postup, kedy zásadu uplatnenia 12-tónového radu realizuje princípom „*kestry, konštruovanej ako tradičný kvartokvintový krub 'na druhú'*“, kedy je tá istá postupnosť kombinovaná s realizáciou o tritonus vyššie. (Hatrík 2007, s. 144). Pri realizácii dodekafonickej postupnosti je u Schnittkeho uplatnená postupnosť, ktorá je typická pre tonálnu hudbu. Neuralgickým je tritonus – interval, ktorý je v dejinách hudby už od stredoveku zapísaný ako „*diabolus in musica*“. Schnittke ho využíva ako prostriedok na balansovanie medzi tonalitou a atonalitou. Hatrík tento kompozičný postup opísal takto: „*...už na začiatku diela počujeme tento dvanásťtónový, atonálny, nabor stúpajúci sled, ktorý potom v slávnom 'diabolskom' Tango mení svoju melodickú, a harmonickú i metroritmickú charakteristiku a stáva sa tonálnou, osúchanou tanečnou floskulou, cez ktorú diabolský duch líči hrozný Faustov koniec*“ (Hatrík 2007, s. 144). Odhalením skutočného zámeru Schnittkeho kompozičnej práce Hatrík svojou analýzou prispel k negovaniu dlho tradovaných interpretačných výkladov, ktoré považovali toto *Tango* - „*in g⁴⁶*“ len za akýsi úlet či kompozičný rozmar skladateľa. Zdôraznil, že dômyselnosť Schnittkeho kompozície vyplýva zo skutočnosti, že *Tango*, prezentujúce schému, klíšé, banalitu, je postavené na tom istom materiáli, ako ostatný materiál v tejto skladbe prezentujúci systémovú dokonalosť, konštrukčnú presnosť.

V inej súvislosti, v rámci ďalšej publikovanej štúdie, zameranej na kritiku spôsobu súčasného myslenia a výskumu v oblasti humanitných odborov,¹⁷ upozornil Juraj Hatrík na súvislosti románu Doktor Faustus Thomasa Manna vo vzťahu k ďalšiemu dielu nemeckého autora – románu Hermanna Hesseho „*Hra so sklenenými perlamí*“. Vyhodnotil špecifikum odkazu oboch diel: „*Obe tieto veľdiela stavajú do cesty smrteľným kľčom civilizácie, úpadku, ba zániku mravov a umenia – práve hudbu! Thomas Mann v „čiernej“ vízi (a mági) svojho geniálneho, ale diabloveho zapredaného skladateľa Adriana Leverkühna – Hermann Hesse v čistej, „bielej“ postave hudobníka, filozofa a pedagóga, magistra ľudí Jozefa Knechta, dobrého človeka, pokorného služobníka, ktorého duša v okamihu jeho smrti v studených vodách alpského jazera určite odletela rovno do neba...*“. Hlavný hrdina románového príbehu sa rozhodne rezignovať na ponuku istoty, pohodlia a úspechu, ktorú mu neomylná usporiadanosť sveta fiktívnej krajiny „Kastánie“, ponúka. Zmienkou o hudobnej kráse, ktorá dokáže byť dokonalosťou samou, avšak v ľudskom živote sa naplno uskutočniť nedá, Hatrík upozornil na vlastnosť hudobného organizmu, v ktorého povahe je táto možnosť dokonalého abstraktného usporiadania skutočne prítomná. Stáva sa však nefunkčou, ak nenachádza priamy, živý odkaz k ľudskej skúsenosti, k možnosti jej duchovného rozmeru.

¹⁶ Akord g mol je chápaný ako symbol smrti, zániku, v Mannovi je spomínané „vysoké g“ vo violončele.

¹⁷ Štúdia prezentovaná v rámci vedeckej konferencie *Estetické myslenie na Slovensku v rokoch 1890-1949 v kontexte európskej a stredo-európskej estetiky*, konanej v roku 2012 na FF PU v Prešove. Vybrané časti textu boli súčasne publikované v odbornom periodiku *Hudobný život* (Hatrík 2013, s. 20-23).

Z jednotlivých kapitol románu Doktor Faustus, ktoré sa hudby ťažiskovo dotýkajú, patrí prednostné postavenie 25. kapitole. Všetci spomenutí slovenskí autori sa jej síce dotýkajú, sústredenú a podrobnú analýzu však žiaden neponúka. V spomínanej kapitole autor Thomas Mann líči stretnutie Fausta s Mefistom. Výnimočnosť tohto stretnutia je v origináli románu odlišená starobyľou nemčinou.¹⁸ Diabol, ktorý prekvapuje detailným znalectvom problematiky krízy hudobnej tvorby, ponúka Leverkūnovi budúcnosť veľkého avantgardného skladateľa. Podmienkou je zrieknutie sa osobných vzťahov, vylúčenie lásky, ľudskej blízkosti. Dialóg, ktorý je v skutočnosti monológom, rozhovorom skladateľa s vlastným alter egom, predstavuje bravúrnú analýzu filozofických textov i teologických východísk, zameraných na poznanie koreňov zla a na pohnutý osud nemeckého národa, ktorý vyvrcholil fašizmom. Sám Thomas Mann bol, ako som už v úvode štúdie naznačila, ovplyvnený myšlienkami A. Schopenhauera, R. Wagnera, F. Nietzscheho, ktorých považoval za dedičov nemeckého humanizmu, pokračovateľov diela Lessinga a Goetheho, obdivovateľom filozofie nadčloveka. Bol spisovateľom oslavovaným ako „praeceptor Germanie“ (Fischer 1961). Jeho status v súčasnosti komentoval napríklad americký publicista David P. Goldman: „*Dodnes sa v Nemecku považuje za škandál, že Thomas Mann, najväčší nemecký spisovateľ 20. storočia, vítal prichádzajúcu vojnu v stave extázy.*¹⁹ *Pri vyhlásení vojny bolo jeho 'srdce v plameňoch' a 'jasalo z kolapsu nenávideného sveta mieru, zapáchajúceho korupciou buržoázno-merkantilistickej civilizácie s jej nepriateľstvom k hrdinstvu a genialite'. Thomas Mann oslavoval 'nevyhnutnú a misionársku rolu' Nemecka a kládol do protikladu západnú 'Civilisation' a nemeckú 'Kultur'*“ (Goldman 2014, s. 50). Bola to teda cesta zásadnej premeny, ktorú spisovateľ demonštroval na vrchole svojich síl románom, ktorého hrdina mu bol, ako to v spomienkach vyjadril, nadmieru blízky. Jeho naviazanosť na románového hrdinu konštatuje aj marxistický filozof a estetik Ernst Fischer, autor štúdie k vydaniu Fausta v roku 1954 (Frankfurt)²⁰: „*Tak, ako bolo v samotnom Shakespeareovi niečo z Richarda III., niečo z Macbetha – preto ich dokázal presvedčivo vytvoriť, tak bolo aj v Mannovi veľa z Leverkühna...*“ Z ďalších zdrojov, ku ktorým sa hlásil samotný Mann, je zaujímavou napríklad spriaznenosť s myšlienkami Jamesa Joycea, ktorú prejavuje predovšetkým v pohľade na skutočnosť, v „polyfónii“ tém, v rozklade „príbehu“. Fischer upozorňuje aj na inšpiráciu majstrovským dielom Stevensona „*Dr. Jekyll a Mr. Hyde*“, o rozštiepenosti ľudského vedomia. Samotnú dilemu faustovského osudu spisovateľ kreoval na pozadí detailného poznania stredovekej povesti (Urfaust), Goetheovského spracovania, v ktorom sa prejavila miera heglovského ponímania i v uchopení vízie Dostojevským, ktorá kreuje zrkadlový vzťah. Mystické sklony Leverkūna potom líčil na pozadí čítania Kierkegaardových textov. Zároveň sa konfrontoval s myšlienkami viacerých hudobníkov svojich čias, žijúcich v čase vojny v americkej emigrácii. V spomínanej 25. kapitole tak už mohol naplno prezentovať vášnivú polemiku s Nietzscheom. Pri rozhovore s Leverkühnom sa Diabol pri zmienke o hudbe mení na elegantného, distingvovaného pána. Je potrebné podotknúť, že zmeny výzoru Diabla počas rozhovoru v talianskom mestečku Palestrina sú spomienkou (aj jazykovou) na Leverkühnove lektúry počas štúdií teológie, medicíny. Jeho reč predstavuje ešte aj pre dnešného hudobníka a umelca zážitok bravúrneho intelektuálneho výkladu, často provokácie, aktuálnej výzvy. V jeho ohnisku stojí otázka tvorivosti, citovosti, vášne, lásky, pravdivosti, sakrálnosti, dôvtipu, inšpirácie... „*Inspirace po pravdě blaživá, unášející, inspirace nepochybovačná a věřivá, inspirace, při níž nemáš na vybranou, při níž není žádného píplání a pulerování, při níž se všechno přijme jako blažený diktát, krok vážne a vržen se říti, nádberné mrazení prškou záchvěvu prochvívá navštíveného od hlavy ke patám, proud slzné slasto se mu vyřine z očí – to je možné nikoli s Bohem, kerýž ponechává rozumu příliš mnoho co dělat, to je možné jen s ďáblem, pravým pánem nadšením*“ (Mann 1961, s. 282).

¹⁸ U nás dostupný výborný český preklad z roku 1949.

¹⁹ Je potrebné podotknúť, že ide o súvis s prvou svetovou vojnou.

²⁰ Štúdia je aj v českom vydaní z roku 1961.

Diskusia o faustovskej problematike a o interpretačných kontextoch románu Thomasa Manna Doktor Faust – v rovine publikovaných výstupov prebehla na Slovensku, ako o tom svedčia menované štúdie a odborné články, ktoré dávam do pozornosti, až v posledných dvoch desaťročiach, teda s dost' značným oneskorením. O skutočnosti, že problematika bola v slovenskom hudobnom prostredí známou aj bezprostredne po jej vzniku, teda v povojnových rokoch, svedčia napríklad spomienky na hodiny Hudobnej analýzy na VŠMU z konca 50. rokov u prof. Ota Ferenczyho, ktorý dával študentom kompozície do pozornosti nielen 25. kapitolu románu, ako priamu ilustráciu problémov hudby 20. storočia, ale aj ďalšiu korešpondujúcu literatúru.²¹ Je predpokladateľné, že diskusie v otvorenom duchu prebiehali aj v rámci stretnutí umeleckej komunity v Albrechtovskom dome na Kapitulskej, kam chodievali pravidelne alebo sporadicky Ivan Parík, Vladimír Godár, Zuzana Martináková, Egon Krák a ďalší poprední umelci a teoretici.

Thomas Mann, poznajúc ťažiskovo názory Adorna a Schönberga na hraničný stav hudobnej kultúry, modeloval svoju autorskú literárnu podobu hudobného faustovsta na konci druhej svetovej vojny. Problematika komponovania hudby, ktorá v snahe o individualitu výrazu a v romantickej túžbe zmnožiť a čo najviac prehĺbiť emočné gesto, sa dostala do fázy, kedy sa ukazovali tradičné možnosti využitia harmonického systému, ako vyčerpané. Stav hudobnej kultúry na Slovensku však vykazoval oproti európskemu vývoju známky oneskorenia. Romantizujúca predstava o národnej hudbe sa u nás naplno začala realizovať až v medzivojnovom období, vychádzala z idiomatiky ľudovej hudby, pričom plynule nadviazala na model českého hudobného skladateľa a pedagóga Vítězslava Nováka, obohatený o prvky francúzskeho impresionizmu. Ako progresívny a pre vývoj slovenskej hudby perspektívny sa v povojnových rokoch začal presadzovať prístup Bartóka a Janáčka, odkrývajúci možnosti rozšírenej tonality. O. Ferenczy v tom čase publicisticky upozorňoval aj na ďalšie možnosti uplatnenia inšpirácií z hudobných postupov Musorgského, Ravela, Stravinského, Hindemitha. Schönbergovský princíp, aj napriek tomu, že bol na Slovensku identifikovaný,²² sa z dôvodu úplne inej kultúrnej klímy i dispozícií komponovanej hudby, nepresadil. Možnosti progresívneho vývoja hudobnej kultúry na Slovensku a kontaktu so svetovým dňaním boli následne po roku 1948, zmenou politického systému, na dlhé roky znemožnené. Avantgardné tendencie, korešpondujúce s požiadavkou racionalizácie kompozičných postupov, sa začali koncepcnejšie presadzovať až v 60. rokoch. V tom čase sa už začínala formovať, popri snahe o preferenciu radikálnych prístupov, prezentovaných predovšetkým západoeurópskou a americkou avantgardou, aj filozofia poľskej školy, ktorá na etický a duchovný rámec hudby, aj napriek experimentovaniu s hudobnou materiálou, nikdy nerezignovala. Generácia skladateľov slovenskej hudobnej avantgardy nadviazala predovšetkým na tento prúd.

„Na to, aby hudba bola hudbou, je potrebné, aby jej tvary stáli v určitej korelácii s tradíciou vypestovanými fundamentmi, ktoré rozhodujú o tom, či tvar má význam prekračujúci senzúálnu valenciu alebo nie. Strata významovosti môže nastať aj tým, že regule, ktorým má tvorba podliehať, nedovoľujú utvoriť kontakt s významovým základom, či nedovoľujú rešpektovať imanentné, vývojom dané princípy hudobnej syntaxe“ (Albrecht 1990, s. 11)

Dilema faustovského odkazu umenia, ktoré sa, rúcaním brán tradície s víziou prenikania k novým cieľom, v skutočnosti rúti do pekiel, sa napokon v hudbe neodohrala. Hudobníci došli k poznaniu, že princíp práce s dvanásťtónovým radom, ak nie je chápaný ortodoxne, ako technológia, je možné - ako princíp, ktorým sa oslabuje tonalitu, systémovo s ďalšími postupmi využívať a integrovať. Permanentná existencia

²¹ Spomína si na to Juraj Hatrík, v rokoch 1959-1963 študent kompozície na VŠMU.

²² Dôverne ho poznal v rámci štúdií v zahraničí Frico Kafenda a oboznamoval s ním svojich žiakov kompozície, na čo s odstupom rokov spomínal E. Suchoň.

avantgardných tendencií, kombinovaná s tradičnými kompozičnými prístupmi a zároveň nástup postmoderny sú toho dôkazom. Ohrozenie mefistofelovskými našepkávaniami je však stále prítomné. Ožíva v odosobnenom nadšení z experimentovania bez snahy o komunikáciu, v póze komerčne úspešného, avšak reálne primitívneho a banálneho muzicírovania, v rezignácii na svet ľudských hodnôt.

Literatúra:

- [1] ALBRECHT, J. 1971. O tradícii. Úvod k prekladu eseje Th. W. Adorna. In: Slovenská hudba, roč. 25, č. 8, s. 296.
- [2] ALBRECHT, J. 1989. Hudba ako zrkadlo doby. In: Hudobný život, roč.21, č.18.,s.10-11.
- [1] ALBRECHT, J. 1990. Dorozumievacia sústava umeleckého diela. In: Hudobný život, roč. 22, č. 5, s. 10-11. ISSN 1335-4140.
- [2] ALBRECHT, J. 1991. Arnold Schönberg – tradícia a revolúcia. In: Slovenská hudba, roč. 17, č. 1, s. 33-38. ISSN 1335 – 2458.
- [3] ALBRECHT, J. 1994. Svet hudby v zrkadle románu Doktor Faustus Thomasa Manna. In: Slovenská hudba, roč. 20, č. 1, s. 135-142. ISSN 1335 – 2458.
- [4] ALBRECHT, J. 1999. Človek a umenie. Bratislava: Národné hudobné centrum. ISBN 80-88884-13-6.
- [5] BĚLOHRADSKÝ, V. 2007. Společnost nevolnosti.: Eseje z pozdější doby. Praha: Slon. ISBN 978-80-86429-80-9.
- [6] BREJKA, R. 1999. Vybrané kapitoly z dejín hudobnej estetiky 3. Bratislava: VŠMU. ISBN: 8085182637.
- [7] FAHLBUSCH, M. 2003. Adorno und die Musik: In dem Brüchigkeit erscheint das Bild von Versöhnung. In: Der musikalische Adorno. Forschung Frankfurt, č. 3-4, s.37-43. <http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/36050220/37-44-Adorno-Musik.pdf?>
- [8] FISCHER, E. 1961. Doslov k doktoru Faustovi. In: MANN, T. Doktor Faustus. Život německého hudobního skladatele Adriana Leverkúna, vyprávěný jeho přítelem. Prel. Pavel Eisner, Dagmar Eisnerová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [9] FULKA, V. 2011. Hudobné faustovstvo v románe Th. Manna. In: Interpretáčny rozmer literárnych textov minulosti: Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. s. 255-265. ISBN 978-80-8094-966-2.
- [11] FULKA, V. 2013. Theodor Wiesengrund Adorno a román Thomasa Manna Doktor Faustus. In: Slovenské pohľady, roč. 129, č. 7-8, s. 136-147. ISSN 1335-7786.
- [12] GOLDMAN, D. 2014. Vojna v mene kultúry. In: Týždeň, 28. 7. 2014, 31. týždeň, s. 50-51. ISSN 1336-653X.
- [13] HATRÍK, J. 2007. Tradičná symbolika zla a jej syntagmácia v kantáte Alfreda Schnittkeho Seid nüchtern und wachet! In: Zlo v kontexte súčasných socio-kultúrnych premien: Zborník materiálov medzinárodnej vedeckej konferencie, 19.10.-20.10.2006 v Prešove. Prešov: PdF PU v Prešove, s. 135-148. ISBN 978-80-8068-659-8.
- [14] HATRÍK, J. 2012. Idú ešte múdrosť s vedou spolu? (malá úvaha skladateľa k noetickému aspektu reflexie a autoreflexie hudby). In: SOŠKOVÁ, J., ed. Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV. Prešov: FF, s. 286-299. ISBN 978-80-555-0727-9.

- [15] HATRÍK, J. 2013. Idú ešte múdrosť s vedou spolu? (Zopár slov na margo jednej ilúzie). In: Hudobný život, roč. 45, č. 6, s.20-24. ISSN 1335-4140.
- [16] MANN, T. 1958. Spisovateľ a spoločnosť. Prel. Jozef Koreň. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- [17] MANN, T. 1961. Doktor Faustus. Život německého hudobního skladatele Adriana Leverkúna, vyprávěný jeho přítelem. Prel. Pavel Eisner, Dagmar Eisnerová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [18] MANN, T. 1962. Jak jsem psal Dokotra Fausta. Román románu. Prel. Dagmar Eisnerová. Praha: Československý spisovatel.
- [19] MANN, T. 2006. Eseje. Prel. Miloslav Szabó. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-851-3.
- [20] SZABÓ, M. 2006. Doslov. In: MANN, T. Eseje. Bratislava: Kalligram, s. 277-286. ISBN 80-7149-851-3.
- [21] SCHÖNBERG, A. 1991. Z listov. In: Slovenská hudba. roč. 17, č. 1, s. 2-11. ISSN 1335 – 2458.

Doc. Mgr. Art. Tatiana Pirníková, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
tatiana.pirnikova@unipo.sk

www.casopisespes.sk

Mýtizácia a demýtizácia v románe Thomasa Manna *Doktor Faustus*?

Jana Sošková; jana.soskova@ff.unipo.sk

Abstrakt: Román Thomasa Manna *Doktor Faustus* je viacvrstvovým dielom, ktoré vyvoláva odlišné, často protichodné a protirečivé reflexie, analýzy, interpretácie. V románe sú tematizované mnohé literárne, spoločenské, historické, filozofické, hudobnoteoretické a estetické problémy. V našom príspevku sa sústredíme na otázky estetickej potenciality modelovanej literárnej skutočnosti, na možné spôsoby vnímania a chápania literárneho textu, na jeho potenciálny vzťah k reálnej skutočnosti minulej a súčasnej. Ako metodologické východisko použijeme filozoficko-estetickú koncepciu N. Goodmana a ním vysvetlenú podstatu tvorby metafor, „obrazov ako“, exemplifikácie a tvorby estetickej semiózy. Poukážeme na problematickosť porovnávania literárneho textu s reálnou skutočnosťou (minulou i súčasnou), na problém „mýtického“ a „demýtického“ potenciálu literárneho textu vo vzťahu k problému umenia, umelca, diela, vnímateľa umenia.

Ľúčové slová: Th. Mann, Dr. Faustus, literárna skutočnosť, metafora, obrazy ako, exemplifikácie, N. Goodman, estetická semióza, mýtickosť a demýtizácia umenia.

Abstract: Thomas Mann's novel *Doctor Faustus* is a multi-layered work that elicits different, often conflicting and contradictory reflections, analysis, interpretation. In the novel are thematized many literary, social, historical, philosophical, musical theory and aesthetic problems. In this paper we focus on the questions of aesthetic potentiality modeled of literary event, to possible ways of perception and understanding of the literary text, its potential relationship to the real facts past and present. As a methodological basis we will use the philosophical and aesthetic concept of N. Goodman and by him explained the essence of making metaphors, "image as", exemplification and making of aesthetic semiosis. We will point out the difficulty of comparing literary text with the real reality (past and present), the problem of "mythical" and "demythical" potential of literary text in relation to the problem of art, artist, art, art perceiver.

Key words: Th. Mann, Doctor Faustus, literary fact, metaphor, image as, exemplification, N. Goodman, aesthetic semiosis, mythicism a demythicisation of art.

Celý rad nedorozumení pri interpretácii románu *Doktor Faustus* od Th. Manna spôsobil dovetok spisovateľa, ktorý zaradil autor na dôrazné naliehanie súdobého hudobného skladateľa Arnolda Schönberga. Hovorí sa v ňom: „Nebude myslím na škodu informovať čitateľa, že kompozičný princíp, ktorý som vylíčil v 22. kapitole, nazývaný dvanásťtónovou alebo seriálnou technikou, je v skutočnosti duchovným majetkom súdobého skladateľa a teoretika Arnolda Schönberga a že som ju v určitej myšlienkovj súvislosti uplatnil u hudobníckej osobnosti vymyslenej, u tragického hrdinu svojho románu. Vôbec hudobnoteoretické časti knihy za mnohé vďačia niektorým detailom Schönbergovej náuke o harmónii“ (Mann 1986, s. 535). Uvedený dovetok na dost' dlhé obdobie skomplikoval spôsob interpretácie Manovho románu. Je považovaný síce za umelecký, ale pravdivý a realistický záznam reálnej historickej skutočnosti. Hudobno-teoretické úvahy, popisy skladieb, popisy hudobných princípov tvorby, historicko-hudobné diskusie protagonistov príbehu, historicko-kultúrne, teologické, filozofické úvahy rozprávača príbehu S. Zeitbloma sa aj pod vplyvom uvedeného považujú automaticky za relevantné hudobno-teoretické a hudobno-historické, historické a filozoficko-teologické diskurzy. V literárnych postavách sa hľadajú reálne osobnosti, vo výpovediach literárnych postáv zase relevantné vedecké teórie, filozofie, hudobné koncepcie a teórie, a podobne.

Uvedme na úvod ešte dve súvislosti, ktoré budú motivovať a zakladat' naše úvahy o spomínanom literárnom texte. Thomas Mann v niektorých častiach textu, hoci umiestnil príbeh do obdobia pred a počas prvej svetovej vojny, reaguje na reálie druhej svetovej vojny. Autor tak nástojčivo vyvoláva u čitateľov paralelu medzi oboma vojnami i možné myšlienkové paralely (vrátane podobností spoločenskej psychológie nemeckého obyvateľstva, osobitne intelektuálov) o duchovnej situácii občanov Nemecka v čase vojen, ale hlavne pred nimi, pretože všetky tri vojny, najčastejšie spomínané v románe boli vyvolané Nemcami. Autor pripomína nielen prvú svetovú vojnu, počas ktorej sa deje príbeh, ale aj druhú svetovú vojnu (počas ktorej autor píše román), no aj vojnu prusko-francúzsku, aj iné vojny – tridsaťročnú vojnu, vojny medzi jednotlivými oblasťami ešte nezjednoteného Nemecka počas reformácie a po nej, ale aj vojnu s Rimanmi. Druhou súvislosťou je poznámka spisovateľa, ktorá sa týka zrodu a dokončenia samotného zámeru románu, a hlavnej postavy hudobného skladateľa Adriana Leverkühna. V tej súvislosti prekladateľ románu do českého jazyka H. Karlach v doslove píše: „*Thomas Mann 23. Máj 1943 v kalifornskom exile zasadol za písací stôl a pustil sa vraj do najdívokejšej knihy ; mal už za sebou vydania Buddenbrookovcov, Čarovný vrch, Kráľovská výsosť, Jozef a jeho bratia, Lota vo Weimare; bol laureátom Nobelovej ceny, jeho čitateľa mali už prečítané jeho novely, eseje,...*“ (Karlach 1986, s. 536 – 548). Nemožno nebrať na vedomie, že román bol zámerne napísaný ako myšlienková a umelecká reakcia na práve prebiehajúci reálny vojnový stav, ktorý autor vníma najskôr ako jej účastník (jeho dvaja synovia ako poznamenáva slúžili „Führerovi“ jeden so zbraňou a druhý v domobrane), a potom ako človek v exile, vnímajúci čo sa deje v jeho vlasti s odstupom, zo zámoria, ale nie nezainteresovane. Príbeh románu je situovaný do vojny predchádzajúcej. V istom zmysle by sme mohli román vnímať za uvedených okolností aj ako „vojnový román“, hoci „vojna“ či „vojny“ nie sú dominantným hrdinami či postavami románu, ale sú prítomné v románe, či už odkazmi na príbeh, odohrávajúc sa počas prvej svetovej vojny, alebo zastaveniami autora v jednotlivých častiach románu, kde autor udáva reálie druhej svetovej vojny a dianie, ktoré prebieha práve vtedy, keď autor píše určité časti literárneho textu. Atmosféra exilu umožnila určitý odstup od reálneho diania, ale zároveň dramaticky posilnila vnímanie vojny mimo geografický priestor jej priebehu a tým aj prejavov a dôsledkov vojny.

Doktor Faustus bol pre Th.Manna projektom, ktorým sa zaoberal od začiatku svojej spisovateľskej kariéry. V jeho denníku, ako uvádza Karlach sa našiel záznam: „*postava syfilitického umelca, nič ako diablu upísaného dr. Fausta. Jed pôsobí ako opiát, stimulans, inšpirácia; Faust smie v nadšenom znení tvorit' geniálne, zázračné diela, diabol mu ich pribráva do ruky. Nakoniec si ho ale diabol vezme: paralyzá*“ (Karlach 1986, s. 536-548). Podľa prekladateľa uplynulo ešte 24 rokov než takmer sedemdesiatročný tvorca začal uskutočňovať tento cieľ. Ale, citujúc Manna: „*od tobo okamihu som vedel čo chcem, a čo som si predsavzal: nič menšie než román svojej epochy, prestrojený do príbehu jedného výsosťne chúlостivého a briešneho umeleckého života.*“ Podľa prekladateľa tento Mannov najvrstevnatejší, najzložitejší a najosobnejší text prišiel autora „najdrahšie“, lebo doň vložil „*najviac krvi a potu, svoje najhlbšie ja, v akejsi bezohľadnosti a rozdrásanosti, na ktorú nikdy nezabudne*“. Mann rok pred svojou smrťou napísal, že na tejto knihe „*piem ako na žiadnej inej.*“ A pokiaľ ide o jeho hrdinu Adriána Leverkühna - autor sa vyznal, že „*nemiloval som žiadnu svoju pomyselnú postavu tak ako jeho, ani Thomasa Buddenbrooka, ani Hansa Castorpa, ani Aschenbacha, ani Jozefa, ani Goetha z Lotty z Weimaru*“. Po prečítaní románu si takmer každý čitateľ môže položiť otázku prečo autor miloval práve túto postavu, ktorú sám vymyslel a ktorá je tragicky bolestná, chvíľami odporná, vyvolávajúca súcit, pochopenie, účasť, ale aj odpor, zhnusenie a nakoniec skepsu voči všetkému umeniu a všetkým umelcom. Pred dokončením románu si však do denníka zapisuje: „*nie moc šťastný – po korektúre „rozhovoru s diablom,*“ a potom 4. apríla 1945: „*Asi už nemôže byť pochýb, že sa román nevydaril. Napriek tomu ho dokončím.*“ O pár dní na to píše jednej známej – „*V týchto týždňoch, kedy som sa románu dlho vôbec nedotkol ma opanovali pole pochybnosti a nespokojnosti –*

som snád' sýty a unavený, pokladám zámer snád', ktorý ma spočiatku vzrušoval za pochybený? Turbulentné udalosti doby, štásci povznášajú a štásci tiesnia myseľ starosťami, zrejme prispievajú k tomu, že som roztržitý a nemám chuť k práci. Lenže to vlastne nie je žiadne ospravedlnenie, pretože práve dielo predsa nie je bez vzťahov voči nim“ (Karlach 1986, s. 536 – 548). Autor teda priznáva, že sa literárnym textom vyrovnáva s dejinnou skutočnosťou, ktorej je svedkom i účastníkom a to usmerňuje aj jeho pohľady späť na dejiny a kultúru vlastného národa, na jeho mýty, na jeho vlastnosti a prejavy týchto vlastností a charakteristických črt. Na druhej strane sa už asi prejavuje určité „scudzenie“ postáv a príbehu ktoré autor sám vymyslel v tom zmysle, že akoby začínali žiť vlastným životom a aj v rozpore a proti zámerom autora. Autor je skeptický, voči vlastnému zámeru a dôvod skepsy spočíva v pohľade na realitu ktorá práve prebieha – koniec druhej svetovej vojny. Napriek tomu všetkému 29. januára 1947 literárny text dokončil. Autor sa priznáva, že duchovná atmosféra vojny a dôsledky priebehu vojny na osudoch ľudí nie sú nepodstatné pre román, skôr naopak.

Román vyšiel na jeseň roku 1947 v nakladateľstve Bermanna Fischera, ktorý sa pred nacistami uchýlil do Stockholmu. „*Román bol verejnou prijatý s nadšením ale aj s pocitmi rozpakov – píše prekladateľ - hlavne v Nemecku, kde tzv. vnútorná emigrácia (väčšinou ľudia ktorí spočiatku fašizmus neprijímali odmietavo) asi zo zlého svedomia cítili román ako príliš zvrchovanú pitvu svojich postojov, nie príliš statočných a spodobných práve v postave lamentujúceho súkromníka Serena Zeitbloma.*“ (Karlach 1986, s. 536 – 548). Táto poznámka prekladateľa v určitom zmysle prejedukuje, že zmyslom diela je vyrovnat' sa s realitou vojny a jej dôsledkami, že za príbehom románu, za „reáliami“ románových postáv treba hľadať reálnu skutočnosť a porovnávať román (jeho príbehy, postavy, emócie, miesta...) s reálnou skutočnosťou.

Môžeme položiť otázku s ktorou reálnou skutočnosťou? Realitou druhej svetovej vojny, alebo prvej? Alebo prusko-francúzskej, alebo vojen medzi nemeckými oblasťami? Alebo medzi nemeckými kmeňmi a Rimanmi? Núka sa aj otázka, kto je vlastne *S. Zeitblom*, ten *lamentujúci súkromník* ako ho nazval prekladateľ? Je to rozprávač, či skôr nestranný zaznamenávateľ udalostí, ktoré sa ho akoby málo dotýkali, alebo aspoň robil dojem, že nie je ich bytostnou súčasťou, že je skôr mimo nich a len ich pozoruje a objektívne, nezaujato zaznamenáva, vrátane vyhrotených dramatických a osudových situácií? Je to napríklad posledná dramatická reč Adriana Leverkühna, alebo popis drastickej, nesmierne bolestnej, absolútne neočakávanej smrti malého dieťaťa, skutočného génia ako prísľubu do budúcnosti? Rozprávač Zeitblom zostáva stále „*kožený*“, lebo sa zámerne štylizuje do úlohy nezúčastneného pozorovateľa a nestranného zapisovateľa udalostí, akoby všetko rozhodovanie a konanie literárnych postáv boli mimo dosahu rozprávača.

Thomas Mann je známy tým, že vytvára vo svojich textoch nepochybniteľnú dôveryhodnosť modelovanej literárnej skutočnosti, ktorá zvädza zamieňať literárnu skutočnosť s historickou skutočnosťou. Dosiahol to zámerným prienikom do historických kontextov a faktov, založenom na štúdiu dejín nemeckých oblastí, na štúdiu a pomenovaní odlišnosti nemeckých mentalít jednotlivých nemeckých oblastí, ktoré charakterizuje, na znalosti dejín náboženských pohybov v nemeckých oblastiach, na znalostiach nemeckej literatúry, hudby a ďalších umeleckých a kultúrnych výtvorov nemeckej proveniencie. Je nesporné, že Thomas Mann cieľavedome študoval rôzne reálie z oblasti filozofie, náboženstva, teológie, histórie, dejín umenia, dejín literatúry a hudby, čo je v diele prítomné. Práve toto štúdium robí z uvedeného literárneho textu text, ktorý zvädza k tomu, aby sme ho brali „ako“ filozofiu, „ako“ teológiu, „ako“ muzikológiu, „ako“ históriu. Napriek tomu chceme pripomenúť, že spisovateľ zámerne modeluje literárnu skutočnosť ako fikciu. Sme toho názoru, že všetky uvedené použité „reálie“ sú podriadené logike literárnej fikcie a literárnym postavám, ktorým autor vkladá do úst stanoviská k jednotlivým otázkam (filozofickým, historickým, teologickým, náboženským, sociologickým,

psychologickým, hudobne-historickým a hudobne-teoretickým) v súlade s charakteristikou fiktívnej postavy a v súlade s jej „rolou“ v literárnom texte. Každú zo spomínaných oblastí je možné analyzovať a interpretovať osobitne, no pri porovnaní s relevantnou vedeckou koncepciou z danej oblasti sa dostávame do problému zmiešavania vedeckého diskurzu a literárnej fikcie. Vedecký diskurz si vyžaduje analýzu, interpretáciu a dôkaz, založený na preverených faktoch a na zvolenej metodológii. Literárny „diskurz“ je podriadený „logike“ sústavy metafor, „obrazov ako“, exemplifikácií, tvorbe symbolov, zástupných znakov, úlohe „postavy“ v celom príbehu, úlohe geografických prípadne politických reálií, ktoré v literárnom diele plnia funkciu nie vedeckú, historickú, ale literárnu, metaforickú, obraznú. Stručne povedané: asi by bolo ťažké podrobiť teologickej analýze Mannove úvahy o zmysle reformácie v Nemecku, ak Mann použil tieto témy na vysvetlenie atmosféry študentského prostredia a vyzrievania hlavnej postavy, ktorá síce môže pripomínať postavy reálne, ale zostane vždy v konečnom dôsledku fiktívnou postavou a ťažko by sme ju stotožnili s jedným menom, s jedným reálnym skladateľom. V istom zmysle túto rovinu literárneho textu presne postrehol prekladateľ Mannovho románu do českého jazyka Hanuš Karlach, ktorý v poznámke prekladateľa (Karlach 1986)¹ pripomína, že rozprávač, t.j. akoby Thomas Mann, spisovateľ sám seba ako postavu románu vykresľuje trochu „kožene“. Otázkou je podľa nás, či je možné stotožňovať literárnu postavu rozprávača príbehu Zeitbloma so spisovateľom Th. Mannom. Hoci „príbuzenstvá“ medzi Th. Mannom a S. Zeitblomom sú zámerne spisovateľom vytvárané, predsa ich nemožno stotožňovať. V spomenutej „koženosti“ Zeitbloma by sme mohli vidieť zámerné skrývanie sa autora, zámerné znemožnenie čitateľovi odhaliť jeho jednoznačné civilné postoje voči témam i postavám, ktoré sám vymyslel. Podľa nás ide o viac ako o skrývanie sa, ak berieme do úvahy, že román píše v čase ešte prebiehajúcej druhej svetovej vojny, keď ešte neboli celkom významné jej výsledky. Na druhej strane Mann v tomto „skrývaní“ či „koženosti“ dôrazne odkazuje čitateľa na román, t.j. na literárnu konštrukciu. Ona je dominantnou a ona umožňuje, aby čitateľ vnímal nielen text, prehovor textu, jeho vrstvené významy, ale aby vnímal aj sám zmysel a význam svojho vlastného vnímania literárneho diela. V zámernom odkaze čitateľa na „román“ nie na tvorcu románu autor usmerňuje čitateľov aby premýšľali o románe, o témach, ktoré riešia postavy, o literárnej fikcii, ktorá síce drasticky a dramaticky môže pripomínať reálnu skutočnosť, ale ňou nie je. Premýšľanie a precítenie románu motivuje čitateľa k mysleniu a cíteniu, k úvahám, ale nie ku stotožneniu literárnej fikcie a reálnej skutočnosti, vrátane stotožňovania jednotlivých postáv románu s reálnymi postavami v nemeckých dejinách, hoci by to bolo akokoľvek prítlačlivé a ľahké. Rozprávač Zeitblom je viac skrývajúci sa „pozorovateľ“, je viac svedkom udalostí, vyhýba sa tomu, aby naplno a otvorene vyjadril svoj postoj k literárnemu deju, alebo aby sa stal súčasťou literárneho príbehu. Zeitblom je literárna postava, kým Thomas Mann je reálnym človekom - spisovateľom. Ak by sme chceli byť zlomyseľní, pripomenuli by sme, že „koženosť“ Zeitbloma je výsledkom neistoty T. Manna jasnejšie formulovať svoje názory najmä na práve prebiehajúce vojnové dianie, ale rovnako na „genialitu“ vymysleného hrdinu. Ale kto neprežil vojnu, nebol príslušníkom toho národa a jeho kultúry, ktorá vyvolala v dejinách viaceré vojny nemôže precítiť, pochopiť zmysel spisovateľových odkazov na stav vedomia, myslenia a cítenia človeka, usilujúceho sa vyrovnáť sa s takým kultúrnym a národným dedičstvom. V jednom zo zápisov denníkov Th. Manna nájdeme názor, že ak má byť Faust reprezentantom nemeckej duše, musí byť najskôr hudobníkom po dôkladnom zoznámení sa s Goetheho verziou a po štúdiu Spiesovho Fausta. V eseji „Nemecko a Nemci“ píše: *„je veľkou chybou ako ságy, tak básne (Mann tým myslí Spiesovu verziu Fausta*

¹ Inak je možné vzdať hold českému prekladu, pretože autor dokázal pretlmočiť do českého jazyka nielen zámer pôvodného textu ale našiel v českom jazyku také ekvivalenty, ktoré vystihli celkovú jazykovú atmosféru diela vzniknutého v nemčine, vrátane niekoľkoriadkových viet, atmosféru ešte renesančného jazyka a pod.)

a Goetheho verziu Fausta), že *Fausta neuvádzajú do vzľahu k hudbe. Faust by mal byť nadaný hudobne, mal by byť hudobníkom. Hudba je exemplárne nemeckou formou umenia. Nemci prídu vždy ku všetkému neskoro. Neskoro, tak ako hudba, ktorá sa zo všetkých umení vždy až naposledy snaží vyjadriť stav sveta – keď tento stav už mína. Nemci sú tiež abstraktní a mystickí ako to im najdrahšie umenie – až ku zločinu*“ (Karlach 1986, s. 536 – 548). Mannova verzia Fausta je prvou figúrou hudobníka, hudobníka jasnozrivého, ktorý sa domnieva, že *sloboda v umení začína ťpieť na talente ako plieseň a vyjavovať rysy sterility. Sterilita je symptómom krízy, ako príznaku čohosi končiaceho* (Karlach 1986, s. 536–548). Mannov Doktor Faustus tak trochu prevracia pôvodné postavy Goetheho, ktorý jasnejšie vymedzil rolu Fausta i Mefista. Mohli by sme povedať, že Mannov Adrian Leverkühn je Faustom i Mefistom zároveň. Presnejšie dochádza k posunom a ku striedaniu týchto „rolí“ v jednej osobe v rôznom období života tejto literárnej postavy. Aj hudbu aj genialitu, presnejšie posadnutosť predstavou o vlastnej genialite ako aj posadnutosť o „geniálnej“ hudbe ako vlastného výtvoru by sme mohli vnímať a interpretovať ako démonické, ale zároveň komicky ironické dôsledky zásahov „Mefista“. A ak je „hudba“ exemplárne nemeckou formou umenia, ako sa domnieva spisovateľ potom je osudovo spojená s démonickosťou a s mefistovským prekliatím, z ktorého niet východiska. Na jednej strane akoby to bolo podržanie „mýtu“ o spojení nemeckého národa s hudbou a hudobnosťou a zároveň na druhej strane v podobe Adriana Leverkühna ako nutná deštrukcia tohto mýtu.

Podobnú ambivalentnosť výkladu literárnej skutočnosti a jej protagonistov (potvrdenie mýtu o osudovom spojení hudby a nemeckého národa a zároveň spochybnenie fungovania tohto mýtu) by sme našli vo viacerých vrstvách tohto zložitého literárneho diela. Autor diela situuje príbeh do malých miest, usadlostí, kde vystupujú postavy, ktoré sú významne zasiahnuté malomeštiackymi predstavami a maniermi. Príbeh sa neodohráva vo veľkých šľachtických sídlach, ani tu nevystupujú postavy z tohto prostredia. Odohráva sa na okraji centrálnych diania, na osamotených usadlostiach a v malých mestách a mestečkách kde niekedy ani vlak nestojí. Učítelia protagonistu románu hudobného skladateľa Adriana Leverkühna sú skôr predstaviteľmi s určitými karikatúristickými črtami: sú „malí“, provinční, neznalí v štúdiu, v istom zmysle sú vyšinutí, žijúci v malomestskom prostredí a zahľadení do vlastnej výlučnosti, ktorá pramení z nedostatku porovnania s výnimočnými osobnosťami v centrách (napríklad jeho učiteľ Wendel Kretzschmar, alebo K. Nonnenmacher, ktorý mu hudbu prednášal, súkromný docent E. Schlepffuss, ktorý často navštevoval rodinné „salóny“ alebo neskôr vystupujúci huslista R. Schwerdtfeger). Štúdium hlavného protagonistu je poznačené nedokončeným teologickým štúdiom a prechodom uprostred nedokončenej teológie k hudbe. Podstatné je, že ani štúdium teológie ani štúdium hudby sa neodohráva v prostrední známej a relevantnej univerzity, ale v područí priemerného, z normality vybočujúceho, a tým akoby svojrázneho učiteľa, nekoncepčne vysvetľujúceho hudbu W. Kretzschmara. Hudba v jeho chápaní nepredstavovala nič iné ako „matematiku“ Hudba ako matematika je v kontrapozícii k hudbe ako výpovedi a hudbe ako prejavu citu. Nebolo to umenie, ale matematika a tá si vyžaduje „racionálny“ prístup. Nanajvýš to mohla byť mystika – čiže matematika povýšená na niečo nadpozemské alebo na teológiu. „Umenie“ bolo pochopené v týchto súvislostiach ako posadnutosť, a nie ako tvorba. V takýchto podmienkach (malé mesto, nedokončené štúdium odboru teológia, karikovaný učiteľ hudby) žiak Adrian Leverkühn veľmi ľahko prevýši svojho učiteľa a veľmi ľahko získa sám pre seba zdanie, že je géniom. Sebacit „génia“ je postupne vnucovaný a predkladaný okoliu ako niečo nezvrátiteľné a dokonca samozrejmé. Sebacit o vlastnej genialite protagonistu príbehu vyvoláva v stretnutí s inými ľuďmi dojem odľudšteného a mefistovského, či démonického „chlada“. Génios sa v tomto prípade vyskytuje ako „samozvanec“, t.j. nie ako hodnotenie relevantných odborných kruhov (pripomeňme, že predvádzanie niektorých skladieb protagonistu príbehu nedopadli dobre, poslucháči odchádzali, a rovnako boli uvádzané nie ako výber odborných kruhov, ale ako náhodné pretlačenie na základe osobnej známosti,

boli predvádzané opäť v malomestskom prostredí), ale ako sebacit, sebareflexia v podmienkach porovnania sa s učiteľom, prípadne porovnania s priateľom, ktorý sa stáva viac či menej nemým pozorovateľom a obdivovateľom jeho „geniality“, ktorú sám hlavný protagonist žíví vo svojom priateľovi i v prostredí rodinného kruhu a okruhu známych a návštevníkov domáceho sídla. Génus je v uvedených podmienkach viac karikatúrou „geniality“, pretože je identifikovaný ako ten, kto svojvoľne „opravuje“ doterajšie pravidlá hudobného umenia a premieňa hudbu na čistú matematiku, bez citu, na odľudštenú metafyziku ako cestu k „božskosti“, ale vlastnej božskosti. Génus je samozvancom, žijúcim intenzívne uvedeným pocitom po celý život. V istom zmysle je to Mannova trpká karikatúra geniality, zveličená až do nevyhnutných dôsledkov – do nutného zániku. Tento spôsob uvažovania je možné nájsť aj v častiach, kde Mann realizuje spätné pohľady do dejín Nemecka a nemeckej kultúry, aby pochopil osobitosť ktoréhokoľvek príslušníka nemeckého národa, nemeckej kultúry, aby pochopil určitú „predurčenosť“, ktorú by mohol identifikovať u hlavnej postavy – „geniálneho“ skladateľa Adriana Leverkühna. Dospieva však k záveru, že geniálny umelec Adrian Leverkühn je génus-samozvanec, sám seba reflektujúci ako génia, s nikým a ničím sa neporovnávajúci. Mann sa díva späť do dejín nemeckého národa, do dejín náboženstva na území nemeckých národov a snaží sa pomenovať ich „vklad“ do svetovej kultúry. Pristavuje sa pri reformácii, pretože s ňou a s Lutherom súvisí zrodenie „nemectva“ a aj potenciálny vklad „nemectva“ spojeného s reformátorom Lutherom do dejín svetovej kultúry. „Analýzy“ v literárnom texte privádzajú rozprávača Zeitbloma k záveru, že Luther a luteránstvo bolo v konečnom dôsledku démonom, prekliatím, vedúcim k neprimeranému a nepodloženému sebedomiu a ku vzniku neopodstatnených predstáv o vlastnej výlučnosti a geniality národa ako celku. Postavy učiteľov a umelcov, ktoré vystupujú v Mannovom románe pochádzajú (žijú, realizujú sa) v malomeštiackych pomeroch, v ktorých je veľmi ťažké získať pocit a presvedčenie o „veľkosti“. Zeitblom s určitou dištanciou popisuje salónne diskusie, stretnutia, debaty, predstaviteľov a nositeľov „kultúry“, ktoré sa ale odohrávajú na samotách, mimo centier, kam dokonca niet ani vlakového spojenia (napr. Kaisersaschern, Freising, Pfeiffering, usadlosť Schweigstillových). Takzvané zasvätené diskusie o umení, hudbe, histórii potom vyznievajú viac komicky a ironizujúco. Salónne diskusie prezentujú viac „úšľabok“ ako skutočne intelektuálnu a umeleckú špičku nemeckej inteligencie. Pozoruhodné je, že intelektuáli, umelci, teológovia, učitelia v Mannovom románe sú viac menej karikatúrami „veľkosti“, pretože ich spisovateľ nakoniec vždy podrobuje životnej skúške, v ktorej zlyhávajú – nefungujúce manželstvá, predstierané materiálne bohatstvo, samovraždy v dôsledku osobného zlyhania a najmä v dôsledku straty malomeštiackej spoločenskej prestíže. Malosť a izolovanosť či už geografická (usadlosti, malé mestá), alebo myšlienková a diskusná vytvára pozadie ironických, až ironicky zničujúcich dôsledkov modelovanej literárnej skutočnosti. Až na konci románu sa objavuje postava naozaj geniálneho dieťaťa, ktoré zosobňuje „skutočného“ génia s jeho prirodzenými darmi intelektuálnymi i emocionálnymi, dieťa, ktoré predstavuje nádej obnovy aj zdravého, nepokriveného „nemectva“. Spisovateľ robí narážky na jeho špecifickú nemčinu, na tvorenie nových slov, na bezchybnosť gramatickú, na nepodliehanie dialektom, na geniálne originálne myslenie a geniálnu schopnosť reagovať na situácie a pod. Ale toto dieťa – respektíve obraz príslubu nápravy, príslubu ozajstných geniálnych činov - nevysvetliteľne náhle ochorie a umiera. Umiera dlho a v nesmiernych bolestiach, na ktoré sa dlhý čas musia bezmocne prizerať všetci protagonisti príbehu, aby si náležite „vychutnali“ beznádej z novej nápravy.

Thomas Mann sa často uchýľuje k odkazom na rôzne mýty, fungujúce vo vedomí a myslení protagonistov príbehu. Akoby ľudia boli osudovo predurčení, osudovo riadení funkciou týchto mýtov. Sú tu odkazy na Goetheho Fausta, a na akoby základné prekliatie: intelektuálny úspech je vykúpený vinou podielu niečoho „diabolského“ v procese tvorby a v jej výsledku. Umelec je osamotený, izolovaný, jeho výtvyry majú

pečať démonickosti. Proces tvorby umelca-génia má rovnakú pečať a nemožno jej uniknúť. Toto nachádza autor pomenované a znázornené nielen u Dürera a jeho medirytinách, ale aj u hlavného protagonistu hudobníka A. Leverkühna. Mýtus o nemeckom národe ako o národe, ktorý zosobňuje genialitu hudby – náznaky toho sú aj v Dürerových šifrách, pretože hudobná „geniálna“ idea je zapísaná už Dürerom na medirytine Melancholia - v živote A. Leverkühna nadobúda transformovaný osudový, magický zmysel, v ktorom je v jednom bode dotknutie sa výšin a zároveň pádu do samého pekla. „Zvuková šifra *h,e,a,e,e,s*, znamená: *Hetaera Esmeralda*“, ako to vysvetľuje rozprávač Zeitblom, t.j. šifra, ktorú Mann nachádza už na Dürerovej medirytine, a ktorá symbolizuje výšku a zároveň pád hudobníka (nemeckého génia). Je to šifra hudobná, oznamujúca „genialitu“, aj prekliatie aj jej nevyhnutný zánik. Je to šifra magická, kvadratická, osudová aj zničujúca. Podobné odkazy na nemeckú kultúru a jej turbulentné vývinové etapy a kvalitatívne prejavy uvedenej situácie na kultúrnu tvorbu nemeckých „géniov“ nájdeme na viacerých miestach románu. Na druhej strane uvedená zvuková šifra, ktorá v románe plní zásadnú významovú úlohu (presúva obraz hudobníka smerom k Mefistovskému dielu, smerom k prekliatiu, ktorému sa nevyhol ani Dürer, lebo túto šifru označil na svojich medirytinách) je zároveň šifrou, ktorá sa spieva ako ľudový výtvar - Zeitblom spomína na spevy seba a svojho priateľa v prostredí statku Leverkühnovcov v chlieve a na Hannu – „devečku“, ktorá ich ako deti učila spievať rovnako túto „šifru“ v kánonoch ako ľudový nápev.

Postava Adriana Leverkühna ako zosobnenie či potvrdenie mýtu o spojení nemeckého národa s výnimočnou hudbou, ako potvrdenie „génia“ je vlastne mystifikáciou predstavy o nevyhnutnom spojení „nemectva“ a „geniálnej hudobnosti“. Adrián Leverkühn sa stáva samostatným, izolovaným znakom, oddrnutým od podmienok (ľahostajné postoje voči dejinám hudby, dejinám filozofie, voči ľuďom v jeho okolí, jeho dobrovoľná a veľikášska „osamotenosť“ len , aby sa zvýšil dojem jeho výnimočnosti, jeho posadnutosť sebaidentifikáciou ako „génia“ a v tom spočívajúca „démoničnosť“, jeho mystifikujúci vzťah k hudbe ako čistej matematike bez možnosti vyjadrenia emócií atď.) a v tej osamotenosti sa stáva niečím tak samostatným, že značí a zastupuje prázdnotu. Vyvrcholením tejto tragikomickej karikatúry „génia hudobníka“ je reč Adriana Leverkühna tesne pred totálnym psychickým zrútením, ktoré ho odsúdilo na utrpenie - nevedomie o sebe -, ktoré ho posunulo smerom „k dieťaťu“, ktoré sa vracia na začiatok, ktorý ale nemá iné pokračovanie len smrť. „Kožený“ Zeitblom hovorí: *„Videl som ho ešte raz v roku 1939, po víťazstve nad Poľskom, rok predtým, než zomrel; jeho smrti sa jeho matka dožila ako osemdesiatročná... A potom ho videl Zeitblom až v situácii konca jeho života – mŕtvy ležal v posteli a tvár mal ako šľachtici na El Grecových maľbách... 25. Augusta 1940 rozprávača vo Freisingu zastihla správa, že zomrel... Nemecko, s lícami hekticky sčervenejmi, vtedy vrávoralo na vrchole spustlých víťazstiev a chystalo sa dobyť svet vďaka jedinej zmluve, ktorú hodlalo dodržať a na ktorej sa upísalo vlastnou krvou...“* (Mann 1986, s. 535).

Vráťme sa k otázke, či máme hľadať za literárnym textom, T.Manna skutočnosť a akú. Pomoc budeme hľadať u N. Goodmana, ktorý tento problém vyriešil zásadne. Vo svojej práci píše: *Umenie nie je na to, aby napodobňovalo skutočnosť. Akoby jednej nebolo dost’* (Goodman 2007). Ak sa ním budeme inšpirovať, potom by sme nemali hľadať za Mannovým umeleckým textom konkrétnu realitu, reálne konkrétne postavy, osobnosti a podobne. Platí to aj vtedy, ak sám autor v literárnom texte robí narážky na konkrétnu skutočnosť, ako to robí T. Mann (pasáže o postupe nemeckej armády smerom na východ do Poľska a Ruska počas druhej svetovej vojny, na situáciu na talianskom fronte v tom istom čase, mená a prostredie jednotlivých reálne existujúcich miest, bombardovanie nemeckých miest považovaných za centrá kultúry ako bolo Lipsko, Berlín, mená historických osobností nemeckej kultúry, opisy krajiny a oblastí, kde sa odohráva príbeh, charakteristiky jednotlivých postáv, filozofické, či historicko-umelecké alebo teoreticko-umelecké pasáže a podobne). Súvislosť medzi literárnym textom a reálnou skutočnosťou (historickými

osobnosťami, historickým dianím, geografickými reáliami, atď.) je sprostredkovaná pôsobením umeleckých obrazov, metafor, sústavou umeleckých znakov, symbolov, ktoré autor literárneho textu vytvára a ony tvoria určitú okľuku smerom k skutočnosti. Správnejšie by sme mali povedať, že ony sa stávajú onou „skutočnosťou“ na ktorú obrazy odkazujú. Spôsob smerovania a dešifrovania uvedenej okľuky spočíva v samej podstate tvorenia umeleckých obrazov. Goodman hovorí: *„Ak má obraz nejaký objekt zobrazovať, musí ho označovať, zastupovať, odkazovať k nemu a žiadna miera podobnosti nestačí na stanovenie požadovaného vzťahu referencie. Toto je prostý fakt. Podobnosť nie je pre referenciu ani nutnou podmienkou. Takmer čokoľvek môže zastupovať takmer čokoľvek iné. Obraz, ktorý zobrazuje – rovnako ako text, ktorý popisuje – k danému objektu odkazuje, presnejšie povedané ho denotuje. Podstatou zobrazenia je denotácia, a tá na podobnosti nezávisí“* (Goodman 2007, s. 22). Následne Goodman vysvetľuje, že umelecký obraz môže denotovať všetky jednotlivé členy danej triedy, a táto denotácia nie je jedinečná, nie je kolektívna, je distributívna. Ak T. Mann vytvára obrazy jednotlivých postáv príbehu, obrazy hudby, ktorú je možné považovať rovnako za jednu z „postáv“ príbehu, obrazy geografického prostredia, miest, usadlostí, obrazy dejinných udalostí atď., netreba v nich hľadať „podobnosti“ s reálnymi skutočnosťami, faktami, geografickým prostredím a podobne, ale ani s reálnymi postavami. Odkazovanie nezávisí na podobnosti. N. Goodman ďalej objasňuje, ako je možné, že v literárnom texte (a platí to o všetkých druhoch umenia) sa stáva to, že *„obraz podobne ako predikát môže denotovať všetky jednotlivé členy danej triedy zároveň“* (Goodman 2007, s. 33). Napríklad slovo orol, ako hovorí Goodman denotuje všetky orly - t.j. orly vôbec a takáto denotácia nie je jedinečná, nie je kolektívna, je distributívna. Th. Mann tvorí celé sústavy takto fungujúcich obrazov v spomínanom diele. Napr. ironicko komická postava Rüdiger Schildknappa, Slezana, vyzerajúceho a obliekajúceho sa ako pravý „nemčúrik“, žijúceho v zdaní „veľkosti“ vďaka schopnosti vlúdiť sa do meštiackych salónov² a baviť spoločnosť „odbornými“ diskusiami o hudbe, ktorému génius Adrian Leverkühn vďačí za to, že ho uviedol do vybranej „spoločnosti“, denotuje všetky postavy, ktoré majú rovnaké vlastnosti a ktoré sa buď už vyskytli, alebo sa ešte len vyskytnú v literárnych textoch. R. Schildknapp sa tak stáva tým, čo Goodman nazýva obrazom „orla“ denotujúcim všetky „orly“ jestvujúce aj vymyslené, aj ešte len vznikajúce. Podobne fungujú v diele literárne postavy a ich obrazy ako je napríklad učiteľ A. Leverkühna Kretzschmar, alebo postava huslistu Schwerdtfegera, alebo aj postava spolužiaka Adriana Leverkühna K. Deutschlina, či ďalšieho spolužiaka Teutlebena, ale aj postava Zeitbloma.

Postava A. Leverkühna často zvädza k hľadaniu reálnych postáv v dejinách nemeckej kultúry. V predchádzajúcom odstavci sme pripomenuli, ako Goodmanova koncepcia umožňuje denotovať v postave geniálneho hudobníka všetkých potenciálnych hudobníkov jestvujúcich reálne, ale aj vymyslených, nejestvujúcich a podobne. Goodman pri vysvetľovaní povahy umeleckých obrazov a ich referenčného rámca a denotačnej potencie hovorí o takých umeleckých obrazoch, ktoré majú nulovú denotáciu. Uvádza ako príklad obrazy Pickwika a jednorožca. Oba spomínané obrazy majú podľa Goodmana nulovú denotáciu preto, že obraz Pickwika je literárnou fikciou, hoci vzniknutou metaforizáciou možno viacerých reálnych postáv a obraz „jednorožca“ je fikciou, pretože jednorožec je výmyslom, ktorý vo zvieracej ríši sa nevyskytuje. S takými postavami ako je „obraz Pickwika“ sa stretávame v Mannovom románe hojne. Sú to ním vytvorené literárne postavy, ktoré majú nulovú denotáciu. Nulovú denotáciu majú podľa Goodmana aj umelecké obrazy, ktoré vyjadrujú nejestvujúce, vytvorené umelcom. Okrem Pickwika uvádza Goodman obraz „jednorožca“, ktorý má podľa neho

² Mannova charakteristika mentality postáv malomeštiackeho prostredia pripomína diela slovenského spisovateľa, majstra v tomto ohľade Janka Jesenského a jeho vnútorné, ironické prieniky do mentality postáv slovenského malomestského prostredia v románe Demokrati a v poviedkach. Jesenský je oveľa údernejší, ironickejší, nepodlieha iluzórnym želaniam.

rovnako nulovú denotáciu. Goodman píše: „Z toho že „O“ je obraz jednorozčca, alebo že jednorozčca zobrazuje nevyplýva, že existuje niečo, čoho by „O“ bolo obrazom“ (Goodman 2007, s. 33). Postava geniálneho hudobníka A. Leverkühna je v istom zmysle takýmto obrazom „jedorozčca“. Zmysel takýto obrazov vysvetľuje Goodman tým, že hoci ide o fikciu, *obraz podobne ako predikát môže denotovať všetky jednotlivé členy danej triedy zároveň* a takáto denotácia nie je jedinečná, nie je kolektívna, je distributívna, t.j. je možné očakávať, že v rôznych umeleckých dielach vzniknú ďalšie a ďalšie členy takejto triedy. Obrazy „Pickwicka“ a „jedorozčca“ majú nulovú denotáciu, t.j. objekty (postavy) nejestvujú, sú umelcovou predstavou, alebo umeleckou fikciou vytvorenou iným umelcom podobe ako slová stolička, kreslo, stôl, a takými aj zostanú. N. Goodman hovorí: „*Obraz, ktorý zobrazuje nejakého muža, ho denotuje, obraz, ktorý zobrazuje fiktívneho muža, je muža-obrazom a obraz, ktorý zobrazuje nejakého muža ako muža je mužaobrazom denotujúcim toho muža. Zatiaľ čo sa teda prvý prípad týka len toho, čo obraz denotuje, a druhý iba toho, o aký druh obrazu ide, tretí prípad sa týka ako denotácie tak druhového zaradenia*“ (Goodman 2007, s. 37-38). Mohli by sme povedať, že postava A. Leverkühna je mužaobrazom denotujúcim muža, alebo že je to hudobníkaobrazom, denotujúcim hudobníka. Následné porovnania s reálnymi postavami hudobníkov v nemeckej kultúre sa nám javia ako nie celkom adekvátne, pretože sa tu porovnáva neporovnateľné: fiktívny „hudobníkaobraz“, denotujúci hudobníka vôbec s konkrétnym, reálnym hudobníkom. A. Leverkühn ako literárna postava skôr pripomína „*jedorozčca obraz*“, ktorý v prvom rade odkazuje na sám obraz a až následne v porovnaní s ktorýmkoľvek reálnym hudobníkom môže napomôcť rozpoznať jeho „prípadné“ črty, vlastnosti, ale vždy to bude len v rovine logickej možnosti a nie skutočnosti.

Podľa odporúčania N. Goodmana by sme mali rozlišovať zobrazenie a vyjadrenie. Najmä vyjadrenie, expresiu považuje autor za odlišnú od iných foriem referencie. Hovorí, že *ak niekto vyjadruje smútok, môže to znamenať, že buď vyjadruje pocit smútku, alebo že vyjadruje to, že tento pocit má. „...Jeden príznačný rozdiel medzi zobrazením a expresiou môžeme teda predbežne vymedziť tak, že zobrazované sú objekty alebo udalosti a vyjadrované sú pocity či iné vlastnosti*“ (Goodman 2007, s. 51). A následne hovorí, že „*expresia sa nerealizuje napodobením ale náznakom*“ (Goodman 2007, s. 52). V Mannovom románe sú okrem „*zobrazenia ako*“ výrazne zastúpené „*expresie*“, t.j. náznaky, ktoré nemajú nič spoločné s nápodobou a napriek tomu sú pôsobivé a zvädzajúce zamieňať náznaky so skutočnosťou. Podobne používa Mann exemplifikácie, ktoré, ako hovorí N. Goodman, zabezpečujú denotáciu v oboch smeroch, t.j. referenciu medzi dvoma prvkami v oboch smeroch – od označenia k denotátu a od denotátu späť k označeniu. A to je ďalší dôvod, prečo fiktívne popisy, ktoré používa Mann zvädzajú čitateľov k zamene týchto druhov exemplifikácie a reálnej historickej skutočnosti (porovnaj Goodman 2007, s. 65). Mann používa celú sústavu metafor v románe a metafora vždy predpokladá presun, t. j. niektorým označeniam v schéme sú pridelené nové extenzie ako hovorí N. Goodman. V spomínanom diele je množstvo takých metafor, presunov a nových extenzií označení. Mann napríklad pri charakterizovaní hlavného protagonistu, ale aj „koženého“ Zeitbloma či tragikomickej postavy svetáka Schildknappa používa iróniu. Používa ju v metaforickom zmysle ako schému obrátenú hore nohami – t.j. schéma je užitá na svoju vlastnú sféru v opačnom smere. Dôsledkom nie je pretriedenie ale presmerovanie. Goodman v tej súvislosti vysvetľuje napríklad, že označiť nejaký obraz za brutálny čo do farebnosti nie je to isté ako ho označiť za brutálny. V románe je mnoho uvedených „brutalít“, ktoré sú výsledkom schémy obrátenej hore nohami, ktorá spôsobuje pretriedenie. Napríklad schéma smrti nevinného dieťaťa, umierajúceho náhle ale v nesmiernych mukách, schéma smrti A. Leverkühna a jeho pomalého umierania so stratou sebauvedomenia a sebacítien, schéma plazivého malomeštiactva s rubovou stranou neopodstatneného veľikášstva, vyúsťujúceho do nevšímavosti voči hrozbe vojny, či zámernej degradácii vysokých hodnôt a ich nahradenia falzifikátmi hodnôt v podobe malomeštiackeho sebacítien geniality, výlučnosti, a podobne. Goodman pripomína, že

„schéma môže mať v jednej sfére niekoľko rôznych metaforických užítí, lebo na svojich cestách sleduje rôzne inštrukcie a rôzne smery.... Metaforické vlastnenie a exemplifikácia sú obdobne paralelami svojich doslovných protajškov...“ (Goodman 2007, s. 77). Ilustrovať to môžeme na tých častiach literárneho textu T. Manna kde hovorí napríklad o luterstve a jeho dosahu na dejiny nemeckej mentality, kde hovorí o dôsledkoch zmeny meštianstva a jeho psychológie v dôsledku reformácie, alebo kde hľadá matematické a zároveň mystické zdroje hudobnosti ako špecifickej črty nemeckej kultúry.

Myšlienková a duchovná situácia dvoch vojen - jednej, ktorá sa stala súčasťou literárnej fikcie a druhej, ktorá reálne prebiehala, a ku ktorej sa spisovateľ sporadicky vyjadruje už nie v pozícii koženého Zeitbloma ako postavy vystupujúcej reálne v literárnej fikcii, ale ako spisovateľ píšuci v určitom čase a priestore svoj literárny príbeh sprevádza latentne celý román. Pokiaľ ide o prvú svetovú vojnu, tá je v románe komentovaná sporadicky a zriedka, hoci príbeh zasahuje časovo do jej priebehu. Sú tu odkazy na akési predurčenie konfliktu už v stredoveku, v nemeckej renesancii, v geograficky ohraničených konfliktoch s jednotlivými oblastami Švajčiarska (napríklad Leverkühnov povzdych nad tým, prečo je Švajčiarsko duchom francúzske a nie nemecké), sú tu odkazy na tradičnú rivalitu (mocenskú, geografickú, vojenskú, kultúrnu) francúzsko-nemeckú (napríklad obrazu o reakcii francúzskej stareny dívajúcej sa na prenikajúce nemecké vojsko do jej krajiny a jej nepochopiteľná replika „už tu nikto nezostal, všetci sú mŕtvi“), alebo sú tu odkazy na spôsob, akým sa protagonisti príbehu vyhýbajú stať sa priamymi účastníkmi prvej vojny (napríklad zámerné vyoperovanie jednej obličky, aby bol dôvod vyhnúť sa priamej účasti v bojoch, alebo spôsob obchodovania a zárobku na vojne), alebo odkazy na dôsledky prvej vojny vo vzťahoch ku Angličanom, Nizozemcom a podobne. Príbeh, jeho hlavné postavy a priestor sú tvorené tak, že sú mimo priameho diania tej vojny, ktorá je súčasťou literárneho príbehu. Spisovateľ sa rozhodol písať svoje narážky na čas a priebeh druhej svetovej vojny už nie v pozícii svedka rozprávaného príbehu Zeitbloma, ale ako sám spisovateľ. Román má teda časti, kde spisovateľ replikuje práve časové prebiehanie druhej svetovej vojny. Stávajú sa tak akýmisi paralelami príbehu, ktorý sa odohráva počas už skončenej prvej svetovej vojny. Tým vznikajú automaticky akési porovnania. Spisovateľ napríklad pripomína oživenie ponorkovej vojny a potopenie najmenej dvanástich nemeckých lodí torpédami, ktoré boli skonštruované nemeckými odborníkmi a vynálezcami, alebo pripomína, že v čase keď literárna postava A. Leverkühn bol so svojimi priateľmi v Taliansku stal sa únos zvrhnutého talianskeho diktátora Musolinioho a pod vplyvom toho vznikli diskusie čo znamená vojnu vyhrať alebo vojnu nevyhrať, a či v tom je nejaký rozdiel, alebo spomína ako zažíval ako spisovateľ situáciu, že nemecké ctihodné mestá boli bombardované, hoci ľudia, ktorí zakúšali toto bombardovanie neboli obťaženi vinou, spomína strašné bombardovanie mesta Albrechta Dürera, Mníchova ako posledný súd, a podobne. Alebo spomína ako šokujúco prijímali správu o tom, že sa americké a kanadské jednotky vylodili na juhovýchodnom pobreží Sicílie, spomína pád Syrakúz, Catanie, Messiny, Taominy, a vyjadruje ľútosť že sa Nemci nedokázali ani po tomto zbaviť „svojho veľikána“, alebo spomína „penikanie Moskovčanov do našej budúcej obilnice na Ukrajinu a pružný ústup nemeckých jednotiek na línii Dnepra, alebo spomína reakciu vodcu nemeckého národa, ktorý nedal napriek tomu všetkému povel „Stát“, hoci už fungovala „stalingradská psychóza“. Autor píše, že to „patrí do fantastična a scestných úvah, že dejiskom jednej z našich vojen by mohlo byť Nemecko. Pred 25 rokmi sme tomu v poslednom okamihu dokázali zabrániť, lenže dnes čím ďalej tým viac je tragickjšia a heroickejšia duševná situácia a tá nám už nedovolí skoncovat' s ničím, čo je prehraté skôr než sa stane skutkom...“ spomína na pred týždňom vzniknuté komunistické povstanie v Neapole, a ironicky hovorí, že bolo zabránené krviprelievaniu spôsobom dôstojným, pretože potom čo nemecké vojská svedomite zničili starú knižnicu a nechali na hlavnej pošte časovanú bombu odišli z mesta.... áno vojnu sme prebrali... čo znamená, že sme prebrali my, naša viera, naše dejiny, ...“ (Mann 1986, s. 183-184). Všetky uvedené odkazy na reálne prebiehajúcu vojnu vyjadrujú v istom zmysle a za pomoci bezmocnej irónie úžas autora literárneho

textu nad tým, ako je možné, že v konaní a myslení i cítení príslušníkov národa, sú prítomné aj také predstavy a praktické rozhodnutia, ktoré akoby popreli všetky línie hodnôt vytvorených tým istým národom v dejinách. Vráťme sa však k literárnemu textu a k jeho estetickému potencialite. Opäť sa obrátime ku Goodmanovi a jeho metodológii.

N. Goodman v štúdiu „*Kdy je umění*“ vysvetľuje kedy nastáva umenie v diele a čo z toho vyplýva pre vnímateľa. Hovorí:

„To, čo obraz symbolizuje je voči nemu vonkajšie a nepatrí obrazu ako umeleckému dielu. Jeho námet, pokiaľ nejaký má, jeho mnohé referencie – skryté či zjavné – uskutočňované pomocou symbolov z určitého viac či menej známeho a uznávaného slovníka nemajú nič spoločné s jeho estetickým či umeleckým významom a charakterom. Nech už obraz odkazuje k čomukoľvek alebo čokoľvek zastupuje akýmkoľvek spôsobom, zjavným alebo zastrejeným, leží to mimo neho. V skutočnosti ide o to, aký je obraz sám o sebe, aké sú jeho vnútorné a esenciálne kvality, nie to, čo symbolizuje, aký má vzťah k niečomu inému. Naviac, čím viac obraz púta pozornosť k tomu, čo symbolizuje, tým viac nás odvádza od svojich vlastných vlastností. Z toho vyplýva, že akákoľvek obrazová symbolizácia nie je iba irelevantná, ale rušivá. Skutočné čisté umenie sa všetkej symbolizácii vyhýba, neodkazuje k ničomu a malo by sa chápať a oceňovať také aké je, pre svoju inherentnú povahu, nie pre čokoľvek, čo je späté s nejakou odľahlou reláciou, ako je symbolizácia. umelecké dielo je tým, čím je a nie tým, čo symbolizuje a záver, že čisté umenie sa vzdáva vonkajších odkazov akéhokoľvek druhu, znejú zdravým zvukom priamočiareho myslenia a umožňujú vymaniť umenie z dusivých búštin interpretácií a výkladov“ (Goodman 2010, s. 257).

Goodman toto považuje za prejav formalistickej a puristickej doktríny a v následnej časti textu uvažuje a vyjadruje skepsu, či táto „formalistická“ doktrína je relevantná voči umeleckému dielu. Nakoniec priznáva, že je čiastočne pravdivá a zároveň nepravdivá. Naše doterajšie úvahy o Mannovom románe Doktor Faustus sme rozvíjali práve po líniu svojbytnosti umeleckého diela, v tom zmysle, že metafory, obrazy ako, exemplifikácie, atď. vytvárajú špecifickú umeleckú skutočnosť, ktorá na prvom mieste vytvára „obrazy“, ktorých zmyslom je esteticky pôsobiť, vytvárať potencialitu pobytu vnímateľa v estetickom svete (t.j. vo svete metafor, obrazov ako, obrazov s nulovou denotáciou, exemplifikácií, atď.). Pobyt v uvedenom svete zároveň umožňuje (ako to vyjadrili slovenskí autori S. Štúr a Peter Kellner Záboj Hostinský) aby sa vnímateľ dostal do stavu pristihovania sa pri tom, že vníma sám zmysel vnímania a prostredníctvom toho aj vlastnú premenu (bližšie pozri Sošková 2010, s. 115-122). Nepovažujeme to za nejakú „puristickú“ úzku alebo jednostranne formalistickú. Desivost' románu Thomasa Manna je možné naplno pochopiť a precítiť až vtedy, keď v procese vnímania vlastného dočasného „pobytu“ v metaforách, obrazoch ako, exemplifikáciách ... modelovaných literárnym tvorcom odhalíme ich zmysel ale aj zmysel ich vnímania. Odhalíme potenciálnu možnosť, (či skôr hrozbu), že tento vymyslený príbeh je pravdepodobný, že sa môže prihodiť za určitých okolností (ktoré Mann veľmi presne odhaľuje sústavou obrazov ako, exemplifikácií, metafor, irónií) nielen jednému národu, ktorý s tým už má reálne skúsenosti, ale každému národu, ak budú dlhodobo splnené tie podmienky, ktoré Mann popísal. A zopakujme, že umelecký obraz, ako povedal N. Goodman, denotuje „všetky orly“, t.j. všetky potenciálne spoločnosti a ich duchovnú atmosféru, ich umelcov, ktorí sa stanú umelcami „jednorožcami“ a reinkarnujú znovu démonickosť Mefista aj vyhladané a dobrovoľne sa podriaďujúce obeť – nových „Faustov“, a že to nakoniec opakovane vyústi do umeleckých i praktických činov, nesúcich v sebe pečať démona, zla, upísanie sa „diabľovi“ za cenu straty vlastného vedomia a slobodného rozhodovania. Desivost' Manovho románu je v tom, že ním presvedčivo metaforicky odhalené podmienky stavu vedomia a cítenia človeka sa môžu prihodiť, objaviť, fungovať v ktorejkoľvek spoločnosti a ktorémukoľvek národu, hoci Mann píše o osobitosti nemeckého národa.

Literatúra:

- [1] BOOR, J. 1968. Goetheho faust – človek moderný i aktuálny. In: GOETHE, J., W. Faust I., II. Bratislava: Tatran. s. 9-45.
- [2] GOETHE, J., W. 1968. Faust I., II. Bratislava: Tatran.
- [3] GOODMAN, N. 2007. Jazyky umění. Nástin teorie symbolů. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1519-8.
- [4] GOODMAN, N. 2010. Kdy je umění. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 255-267. ISBN 978-80-87378-46-5.
- [5] KARLACH, H. 1986. Mannovo dílo nejmilejší – zdroje, obrysy, geneze. In: MANN, Th. Doktor Faustus. Praha: Mladá fronta. s. 536-548.
- [6] MAGEE, B. 2004. Wagner a Filosofie. Brno. ISBN 80-7341-337-X.
- [7] MANN, Th. 1986. Doktor Faustus. Praha: Mladá fronta.
- [8] MANN, Th. 2011. Smrt v Benátkách. Praha: Mladá fronta. ISBN 948-80-204-2352-8.
- [9] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Studie z estetiky. Praha: Odeon, s. 89-108.
- [10] NIETZSCHE, F. 1931. Nietzsche proti Wagnerovi. Praha: Centaurus.
- [11] SOŠKOVÁ, J. 2010. Súčasný umenie ako „vyslanec“ humanizmu a tolerancie. In: Idea humanizmu a tolerancie v kontexte etnokultúrnej identity. Prešov: AFPhUP, s. 115-122. ISBN 078-80-555-0150-5.
- [12] SOŠKOVÁ, J. 2008. *Noetický princíp „videňja“ P. Kellnera Záboja Hostinského z pohľadu súčasného esteticko-filozofického myslenia.* In: LALÍKOVÁ, E., KOSTELNÍK, Š a REMBIERZ, M., eds. Filozofia a slovanské dedičstvo: osobnosti, problémy, inšpirácie. II. Diel. Bratislava: IRIS, s. 59-67. ISBN 978-80-89256-19-8.
- [13] ŠTÚR, S. 1946. Rozprava o živote. Spisy filozofickej fakulty UK č. XXXIII. Bratislava: UK.

Prof, PhDr. Jana Sošková, CSc.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
jana.soskova@ff.unipo.sk

www.casopisespes.sk

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 živly 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). Živly – 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 patril 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, krása 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 pritáhuje 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 návazné 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 uvedomenie 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 domysliť rohy a lono sa zmení na diabla. Tak ku úlohe pristupoval aj dizajnér plagátu ku filmu *Faust* od režiséra Sokurova 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 štúdií 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 Publishing Co. Meridian Books.
- [11] ESTÉS, C., P. 2014. *Ženy, ktoré behali s vlkami*. 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
