

Michał Kazmierczuk, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Wydział Teologiczny

***Faust* Goethego jako tragedia rozwoju nowoczesności w ujęciu M. Bermana**

Goethe's *Faust* as a tragedy of the development of Modernity in thought of M. Berman

STRESZCZENIE:

MARSHALL BERMAN JEST AMERYKAŃSKIM FILOZOFEM, ZAJMUJĄCYM SIĘ PROBLEMATYKĄ NOWOCZESNOŚCI. INSPIROWANY MARKSIZMEM BADACZ, ŚLEDZI PRZEMIANY NOWOCZESNEGO DUCHA W NOWOŻYTNEJ HISTORII. WEDŁUG BERMANA TRAGEDIA GOETHEGO ZAJMUJE WYJĄTKOWE MIEJSCE W LITERATURZE EUROPEJSKIEJ. WYNIKA TO Z TEGO, ŻE ZDANIEM AUTORA *THE POLITICS OF AUTHENTICITY*, W LOSACH FAUSTA, OGNISKUJĄ SIĘ MODERNIZACYJNE DYLEMATY ROZWOJU JEDNOSTKI I SPOŁECZEŃSTWA NA PRZEŁOMIE XIX WIEKU. W SWOIM NOWATORSKIM ODCZYTANIU XIX WIECZNEJ TRAGEDII GOETHEGO, TRAKTUJE PROCES SAMOPOZNANIA GŁÓWNEGO BOHATERA, JAKO KOMPOZYT TRZECH STADIÓW. KULMINACJĄ DUCHOWEGO ROZWOJU FAUSTA JEST ETAP, KTÓRY BERMAN OKREŚLA MIANEM „DEVELOPERA”, ROZGRYWAJĄCY SIĘ W DRUGIEJ CZĘŚCI TRAGEDII. BERMAN WYCHODZI POZA KANONICZNĄ DROGĘ INTERPRETACJI FAUSTA W KLUCZU ROMANSU GŁÓWNEGO BOHATERA Z MAŁGORZATĄ, PORZUCA TAKŻE TEOLOGICZNĄ ŚCIEŻKĘ INTERPRETACJI DRAMATU GOETHEGO. DIABELSKI PAKT ZAWARTY MIĘDZY FAUSTEM A MEFISTOFELEM JEST NOWYM MANIFESTEM SPRZYMIERZENIA SIĘ LUDZKICH MARZEŃ O PEŁNI I MROCNymi POTĘGAMI POSTĘPU TECHNICZNEGO.

SŁOWA KLUCZOWE:

GOETHE, FAUST, NOWOCZESNOŚĆ, ARCHETYP NOWOCZESNOŚCI, ROMANTYZM.

ABSTRACT:

MARSHALL BERMAN IS AN AMERICAN PHILOSOPHER, DEALING WITH QUESTIONS OF MODERNITY. INSPIRED BY MARXISM PHILOSOPHER FOLLOWS CHANGES OF THE MODERN SPIRIT IN MODERN HISTORY. ACCORDING TO BERMAN, THE TRAGEDY OF GOETHE OCCUPIES A UNIQUE PLACE IN EUROPEAN LITERATURE. ACCORDING TO THE AUTHOR *POLITICS OF AUTHENTICITY* THE FATE OF FAUST FOCUSED DILEMMAS OF MODERNIZATION AND SOCIAL DEVELOPMENT AT THE TURN OF THE NINETEENTH CENTURY.

IN HIS NOVEL READING OF THE NINETEENTH CENTURY GOETHE'S TRAGEDY, BERMAN TREATS THE PROCESS OF SELF-DISCOVERY OF THE MAIN CHARACTER, AS A COMPOSITE OF THREE STAGES. THE CULMINATION OF THE SPIRITUAL GROWTH OF FAUST IS THE STAGE, THAT BERMAN CALLED „DEVELOPER”, WHICH TAKES PLACE IN SECOND PART OF THE TRAGEDY. BERMAN GOES BEYOND THE CANONICAL WAY OF INTERPRETATION OF FAUST IN KEY AFFAIR OF THE MAIN CHARACTER OF MARGARET, ALSO ABANDONS IT THE PATH OF THEOLOGICAL INTERPRETATION OF GOETHE'S DRAMA. DEVILISH PACT BETWEEN FAUST AND MEPHISTOPHELES, IS A NEW MANIFESTO ALLIANCE BETWEEN HUMAN DREAMS OF FULLNESS, AND DARK POWERS OF TECHNOLOGICAL PROGRESS.

KEYWORDS:

GOETHE, FAUST, MODERNITY, ARCHETYPE OF MODERNITY, ROMANTICIZM.

Wydawać by się mogło, że o Fauście napisano już niemal wszystko. Trwająca do-
brze ponad półtora wieku odyseja re-lektury jaką przeszedł najślawniejszy
obok *Cierpień młodego Wertera* utwór literacki Goethego, zdaje się wyczerpał
swój impet. Na drodze re-lektury, Faust przybierał wiele masek i wywoływał antagoni-
styczne oceny moralne¹. Był odsądzany od czci i wiary przez filozofów konserwatywnych,
którzy dostrzegali w nim przede wszystkim zaprzętanego sobą *nihilina*, doprowadzającego do śmierci niewinną Małgorzatę. Inni z kolei, sławili Faustowski pęd samopoznania, a tytaniczne wysiłki (anty?)bohatera, stawiali za wzór odwagi, który dzięki pomocy mrocznych potęg, przeobraża świat w niespotykanej wcześniej prędkości. Diabelski pakt z Mefistofešem analizowali nawet prawnicy, wśród których do dziś, nie ustalili się konsensus, co do tego, jaka jest oficjalna treść szatańskiego układu i kto summa summarum może być uznany za pokonanego/wygranego².

M. Berman odżegnuje się od kanoniczno-teologicznych wykładni *Fausta*, w których rola i znaczenie głównego bohatera sprowadzałyby się do statusu fatalistycznej marionetki na planie Bosko-diabelskiego *experimentum*. Marksizujące podejście Bermana do tragedii mistrza z Weimaru zasadza się na przesunięciu problematyki utworu w sferę polityczno-społeczną z kwestii teodycei, która, co warto podkreślić, jako forma odczytania, już pod koniec XIX wieku, trąciła wielu współczesnym naiwnością³. Uznanie bohatera Goethego za prekursora tragedii rozwoju oznacza, że to w egzystencjalnych dążeniach Fausta a nie w postaci Mefistofelesa czy zakulisowego Absolutu, który pełni w tragedii rolę bezosobowej deus ex machina, Berman dostrzega spiritus movens narracji. Nie bez znaczenia jest ten „interpretacyjny gest” autora *Wszystko co stałe...*, w ramach którego mozolnie konstruowana z historycznych alegorii i metafor tragedia Goethego znosi swój gatunkowy ciężar na rzecz wątku *stricto* fabularnego, którego osią ewolucja duchowa Fausta. Jednakże Berman daleki jest także, od szlaku interpretacyjnego wytyczonego przez O. Spenglera, który jako pierwszy w 1918 roku w *Der Untergang de Abendlandes* utożsamiał tzw. nowożytnego ducha zachodu z mitem faustycznym, gdzie koronną cechą jest dążność do panowania nad nieograniczoną przestrzenią, tj. światem jako takim⁴.

To, co czyni z Fausta archetypową postacią *modernitas*, a z tragedii Goethego arcydzieło, to zdolność adaptacji literackiej figury do wykazania rodzącej się na gruzach feu-

¹ W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 26.

² Wielce pouczającą analizę struktury paktu pomiędzy Mefistem a Faustem, przeprowadził m.in. Emil Steiger. Zob. E. Steiger, „*Faust I'* Goethego, w: H. Markiewicz (red.), *Sztuka interpretacji*, t. 1, Wrocław 1971, s. 398-400. Wielość interpretacji sztuki Goethego, przenosi się także na inne przestrzenie kultury, w tym m. in. teatralne adaptacje. Przykładem zróżnicowania, jaki w powojennej recepcji *Fausta* miał miejsce na deskach Polskiego teatru jest ostatnio wydana monografia B. Paprockiej-Podlasiak *Faust J. W. Goethego na scenach Polskich. Grotowski - Szajna - Jarocki*, Toruń 2012.

³ Podobnie do sprawy podchodził sam Goethe, który w pełni aprobował Kantowską krytykę dowodu teleologicznego, wyznając jednocześnie, że popularna w XVIII wieku filozofia teleologiczna jest dlań wprost odstręczająca. Zob. E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, tłum. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2008, s. 72.

⁴ O. Spengler, *Zmierzch Zachodu, Zarys morfologii historii powszechnej*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 2014, s. 120-121.

dalnego świata nowoczesnej duchowości. W tym sensie Berman zdaje się o wiele bliższy interpretacjom Schopenhauera czy Nietzschego, którzy naczelną linię dramatu dostrzegali w egzystencjalnym „rozdwojeniu” Fausta, którego los wypełniony jest dylematami etycznymi granic wolności, w nieznanym wcześniej wymiarze⁵. W tym sensie inkarnacja Fausta jako ikony nowoczesności ujawnia się w procesie dojrzewania i wychodzenia człowieka z epoki zawinionego dzieciństwa, w myśl oświeceniowej formuły Kanta⁶. Sprawia to, że Bermanowskie odczytanie przesłania Goethego nie wyczerpuje się w dramatycznym położeniu Małgorzaty stanowiącym zwieńczenie I części dramatu, bądź w rozpoczynającym tragedię Boskim imprimatur. Klamrą spajającą dramat jest duchowa ewolucja Fausta, której kulminacją i zwieńczeniem jest utworzenie gigantycznego placu budowy w drugiej części dramatu, gdzie dopełnia się jego los.

Dla Bermana, który wychodzi z pozycji - jak ujmuje to A. Bielik-Robson - „romantycznego marksizmu”, szczytowym punktem narracji jest isticie prometejski projekt rzucenia wyzwania beznamiętnym prawom natury przez Fausta, bowiem przenosi on problematykę tragedii z wymiaru jednostkowego oscylującego wokół monadycznego indywidualium, na grunt refleksji politycznej i społecznej⁷. Przypomnijmy, że czytelnik odnajduje odizolowanego Fausta w gotyckiej izbie, zanurzonego pośród arsenału ksiąg, w bliżej nieokreślonym miasteczku, gdzie rytm życia społecznego wyznacza religijne święto, zaś wieńcząca dramat scena odbywa się na planie wielkiej budowy, dla której pozaliterackim tłem są szumnie zapowiadane w drugim dziesięcioleciu XIX wieku projekty modernizacyjne⁸. Rozpiętość akcji dramatu w uznaniu Bermana odzwierciedla nie tylko duchową drogę Fausta, lecz również modernizacyjny przełom rozbicia relacji, na których spajał się ład feudalnego porządku i społecznej hierarchii średniowiecznej Europy⁹. Bieguny wyznaczone przez początkową i końcową scenę są zatem figuratywno-metaforycznym pejzażem kontrastu, pomiędzy którymi rozgrywa się faktyczny dramat modernizacyjnych turbulencji. Zarówno iluzorycznie harmonijny kosmos feudalnej

⁵ W. Szturc, *Faust Goethego...*, dz. cyt., s. 25.

⁶ I. Kant, *Cóż to jest oświecenie*, tłum. I. Krońska, w: *Kant*, „Myśli i ludzie”, Warszawa 1966, s. 164-165.

⁷ A. Bielik-Robson, *Życie i cała reszta: Marshalla Bermana marksizm romantyczny*, w: M. Berman, *Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006, s. XXVII.

⁸ Berman słusznie zwraca uwagę, iż Goethe żywo interesował się projektami inżynieryjnymi, w jakie obfitował przełom XVIII/XIX wieku. Wystarczy wymienić rozbudowę portu w Bremie w latach 1829-1829, czy rozpoczętą w 1818 roku regulację górnego Renu oraz plany budowy Kanału Sueskiego i Panamskiego. Fausta jako literacką figurę tzw. wydzierania ziemi morzu, czyli spektakularnego rozwoju urbanistycznego XIX wieku i stosunku do „ekosystemu” ukazuje m.in. niemiecki badacz dziejów starego kontynentu Jürgen Osterhammel. Zob. J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, pod red. W. Molik, Poznań 2013, s. 515-518. O torach początkowej recepcji Fausta, jako literackiej figury oraz polityczno-filozoficznego kontekstu epoki pisze S. Dietzsch. Zob. S. Dietzsch, *Faust Klingemanna - Konteksty Epoki*, w: A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, tłum. E. Lubomirski, Ł. Zabielski (red.), Białystok 2013, s. 35-49. Na temat stosunku Goethego do idei filozoficznych początku XIX wieku. Zob. J. Krakowski, *Między Kantem na Goethem. Esej o wczesnej filozofii Hegla*, Wrocław 1994, s. 24-35.

⁹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 50.

wspólnoty, jak i quasisoteriologiczna obietnica samorozwoju, uwypuklają wzajemną niesprowadzalnością moment radykalnego podmiotowego przewartościowania (zerwania?), u podstaw której rodzi się nowoczesność. W ramach czeluści oddzielającej obydwie widmowe światy, tj. pomiędzy oderwaną od społecznej dystrybucji dóbr i wymiany zaciśniętej gotyckiej izby a wieńczącym akcję błotnistym polem targanym zastępami szpadli, krystalizuje się właśnie nowoczesna Iliada ducha. Motorem tych przemian jest witalne pragnienie permanentnego rozwoju Fausta, które nie odnajduje już spełnienia w warstwie gnostycznych spekulacji izolujących bohatera od cierpienia feudalnej gramatyki dnia powszedniego. Berman ową ewolucję Fausta szereguje w trzy stadia, wśród których wyróżnia kolejno: marzyciela, kochanka, developera. Celem artykułu jest opis wymienionych stadiów oraz krytyczna ocena interpretacji M. Bermana.

1. Marzyciel, Kochanek - ponowne narodziny

Tym, co sprawia, że Berman nadaje pierwszemu stadium rozwoju Fausta określenie marzyciela (*dreamer*), jest przeżywanie przez Fausta własnego losu w wyizolowanym społecznie horyzoncie „wewnętrznego rozwoju”. Słynny monolog Fausta otwierający tragedię Goethego jawi się jako wielkie oskarżenie ludzkiej kondycji i związanej z nią ograniczonością wobec nieprzekraczalnej tajemnicy bytu. Otoczony wszelakimi artefaktami umysłowego życia, spędzający czas na intelektualnych poszukiwaniach i poszerzaniu horyzontów Faust dochodzi do wniosku, że trud zdobywania wiedzy okazuje się nieefektywny, zaś poświęcone lata intelektualnego wysiłku sprawiły, iż odizolował się od zewnętrznego świata wypełnionego gwarem życia, emocji i trosk. Wiedza, która jawiła się uczonemu jako droga spełnienia, okazuje się więzieniem ducha, przykuwając Fausta do ciasnej gotyckiej izby będącej symbolem rozwarstwowanego społecznie świata średniowiecza, w którym specjalizacja cechowa, w tym także naukowa, separuje jednostki od tłumów, osadzając „podmiot wiedzy” w roli niezaangażowanego społecznie obserwatora¹⁰.

Zrezygnowany, posiadłszy pełną wiedzę epoki, w tym także tę z obszarów alchemii, przywołuje Ducha Ziemi, który widząc płochliwą reakcję Fausta każe mu poszukać ducha swojej miary, rzucając w stronę złęczionego uczonego ironiczny epitet: *Übermensch*. Jak zaznacza Berman, owo nabrzmiałe w ciągu następnych dwóch stuleci sformułowanie, które zrobi potężną karierę dorabiając się dziesiątek interpretacji, nie ma w tym kontekście wymiaru metafizycznego i moralnego. Wbrew temu, co na pierwszy rzut oka możemy sądzić, nie stanowi pochwały dla tytanicznego wysiłku człowieka nowoczesnego, co raczej kpiący zwiastun jego nieuchronnej katastrofy i daremności wysiłków na drodze do stania się „kimś więcej”. Jak dopowiada Berman, Go-

¹⁰ Tamże, s. 53. Warto zaznaczyć, że Hegel w swych *Wykładach z estetyki*, podejmuje i rozwija analogiczną myśl, określając Fausta jako tragedię absolutnie filozoficzną. Jak zaznacza A. K. Haas, rozdział między wiedzą a witalnością życia, który wypowie do pragnącego zdobycia wiedzy studenta Mefistofeles: „*Mój przyjacielu, każda teoria jest szara, ale zielone - życia drzewo złote*”, odbiła się w recepcji tragedii u autora *Fenomenologii Ducha*, który stosował metaforę *grau in grau* w swych wywodach. Zob. A. K. Haas, *Interkulturalne związki I części Fausta Goethego z filozofią i ich (nie)obecność w polskich przekładach*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2005 nr 1, s. 34.



Słynny monolog Fausta otwierający tragedię Goethego jawi się jako wielkie oskarżenie ludzkiej kondycji i związanej z nią ograniczonością wobec nieprzekraczalnej tajemnicy bytu. Otoczony wszelakimi artefaktami umysłowego życia, spędzający czas na intelektualnych poszukiwaniach i poszerzaniu horyzontów Faust dochodzi do wniosku, że trud zdobywania wiedzy okazuje się nieefektywny, zaś poświęcone lata intelektualnego wysiłku sprawiły, iż odizolował się od zewnętrznego świata wypełnionego gwarem życia, emocji i trosk.

ethański Duch mówi raczej Faustowi, aby starał się być *Menschem*¹¹. Echem przestrogi, jakiej Duch ziemi udzielił Faustowi, będzie swoiste memento Mefistofelesa: „*Zawsze tym będziesz - czymś jest...*”¹², które towarzyszyć będzie Faustowi, przez całą drogę jego duchowej epopei.

Wzbierająca fala beznadziei, dla której tłem jest noc, doprowadza Fausta do aktu negacji ostatecznej. Gdy przykładą kielich z przygotowaną trucizną do ust, pracownię zalewa blask światła, a mury zaczynają drżeć, czego źródłem są dzwony kościelne obwieszczające poranek Zmartwychwstania. Myliłby się jednak ten, kto wraz z anielskimi śpiewami obwieszczającymi wypełnienie się Paschy Chrystusa uznałby, że chrześcijańskie orędzie o zmartwychwstaniu ratuje Fausta. Tym, jak podkreśla Berman, co wzbudza w nim witalną siłę życia i daje mu ponowne narodziny ducha odrywając czarę z trucizną od ust, nie jest wcale Chrystus, lecz dźwięki dzwonów, które przywracają zatarte w pamięci bohatera wspomnienie dzieciństwa¹³. „Jaki dźwięk pełny, jakież jasny ton/Cza-

¹¹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 54.

¹² W celu uniknięcia nieporozumień, w artykule korzystam z trzech przekładów Goethego sądząc, że różnicę pomiędzy Polskimi tłumaczeniami, pomimo gigantycznej pracy A. Pomorskiego, E. Zegadłowicza czy chociażby F. Konopki, żeby wymienić niektórych, nie pozwalają wybrać bezapelacyjnie jedynie słusznej translacji całości. Zob. K. Ćwiklak, *Polskie przekłady Fausta Johanna Wolfganga Goethego: studium porównawcze*, „Pamiętnik literacki” 1999 t. XV z. 2. 90, s. 153-176. Tym samym, zaraz po cytowanej frazie umieszczam w kwadratowym nawiasie nazwisko tłumacza, a w przypisie dolnym, odnoszę się jedynie do tytułu i strony, z której ów cytat jest zaczerpnięty. J. W. Goethe, *Faust*, dz. cyt., s. 57.

¹³ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 56.

rę przemocą od ust mi odkłania? /Czyż już zwiastuje mi ten głuchy dzwon/Pierwszą go-dzinę Święta Zmartwychwstania?...”¹⁴ [W. Kościelski].

Ten, jak ujmuje Berman, „zapomniany obszar jestestwa” powraca do Fausta ze zdwojoną siłą sprawiając, że fala beztroskich wspomnień radości i tęsknoty lat dziecinnych przywraca go światu zewnętrznemu i wypędza za mury „grobowca” pracowni. Teologiczna próba interpretacji tego „egzystencjalnego zmartwychwstania” Fausta okazuje się więc jedynie symbolicznym kostiumem, pod którym kryje się, zdaniem Bermana, uzyskana łączność z utraconym dzieciństwem¹⁵. Powrót do tłumu skrzętnie odpychanego podczas samotnego zgłębiania wiedzy, licznie gromadzącego się na miejskich placach i błoniach, sprawia Faustowi początkowo radość, co podkreślają głoszone przez niego tyrady na cześć życia. Jednakże, spotkanie z dawno niewidzianymi ludźmi, uprzytamnia mu bolesną przeszłość, która zmusiła go do zamknięcia się w swej gotyckiej pracowni. Znajome postacie przypominają z wdzięcznością i uznaniem Faustowi o praktykowaniu przez niego wspólnie z ojcem medycyny. Faust, który nie umie ukryć przed sobą swego niezadowolenia z powodu owej praktyki, która jego zdaniem zabiła więcej osób niż zdołała uratować, powraca zrozpaczony do pracowni. „Więcej niż dżuma sama psując krwi/ Z rąk moich własnych truczkę brali chorzy/ Oni pomarli- a jam musiał dożyć/Że świat morderców dwóch bezczelnych czci...”¹⁶. [F. Konopka].

W uznaniu Bermana jest to moment istotny. Każde bowiem zwrócić uwagę, iż w pragnieniach Fausta zagościły niedające się pogodzić tendencje. Z jednej strony, przywrócony przez kościelny dzwon społeczny wymiar życia, skażony nieefektywną praktyką lekarską uprzytamnia mu, że nie może pogodzić samozadowolenia i trwania w łonie wspólnoty. Z drugiej strony, duchowa rewolta, jaką dzierży w swym umyśle, nie pozwala mu już na działalność w społecznej próżni, jaką była pracownia. Można wręcz stwierdzić, że Faust pozbawiony zostaje wszelkiego oparcia, kontekstu, który zdawało się dopiero co na nowo odzyskał. Swej „roli” nie widzi już ani w osamotnionej gotyckiej celi, ani w bezowocnym życiu społecznym, stąd musi poszukać dla siebie takiej formy realizacji, która umożliwi funkcjonowanie, w którym - parafrazując samego Fausta - dwie dusze mają mieszkanie¹⁷.

Owo dialektyczne napięcie, w którym przebija się oświeceniowy charakter nauki z jej zamiarem „poprawy” bytu społecznego oraz indywidualna pasja poznania, sprawiają, że powracając do pracowni, Faust otwiera Nowy Testament i dokonuje korekty prologu z ewangelii św. Jana. Janowe „Na początku było słowo” pod wpływem re-interpretacji Fausta uzyskuje postać „Był na początku czyn”, co oznacza, że bohater Goethego wpisując się w XIX-wieczny konflikt intelektualny na terenie Niemiec, roz-

¹⁴ J.W. Goethe, *Faust...*, dz. cyt., s. 27.

¹⁵ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 57. Berman omawiając ów przy tym fragment uwagę, iż fenomen dźwięku dzwonów skrywających „czas utracony” opisany przez Goethego jest symptomatyczny dla późniejszych opisów literackich Prouta czy psychologicznych analiz Freuda, w których bodziec sensualistyczny otwierał pamięć Ja na wymiar utraconej jedności z dzieciństwem.

¹⁶ J.W. Goethe, *Faust*, dz. cyt s. 45.

¹⁷ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 60



A zatem, Janowy prolog o Logosie nabiera w ujęciu Fausta charakteru swoistego manifestu aktywizmu. Idea Boga, który definiuje się poprzez aktywność stworzenia oznacza w istocie dla Fausta podszept do naśladowania, a nie tylko biernej kontemplacji aktu stwórczego. Mgliste jeszcze dla Fausta konsekwencję płynące z nowego przekładu Teodycei pomaga mu wyciągnąć ujawniający się Mefistofeles, który podważa „czystość” Boskiego aktu stwórczego.

grywany pomiędzy starotestamentalnym Bogiem czynu a nowotestamentowym Bogiem słowa, ob staje przy pierwszym, zarazem radykalnie rozrywając pierwotny kontekst teologiczny tekstu. Ten inicjacyjny gest ma w ujęciu Bermana oznaczać nie tylko przeorientowanie indywidualnego objawienia Faust wyrażonego za pomocą kodu świata chrześcijańskiego, ale stanowi przede wszystkim jawną polemikę z biblijnym *creatio ex nihilo* i przedustawną harmonią stworzenia¹⁸. Nie jest to jednakże polemika teoretyczna, lecz wezwanie zawierające implicite postulat zmiany traktowania bytu, który neguje samozadowolenie poznawcze, wynikające z nienaruszalnej Boskiej pieczęci. A zatem, Janowy prolog o Logosie nabiera w ujęciu Fausta charakteru swoistego manifestu aktywizmu. Idea Boga, który definiuje się poprzez aktywność stworzenia oznacza w istocie dla Fausta podszept do naśladowania, a nie tylko biernej kontemplacji aktu stwórczego. Mgliste jeszcze dla Fausta konsekwencję płynące z nowego przekładu Teodycei pomaga mu wyciągnąć ujawniający się Mefistofeles, który podważa „czystość” Boskiego aktu stwórczego¹⁹.

Mefisto wytyka Faustowi naiwność, podkreślając, że każda twórczość powstaje na gruncie rzeczywistości już istniejącej, w której rozgrywa się to, co „(...) jedynie godnym jest aby zginęło” [W. Kościelski]²⁰. Jak twierdzi Berman, paradoks tak zarysowanej dialektyki czynu przez ducha który „(...)ciągle przeczy”²¹, polega na tym, iż Faust, aby dopełnić inkarnacji własnej osobowości w przestrzeni twórczej, musi współdziałać z siłami destrukcji, gdyż te sprzęgnięte są nierozzerwalnie z każdym aktem kreacji. Mówiąc

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 61.

²⁰ J. W. Goethe, dz. cyt., s. 44.

²¹ Tamże., s. 44.



Wbrew podszeptom diabła Faust nie wciela się w rolę Don Juana, lecz dzięki uzyskaniu fizycznej i materialnej niezależności może z perspektywy odnieść się do „małego świata”, który postanowił opuścić, nie mogąc się w nim zadomowić.

Od teraz podstawowym motorem działań Fausta, od którego zależy powodzenie nie jest uzyskany status społeczny, lecz wiara w siebie, którą Mefisto tuż po zawarciu paktu sugeruje Faustowi onieśmielonemu wobec otwierających się możliwości.

inaczej, chcąc tworzyć i przekształcać rzeczywistość Faust musi pozbyć się marzenia o nieskazitelności aktu twórczego, czego nie zdołał dokonać w chwili, w której wspominał z wyrzutem swoją medyczną praktykę²². Poczucie winy, jakie wezbrało w Fauście na wspomnienie o nieefektywnej medycznej pomocy, musi ulec sukcesywnemu wyparciu, jeżeli bohater faktycznie pragnie uczestniczyć w boskiej roli tworzenia. Twórcze życie i związany z nim proces, jak głosi dictum Mefistofelesa, wymaga ofiar. Tylko ten, kto zdolny jest porzucić cugle skrupułów i zaakceptować nowoczesną dialektykę twórczą, będzie mógł w istocie działać swobodnie.

Novum Fausta i jego *differentia specifica* jako postaci literackiej zasada się na tym, iż pragnienie samorozwoju, które potwierdza, zawierając pakt z diabłem, oscyluje wokół pomnażania siebie samego, symbolicznego kapitału nowoczesnej ekonomii samorozwoju²³. Ale zaznaczyć trzeba, że postulat samorozwoju, jaki deklamuje przed obliczem Mefista Faust, nie jest wizją konwencjonalnego bycia-w-świecie, polegającego na jak największej akumulacji danych zmysłowych i intelektualnych. Radykalizm Faustycznego programu jest swoistym manifestem nowoczesnego ducha *par excellence*, bowiem sięga aż do możliwości samozagłady Ja²⁴. „Duchem najwyższej i najgłębszej sięgnę/sercem

²² M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 62.

²³ Tamże, s. 63.

²⁴ Tamże, s. 64. Odkrywamy tu drugie dno tragiczności Fausta, który usiłując ustanowić sam proces dążenia jako cel, nie traci z oczu jego finalnego niepowodzenia. Mordercza ironia, jaka spełnia się w ekonomii samorozwoju Fausta, polega nie tyle na „ślepej wierze” w rozwój, którą odziedziczyły wielkie projekty modernizacyjne XX wieku. W uznaniu Bermana taka interpretacja jest mylna i określa ją jako pseudofaustyczne odczytanie Goethego.

swym ludzkie dole i niedole sprzęgnę/ O jestestwo ludzkości mnożąc swe jestestwo/ Aż, jako ona, obróć się w nicestwo..”²⁵. [A. Pomorski]

To z kolei sprawia, że ekonomia samorozwoju Fausta, jest znacznie bardziej złożona, niż podszeptwana przez Mefistofelesa oferta, w której głównym towarem jest zmysłowość, status materialny oraz szybkość. Dzięki pomocy mrocznych potęg, jakie reprezentuje Mefisto, Faust z łatwością pokonuje podstawowe przeszkody modernizacyjne swego wieku, jaką jest opór przestrzeni przemierzając świat z zawrotną prędkością. Szykowny strój oraz odwar odmładzający sporządzony przez czarownicę na życzenie Mefista są tymi elementami, które szatańska postać oferuje uczonemu jako swoisty bilet wstępu do świata samorozwoju. Jednak to, że, jak zaznacza Berman, zmianie ulega społeczny status Fausta, który dzięki odmłodzeniu, nieskrępowanej mobilności i środkom finansowym zapewnionym przez Mefista pozostaje gotowy do podróży, nie oznacza wcale, że najistotniejszy diabelski dar jest wykreowany sztucznie²⁶. Wbrew podszeptom diabła Faust nie wciela się w rolę Don Juana, lecz dzięki uzyskaniu fizycznej i materialnej niezależności może z perspektywy odnieść się do „małego świata”, który postanowił opuścić, nie mogąc się w nim zadomowić. Od teraz podstawowym motorem działań Fausta, od którego zależy powodzenie nie jest uzyskany status społeczny, lecz wiara w siebie, którą Mefisto tuż po zawarciu paktu sugeruje Faustowi onieśmielonemu wobec otwierających się możliwości²⁷. „Mój przyjacielu, wszystko się znajdzie w potrzebie/Żyć się nauczysz, kiedy zyskasz wiarę w siebie...”²⁸. [W. Kościelski]

Berman, w odróżnieniu od zwolenników kanonicznej interpretacji roli Małgorzaty, jakiej dorobił się wiek XIX i początek XX ukazując bohaterkę jako bierną ofiarę hedonistycznego *experimentum mediatis* Fausta podkreśla, iż wbrew temu, do czego czytelnicy zostali przyzwyczajeni, interpretacja taka jest nie słuszna. Według autora „Wszystko co stałe...” Małgorzata jest nie tylko postacią ze wszech miar dynamiczną i świadomą pętających ją ograniczeń, lecz jej dramatyczny los winno się odczytywać

²⁵ J.W. Goethe, *Faust...*, dz. cyt., s. 72-73.

²⁶ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 66.

²⁷ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 67. Intrygujące ujęcie Mefistofelesowskiego wskazania przez M. Bermana znajduje zaskakujące spełnienie w wymiarze neoliberalnej utopii demokratycznej, w której magiczne zaklęcie: „uwierz w siebie” ma poczesne zastosowanie, wypełniając znaczną przestrzeń marketingu i idei autorytetów pop-kultury. Takie wyciąganie wniosków z podszeptu Mefista byłoby jednakże zbyt pochopne, bowiem nie odkrywa ono tego, co interpretacja Bermana zdaje się nie mówić wprost. W spełniającej się nowoczesności społeczeństw zmodernizowanych, która wyraża się w lapidarnym codziennym doświadczeniu ludzkim, sprowadzającym się do tego, że „(...) wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu...”, wiara w zewnętrzną, niezależną od podmiotu instancję zdaje się narażona na znacznie większy heroizm, niż moglibyśmy pozornie sądzić. Wraz z demitologizacją świata jako rozumnej całości i wyparciem mediacji bytu, czyli koncepcji ontycznego logosu projektowi samorozwoju ludzkiego pozostaje jedynie wiara we własne możliwości. Ten ambiwalentny stosunek do świata, wpisany w romantyczno-oświeceniowy projekt auto-deifikacji, który u progu XIX wieku ochrzczono nihilizmem, staje się dla „po-nowoczesnego” człowieka jedynie trywialnym banałem codzienności. Por. M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz. Witkacy*, Warszawa 2009, s. 75.

²⁸ J. W. Goethe, *Faust...*, dz. cyt., s. 65.

przede wszystkim, jako nieudolne zmaganie z feudalnym system społecznym małej wspólnoty (*Gemeinschaft*)²⁹.

Obdarowywana przez Fausta kosztowną biżuterią świadomie ukrywa ją przed światem i własną matką wiedząc, iż ludzie tworzący środowisko małego miasteczka nie wybaczą jej posiadania kosztowności bez złorzeczenia i snucia podejrzeń o niemoralnym sposobie ich pozyskania. Ten odruch samo-zachowania zadaje po części kłam twierdzeniom traktującym Małgosię jako niedoświadczony surowych realiów świata dziecko. Zdaniem Bermana Małgorzata zachowując ostrożność broni swej niewinności, która zapewnia jej gwarant uczestnictwa w ułożonym bycie wspólnoty. Jednakże, jak zaznacza Berman, owa wydawać by się mogła cnotliwa stro-na działań Małgorzaty nosi w sobie janusowe oblicze feudalnego układu społecznych asymetrycznych relacji kobieta-mężczyzna. A zatem, na obawę Małgorzaty przed Faustem i jej zapobiegliwość możemy patrzeć także, jako na wykwit presji małomiasteczkowej rzeczywistości, w której pozycja kobiety naznaczona była brzemieniem wolności mężczyzny oraz inwigilacją otoczenia³⁰. Będąca uosobieniem chrześcijańskich cnót i dobroduszości Małgorzata uczy się dzięki romansowi z Faustem, który daje jej odczucie niezasłużonego wyróżnienia, uczy się na nowo wartościować stosunek do siebie samej³¹.

To, co paradoksalnie będzie źródłem jej zguby, czyli pełna oddania miłość do Fausta, jest zarazem pierwszym etapem jej wykroczenia z mentalnych struktur małego świata, pod których pręgierzem finalnie upada. Gnuśny, lecz poukładany świat Małgorzaty, w której kobiecość utożsamiona była *per se* z niewinnością, ulega rozbiciu dzięki wkroczeniu osoby z poza jej świata i klasy. Faust będący uosobieniem wysokiej pozycji społecznej posiadający wykształcenie i obycie świata sprawia, że Małgorzata uczy się być kochana i chciana oraz dostrzega własne ułomności³². Berman zwraca uwagę, iż scena, w której Małgorzata przyodzabiając się w podarowany przez Fausta naszyjnik spogląda na siebie w lustrzanym odbiciu, jest dla niej momentem przełomowym, bowiem ujrzana postać budzi w niej autorefleksję o tym, iż może być kimś innym, niż jest³³. „Gdybym choć te kolczyki miała! / Jak się inaczej w nich wygląda! / Na cóż nam młodość i uroda? / Wszystkiego tego przecie szkoda / Gdy i tak nikt nas nie po-

²⁹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 77.

³⁰ Tamże, s. 69.

³¹ Tamże, s. 70.

³² Znaczenie przewagi pozycji społecznej i intelektualnej Fausta wobec Małgorzaty oraz wypływające z tego konsekwencje porzucenia cnotliwego dziewczęcia, zaznacza wyraźnie już Kierkegaard, z tą jednakże różnicą, iż dla autora *Albo-albo* dramat Małgorzaty oscyluje wyłącznie wokół relacji miłości do Fausta, który stał się formą jej dążenia i oparcia. Refleksja dotycząca, delikatnie rzecz ujmując, nieprzychylnego otoczenia osamotnionej Małgosi, które domaga się na kobiecie linczu, niemalże nie występuje i skwitowana zostaje lapidarnym sformułowaniem: „(...) jej otoczenie staje się jej coraz bardziej obcym”. S. Kierkegaard, *Wycinanki z czarnego papieru*, w: *Albo-albo*, t. I, tłum. I. Iwaszkiewicz, A. Buchner, Warszawa 2010, s. 214.

³³ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 69.

żąda...”³⁴ [W. Kościelski] Jak się później okaże, lekcja transgresji, którą dzięki mrocznym potęgom jest w stanie odrobić Faust, okaże się ponad siły Małgorzaty. A zatem, fiasko owego romansu konstytuuje się już u jego podłoża. Małgosia zaintrygowała Fausta właśnie z powodu niewinności i niedostępności, przez co uczony traktuje Małgorzatę jako najczystsze uosobienie cnoty i łagodności starego świata, który przecież dopiero co od siebie odsunął opuszczając mury pracowni. Świat życia Małgorzaty, wraz z jej skromnym domowym inwentarzem, dewocyjna matka i gotycka katedra, do której regularnie zdąża na msze i spowiedź, uosabia wszystko to, przeciwko czemu Faust buntuje się w początkowej fazie tragedii. Z kolei, podkreśla Berman, to przeciwko czemu Małgorzata prowadzi podwójną grę, czyli poczuciu winy względem społecznych wymagań oraz autentycznym odczuciu grzechu pozostaje dla niej, w odróżnieniu od wyzwolonego Fausta, rzeczą niemożliwą do przekroczenia. O ile skruszenie murów starego porządku w wypadku Fausta zasadza się na świadomości tworzenia nowych wartości, o tyle zguba Małgorzaty polega właśnie na próbie przekroczenia ram moralnych za pośrednictwem autentyczności uczucia, przy jednoczesnej próbie sprostania „wartościom starym”.

Seksualna aberracja, w wyniku której Małgorzata zachodzi w ciążę, jest źródłem społecznej zguby w świecie, w którym majątny i młody Faust niezwiązany ziemią i wykonywanym zawodem, cieszyć się może pełną wolnością w odróżnieniu od kobiety, której los wydany zostaje na łaskę wspólnoty³⁵. Przygnana do katedry wyrzutami sumienia i poczuciem hańby Małgorzata czuje się coraz bardziej przytłoczona zabudową świątyni,

³⁴ J. W. Goethe, *Faust...* dz. cyt., s. 94.

³⁵ Tamże, s. 76. Jak konkluduje Berman, myśl socjologiczna drugiej połowy XX wieku, doskonaląc narzędzia krytyczne pozwalające badać przemiany w życiu seksualnym i rodzinnym na przestrzeni XVI-XVIII wieku, nie pozostawia złudzeń, co do rzekomo idyllicznych stosunków panujących w małych wspólnotach Europejskiego Zachodu. Co intrygujące, historycy na których dokonania powołuje się Berman, E. Shorter i L. Stone wykazują że na przełomie XIX wieku występuje wyraźna tendencja wśród młodych, nawiązywania intymnych więzi przekraczających barier klasowe i religijne. Literatura piękna XIX stulecia również nie pozostaje dłużna wobec procederu nierówności. Klasycznym przykładem tragicznego losu porzuconej ciężarnej kobiety, która próbuje wytrwać ekonomicznie i psychicznie w utrzymujących się jeszcze feudalnych stosunkach wymiany jest postać Fantyny wykreowana przez W. Hugo w *Nędznikach*. Tragiczny los Fantyny zmusza ją, aby w czasach Francuskiej restauracji, ukryć dziecko z „nieprawego łoża u żadnych zysku właścicieli karczmy, którzy z bezbronnej, a później bezrobotnej matki postanawiają wydusić jak najwięcej pieniędzy. Wraz z rosnącymi wydatkami dotyczącymi nieprawdzwicznych chorób córeczki, które zgłasza zdruzgotanej matce małżeństwo karczmarzy Fantyna dochodzi do ściany sprzedając dwa przednie zęby. To oszpecenie siebie będzie stanowiło moment przełomowy, bowiem jedynie co sprawiało, że Fantyna pomimo utraconej reputacji mogła budzić jeszcze uwagę, był jej wygląd zewnętrzny. Ekonomiczny impas niemogącej zadowolić rosnących wydatków zgłaszanych przez opiekunów dziecka przyparta do muru Fantyna postanawia sprzedawać swoje ciało. W wyniku awantury z żandarmem mająca być niesłusznie osadzona w areszcie zostaje uratowana przez mera J. Valentina, który jako skruszony galernik zbieg postanawia zwrócić córkę matce. „Dzieje Fantyny cóż to takiego? To społeczeństwo kupujące sobie niewolnicę. A kto jest sprzedaje? Bieda (...) Niewolnictwo istnieje nadal, ale gnębi już tylko kobietę i nazywa się prostytutką. Gnębi kobietę to znaczy wdzięk, słabość, piękno, macierzyństwo. To chyba największa hańba człowieka...”, W. Hugo, *Nędznicy*, t.1, tłum. K. Byczewska, Warszawa 1956, s. 249.

hukiem organów oraz strzelistym sklepieniem, które zdaje się pętać ją niczym klatka³⁶. „Ciasno mi!/Murów filary/Duszą mnie!/Sklepienia/Tłoczą mnie!- Powietrza!...” [W. Kościelski]³⁷.

W uznaniu Bermana rozpacz Małgorzaty w katedrze, której efektem jest omdlenie i późniejsze popadnięcie w stan graniczący z obłędem, stanowi krytykę gotyckiej wizji świata, która staje się niedającym się unieść brzemieniem dla autentyczności uczucia. Nawet brat Małgorzaty Walenty, który staje w obronie zhańbionej siostry i wyzywa Fausta na pojedynek, nie jest w ujęciu Bermana, żadnym gwarantem dla siostry. Wręcz przeciwnie. Walenty, który jako podrzędny żołdak poczucie własnej dumy czerpał ze sławionej bogobojności i cnotliwości siostry, staje się kolejnym ogniwem w łańcuchu społecznego napiętnowania bezbronnej kobiety. Umierając, raniony śmiertelnie przez wspomaganego przez Mefistofelesa Fausta, wygłasza ostatkiem sił siostrze tyradę o zgubie, jaką na siebie zaciągnęła, przepowiadając jej społeczne wykluczenie. Sam, przekonany o własnym żołnierskim etosie, obwieszcza, że podąży wprost chwały bożej. „(...) Niech w piersi serce ci się strważa/ Gdy będą ci spoglądać w oczy!/ Łańcuch cię nie ozdobi złoty!/ Nie staniesz już koło ołtarza./ Nie będziesz strojna jak od święta/ Tanecznej zażywać ochoty!/ W ostatnim kącie, gdzieś w pomroczy,/ skryjesz się między tłum żebraczy,/ A gdy ci nawet Bóg przebaczy,/ Będziesz na ziemi tej przekłeta...”³⁸ [W. Kościelski].

Więść o wtrąceniu Małgorzaty do więzienia przekazana przez Mefista odrywa Fausta od uciech i tańca i każe mu ratować porzuconą niewiastę. Mefistofeles spełnia wszelkie formalne warunki, aby ucieczka z więzienia mogła się powieść, jednakże Małgorzata poddaje się osądowi bożemu i umiera. Choć, jak nadmieniał Berman, jej sposób stawienia czoła tragedii ubrany jest w najszlachetniejsze wartości starego świata, jakim są poświęcenie i czysta miłość, to droga obrona przez Fausta, którego punktem wyjścia jest autoafirmacja własnego Ja i jego nieustanna ekspansja okazuje się *summa summa-rum* skuteczniejsza³⁹.

Faust, zaznacza Berman, nie wyobraża sobie porzucenia zdobytej wolności na koszt Małgorzaty, jednakże nie mogąc z nią żyć wspólnie pragnie, aby ona żyła dalej. Przejmująca agonia Małgosi, podczas której ani razu nie obwinia Fausta o swą zgubę wywołuje u uczonego dojmujące poczucie żalu. Jak podsumowuje Berman, w zamkniętym świecie, z którego Małgorzata nie potrafiła się wydostać, nie ma miejsca dla Fausta, którego credo przypieczętowane diabelskim paktem można streścić: *Nigdy się nie zatrzymuj!* Rozwój, którego pragnął Faust wymaga ofiar, co Mefistofeles kwituje lapidarnym: „ (...) Nie ona pierwsza...”⁴⁰. [A. Pomorski]

Faust w takiej optyce zostaje, zdaniem Bermana, jedynie częściowo rozgrzeszony, bowiem to nie on doprowadził w istocie do śmierci Małgorzaty, lecz uczynił to mały,

³⁶ Tamże, s. 76.

³⁷ J. W. Goethe, *Faust*, dz. cyt., s. 132-133.

³⁸ J. W. Goethe, *Faust*, dz. cyt., s. 130-131.

³⁹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 75.

⁴⁰ J.W. Goethe, *Faust*, dz. cyt., s. 194.

duszny świat wspólnoty, w której Małgorzata nie miała oparcia⁴¹. Zdaniem Bermana brutalna lekcja, jaką odbiera Faust od miłości Małgosi polega na tym, że wiążąc się z innymi i mając na względzie osobisty rozwój, musi wziąć odpowiedzialność za umożliwienie rozkwitu drugiej osobie, bowiem inaczej pozostanie odpowiedzialny za jej zgubę⁴².

2. Developer - dialektyka nowoczesnego rozwoju

Faust, zdaniem Bermana, przechodzi w drugiej części tragedii kulminacyjny moment swego rozwoju, któremu autor *Wszystko co stałe...* nadaje miano developera. Berman nie wybrał owego określenia tak nachalnie narzucającego współczesne konotację przypadkowo, bowiem finalne stadium rozwoju Fausta znamionuje człowieka czynu *par excellence*. Jak stwierdza A. Bielik-Robson, dopiero w drugiej części dramatu rozpoczyna się prawdziwie demoniczna przygoda, której tematem będzie rywalizacja z Bogiem⁴³. Na czym ona polega? Otóż, dotąd Faust jako marzyciel prowadził wyizolowane społecznie życie jednostkowe, w którym prym wiodły teoretyczne dywagacje. Wyzwalając się z gotyckich ram swej pracowni i przypieczętowując pakt z Mefistofelesem nawiązuje więź miłości z Małgorzatą, która wprowadza bohatera w drugie stadium kochanka (*Lover*). Miłość Małgorzaty, której rozbita dusza lawiruje pomiędzy nieudaną próbą radykalnej transgresji porządku feudalnego świata poprzez czyste uczucie, a szacunkiem dla wartości, które po przekroczeniu zwyczajów małomiasteczkowej wspólnoty według najbliższych bezpowrotnie utraciła, kończy się dlań śmiercią. Trzeci etap będący zwieńczeniem ewolucji głównego bohatera polega na ostatecznym wcieleniu w życie idei samorozwoju w wymiarze politycznym, społecznym. Jak stwierdza Berman, życie Fausta jako developera (*Developer*) rozbija ograniczony dotąd horyzont bycia Fausta z prywatnego (intymnego) na publiczne, ze wspólnoty zastanej na organizację, z akademickiego oddalenia chłodnych teorii i intymnej relacji bliskości, w ramiona aktywizmu społecznego⁴⁴.

Jednakże zanim to nastąpi, w drugiej części tragedii pisanej przez poetę z Weimar w latach 1825-1831 znajdujemy Fausta w duchowym impasie wywołanym stratą

⁴¹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 77. W podobnym duchu pisze także T. Mann, kiedy analizuje problematykę relacji Fausta i Małgorzaty. „Zapewne historia Małgosi jest też tragedią ducha, który przy szyderczej asyście diabła dopuszcza się zabójczej w skutkach winy wobec piękna i Goethe bardziej, niż kiedykolwiek jest tu rewolucjonistą, w imię uczucia zbuntowanym przeciw okrucieństwu, z jakim ludzka społeczność karze piękno ulegające wyższemu urokowi ducha, przez ducha uwiedzione...”. T. Mann, *O Fauście Goethego*, tłum. M. Łukasiewicz, „Literatura na świecie” 1996 nr 5-6 (298-299), Warszawa 1996, s. 170.

⁴² M. Berman, dz. cyt., s. 74. Można powiedzieć, że interpretacja Bermana jest w tym fragmencie nadzwyczaj optymistyczna i wyraźnie sprzyja Faustowi. Przekonanie o tym, że Faust jest w stanie z miłości Małgorzaty wyciągnąć naukę o odpowiedzialności, a nie jedynie trapiący go wyrzut sumienia, jest bardzo ciężki do wykazania na podstawie tekstu tragedii. Przyznać trzeba, że większość komentatorów nie jest w tym aspekcie tak życzliwa Faustowi, jak wydaje się być Berman. Zob. A. Janicka, *...Z punktu widzenia Małgosi. Faust i kobiety*, w: H. Kurowska, J. Ławski (red.), *Postacie i motywy faustyczne w literaturze Polskiej*, T.2, Białystok 2001, t. s. 53-63.

⁴³ A. Bielik-Robson, *Życie i cała reszta...*, dz. cyt. s. XXVII.

⁴⁴ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 78.

Małgorzaty⁴⁵. Faust przyglądający się w beczynnym zamyśleniu morzu rytmicznie obmywającemu brzeg zostaje zasypywany przez Mefistofelesa nowymi pomysłami samorealizacji. Jednakże, jak zaznacza Berman, wszystkie one wydają się Faustowi wtórne, co ów wymownie kwituje ziewaniem. Majestat natury, który ukrywa w sobie niezmierną siłę żywiołu, zaczyna ożywiać znudzonego Fausta, który wyrwany z melancholijnego spoczynku obwieszcza Mefistofelesowi, że postanawia wytoczyć niemy siłom ukrytym w naturze ostateczny bój. Ten, wydawać by się mogło z początku, absurdalny pomysł, który niemalże automatycznie przywołuje skojarzenia z osławionym bohaterem Cervantesa Don Kichotem i jego walką z wiatrakami, jest jednakże niedorzeczny pozornie⁴⁶. Faust wytyczając projekty modernizacyjne wprzęgnięcia morza w służbę człowieka i uczynienia z jałowej, niezaludnionej dotąd ziemi, żyznej przestrzeń wypełnionej miastami napędzanymi energią wodną, wywołuje u Mefistofelesa oszołomienie. Zalecana Faustowi przez diabła w pierwszej części tragedii wiara w siebie przygotowuje teraz Mefista o zawrót głowy.

Cytując autora *Wszystko co stałe...*: „(...) protegowany, przerósł mistrza. Faust chce bowiem ruszyć z posad cały świat...”⁴⁷. Jak dopowiada Berman, ów fragment dramatu jest istotny nie tylko z powodu tego, że Mefistofeles nie ma, dobitnie rzecz ujmując, nic szczególnego do powiedzenia, lecz także dlatego, że to Faust wpada na pomysł podboju przyrody, wbrew pomysłom podszeptanym przez Mefista. Tym samym, Berman uznaje, iż moment ten jest przełomowy dla utworu Goethego w tym sensie, iż wyraża syntezę romantycznej idei samorozwoju bohatera z nowym społecznym rozdziałem pracy, który Faustowski plan industrializacji wymusi na robotnikach. Mówiąc inaczej, w skoncentrowaniu się dążeń Fausta na podboju przyrody, mającym zarazem przeobrazić feudalny system pracy w zorganizowany mechanizm współdziałania, ziszcza się zapowiedź syntezy myśli indywiduum i działania w obszarach wpływu społecznego, która w początkowej fazie tragedii, skłoniła Fausta do ucieczki od „zewnątrznego świata”⁴⁸.

Nowa forma działalności Fausta potrzebuje zatem człowieka nowego typu, wielkiego planisty i nadzorca projektu, stąd Berman nazywa trzecie stadium Fausta mianem *Developera*. Owo stadium jednakże, jak zauważa Berman, wnosi ze sobą zagrożenia na niespotykaną wcześniej skalę, bowiem oddziaływanie Fausta nie ogranicza się już tylko do bezpośrednich intymnych relacji, jak miało miejsce w przypadku Małgorzaty, która

⁴⁵ Tamże, s. 78. Berman w swej interpretacji kieruje się losami samego Fausta, odrzucając szczegółową analizę alegorycznych i baśniowych scen, postaci i symboli, w których Faust nie ma bezpośredniego uczestnictwa, bądź które wydają się autorowi nie wpływać w sposób istotny na bieg fabularny Faustowskiego rozwoju. Stąd, zajmujące ponad połowę II części sceny rozgrywające się w starożytności, dotycząca Heleny Trojańskiej, nie są przedmiotem analizy tragedii przez Bermana.

⁴⁶ O XVIII wiecznych romantycznych odczytaniach powieści Cervantesa obszernie pisze I. Krupecka w monografii: *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowocześniejszej formuły podmiotowości*, Toruń 2012, s. 44-64.

⁴⁷ M. Berman, *Wszystko co stałe...*, dz. cyt., s. 80.

⁴⁸ Tamże, s. 81.

była *volens nolens* pierwszą ofiarą idei rozwoju. Tymczasem status Developera, wiążący się ze politycznym wymiarem architektury społecznej, ukrywa w sobie grę anonimowości na stykach relacji projektanta - wykonawcy - lokalnej wspólnoty. W akcie czwartym w zamian za pomoc Cesarzowi, Mefistofeles i Faust dostają od władcy *carte blanche*, na mocy której mają do dyspozycji pokaźną liczbę robotników i środki na zabudowanie nadmorskiego regionu. To oznacza, że Faustowska *idea fixe* tytanicznej budowy wprzęgnięcia sił natury w karby rozwoju modernizacyjnego może zostać wcielona w życie⁴⁹.

Kluczem, jak powie Berman do odczytania *differentia specifica* Goethańskiego budowniczego na tle jego późniejszych XX wiecznych adeptów z krwi i kości jest to, iż podczas budowy robotnicy Fausta nie używają dobrodziejstw najnowszych odkryć naukowych, lecz prostych szpadli i kilofów. „Za dnia zgrzyta oszukańczo/ Szpadel, kilof, tłum się roi/ A nocą ogniki tańcza/ I Nazajutrz tama stoi/ Z ludzi składano ofiary/ Nocą niósł się jęk z namiotów/ Spłynęły ogniste wary/ I z rana kanał gotów...”⁵⁰. [A. Pomorski] W tym zabiegu Berman dostrzega podkreślenie roli organizacji pracy, która w morderczym tempie pociąga upadek naturalnych barier ludzkich, utrzymywanych przez pejzaż feudalizmu. Rozmywa się przede wszystkim rozgraniczenie pracy na rytm dnia i nocy, przez co robotnicy Fausta pracują niemalże bez wytchnienia, co prowadzi do licznych ofiar.

W miarę zbliżania się prac do końca Faust nie przestaje być dumny ze swego osiągnięcia, zaś cierpienia i ofiary ludzkie wśród robotników zdają się dlań niknąć wraz z wyczekiwaniem z satysfakcją efektem końcowym. Faust po raz pierwszy, jak stwierdza Berman, czuje się wśród społeczeństwa „wolnych ludzi” zamieszkujących przeobrażony własną pracą świat, jak u siebie⁵¹. „Wspólnota spiesznie łąta zaś wyłomy/ Którymi żywił ciśnie się łakomy/ Tak, tak, w ten pewnie wierzę dziś niezbiecie - to cała mądrość na tym globie/ Kto co dzień ją zdobywać musi sobie/ Tak w oblężeniu, w walce z grozą świata/ Dzieciom, mężczyznom, starcom - schodzą lata/ chcę widzieć mrowie, że się trzdzi:/ Na ziemi wolnej stać wśród wolnych ludzi...”⁵². [A. Pomorski]

Tym jednakże, co sprawia, że Faust pozostaje nienasycony jest fakt, iż podczas inspekcji odnowionej okolicy dostrzega porzucony pas ziemi wijący się wzdłuż morskiego brzegu, który zamieszkuje para staruszków: Filemon i Baucis. Ich skromna chatka z kapliczką i dzwonem, służąca za schronienie dla rozbitków, była jedynym miejscem czyniącym przed przybyciem Fausta tę niezaludnioną ziemię ludzką. Jednakże myśl o tym, że para staruszków stoi na przeszkodzie w ukończeniu dzieła przebudowy, a zajmowany przez nich plac właśnie plac) uniemożliwia budowę wieży obserwacyjnej, nie daje Faustowi spokoju. Dźwięk dzwonów, który w pierwszej części tragedii odwiódł Fausta od samobójstwa przywracając mu błogość dzieciństwa, staje się teraz źródłem gniewu.

Owa symboliczna inwersja, jakiej podlega motyw dzwonu, jest ostatnim aktem Faustowskiej ewolucji. Indywidualny bunt wobec stagnacji społecznej zrezygnowanego

⁴⁹ Tamże, s. 82.

⁵⁰ J.W. Goethe, *Faust*, dz. cyt. s. 469.

⁵¹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 83.

⁵² J.W. Goethe, *Faust*, dz. cyt. s. 487.



Chwila, w której Faust dowiaduje się od Mefista o zbrodni, zdaje się niemy echem momentu, w którym dowiedział się o losie pozostawionej przez niego Małgorzaty. Kiedy Faust wypędza Mefista oskarżając go o zbrodnię jest w pełni świadomy, że źródło winy tkwi w jego braku odpowiedzialności i troski o los staruszków, reprezentantów starego świata zadomowionego w Boskim ładzie natury, któremu ośmielił się rzucić wyzwanie. Nie bez powodu w jednej z ostatnich scen Goethe wprowadza na scenę cztery kobiece widma uosabiające Biedę, Nędzę, Winę i Troskę, z czego tylko tej ostatniej nie udaje się Faustowi od siebie skutecznie odpędzić.

uczzonego z pierwszej części tragedii przemienia się w zakamuflowaną przemoc, której ostrze zostaje wymierzone w ostatni przejaw starego świata. Nie bez znaczenia jest fakt, iż w potocznych oskarżeniach Fausta pod adresem pary staruszków Goethe wkłada swojemu bohaterowi w usta nie tylko te dotyczące nieprzyjemnego dźwięku dzwonu, lecz także starej prostej chaty, kościoła oraz lipowego gaju. Chata ukazująca prostotę i skromność zamieszkiwania w świecie, kościół jako religijna pieczęć ładu i celowości bytu oraz lipowy gaj, który wyraża rytm koegzystencji natury, są tymi elementami, wobec których Faust występuje w pierwszej części tragedii. „...Przeklęty dzwon! Wszak zbyt okrutnie/ Rani niby podstępny strzał./ Przed sobą mam swój ład bezkresny, Zaś z tyłu drażni mnie strapienie,/ Nieznośnym dźwiękiem przypomina,/ Że kraj ten nie jest całkiem mój/ Lipowy gaj, brunatna chata/ Zmurszały kościół - nie są moje...”⁵³. [B. Antochewicz] Symptomatyczne jest także podejście Fausta do próby przekonania pary staruszków, który proponuje drogą handlowo-prawną wykup ziemi, jednakże ta spotyka się z odmową. Faust niemożący pogodzić się z niepełną realizacją marzenia zleca Mefistofelesowi „pozbycie się” sędziwego małżeństwa. Co więcej, dialog z Mefistem prowadzony jest przez Fausta w taki sposób, że ów nie chce poznać ewentualnych szczegółów planu usunięcia. W momencie wydania diabłu polecenia interesuje go jedynie efekt końcowy,

⁵³ Tenże, Faust..., dz. cyt., s. 218.

a nie sposób, w jaki zostanie to uczynione⁵⁴. Tym razem to diabeł dostał *carte blanche*. W uznaniu Bermana zabicie bezbronnych staruszków, których literacki gorset Goethego stroi w chrześcijańskie cnoty stanowi wręcz paradygmaticzny wzór anonimowości nowoczesnego oblicza zła.

Pozostawienie Mefistowi tzw. wolnej ręki, zdaniem Bermana, nie zwalnia Fausta z odpowiedzialności za śmierć Filemona i Baucis. Zawołane zło nowoczesności, które otwiera przed czytelnikiem działania developerskie Fausta zasadza się na tym, iż odpowiedzialność za popełnione winy, rozmywa winę w zapośredniczeniu złożonej organizacji i przyjmowanych w niej rolach⁵⁵. Mówiąc dobitnie, Berman chce powiedzieć, że to, co skryte jest pod płaszczem literackiego kostiumu usunięcia niewygodnych staruszków, przybierze wymiar ciała i krwi w XX wiecznych projektach modernizacyjnych, wyrывая zakorzenione w tradycji wspólnoty i przemieniając je w arenę realnych ludzkich cierpień na niespotykaną skalę. Anonimowość, jaką zyskał Faust zostając developrem ujawnia się teraz w swym najmroczniejszym wymiarze.

Chwila, w której Faust dowiaduje się od Mefista o zbrodni, zdaje się niemy echem momentu, w którym dowiedział się o losie pozostawionej przez niego Małgorzaty. Kiedy Faust wypędza Mefista oskarżając go o zbrodnię jest w pełni świadomy, że źródło winy tkwi w jego braku odpowiedzialności i troski o los staruszków, reprezentantów starego świata zamowionego w Boskim ładzie natury, któremu ośmielił się rzucić wyzwanie. Nie bez powodu w jednej z ostatnich scen Goethe wprowadza na scenę cztery kobiece widma uosabiające Biedę, Nędzę, Winę i Troskę, z czego tylko tej ostatniej nie udaje się Faustowi od siebie skutecznie odpędzić. To, co dla Fausta staje się ciężarem i powodem do strapienia, Mefisto kwituje lapidarnie jako *nihil novi* : „Odwieczne dzieje, wciąż na nowo/ to samo co, z winnicą Nabotową...”⁵⁶. [A. Pomorski] Jak podkreśla Berman, nawiązanie przez Mefista do historii króla Achaba z Pierwszej Księgi Królewskiej sugeruje pychę i niepomądaną wolę mocy, która oślepiętego rządzi tworzenia Fausta doprowadzi do fizycznej ślepoty, pozostawionej przez zjawę Troski. Dźwięk dzwonu zatem, który w pierwszej części tragedii przywrócił Faustowi utracony kontakt z dzieciństwem i wydał go ponownie światu, wraz ze zniszczeniem kaplicy Filemona i Baucis zwiastuje jego zgubę, ponieważ anihiluje ostatni kontekst odniesienia dla podjętej walki z żywiołami natury⁵⁷.

Pogłos dzwonów przykuwający Faustowskie myśli ku idylli dzieciństwa wraz ze zniszczeniem ostatniej przestrzeni reprezentacji starego porządku traci jakąkolwiek rację bytu. Tym samym, Faust doprowadzając do zguby sędziwe małżeństwo wydaje zarazem wyrok na własne Ja, które nie mogąc ostatecznie wyzwolić się od przeszłości, traci dla niej bezpowrotnie wszelki kontekst. Wieża obserwacyjna, która miała powstać w miejscu chatki staruszków staje się pomnikiem pychy, która przypomina zarazem o tym, że Faust nie może zgodnie z zawartą z Mefistem umową spocząć w dążeniu. Para-

⁵⁴ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 87.

⁵⁵ Tamże, s. 86.

⁵⁶ J. W. Goethe, dz. cyt., s. 475.

⁵⁷ M. Berman, *Wszystko co*, dz. cyt., s. 89.

doksalnie więc to, co mogłoby się dokonać w wieży obserwacyjnej w momencie kontemplatywnego napawania się osiągniętym stanem rzeczy, dokonuje się na polu pełnego błota, gdzie ostatnim dźwiękiem towarzyszącym ziemskiej egzystencji Fausta jest metaliczny pogłos spadli i kilofów.

To jednak, że Faust musi umrzeć, jak podkreśla Berman, wpisane jest w głębszą logikę faustowskiej ekonomii samorozwoju. Niszcząc ostatni przednowoczesny skrawek świata usuwa zarazem podstawę dla siebie jako Developera, biorąc swoją siłę z potrzeby przekształcania *status quo*. Jego rola, którą wypełniał bunt przeciwko zamkniętemu w feudalnych formach społeczeństwu, która przyjmowała gnuśną formę bycia wyłączoną ze sfery autokreacji, wraz z likwidacją staruszków dobiega spełnieniu⁵⁸. Filemon i Baucis, których obecności nie umiał usprawiedliwić, są znakiem tego, że nie toleruje najmniejszego cienia wątpliwości, które harmonijne życie staruszków rzucało na jego modernizacyjny projekt. Osłepiony przez widmo Troski dostrzega już tylko nieskończoną ciemność, jednakże nawet kalectwo pcha go w ostatnią marszrutę na plac budowy, gdzie Faust nie tracąc wigoru i popędzając jeszcze do wzmożonego wysiłku robotników, dopełnił swój żywot.

Faust na mapie *modernitas*

W ujęciu Bermiana dylematy sformułowane w literackich szatach przez Fausta Goethego u progu XXI wieku nabierają niespotykanej wręcz żywotności. Klauzula paktu z diabłem, w której zastrzega się, że jeżeli Faust kiedykolwiek powie „chwilo trwaj” („*Verweile doch, du bist so schön*”), to zostanie zgładzony, zostaje egzekwowana każdego dnia wobec milionów ludzi⁵⁹. Szczególnie nurtująca w romantyczno-marksistowskiej interpretacji Bermiana jest kategoria tzw. *people in the way*, która narodziła się wraz z rozwojem modernizacyjnym, a którą w dramacie reprezentują Filemon i Baucis. Sędziwe małżeństwo przedstawia ludzi, których świadomy opór wobec procesów modernizacyjnych tworzy w tragedii Goethego zapowiedź nowoczesnej arytmetyki cierpienia, archetyp ofiary postępu⁶⁰. Przekleństwem współczesnych nam Filemonów i Baucis stanie się zatem anonimowość megalomańskich projektów przebudowy, pod którymi znikną bez wieści nieraz całe światy i analogicznie, jak w dramacie Goethego, wykonawca wyrządzając realną krzywdę wykpi się tzw. „poleceniem z góry”.

Drugim aspektem nowoczesności, który wyziera z interpretacji Bermiana, jest widmo gigantycznego placu budowy pod wpływem którego zanika odnotowywany przez Marksa w *Kapitale*⁶¹ rytm nocy i dnia, a razem z jego przerywaniem, dochodzi do nadwyrężającej ludzkie siły, masowej eksploatacji robotników. To mroczne zaplecze politycznych projektów modernizacyjnych XX wieku, które jak chociażby wymieniana

⁵⁸ Tamże, s. 90.

⁵⁹ Tamże, s. 100.

⁶⁰ A. Bielik-Robson, *Życie i cała...*, dz. cyt., s. XXVII.

⁶¹ „Obalone zostały wszelkie szranki ustalone przez przyrodę i obyczaj, wiek i płeć, dzień i noc...”. K. Marks *Kapitał*, t. I, tłum.. H. Lauer, M. Kwiatkowski, J. Heryng, L. Selen, Kielce 2010, s. 398.

przez Bermana stalinowska budowa kanału Białomorskiego (1932-1934), w ramach której życie straciło tysiące robotników, stanowi nieodłączną ambiwalencję ukrywającą się "rozdwójonej duszy" Fausta. To jednakże, jak zaznacza Berman, że modernizacyjny projekt Stalina i przypadek gospodarki Związku Radzieckiego uznać należy za dzieło pseudofaustyczne, klasyfikujące je do roli absurdu a nie tragedii, jaką przeżywa developer - Faust to fakt, iż finalnie projekt stalinowski okazał się fiaskiem, czego nie można powiedzieć o budowie Fausta⁶². Szukając niedalekich autorowi *Fausta* historycznych analogii ironicznie można stwierdzić, że Faust gospodaruje w swej developerskiej misji rolę na podobną do tej, jaką przyszło pełnić modernizatorowi Rosji Piotrowi I, który na początku XVIII wieku rozpoczyna budowę Petersburga, mającego być dla Wschodu „oknem na Europę”. Miasto powstające w rytmie katorżniczej walki z żywiołem i osuszania bagiennych terenów tak samo, jak ma to miejsce w tragedii Goethego, pochłania życie rzeszy robotników⁶³.

Trzecim elementem doświadczenia tragedii rozwoju przez Fausta jest wmontowana w linię nowożytnego projektu podmiotu ambiwalencja spowodowana brakiem ostatecznego, tj. metafizycznego zakotwiczenia. Faust, który łączy w sobie kategorię jakościową na zasadzie kontrydykcji wielkości i małości, staje się momentem narodzin bazowego doświadczenia człowieka nowoczesnego. Owo doświadczenia ulotności, które Berman oddaje w tytule swej książki posiłkując się Markowską konstatacją, zasadza się na nieustannym poczuciu kruchej pewności budowanego przez Ja z mozołem świata, którego fundamentem ma być nowoczesny podmiot, osadzony w trybach zmodernizowanego społeczeństwa wymiany dóbr i usług. Paradoxem rewolucji, jaką pociąga za sobą Faust jest to, iż anihilując resztki świata unicestwia zarazem część własnego Ja, która należy do największych wartości starego porządku, dając tym samym nieodparty dowód, że ochoczo rozgłaszana Kantowska formuła wyjścia z zawinionej niedojrzałości zawiera w sobie obietnicę przygody, której losy mogą obrócić się przeciwko jej najzagorzalszym zwolennikom.

Faust wybierając wizję samodoskonalenia - używając warsztatu semantycznego Nietzschego - *poza dobrem i złem*, jako pionier postępu stoi jeszcze „okrakiem” pomiędzy przenikającymi się lękami i pychą, tendencjami romantyzmu i oświecenia. Lękami przed zapierającym dech w piersiach osiągamymi techniki niosącej za sobą nową organizację społeczeństwa i utratą kosmicznego zadomowienia, a pychą oślepiającego postępu, w którym jedynym gwarantem celu i trwania jest pozbawione zakorzenienia Ja. Słabość interpretacji Bermana, w której autor pomija znaczną część metafor i alegorii ukrytych pomiędzy dialogami baśniowych i historycznych postaci w dziele mistrza z Weimaru, stanowi paradoksalnie o jej żywotnej sile i nośności.

To, co w tragedii Goethego jest literackim kostiumem scenografii, obciążonym plejadą kreacji postaci i miejsc demoniczno-baśniowego świata, w interpretacji Berma-

⁶² M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 98.

⁶³ L. Wiśniewska, *Faust, cogito i Pan Cogito Herberta*, w: H. Kurowska, J. Ławski (red.), *Postacie i motywy Faustyczne w literaturze Polskiej*, T. II, Białystok 2001, t. s. 337.

na traci swój ciężar na rzecz wyeksponowania pęknięć zapowiadających jutrzenkę modernizacji. Szybkość przemierzania lokacji oferowana przez Mefista już w drugiej połowie XIX wieku gwarantowała oplatająca coraz bardziej gęsto stary kontynent, sieć torów kolei żelaznych, stając się nowym *mysterium tremendum* literackich gorsetów, z *Bestią ludzką* Emila Zoli na czele⁶⁴. Napój na odmłodzenie, który Faustowi waży czarownica na polecenie Mefista, zapewniający odmłodnienie oraz obietnica diabła o znalezieniu pięknej kobiety, pozbawiony swego zaświatowo-literackiego kontekstu mógłby służyć jako opis powszedniej oferty reklamowej produktów, obiecujących wzmocnienie vitalności i potencji. Dla Bermana nicią przewodnią *Fausta* jest wyboista droga auto-rozwoju głównego bohatera, ziszczająca się na ogromnym placu budowy, w jakie w mgnieniu oka, przeobraził się na stałe krajobraz XX/XXI wieku. Faust tym samym staje się nie tylko archetypem nowoczesności, dla której radykalne przyspieszenie jest już naturalnym *dictum* codzienności i niewymuszonym odczuciem obywateli społeczeństw zmodernizowanych, ale przede wszystkim punktem auto-krytyki dla wymykających się okiełznaniu „podziemnych potęg” rozwoju. Jednakże auto-krytyki, która nie pozwala zarówno bezkrytycznym orędownikom przyszłości, jak i piewcom idylliczności utraconych światów pozostać w wygodnym niewzruszeniu zajmowanych przezeń obozów. Wraz z ginącym światem społecznym Małgorzaty ginie także cień, który zasnuwał rzekomo moralną wyższość starego porządku, dławiącego autentyczność indywiduum. Współ z sędziwym małżeństwem znika ostatni punkt, z którego można by na mocy kontrastu podejmować weryfikację nowych, zurbanizowanych form bycia. Wspólnie zaś ze śmiercią Fausta rodzi się potrzeba radykalnej krytyki nowoczesności, w łonie której wykwitły nowe, subtelniejsze, lecz nie mniej opresyjne formy panowania i przemocy, mające na swoje usługi ogromny arsenał środków. Nowoczesność stanowi dla Bermana nieustanne pole konfrontacji, w którym głębokie odczucie ambiwalencji dopadające Fausta w gotyckiej pracowni staje się brzemieniem szarej codzienności wysoko zmodernizowanych społeczeństw. Jednakże, poczucie ulotności i niemożliwość powrotu do naiwnej wiary w przedustawną harmonię nie może być zezwoleniem na dezercję podmiotu z osobistej odpowiedzialności za rozwój swój i swoich bliskich. ■

BIBLIOGRAFIA

- Berman M., *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006.
- Cassirer E., *Rousseau, Kant, Goethe*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2008
- Dietzsch S., *Faust Klingemanna- Konteksty epoki*, w: A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przeł. E. Lubomirski, red. Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Goethe W.J., *Faust, cz. I*, przeł. W. Kościelski, Kraków 2010.

⁶⁴ Zob. W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Toruń 2015, s. 69-112.

- Goethe W.J., *Faust, cz. I*, przeł. F. Konopka, Wrocław 2000.
- Goethe W.J., *Faust, cz. II*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1981.
- Goethe W.J., *Faust*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1999.
- Hugo W., *Nędznicy t. I*, przeł. K. Byczewska, Warszawa 1956.
- Haas A., *Intertekstualne Związki i części Fausta Goethego z Filozofią i ich (nie)obecność w polskich przekładach*, Toruń 2005.
- Kierkegaard S., *Albo-Albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.
- Krakowski J., *Między Kantem a Goethem. Eseje o wczesnej filozofii Hegla*, Wrocław 1994.
- Krońska I., *Kant. Myśli i ludzie*, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1966.
- Krupecka I., *Don Kichote w krainie filozofów. O Kichotyźmie pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012.
- Mann T., *O Fauście Goethego*, przeł. Łukasiewicz M. Warszawa 1996.
- Markiewicz H., *Sztuka interpretacji*, Wrocław 1971.
- Marks K., *Kapitał, t. I*, przeł. H. Lauer, Kielce 2010.
- Paprocka-Podlasiak B., *Faust J. W. Goethego na scenach Polskich. Grotowski – Szajna - Jarocki*, Toruń 2012.
- Osterhammel J., *Historia XIX wieku*, przeł. zbiorowy pod red. W. Moli, Poznań 2013.
- Spengler O., *Zmierzch Zachodu*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2014.
- Szturc W., *Faust Goethego Ku Antropologii Romantycznej*, Kraków 1995.
- Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Toruń 2015.
- Wasiewicz J., *Oblicza Nicości z dziejów Nihilizmu europejskiego w XIX w*, Wrocław 2010.
- Werner M., *Wobec nihilizmu. Grombrowicz, Witkacy*, Warszawa 2009.
- Wiśniewska L., *Faust, cogito i Pan cogito Herberta, w: Postacie i Motywy Faustyczne w literaturze Polskiej*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2001.

O AUTORZE:

Mgr Michał Kazimierczuk - absolwent wydziału Filozofii Chrześcijańskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Doktorant IV roku Wydziału Teologicznego w katedrze Filozofii religii. Tematem pracy doktorskiej, pisanej pod kierunkiem ks. prof. UKSW dr hab. Tomasza Stępnia, jest koncepcja podmiotowości i czasu świeckiego w myśli Ch. Taylora. Zainteresowania badawcze: niemiecka filozofia XIX/XX wieku, problematyka nihilizmu i nowoczesności.

Kontakt: absolutnieobecny@gmail.com