

FAUSTOVSTVO V DOBI IZGUBLJENE NEDOLŽNOSTI

Seta Knop

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek analizira odgovore Faustov 20. stoletja na »moderni« – danes v marsičem izjalovljeni – faustovski projekt nezadržnega napredka. V navezavi na dialektiko razsvetljenstva in recepcijsko teorijo se osredotoča na tri literarna dela, nastala na predvečer druge svetovne vojne ali med njo: paradigmatičnega »nemškega« Fausta Thomasa Manna, malodušnega »ruskega« Fausta Mihaila Bulgakova in streznjenega »francoskega« Fausta Paula Valéryja.

Faustianism in the Age of the Lost Innocence. *The article analyses the answers of 20th century Fausts to the »modern« Faustian project of everlasting progress, which has nowadays in many ways proved to be a failure. In the light of the dialectics of Enlightenment and reception theory, it focuses on three literary works, written in the years immediately before or during the second world war: Thomas Mann's paradigmatic »German« Faust, Mikhail Bulgakov's disheartened »Russian« Faust and Paul Valéry's disenchanting »French« Faust.*

Ob misli na Fausta je prva asociacija, ki se nam vzbudi, nedvomno Goethejev Faust, ta Iliada modernega časa, kakor ji je rekel Puškin; čeprav je le eden v plejadi likov v zgodovinskem razvoju faustovskega lika, pomeni odločilno zarezo in mejnik: od tu naprej bo vse drugače. Tisti fahirani študent, še napol srednjeveški alkimist, filozof in mag, bolj bahavi mazač kot pa vedež, čigar grozovito in nepreklicno pogubo je v svarilen zgled vsem bogaboječim nazorno orisala luteransko navdahnjena nemška *Ljudska knjiga o doktorju Johanu Faustu*, izšla leta 1587, je v dobrih dveh stoletjih postal moderni individualist, čigar sla po brezmejnem spoznanju je v razsvetlenski paradigmi vseskozi legitimna in čigar greh – »duhovni nemir« – še malo ni njegova poguba, ampak rešitev. Prav iz Goethejevega Fausta je Spengler v svojem epohalnem delu *Propad zahoda* izpeljal faustovstvo kot temeljno določilo zahodnega človeka – človeka volje in stremljenja, življenjske moči in dejavne energije, ki je v nasprotju s statičnim

apoliničnim človekom antičnega sveta naperjen v čas – namreč čas kot gibanje naprej, kot vselejšnjo prihodnost – ter v odprt, brezmejen prostor, dan na voljo njegovi dejavnosti.

Najboljše ponazorilo take podobe Fausta ponuja zadnje, 4. dejanje drugega dela Fausta, ki je izšel šele leta 1932, v letu Goethejeve smrti. Faust se zdaj po vseh peripetijah svoje poti iz malega v veliki svet, po vseh ljubezenskih pripetljajih, cesarskih palačah, antičnih eskapadah in Valpurginih nočeh vrne v ta svet, bolj kot kdaj prej zavezan imperativu »dejanja«, v katerem je bil že na začetku svoje pustolovščine, še pred pogodbo s hudičem, zaslutil gonilno silo življenja. Tedaj se je, iščoč modrosti še v Bibliji, pri iskanju odgovora na vprašanje o začetku vsega stvarstva od prvotnega prevoda grškega logosa z »besedo« in nato »smislom« obrnil k »moči« in naposled »dejanju« (Goethe 94); v skladu s tem je tudi njegova želja povsem določna: »Oblast bi rad, posest brez meje! / Ne slava, le dejanje šteje« (Goethe 460). Priložnost za to dobi, ko mu cesar v zameno za pomoč pri ohranitvi oblasti podari obalni pas zemlje, ki jo preplavlja morje; to bo zdaj Faust iztrgal močem narave (projekt, h kateremu je Goetheja navdihnilo tedaj potekajoče izsuševanje in nasipanje obalnega pasu Nizozemske) in ustvaril na njej prostor za umno kraljestvo svobodnih ljudi. Pri tem kaže popolno brezobzirnost novodobnega kolonizatorja in samovoljnega kapitalističnega podjetnika: »Ožgana debela, glej, uničen / je lipov gaj, a ni mi žal, / brž bom postavil stolp in vzhičen / v neskončnost se razgledoval« (Goethe 504). Stari parček, katerega skromna hišica v tem gaju mu je bila pri njegovem razgledu kot trn v očesu, je odstranjen z zemlje povsem v duhu revolucionarnega patosa, ki s silo uniči vse, kar mu stoji na poti, seveda vselej in nezmotljivo v »dobro« človeštva.

Kljub tej svoji brezobzirnosti – pa tudi Marjetka iz prvega dela, njun otročiček, zastrupljena mati in umorjeni brat še zdaleč niso pozabljeni – je Goethejev Faust odrešen, in to prav tako nepreklicno, kot je bil še renesančni Marlowov Faust (kljub veliko bolj zanemarljivim zemeljskim prekrškom) pogubljen. V vnaprejšnjem odpustku, ki mu ga daje v Prologu v nebesih Gospod za vse njegovo početje, saj »dokler sploh išče, vsak greši« – začinjnim še z razsvetljensko vero v dobro človekovo naravo: »Vsak dober človek, ki ga le navdaja / nejasen čut, ve dobro, kod in kam« (Goethe 62, 63) – je njegova odgovornost zvedena na odgovornost eksperimentalnega fizika ali novodobnega genetskega »inženirja«. S priznanjem legitimnosti človekove težnje po spoznanju se je Faustovo prekletstvo spremenilo v Faustovo odrešitev. Tako analizira Goethejev lik Hans Robert Jauss, utemeljitelj recepcijske estetike, po katerem vsaka doba na svoj način, iz svojega lastnega hermenevtičnega horizonta razumevanja, razbira vprašanja, ki jih zastavljajo literarni miti, in na njih tudi odgovarja. Vprašanje, na katero je izvorno odgovarjal mit o Faustu, namreč o grešnosti in pogubnosti pretirane vedoželjnosti, je bilo z razsvetljenstvom – že v Lessingovem fragmentu o Faustu iz sedemdesetih let 18. stoletja, v katerem je izrecno rečeno, da »Bog ni podaril človeku najplemenitejšega nagona zato, da bi ga za vedno onesrečil« (Frenzel 221) – rešeno v prid teoretske radovednosti (prim. Jauss 306). Podobno utemeljuje to preobrazbo Ian Watt, sledeč razvoju treh

literarnih likov (Fausta, Don Kihota in Don Juana), katerih usoda v izvorni različici izraža antiindividualizem njihovega časa, dve stoletji pozneje pa so v romantični apoteozi povzdignjeni v pozitivne individualistične junake; nekdanje zgodbe s svarilnim podukom, nastale v duhovnem obzorju protireformacije, se zdaj preobrnejo v popularne sekularne »mite modernega individualizma«, kot se glasi naslov njegove knjige (prim. Watt xiii–xvi).

Toda zgodbe gredo naprej in miti zastavljajo nova vprašanja. Grenak priokus, ki ga pušča zgodba o Faustu, izvira iz spoznanja, da je šlo nekaj narobe, da stvari niso take, kot bi morale biti. Kaj je s faustovstvom kot miselnostjo zahodnega človeka danes, v času po proklamirani smrti Boga, koncu velikih zgodb in izjalovitvi razsvetljenske vere v razum, ki bo postopoma odgrnil vse tančice s skrivnosti sveta? Kaj je z njim danes, ko je podoba napredka vse bolj podobna Benjaminovemu videnju Kleejevega angela s slike *Angelus Novus*, namreč kot angela zgodovine, ki z očmi, široko razprtimi od groze, negibno zre v kup ruševin, ki se nabira za njim na poti njegovega napredka: rad bi se bil ustavil in popravil storjeno, pa ga vihar iz raja žene naprej v prihodnost, kateri obrača hrbet, medtem ko kup ruševin pred njim raste do neba? Ali obstaja kakšna druga zgodovina – zgodovina, ki se ne bi dogajala kot vrtoglavo kopicenje minule nesreče, kjer vsaka strahota prejšnjo le še presega; utopična zgodovina, v kateri bi bilo človekovo dejanje svobodno?

Poglejmo, kako so na ta vprašanja odgovorila tri literarna dela 20. stoletja, ki tako ali drugače vključujejo faustovsko temo. Tri povsem raznorodna dela, različna deloma tudi po literarni zvrsti, kateri pripadajo, pa po nacionalni pripadnosti svojih avtorjev, in vendar podobna že po enem zunanjem dejavniku: vsa so bila napisana na predvečer druge svetovne vojne ali med njo. Najprej je tu tisti najbolj očitni, »nemški« Faust, ki nam najprej pride na misel in ki je za 20. stoletje prav tako paradigmatičen kot Goethejev za stoletje prej: Mannov *Doktor Faustus*, nastal med pisateljevo emigracijo v Ameriki med letoma 1943 in 1947 in obilno dokumentiran s sprotnim avtorjevim dnevnikom. Potem malce manj razviden, »ruski« Faust, življenjsko delo Mihaila Bulgakova *Mojster in Margareta*, ki je s presledki nastajal vsa trideseta leta in katerega zadnji popravki so bili prekinjeni z avtorjevo smrtjo leta 1940, prvič pa je izšel šele šestindvajset let pozneje. In naposled najmanj znani, nedokončani Valéryjev »francoski« Faust III, fragmentarni torzo v dramski obliki, katerega glavnina je bila napisana jeseni 1940, tik pred nemško okupacijo Francije, in ki že z naslovom *Moj Faust* – s svojilniško obliko, ki je tako brez zadrege postavljena pred ime Fausta kot utelešenja univerzalnega razsvetljenskega projekta – nakazuje izstop iz projekta »moderna« in uvedbo partikularnosti intime, nezvedljive na občost družbenih kategorij.

A preden pustimo spregovoriti samim delom, pogledajmo, kaj je pravzaprav s to »moderno«, na katero se ves čas sklicujemo, govoreč o Faustu kot liku »modernega individualizma«. In kaj je potem tisto, kar prekinja z njo in spregovarja za njo, namreč ta toliko zlorabljana postmoderna, ki je postala že talilni lonec na robu eksplozije, na katerem z velikimi črkami piše »anything goes«?

Za zgodovinarja Arnolda Toynbeeja, ki je sredi 20. stoletja v delu *A study of history* prav v naslonitvi na moderno dobo prvi uvedel pojem postmoderne dobe, je moderna tako rekoč sinonim za novi vek, v katerem pa loči več faz: zgodnja moderna je tako renesansa 14. in 15. stoletja, moderna v pravem pomenu besede sega nekako do leta 1700, sledi pa ji pozna moderna, ki se razteza približno do osemdesetih let 19. stoletja, ko nastopi postmoderna – ta je zanj obdobje razkroja novoveškega duha in razsula civilizacije, čas anarhije, nemira, revolucij in delavskih gibanj (prim. Kos *Na poti* 13) Ne glede na te vprašljive časovne zamejitve in prav tako vprašljiv vrednostni predznak lahko torej rečemo, da je moderna duhovno določena z nastopom novoveškega subjekta, tistega Descartesovega »mislim, torej sem«, ki iz sebe konstituira svet. Vrhunec tega človekovega konstituiranja sveta doseže z razsvetljenstvom 18. stoletja kot prevladujočo ideologijo novega veka, ki v svoji teleološki veri v nenehen napredek obljublja človekovo osvoboditev in samouresničenje. Geslo te ideologije je nenehno gibanje. »Naprej! Naprej! Tu je vaš cilj ...« ostareli in že slepi Faust še tik pred smrtjo priganja k delu lemure, ne vedoč, da njihove lopate, katerih žvenket ga navdaja s takim vznemirjenjem, že kopljejo njegov grob in ne jarkov.

Ta v sebi zaustavljena podoba je nazorna demonstracija razcepa, ki je vpisan že v samo dialektiko razsvetljenstva, kakor sta ga v svoji istoimenski knjigi analizirala teoretika frankfurtske šole Adorno in Horkheimer. »Razsvetljenje – v najširšem smislu napredujočega mišljenja – je od nekdanj zasledovalo cilj, da ljudem odvzame strah in jih postavi za gospodarje. Toda skoz in skoz razsvetljena zemlja se blešči v znamenju triumfalne nesreče« (Adorno *Dial.* 17). Na ruševinah katastrof 20. stoletja se je razsvetljenska vera v princip razuma izkazala za nezadostno – Odisej kot pralik razsvetljenskega junaka se vzpostavlja kot subjekt tako, da z zvijačnostjo prelišeči mit (v zgodbi s sirenami in s kiklopom Polifemom), a ta zvijačnost ni nič drugega kot odrekanje in zatajevanje njegove lastne identitete: resda lahko »nekaznovano« posluša sirene, ne da bi plačal neizogibno ceno za to, namreč lastno življenje, vendar pa ne more iti k njim, tako kot si želi; resda preživi in ga Polifem ne ubije, a le zato, ker je iz nekoga postal Nikdo.¹ »Tudi Odisej je žrtev, sebstvo, ki kar naprej premaguje samo sebe in s tem zamuja življenje, katerega rešuje in se ga spominja le še kot blodenja«; »njegovo samopotrjevanje je – tako kot v celotni epopeji, tako kot v celotni civilizaciji – samozatajevanje. S tem zaide sebstvo ravno v tisti prisilni krog naravne sovisnosti, kateremu skuša s prilagajanjem uteči« (Adorno *Dial.* 68–69, 80–81). V tej dvojnosti subjekta razsvetljenske racionalnosti, ki mora zato, da bi se otnesel podrejenosti naravi, zatreti jaz, se že naznanja dvojnost znanosti in tehnike, do katerih neslutenelega razvoja je privedel, ki pa sta se iz orodja človeške emancipacije spremenili v orodje človekove odtujitve in pogube. Racionalnost tako ne ponuja nikakršnih smernic za praktično delovanje, poudarjanje dela kot človekove samouresničitve pa je samo delček verižne mašinerije razsvetljenstva, taistega principa, ki počiva že v prvem mitu, kateri bi hotel razložiti, fiksirati, si prilastiti, vladati. Ljudje, ki jih poraja ta zgodovina nenehno »napredujočega mišljenja«, so prav tako zapriseženi njeni uničujoči logiki – krogotok nasilja, ki teče od

gospodarja do hlapca, od nadrejenega do podrejenega, se izteka v regresijo obeh, in oba, tako zmagovalec kot poraženec, sta še zmeraj postavljena pred neizbežnost in nedoumljivost dogajanja, nad katerim nimata nobene moči.

Na tej točki se lahko navežemo na razmišljanje nemškega filozofa Petra Sloterdijka, »postmodernega« (pogojno rečeno) kritičnega teoretika, izrašlega iz adornoške frankfurtske šole, ki nas s svojim uvodnim spraševanjem v knjigi z zgovornim naslovom *Evrotaoizem: h kritiki politične kinetike* povede v osrčje razprave med moderno in postmoderno: »Je novoveški tok sveta, ki so ga izzvali ljudje, za njih sploh še razumljiv? Ker zmeraj več sodobnikov na to vprašanje odgovarja negativno ne samo instinktivno, temveč tudi z argumenti, govorijo mnogi ob koncu tega zanimivega stoletja o postmodernem stanju.« Medtem ko je bilo za predmoderno stanje zanj značilno povsem preprosto prepričanje, »da se zmeraj zgodi drugače, kot misliš« in da navsezadnje odločajo neke človeku nedoumljive sile oziroma tisti zgoraj – taisto prepričanje, ki odmeva v starem slovenskem pregovoru »Človek obrača, Bog obrne« – je »moderna kot tehnopolitični kompleks snela ekologijo človeške moči in nemoči s tečajev. Podžgana z zgodovinsotvorno zmesjo iz optimizma in agresivnosti je obljubljala nastanek sveta, v katerem se zgodi to, kar misliš, ker lahko storiš to, kar hočeš, in ker si voljan, naučiti se tega, česar še ne znaš« (Sloterdijk 19). To novo obdobje ima zanj »projektni« značaj – nanj se vežejo pojmi volje, usmerjanja, aktivnosti, ohranjanja v teku oziroma »kinetične utopije«, kakor pravi temu sam.² Hkrati pa v tem ujemanju svetovnega procesa z našimi željami in življenji neopazno pride do preobrata, ki zapre človeka v začaran krog: »Zgodi se tako, kot mislimo, ker to, kar se zgodi, vse bolj nastane zaradi tega, ker smo to storili sami« (Sloterdijk 20). Moderna, ki ne želi ustvarjati le zgodovine, ampak tudi naravo, pa je naredila račun brez krčmarja, in obe, tako zgodovina kot narava, sta se ji tako rekoč hegllovsko priplazili za hrbet; spregledala je namreč, da se vse vendarle »nujno zgodi drugače, ker pri premisleku tega, kar naj bi prišlo, zmeraj spravimo v tek nekaj, na kar nismo pomislili, česar nismo hoteli in česar nismo upoštevali«. Duh je ušel iz stekleničke in »iz osrčja projekta moderne, iz zavesti spontanih, umsko usmerjenih avtomatizmov izbruhe usodna tujegibnost, ki se nam izmuzne v vse smeri. Kar je bilo videti kot nadzorovani prelom v svobodo, se zdaj izkaže kot drsenje v katastrofalno heteromobilnost, ki je ni mogoče nadzorovati« (Sloterdijk 22). Spet lahko tu v ilustracijo navedemo trezen Mefistov posmeh ob Faustovem megalomanskem projektu: »Vse to počneš za nas, gospod. / Vse te pomole in jezove; / [...] Zgubili ste ta boj, zemljani. – / Vsi elementi so na naši strani / in le uničenje grozi« (Goethe 514). In kar se tiče človekovega razuma, naslavlja Mefisto, luciferski padli angel, povezan s prometejskim prinašalcem ognja in luči, svoj očitke paradokso prav na Boga: »Lahko bi živel [sc. človek] še za silo, / pa pamet, luč z neba, k nesreči ima v darilo; / nalašč, se zdi, si mu jo dal, / zato pač, da je slabši kot žival« (Goethe 61).

Prepovedani sadež spoznanja je torej za človeka izgubil razlikovalno moč med dobrim in zlim: »Za Goetheja so vsi sadeži na tem drevesu po-

stali dobri, četudi malce brez okusa; kar človek potrebuje, je le energija, da seže po njih, in dobra prebava. [...] Edini operativni vrednostni princip je nenehno gibanje, lastnost, ki je skupna z moderno fiziko, protestantsko etiko, joggingom in markizom de Sodom« (Watt 206). To razmišljanje nas napeljuje na vprašanje, kakšen je torej postmoderni odgovor na to stanje? Začuda skorajda slovnično preprost: na mesto modernega aktiva stopa postmoderni pasiv. Sloterdijk govori tako o potrebi po zavesti o drugi pasivnosti (drugi v smislu zgodovinskega zaporedja, namreč po prvi, ki se ji je uprl novoveški subjekt), ki se lahko oblikuje šele na »hrbtini strani projekta moderne« in ki prihaja do svoje predslutnje v tako banalnih okoliščinah, kot so poletni zastoji na evropskih avtocestah; te v svojem lucidno duhovitem slogu proglašajo za fenomene »zgodovinsko filozofske vrednosti, celo religiozno zgodovinskega pomena. Z njimi propade del napačne moderne, v njih srečamo konec neke iluzije – so kinetični Veliki petek, ko se razblini upanje na odrešitev s pomočjo pospeška« (Sloterdijk 41, 25, 37). Postmoderni obrat bi lahko bil torej v tem, da se subjekt sprosti od svoje prenapetosti in se preda spokojnosti, »ki raste iz prednosti, da nismo dosegli zmage« in »ustreza porazu v bitki, katere zmaga bi bila enaka katastrofi« (Sloterdijk 172). Spokojnosti, ki spominja na Adornovo utopično zgodovino, kateri ne bi dajalo pečata prilaščanje, ampak puščanje – »morda se bo resnična družba naveličala razvoja in bo prostovoljno pustila možnosti neizkoriščene, namesto da se pod zablodelo prisilo strmoglavlja na tuje planete« (Adorno *Minima* 207) –, na možnost sreče, ki bi bila onstran prakse in začaranega kroga dela, onstran imperativa nabrekle ustvarjalnosti in svobode kot visokega pogona.

S to spokojnostjo in pasivnostjo pa smo se že povsem približali pomen-skemu polju terminov, s katerimi so v široki razpravi o postmoderni, ki se je razvila v zadnjih desetletjih 20. stoletja, to novo stanje duha opredeljevali drugi, najsi gre za Vattimovo šibko misel in prehod od močnih k šibkim strukturam (»Nič več sistemov, globalnih ideologij, »središčnega« razuma« – Vattimo 89) ali za Lyotardov razvpiti konec »velikih zgodb«, zlasti velike zgodbe o emancipaciji človeka in o enotnem sistemu vseobsegajoče znanosti. Namesto tega se uveljavljajo pluralnost diskurzov, užitek v igri, pravica do majhnosti in drugačnosti; poudarek je na prelomih, razcepkih in razpokah, na razpršenosti in diskontinuiteti namesto prejšnje premočrtne kontinuitete. »Nimamo namreč več opravka z moderno pravico razsvetljenskega subjekta, da je (v središču sveta) in da se kot tak izrazi, marveč pravico drugačnega, da se pokaže kot drugačno« (Debeljak 83). Povsem v tej luči je Tine Hribar tolmačil Heideggrovo filozofijo kot mišljenje, ki v »puščanju biti« presega novoveško pojmovanje človeka kot subjekta in narave kot objekta njegovega razpolaganja: »Pustiti biti pomeni Heideggroju pustiti človeku biti človek in naravi biti narava« (Hribar 1657). Prav tako pa pomeni to »orfejsko« (prim. Debeljak 124) poslavljanje od prometejskega stremljenja poskus izstopa iz ničejanske »volje do moči«; prav Prometeja – z eno nogo na orlu, ki ga je pravkar pokončala Heraklova puščica, dvigajočega roke, na katerih še rožljajo verige – je Nietzsche upodobil na naslovnicu svoje prve knjige *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* (1872), v kateri

je slavil tega Ajshilovega junaka kot utelešenje dionizične aktivnosti, v nasprotju z apolinično pasivnostjo, ki jo je veličal v Sofoklovem Ojdidu (prim. Ziolkowski 116).

Ne glede na to, ali vidi kdo v tej novi dobi tudi novo svobodo (tako kot Lyotard) ali pa staro regresijo (kot Habermas, za katerega je moderna še vedno »nedokončan projekt«), pa je to nedvomno »doba izgubljene nedolžnosti«; ne le v smislu literarnih postopkov, na katere je meril Eco, ker mora biti pač literarna dediščina » – potem ko ne more biti uničena, ker njeno uničenje vodi v molk – revidirana: z ironijo, na nenedolžen način« (Eco 57), pač pa tudi v smislu naše psihološke percepcije sveta: poučeni z zgodovinsko izkušnjo vemo, da vse to hlepenje in hlastanje ni prineslo izpolnitve in da so bili upi človeštva izneverjeni. Faust, znanilec globalne vasi in priklicevalec virtualnih svetov, utelešenje mita hitrosti, nestrpnosti in moderne velociferičnosti, sovražne do preteklosti, je postal trpki junak »tragedije moderne prenegljenosti« (prim. Osten 47–49). Skupaj s svojim predhodnikom Prometejem se je iz nosilca kulture prelevil v utilitarnega polaščevalca sveta in narave. »Prometej je dal ljudem ogenj, danes pa požiramo dim,« se glasi ekološko naravnanih stih vzhodnonemškega pisatelja Rainerja Kirscha (Ziolkowski 141), medtem ko se najnovejši ameriški Faust iz leta 1997 (namreč Jack Faust avtorja Michaela Swanwicka) konča z aluzijo na Goethejeve domnevne besede ob umiranju, sloviti »mehr Licht«, le da jih glavni lik kriči ob ekstatičnem strmenju v gobaste oblake atomskih eksplozij, ki stresajo Evropo (prim. Ziolkowski 180).³

A vrnimo se zdaj k našim trem evropskim Faustom. Najprej k nemškemu, glede na to, da je Faust tako rekoč »psihogram« nemške duše in po Schellingu »najgloblja, najčistejša esenca naše dobe« (prim. Ziolkowski 149).⁴ Povejmo kar takoj na začetku: po odrešenjskem intermezzu v razsvetljenstvu in romantiki je novodobni Mannov Faust v podobi nemškega skladatelja Adriana Leverkühna spet dokončno in nepreklicno zapisan pogubi, tokrat iz povsem drugačnih razlogov kot renesančni Marlowov: ne več zaradi pregrešnosti spoznanja, ampak zaradi iz napuha porojene volje po absolutnem, ki dobiva poteze demonične nečloveškosti osamljenega hlepenja. To absolutno pa zdaj ni več v skrivnostni srednjeveški alkimiji ali magiji, ampak v glasbi, in ker naj bi se prav v njej najpristnejše odražal ustroj nemštva, dobila Leverkühnova duševna blaznost in počasno umiranje vzporednico v tragični usodi nacistične Nemčije (prim. Kos *Doktor* 30, 39). Ker se čas, v katerem piše knjigo Mann, do datuma natanko ujema s časom, ko začenja pisati zgodbo o svojem nesrečnem, zdaj že pokojnem prijatelju pripovedovalec Serenus Zeitblom – namreč 27. marec 1943 – je to obenem tudi čas, ko začenjajo na Nemčijo v predslutnji tragičnega konca že padati prve zavezniške bombe.

Mann v zgodbi o nastanku romana nikjer ne omenja Goethejeve pesnitve, pač pa se izrecno vrača k luteranski *Ljudski knjigi* iz 16. stoletja. Ni naključje, da je glavni lik, čigar fiktivna biografija sicer v osupljivih podrobnostih podaja elemente Nietzschejeve življenjske poti, ravno luteranec, kot tudi ne, da je njegov prijatelj Serenus Zeitblom, ki s strahospoštovanjem poroča svetu to strahotno zgodbo, starosvetni in kar preveč dobrostični kristjan hu-

manističnega kova. Za Manna je namreč, kot tolmači njegov povojni spis *Nemčija in Nemci* Kos, prav v Luthru »prvič oživila usodna in nesrečna strast, ki se hoče iz odtujenosti svetu in iz protesta zoper njegovo razumno univerzalnost dvigniti nad svet, ga spremeniti v orodje svojega iracionalnega egoizma – težnja, ki je sprva samo sanjarjenje spekulativnega duha, nazadnje pa nasilje, histerično barbarstvo in sadizem« (Kos *Doktor* 18). Limanice, na katere ujame Adriana Leverkühna hudič, tokrat niso spoznavnoteoretske, ampak estetske; ne ponuja mu absolutnega spoznanja, ampak absolutno umetnost. Kot kakšen zanikrni poslovnež, preoblečen v lucidnega glasbenega teoretika (ne gre pozabiti, da je bil Mannov glasbeni svetovalec pri nastajanju dela prav Adorno), mu ob svojem »vizitiranju« prodaja čas – tistih magičnih štiriindvajset let kot pri Marlowu –, v katerem mu bo pomagal uresničiti njegove še pritajene glasbene zamisli; seveda ne navaden čas, ampak sijajen, neznanski, genialen čas, tako kot bo genialna njegova glasba. Pri tem svoji stranki prav po adornoovski predava o filozofiji glasbe: o kanonu prepovedanega, ki ga nosi v sebi vsaka dobra umetnost, o vsem, kar je postalo v svoji obrabljenosti in klišejskosti napačno in nemogoče in kar lahko umetnik v igri s preživelim oblikami le še parodira.

Peščena ura pa je medtem že nastavljena in cena, ki jo bo moral Leverkühn plačati za »genializiranje« svoje glasbe, je strahotna: ne le odpoved ljubezni, ampak nasploh vsaki človeški bližini, ki bi lahko vnesla toplino v njegovo življenje. »Tvoje življenje bodi mrzlo – zato ne smeš nikogar ljubiti,« se glasi določilo v pogodbi; »hladnega te hočemo, da bodo plameni ustvarjanja komajda dovolj vroči, da se boš v njih ogrel. Vanje boš bežal iz svojega življenjskega mraza ...« (Mann 2. knj., 110). Ne gre torej več za to, da bi hudič človeku izpolnil vse želje na tej zemlji; tudi on ima kanon prepovedanega in meje dovoljenega se vse bolj ožijo. In res se vse človeške vezi, ki jih kljub vsemu, skorajda proti svoji volji vzpostavi hladni faustovski junak, pošastno izjalovijo: njegov mali nečak Nepomuk umre pred njegovimi očmi grozovite smrti, v krčih in bolečinah, prijatelja Rudija Schwerdtfegerja doleti nasilna smrt, povezana z izgubo edine ženske ljubezni, ki si jo je Adrian Leverkühn obetal in jo – morda ne ravno hote, pa vendar neizogibno – odrinil od sebe.⁵ Njegova edina erotična izkušnja je zvedena na bežen spolni stik s hetero Esmeraldo, ki pa je glede na izid – skorajda namensko okuženje s spolno boleznijo, saj ga je bilo dekletu posvarilo »pred svojim telesom« – pravzaprav zgolj v funkciji sklenitve zveze s hudičem. Ta zveza namreč ne more potekati več v kakršnikoli obliki podpisovanja papirjev z lastno krvjo, kot se tudi poguba ne more odigravati več v svetu peklenščkov in hudobcev; področje prvega je okuženje z boleznijo (tisto francosko), drugega pa – kot njegova posledica – duševna blaznost in paraliza. Gre torej za naturalistični in dekadencijski motiv s konca 19. stoletja, ki vzpostavlja povezavo med norostjo in genialnostjo (prim. Kos *Doktor* 29). »Ali verjameš v *ingenium*, ki ni v nikakršni zvezi s peklom? *Non datur!* Umetnik je brat zločinca in blazneža« (Mann 2. knj., 95), izrecno poudari hudič in dela pravcato reklamo za bolezen, češ da »drzno preskakuje ovire ter v pogumni omami kot na konju skače od skale do skale« in je tako življenju veliko ljubša od »zdravja, ki klama

po zemlji peš«. Umetnost izničuje razliko med zdravim in bolnim, med vzvišenim in nizkotnim. »Življenje ni izbirčno, en drek se meni za moralo. Polašča se drznega bolezenskega proizvoda, ga použije in prebavi ...«, in potem se »cela tolpa in generacija fantov, zdravih kakor ribe, vrže na delo bolnega genija« (2. knj., 103).

To, zaradi česar je torej pogubljen Adrian Leverkühn – po Mannovem lastnem priznanju njegov najljubši literarni lik – ni do konca prignana ekscesnost razuma, ki se v svojem nenehnem samonapredovanju obrne proti človeku, ampak ekscesnost iracionalnega, ki se povzdigne nad razum, oziroma povedano drugače, v navezavi na luteransko temo knjige: če je bila *Ljudska knjiga* iz 16. stoletja luteranski odgovor na eksces duha, je Mannov *Doktor Faustus* odgovor duha na eksces luteranstva, ki je v svojem ukinjenju vseh posredniških instanc med človekom in Bogom postavilo človeka samega pred obličje neskončnosti, v tej samoti podobnega nadčloveku (menda je bila beseda *Übermensch* skovana prav v 16. stoletju kot zmerljivka za luterance). Kar hudič obljublja Leverkühnu, genialni čas in genialno stvaritev, je prav nasprotje vsega meščansko razumnega, vsega, kar je povezano s pojmi demokracije, socialne države, človekovih pravic in civilne družbe, kar pa je s stališča ekscesa v svoji korektnosti nepopravljivo dolgočasno: »Celo o teologiji ve barbarstvo več kot kultura, ki je odpadla od kulta in ki je tudi v religioznem videla le kulturo, samo humanost, ne pa eksces, paradoks, mistično strast, docela nemeščansko avanturo« (2. knj., 103). V tem okviru ostaja Mann globoko zavezan razsvetljenstvu in v diskusiji o izteku moderne prej virtualni privrženec Habermasa kot Lyotarda.

Bulgakovov roman *Mojster in Margareta* je iz povsem drugega testa. O pravem »faustovstvu« lahko tu govorimo le s pridržkom, četudi je aluzij na Goethejevega *Fausta* na pretek. Najprej že sam moto na začetku knjige, satanov odgovor na vprašanje »Pa kaj! Povej, kdo si! ... Samo en del moči, ki dobro vekomaj iz zla rodi«, pa motiv kodra – v čigar obliki se pri Goetheju prvič pojavi Mefisto – na ročaju Wolandove palice in Margaretinem medaljonu, motiv detomora (ki ga sicer ne zagreši Margareta) in odrešitve prek ljubezni, podobnost med srečanjem Fausta in Marjetke ter Mojstra in Margarete, med norčijami v Auerbachovi kleti in v moskovskem varietetu, pa med Valpurgino nočjo in Wolandovim plesom ob polni luni, omenjanje Wagnerja, retorte in izdelave homunkula, pa Fausta nasploh, pri čemer nosi tudi eden od likov ime opernega skladatelja Berliozja, avtorja *Faustovega pogubljenja*, in je sam že v prvem poglavju pogubljen (prim. Vuletić 74–77). Obenem pa nimamo pravega faustovskega lika, saj se vseskozi neimenovani Mojster, ki se je bil svojemu imenu odpovedal, pojavi šele proti sredini knjige in to v bolnišnici za duševne bolezni, zlomljen, prestrašen in prav nič hlepeč po kakršnemkoli spoznanju in moči, ampak prej sprijaznjen s svojim stanjem: »Ni treba, dragi sosed, da bi se človek ukvarjal z velikimi načrti, res ne! Jaz sem na primer hotel obiti vso zemeljsko kroglo. Pa kaj, kakor je videti, mi to ni namenjeno. Vidim samo prav neznamen kosček te krogle.« (Bulgakov 1. knj., 194). Toliko bolj aktivna je zato v tem paru Margareta, ki postane Wolandova spremljevalka na plesu in pravcata eksotična čarovnica (»Kako sem srečna, kako sem srečna, kako sem srečna,

da sem sklenila sporazum z njim! O zlodej, zlodej!« – 2. knj., 201) in ki naposled odreši svojega Mojstra.

Seveda pa lahko rečemo, da se Mojster pojavi že prej, namreč kot pisatelj romana o Ješui Han-Nasriju in Ponciju Pilatu, postavljenega v Jeršalaim, katerega odlomki se v knjigi prepletajo z »realnim« dogajanjem v Moskvi tridesetih let 20. stoletja, torej v času, ko je Bulgakov dejansko pisal roman. Fantastična groteska sodobnosti dobiva svoj odmev v zgodovinskem prikazu Jezusove obsodbe kot trenutku, ko se je odločila usoda človeštva: ko je trezni cinizem oblasti v predslutnji vseh bodočih režimov ubil resnico in pravico posameznika. In vtis je, da se je zgodilo nekaj nepopravljivega: da je kot razbeljen pokrov legla na zemljo mora pobitosti in neznosne otožnosti, ki je nič več ne bo moglo odgnati. Prav take pobitosti in otožnosti, v katero je bil zapadel Mojster, potem ko je svoj roman zaman ponujal na uredništvih in navsezadnje neko noč po obisku »organov« za tri mesece izginil neznano kam, dokler ni našel zavetišča v umobolnici.

Prav o Jezusu pa teče beseda tudi v prvem, moskovskem poglavju, namreč o tem, ali je obstajal ali ne. In ker uradna partijska linija pravi, da seveda ni mogel živeti, se čudni tujec po imenu Woland, uradno izvedenec za črno magijo, za vse poučene pa kar satan, čuti dolžnega posredovati, povsem pravilno sklepajoč, da gre tu za en sam sklop: kdor ne verjame v Jezusa, bo verjetno zanikal tudi Boga in vruga z njim. »Če ni Boga, se je treba vprašati, kdo potem usmerja človeško življenje in ves red na zemlji,« sprašuje kot pravi legalist in zavrne ateistični odgovor, da bi lahko bil to človek sam: le kako, ko pa je »ne samo nezmožen, da bi naredil kakršen koli načrt, tudi če bi bilo za smešno kratko dobo, recimo kakih tisoč let, temveč nima poročstva niti za tisto, kar mu bo prinesel jutrišnji dan« (Bulgakov 1. knj. 44). Kljub temu svojemu intimnemu – in izkustveno podprtemu – prepričanju pa v duhu modernosti dopušča tudi relativizem: »Sicer pa so vse teorije vredne ena druge. Med njimi je tudi taka, po kateri bo vsakomur dano tisto, kar veruje« (2. knj., 102). »Knez teme« ni torej nikakršen nasprotnik Boga, kaj šele da bi se z njim prerekal za kakšno grešno dušo. Saj se je bil že pri Goetheju povsem prijetno pomenkoval z njim in se spustil celo v stavo, tukaj pa je postal skorajda njegov družabnik, v birokratski ureditvi pristojnosti zadolžen za druge resorje in področja. Uradnik torej, in to strog uradnik, povsem nedostopen za kakršnakoli moledovanja in podkupnine, kot je razvidno iz besed, ki jih po plesu zabiča izmučeni Margareti: »Nikoli nikogar ničesar ne prosite! Nikoli in ničesar, in posebno ne tistih, ki so močnejši od vas. Sami bodo ponujali in sami vse dali« (2. knj., 111). Dali ravno tisto, kar vsakomur pritiče, in kar sami v tej razdelitvi pristojnostjo pač lahko dajo. Za drugo bodo poskrbeli drugi resorji, saj eno brez drugega pač ne gre, celota mora biti pokrita. »Ampak bodi tako dober in zamisli se nad vprašanjem«, prigovarja zato Woland odposlancu iz sveta nebeščanov, »kaj bi počenjalo tvoje dobro, če ne bi bilo zla, in kakšna bi bila videti zemlja, če bi z nje izginile sence? Saj sence prihajajo od predmetov in ljudi. [...] Saj menda ne bi hotel oskubsti vse zemeljske oble, spraviti z nje vse drevje in vse živo zaradi svojega domisleka, da bi se naslajal nad golim svetom?« (2. knj., 196) Tako mora prav njega, duha zla,

Jezus prositi, naj Mojstru, čigar roman je bil prebral, podeli pokoj. On sam mu ga namreč ne more podeliti, saj je v njegovi pristojnosti le svetloba. In zakaj ga ne more vzeti tja, k sebi? »Ni si zaslužil svetlobe, zaslužil si je mir«, se glasi sloviti odgovor v romanu.

Zakaj pravzaprav? Zakaj si ubogi Mojster, nekdanji zgodovinar, ki je dolga leta delal v muzeju in prevajal, potem pa lepega dne zadel 100.000 rubljev, pustil vse in začel v »docela samostojnem stanovanju« – redkosti v Moskvi tridesetih let – pisati knjigo, ni zaslužil svetlobe? Morda zaradi malodušnosti, s katero je bil zavrnil svoje načrte in celo zasovražil pisanje, ki mu je prineslo toliko trpljenja? Zaradi strahu, ki ga je bil povsem strl kot osebnost in mu v anonimnosti duševnega bolnika celo odvzel ime? Ali pa zaradi strahopetnosti, s katero se je uklonil pritisku režima, taiste strahopetnosti, s katero se je rimski prokurator Poncij Pilat uklonil pritisku judovskega sinedrija – uklonil morda prehitro, ko še ni bilo vse povedano in izgovorjeno, ko bi se lahko odločilo še kako drugače – in ki jo je Ješua Han-Nasri tik pred križanjem imenoval za eno najhujših človeških slabosti? Umik v varno intimo, v oazo miru, v pokoj, je le zasilni izhod, je utopija po meri človeškega sveta, medtem ko bi bila prava utopija življenje v svobodi, resnici in dobroti – v svetlobi onstran strahu, malodušja in strahopetnosti. Bulgakovov Faust je bil hlepel kvečjemu premalo, ne preveč.

In Valéry? Njegov nedokončani *Mon Faust* združuje dve deli: komedijo *Lust* s podnaslovom »gosposodična iz kristala«, ki vsebuje tri od načrtovanih štirih dejanj, in dve tretjini kratke dramske igre *Samotar* ali prekletstvo univerzuma. Dogajanje – kolikor ga je, pravzaprav gre bolj za razpravljanje – je omejeno večinoma na *Lust*, kjer obsegajo prizorišča Faustovo študij-sko sobo, vrt in knjižnico. Pogodba s hudičem je bila že davno sklenjena, dejavno življenje je minilo in zdaj ostareli učenjak narekuje prikupni tajnici Lust (katere ime pomeni Sla) svoje spomine. Za »gosposodično iz kristala« jo poimenuje zato, ker hoče, da se med njima vzpostavi popolno in jasno zaupanje, transparentnost, pogled, podoben pogledu skozi kristal; obenem ji je izrecno rečeno, da njena naloga ni razumeti misli svojega učitelja, ampak jih le zapisovati, ali kot sama pravi: »Imam častivredno in skromno vlogo posebno pripravnega predmeta za diskretno blažilo stroja vaših misli« (Valéry 281). Pa tudi spomini tega »profesorja doktorja Faustusa, člana Akademije mrtvih znanosti itd.« pravzaprav niso pravi spomini, ampak nekakšen izbirek resničnega in namišljenega, saj si lahko iz široke bere vsega, kar je bilo kdaj napisano o njem, po mili volji sam sestavi svoj življenjepis. Tako je v zadregi ob njenem vprašanju, ali je res imel opravka s hudičem. Ne ve ... tako so rekli, zapisali, zapisali tolikokrat, da je začel verjeti ... zdaj pa začinja dvomiti. V odgovor na to, kakšen je ta hudič, se zateče celo k psihoanalitični introjkciji: »Ampak on je to, kar si želite. Slišite: to, kar si želite. Kar koli si želite, kar koli hočete, vse to je vselej on« (Valéry 289).

A Mefisto se v tem že pojavi. In ko Faust zavrne vsako možnost pustolo-vščine z Lust, prizna tudi hudič sam: nemara je žanr res izčrpan, ne gre več v nedogled »kombinirati suplementarne pomladitve s komplementarnim devištvom« (Valéry 292). Faust noče ljubezni: ve, da se ta konča v nesre-

či, propadu in sovraštvu. Kar si želi, je prej nežnost, blaga in naklonjena prisotnost, seveda v podporo njegovi veliki knjigi, s katero misli zaokrožiti svojo pot – knjigi, ki je nihče, ki jo bo odprl, ne bo mogel nehati brati (na kar Mefisto trezno pripominja, da bo umrl bo od dolgčasa ...). To, za kar pri tem potrebuje Mefista, pa je – kako značilno za Valéryja kot pesnika, ki pozneje Faustu v usta položi tudi besede, da ideje nič ne stanejo, pač pa je glavna forma – slog; hudičevsko zapeljivi slog, ki bo meril na neizrazljivo, ki bo združeval v sebi vzvišenost in nizkost, strogost in domišljijo, vsakdanjost in najbolj krhke ideale (spet Mefistov komentar: »Saj drugih tudi ne poznam«), skratka »vse modulacije duše in vse skoke duha« (prim. Valéry 297–298).

Na tej točki začenja Faust Mefistu razkrivati novo stanje sveta. Opominja ga, da se je bil v »lenobi večnosti« preveč zazibal v svojo nepogrešljivost, da pa mu na svetu ne izkazujejo več časti in spoštovanja kot nekoč: »Ne morem ti prikrivati, da si prišel dokaj iz mode. Kaže, da ne dojemata strašnega novatorstva te človeške dobe« (Valéry 299). In ko Mefisto vztraja, da je človek vedno isti, on pa tudi, ga učeni teoretik zavrne, da je to zgodovinska zabloda. Človekov duh se zdaj dotika samih temeljev življenja, ki si jih je bil nekoč razlagal z magijo. V tem samorazgaljanju prihaja konec duše kot hrepenenjske strukture, posameznik umira in se razblinja v množstvu. Greh in vrlina se komajda še razlikujeta in se raztapljata v človeški množici, v kateri je smrt izgubila svoje dostojanstvo in postala le ena od statističnih postavk (prim. Valéry 301–302). Ti »novi ljudje, ki grešijo, ne da bi to vedeli, ne da bi temu pripisovali pomen, ki nimajo nobene ideje večnosti, ki tvegajo svoje življenje desetkrat na dan, da bi se igrali s svojimi novimi napravami in ki ustvarjajo tisoče slepil, o katerih ni mogla magija niti sanjati« (Valéry 303), pa so se pred nečim vendarle zaustavili. Na Mefistovo vprašanje, če obujajo od življenja tudi mrtve, čes, s tem je bil vedno velik hec, odgovarja Faust, da si tega niti najmanj ne želijo, saj menijo, da pride vsak na vrsto ob svojem času in da je prav, da prišleki zasedejo mesto, ki jim pripada.⁶

V tem pa se bistveno razlikujejo od samega Fausta, ki mu je bilo dano prav to: še enkrat začeti svoje življenje. In da to ni blagor, ampak prekletstvo, ki leži nad njim, se izkaže v naslednjem prizoru na vrtu, ko pride med njim in Lust do zblizanja, ki pa je ravno zaradi vednosti, kaj vse se lahko iz tega izcimi, zaustavljeno že vnaprej, v sami gesti približevanja. Seveda vednosti, ki jo premore le Faust, in ki zato trči na tragično nerazumevanje na drugi strani. Faust tu podaja rezime svojega življenja, v katerem je vse izmeril in prišel na ničelno točko: »Delal sem dobro. Delal sem zlo. Videl sem, kako iz zlega nastaja dobro; iz dobrega zlo.« (Valéry 321) In kaj zdaj? »Živim ... Zgolj živim. To je moja stvaritev ... Vse, kar sem počenjal, se je naposled izteklo v to, kar sem. Nič drugega ne pomenim več. Tu sem, sedanost sama. [...] Če je spoznanje to, kar mora proizvesti duh, da BI BILO, kar JE, potem sem tukaj, FAUST, v polnem in čistem spoznanju, obilju, dopolnitvi. Sem, ki sem. [...] To je moja stvaritev: živeti. Ali ni to vse? A to je treba znati ... Koliko pustolovščin, umevanj, sanj in napak, da bi dosegli svobodo biti to, kar smo, nič drugega kot to, kar smo. Kaj je popolnost, če ne odstranitev vsega, kar nam manjka? Kar nam manjka, je vselej odveč. [...] ŽIVETI ... DIHAM. Ni to vse? [...] SEM, ni to izje-

mno? [...] DIHAM; in nič drugega, ker ni nič drugega. DIHAM in VIDIM. [...] A to, kar je morda najbolj prisotno v prisotnosti, je tole: DOTIKAM SE. [...] Moja roka se z dotikanjem čuti dotaknjena. To je tisto realno. In nič drugega.« (Valéry 321–323) V tem se dejansko dotakne Lust, in kot iz raztresenosti se med njima za trenutek rodi bližina, ki pa je že zaustavljena – breskev, ki mu jo koncu ponudi Lust (francosko *pêche*, kar meri na greh – *péché*), je v slabi neskončnosti le izjalovljena repriza Evinega svetopi-semskega jabolka.

V tretjem dejanju je dogajanje osredotočeno na učenca, ki ga je bil znano- nosti naveličani Faust prej hladno sprejel, omalovažujoč svojo genialnost kot »navado, da dela, kar more«, in ga odpravil z izsiljenim nasvetom, naj se varuje ljubezni. A ravno to skuša Mefisto zdaj brez uspeha zanetiti med njim in Lust, ki mladeniča blago zavrne, povsem predana svojemu šefu. Učenec postane tu utelešenje tistega prejšnjega, po spoznanju hlepečega Fausta, saj si želi postati le velik kot Faust in vedeti vse: »VEDETI, MOČI, HOTETI ... To je trojni ključ« (Valéry 364). Začuda pa se Mefisto loti demistificiranja tega njegovega prepričanja, ki bi mu moralo biti vendar pogodu, in mu razkrije ne le strahovito osamljenost Fausta, ampak tudi jalovost vsega mišljenja, češ da ta »mešanica tega, kar ljudje vedo, in tega, česar ne vedo«, konča zakopana v pozabljenem, v najboljšem primeru »žalostno klasičnem« kupu nagrmadenih knjig, molčečih literarnih grobov, iz katerih ruševin se dvigajo novi in kljub svoji samozavesti nič manj neplodni poskusi vseh »metrij, nomij, logij, grafij ...«. Pisanje ni zanj nič drugega kot »sredstvo za prevaro lastne nemoči«, nasproti temu postavi svoj čas, v katerem se še ni znalo brati: »Ugibali smo. Se pravi, vedeli smo vse« (Valéry 367–368).

V tem zavračanju razumskega spoznanja in njegovi nadomestitvi z zrenjem kot globljim uvidenjem stvari se Valéryjev Faust odmika dalje od razsvetljskega projekta »napredujočega mišljenja«. Na mesto Descartesovega »mislim, torej sem« stopa preprosti »sem«, dejavna naperjenost v vselejšnjo prihodnost se umika trpnemu ostajanju v sedanjosti, v prisotnosti tega tukaj in zdaj. Kot pravi Jauss, zastavlja Valéryjev Faust po razsvetljskem sankcioniranju »teoretske radovednosti« novo vprašanje, in to povsem preprosto: je zdaj, ko želja po spoznanju še malo ni več sumljiva, ampak je postala nova norma, človek kaj bolj srečen? »To je vprašanje, ali je človekova sreča nazadnje odvisna od njegove vednosti, in s tem, ali lahko izhaja iz njegove želje po spoznanju« (Jauss 306). V odgovoru, ki ga ponuja, se postavi zoper vsakršno faustovsko neučakanost in srečo nikoli potešenega stremljenja: da bi izkusil trenutek, ki bi ga želel zadržati, zaklicati: »Kako si vendar lep, postoj«, mu ni treba uresničevati kakega megalomanskega projekta, iztrgati morju kos obale ali kaj podobnega, ampak zadostuje lep večer na vrtu. Spomin, dotik. Gola prisotnost, brez želje po posedovanju ali spreminjanju. Sprejemanje sebe, kakršen pač je. In bližina drugega. »Valéryjev novi odgovor vsebuje odrekanje vsemu faustovskemu stremljenju, z iluzijami tehničnega obvladovanja sveta vred. [...] Učencu s triadno formulo *Vedeti-Moči-Hoteti* [...] stoji nasproti ekstaza 'Mojstra' z nasprotnimi funkcijami *Dihati-Videti-Dotikati se*.« (Jauss 319).

Videti je, da je od naših treh Faustov 20. stoletja Valéryjev v svojem »pustiti biti« še najbližje postmodernemu odgovoru na projekt moderne. Prav vsi pa so – rečeno poenostavljeno – »strezneni« Fausti: vedo za ceno, ki jo je treba plačati za brezmejne podvige. Mann v svoji sloviti nemški freski poudarja tematiko prepovedi ljubezni, pošastne osamelosti in norosti, Bulgakov se zadovolji z drobno srečo ustvarjanja v svobodi, Valéry z mislijo na zadovoljstvo, ki je v preprostem »biti«. Od doktorjev, hlepečih po znanju, so tako Fausti postali »mojstri«, hrepeneči po življenju – le da tega v nezvedljivem preostanku tragičnosti ni mogoče izmojstriti.

OPOMBE

¹ V grščini »Oudeis«, ime, s katerim se Odisej (spricho podobnega zvena z njegovim pravim imenom Odysseus) predstavi enookemu kiklopu Polifemu ter se tako izogne maščevanju; ko namreč Polifem po svoji oslepitvi kliče brate na pomoč, lahko za krivca navede le Nikogar, zato je njegov klic obsojen na nemoč.

² Prav v tem duhu rezimira svoj življenjski »projekt« že ostareli Goethejev Faust: »Ta svet sem noro predivjal / in vsako slast sem za lase pograbil, / kar me ni potešilo, sem pozabil, / in pustil vnemar, kar mi je ušlo. / Hlepel sem, si prisvajal in nato / poželel znova; in si le z močjo / krojil življenje; sprva še viharno, / mogočno, zdaj bolj modro in preudarno« (Goethe 509–510).

³ Povezava Fausta in atomske bombe ima nasploh dolgo zgodovino. Zanimivo je, da so prav na Niels Bohrovem Inštitutu za teoretično fiziko v Københavnu leta 1932 uprizorili parodijo na Goethejevega Fausta, kjer je Bohr sam nastopal kot Gospod, jezik pa je vseboval fizikalna odkritja tega časa, odkritje nevtrona in teorijo sevanja. Oppenheimer, ki je tik pred koncem druge svetovne vojne v ameriškem oporišču Los Alamos izdelal atomsko bombo, je menda sam rekel, da je opravil »hudičevu delo« (prim. Ziolkowski 154–155).

⁴ Odmev tega pojmovanja najdemo v romanu *Mefisto* Mannovega sina Klause, kjer glavni lik Höfgen (za zgled mu je bil sicer igralec Gustav Gründgens, kratek čas mož Klausove sestre Erike, ki je ostal v Nemčiji tudi še za časa nacizma in slovel po svoji vlogi Mefista) tolmači stisk Göringove roke kot pogodbo s hudičem, taisti Göring pa v pogovoru z njim prostodušno izjavi: »Kaj ne tiči v vsakem Nemcu košček Mefista, košček šaljivca in hudobneža? Kam bi pa prišli, ko bi vsi imeli samo Faustovo dušo. ... Ne, ne, tudi Mefisto je nemški narodni junak« (Mann K. 245).

⁵ Tudi v tej epizodi je vidna biografska sorodnost z Nietzschejem: tako kot v romanu Leverkühn pošlje Schwerdtfegerja, naj zanj zasnuje Marie Godeau, se je tudi Nietzsche opekel, ko je na snubitev Lou Salomé odposlal svojega prijatelja Paula Reéja.

⁶ Zanimivo je, kako se je ta ideja »zamenljivosti« dandanes povezala s kloniranjem, ki misel na stvariteljski *creatio ex nihilo* zamenjuje s preprostim ukazom *copy paste*.

BIBLIOGRAFIJA

- Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. *Dialektika razsvetljenstva*. Prev. S. Knop, M. Kranjc, R. Riha. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.
- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Bulgakov, Mihail. *Mojster in Margareta*. Prev. J. Gradišnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971.
- Debeljak, Aleš. *Postmoderna sfinga*. Celovec, Salzburg: Wieser, 1989.
- Eco, Umberto. »Postile k Imenu rože«. *Problemi-Literatura*, let. 24 (1984), št. 1, str. 40–61.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1992. Str. 218–226.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Prev. B. Vodušek in E. Vouk. Maribor: Obzorja, 1999.
- Hribar, Tine. »Znova Heidegger«. *Nova revija* 5. 54/56 (1986): 1657–1658.
- Jauss, Hans Robert. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Prev. T. Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.
- Kos, Janko. *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura, 1995.
- Kos, Janko. »Doktor Faustus ali roman o nemštvu«. *Doktor Faustus*. 1. knj. Thomas Mann. Ljubljana: Cankarjeva založba 1970. 5–44.
- Mann, Klaus. *Mefisto*. Prev. L. Kralj. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Prev. M. Mihelič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1970.
- Osten, Manfred. »Geteov Faust. Tragedija moderne prenapljenosti«. *Faust*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2003. 47–54.
- Sloterdijk, Peter. *Evrotaoizem: h kritiki politične kinetike*. Prev. S. Šerc. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000.
- Valéry, Paul. »Mon Faust«. *Oeuvres*. Tome II. Ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960. 276–403.
- Vuletić, Ivana. »Tema Fausta u Bulgakovljevom romanu Majstor i Margarita«. *Književna kritika* 12. 5 (1981): 70–81.
- Vattimo, Gianni. *Filozofska karta 20. stoletja: tehnika in eksistenca*. Prev. A. Šušulic. Ljubljana: Sophia, 2004.
- Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Ziolkowski, Theodore. *The Sin of Knowledge; Ancient Themes and Modern Variations*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

■ FAUSTIANISM IN THE AGE OF LOST INNOCENCE

Key words: literary characters / Faust / Faustianism / 20th cent. / Mann, Thomas / Bulgakov, Mikhail / Valéry, Paul

In the course of their development, literary characters raise questions in a way which is of specific significance to the time of their appearance. Thus the literary character of Faust, who first appeared in the Lutheran German Volksbuch (1587) as a presumptuous challenger of untouchable wisdom, and was irrevocably damned (as a warning sign for all who dared too much), became more than two centuries later, with Goethe's immortal poem, a modern individualist, whose lust for unlimited knowledge has become, in the paradigm of the Enlightenment, more than legitimate and thus deserved redemption rather than damnation. What is the role of Faust today, when the project of never-ending progress and the man's power to shape the world according to his will has proved not only as a blessing but also as a curse for humanity?

The answer is sought for in three Faustian characters of 20th century. The first one is the »hero« of Thomas Mann's Doctor Faustus: again, as in a paradoxical return to the Volksbuch, he is doomed to damnation, but no longer because of the sin of exuberant knowledge, but because of the demonic inhumanity related to the will to reach the absolute. The second one is Mikhail Bulgakov's writer in his Master and Margarita, who, in spite of many reminiscences to Goethe's Faust, is not a Faustian character in the proper sense, but someone who has given up hope, and thus also the possibility to affect the world. And the last is Paul Valéry's Faust in the fragmentary poem Mon Faust: growing old and looking back at his life, he no longer wants to know, to act, to crave for more, but just to be: to breathe, to touch, to see.

The modernistic ceaseless activity thus gives way to »postmodernistic« passivity. All the 20th century Fausts are, each in their own way, disenchanting Fausts: they know the prize they have to pay for endless struggle. The »doctors«, longing for knowledge, have turned into »masters«, yearning for life – which, in the irreducible residue of tragedy, can of course never be mastered.

September 2006

UDK 82.0(470)»1910/1930«

821.161.1.09»1910/1930«

ruska književnost / literarna teorija / literarna estetika / Špet, Gustav / simbolizem / imaginizem / moskovski lingvistični krožek / prevajalska dejavnost

Galin Tihanov: Književnost in estetika od »srebrnega veka« do 30. let 20. stoletja

Prispevek preučuje povezanost Gustava Špeta z ruskim simbolizmom, njegove stike z imagisti, njegov prispevek k delu Moskovskega lingvističnega krožka in študij književnosti na GAHN-ju. V zadnjem delu ponudi analizo Špetove prevajalske kariere.

UDK 821.112.2(436).09-343 Roth J.

821.133.1.09-343 Flaubert G.

82.09-343

francoska književnost / Flaubert, Gustave / avstrijska književnost / Roth, Joseph / literarni vplivi / legende / pravljice / miti / religiozna tematika

Matjaž Birk: Legenda v literarnem ustvarjanju Gustava Flauberta in Josepha Rotha

Članek obravnava značilnosti aktualizacije legende kot literarne oblike v povesti *Legenda o svetem Julijanu strežniku* (1877) G. Flauberta in v romanu *Tarabas* (1934) J. Rotha. Avtorja sta zvrstne značilnosti legende uporabljala v kombinaciji z elementi pravljичnega in mitičnega pripovedovanja ter jih prepletala po načelu konstrukcije in dekonstrukcije v parodično-groteskni maniri. Obe aktualizaciji legende sta estetski poskus preseganja duhovno-ideološke simptomatike v zgodovinskem trenutku, v katerem sta nastali.

UDK 82.0:81'373.612.2

literarna teorija / poststrukturalizem / retorične figure / tropi / alegorija / simbol / romantika

Jelka Kernev Štrajn: Ali je alegorija alternativa simbolu? Prispevek k tropološki problematiki

V zgodnejših literanozgodovinskih obdobjih je raba izrazov, kot sta alegorija in simbol, zelo nihala. Članek zagovarja tezo, da je pozneje, v 19. in 20. stoletju ta raba postajala čedalje manj stvar tropov in čedalje bolj manifestacija določene naravnosti do sveta. V tem procesu je romantika odigrala ključno vlogo. Goethe in Coleridge sta sta pojma začela obravnavati antitetično in vrednotno, saj sta simbolu pripisala očitno prednost pred alegorijo. Njuna opredelitev se je obdržala dolgo v 20. stoletje. Dokončno je to vrednotno zaznamovano razmerje zamajala teorija poststrukturalizma (Paul de Man) z novimi uvidi v romantično poezijo in poetiko.

UDK 82.091

literarni liki / Faust / faustovstvo / 20. stol. / Mann, Thomas / Bulgakov, Mihail / Valéry, Paul

Seta Knop: Faustovstvo v dobi izgubljene nedolžnosti

Članek analizira odgovore Faustov 20. stoletja na »modernejši« – danes v marsičem izjalovljeni – faustovski projekt nezadržnega napredka. V navezavi na dialektiko razsvetljenstva in recepcijsko teorijo se osredotoča na tri literarna dela, nastala na predvečer druge svetovne vojne ali med njo: paradigmatičnega »nemškega« Fausta Thomasa Manna, malodušnega »ruskega« Fausta Mihaila Bulgakova in streznjena »francoskega« Fausta Paula Valéryja.