

KRUPP József

A Faust mint tragédia: a belső forma, avagy „az értelem önszerződése”

(David E. Wellbery: *Goethes Faust I. Reflexion der tragischen Form*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 2016)

David Wellbery munkásságának magyarországi befogadása 2017-ben nagy és igen szerencsés fordulatot vett. A Chicagói Egyetem germanisztikaprofesszorától, aki tudományzakának határain messze túl is jelentős ismertséget és tudományos tekintélyt mondhat magáénak, már korábban is megjelent három tanulmány magyar fordításban. Ez év nyarán azonban Kelemen Pál és Tóth-Czifra Júlia szerkesztésében a *Kalligram* folyóirat egész összeállítást szentelt a szerzőnek, mely kitűnő bevezetést nyújt munkásságába, öt fontos írása és a blokk szerkesztőinek bevezetője révén. 2017 szeptemberében Wellbery mesterkurzust tartott az ELTE-n, s budapesti tartózkodása során közös interjút adott a *Faust*-fordító Márton Lászlóval; ebben a Goethe-kutató szót ejt a most bemutatandó, *Goethe: Faust I. A tragikus forma reflexiója* című könyvről is.¹

Ennek a rendkívül érdekes beszélgetésnek egy pontján Márton László azt mondja: „Goethe a művét tragédiának nevezi.” Márton ezt a megállapítást a mű színpadi szövegeként való felfogásával és azokkal a formai problémákkal kapcsolja össze, melyekkel a műfordítónak egy ilyen szöveg esetében szembe kell néznie. Wellbery szinte ugyanezeket a szavakat használja az interjúban, amikor saját könyvének első mondatát idézi: „Goethe a *Faustot* tragédiának nevezte.” Ez az alapmondat nála is a forma kérdésével függ össze, természetesen nem a műfordítás szempontjából fontos vonatkozásokban, hanem a belső forma értelmében. Wellbery önmagából kibomló formáról beszél, formaelvről, melynek ki kell bontakoznia, megfelelően annak, amit Goethe a maga tudományos elméletének, az átváltozástannak a taglalása során fejt ki. Ez a formafogalom, mint hamarosan látni

fogjuk, alapvetően értelmi meghatározottságú, ahogy Wellbery egy írásában megfogalmazza: egyenesen az „értelem önszerződése”.²

Az elemzés tárgya a tragédia önreflexivitása, vagyis az, hogy Goethe műve miként reflektál saját formájára. Wellbery esszének nevezi értelmezését, s bár pusztán terjedelmileg szinte túlzás volna ezt a százoldalas kiadványt könyvnek nevezni, valójában rendkívül sűrű szövegről van szó, melynek gondolatgazdagsága megannyi nagymonográfiával vetekszik. A *Műút*ban olvasható interjúban Wellbery nagyon elegánsan³ összefoglalja művének fő csomópontjait; az alábbiakban részletesebben igyekszem rekonstruálni gondolatmenetét, miközben természetesen arra kényszerülök, hogy izgalmas — például a *Faust* mágikus vonatkozásaiival kapcsolatos — részleteket említés nélkül hagyjak vagy csak futólag érintsek.

(Követés)

Wellbery tehát a *Faustot* mint tragédiát értelmezi, miközben a műfaj genetikus–dinamikus fogalmából indul ki. A műfaj e felfogásban a létrehozás/előállítás olyan elve, mely nem szabályok kánonjában lelhető fel, hanem példaszzerű művekben jelenik meg: olyan formapotenciálról van szó, amely időre és változásra van utalva. A műfajelmélet eszerint — igazodva Goethe morfológiakonceptiójához — nem alaktan, hanem átváltozástan. A műfaj innovatív megvalósulásai nem egyszerűen a műfaj korábbi darabjaitól való eltérés(ek)e)t jelentenek, hanem a műfajban rejlő potenciál feltárulásaiként foghatók fel. Csak ez a produktív önexplikáció (mely egyszerre önkifejtés és önmagyarázat) teszi világossá, hogy a műfaj milyen értelmi tervezetek/felvázolások létrehozására képes.

Wellbery a formapotenciál fogalmának jelentőségét abban látja, hogy az nem kívülről, hanem a produktív tudat belső perspektívájából ragadja meg a műfajt. A szerzőt az a műfaj potenciálját érintő immanens tudás érdekli, melyet a mű kidolgoz. Célja egyrészt, hogy rekonstruálja a műben a műfaj reflexióját, másrészt pedig azokat az átváltozásokat, melyeken a tragikus műfaj elvének jelentős szerkezeti elemei keresztülmennek.

¹ A *Kalligram* Wellbery-blokkja: *Kalligram*, 2017/7–8, 11–93. Az említett bevezetés: KELEMEN Pál – TÓTH-CZIFRA Júlia: *Figyelem, elegancia és precizitás. David E. Wellbery írásai elé*, *Kalligram*, 2017/7–8, 12–21. Wellbery mesterkurzusáról lásd ÁDÁM Zsófia és SZEMES Botond beszámolóját: *A forma története*, *Műút*, 2017/06/3, 42–44. A Márton–Wellbery kettős interjú, melyet Kelemen Pál és Tóth-Czifra Júlia készített: *A Faust valószínű hidrogénbomba*, *Műút*, 2017/06/3, 45–57. Ebben Wellbery többek között arról is beszél, hogy miért ez az első publikációja a *Faust*-ról, ami igencsak meglepheti az olvasót, figyelembe véve, hogy a szerző bibliográfiájában mintegy harminc munkát találunk Goethéről, köztük például az alapműnek számító *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism* című monográfiát (1996).

² David E. WELLBERY – CARSTEN DUTT: *A szabadság mint az irodalomtudomány eszméje? Sed Contra. Párbeszéd az irodalomtudomány alapkérdéseiről. 3. rész*, ford.: BOMBITZ Attila, *Kalligram*, 2017/7–8, 22–35, itt: 34.

³ Wellbery tudományos eljárásmodjainak eleganciájához lásd KELEMEN Pál és TÓTH-CZIFRA Júlia idézett tanulmányát.

Wellbery mindeközben a huszadik és huszonegyedik századi irodalomtudomány vonatkozó értelmezői kereteinél és fogalmainál (szövegközöttség, műfaj történet, műfaji horizontok és befogadástörténet stb.) messzebbre nyúl vissza, amikor ennek a folyamatnak a megértésére vállalkozik. A követés kérdése érdeklő, és *Az ítélőerő kritikája* az egyik kiindulási pontja. A követés feltétele, hogy akiket példának tekintünk, „eljárásaikkal rávezessenek másokat arra, hogy önmagukban keressék az elveket, s így a saját, gyakran helyesebb útjukat kövessék”. Ahhoz, hogy a követés sikeres legyen, a követőnek „ugyanazokból a forrásokból kell merítenie, amelyekből ama szerző maga is merített, és elődjétől csak az ennek során tanúsítandó magatartás mikéntjét kell eltanulnia”.⁴ Külsőleges jegyek megismétlése nem elég ahhoz, hogy követésről beszélhessünk. A normatív igény, mely a műfajfogalom immanens része, a belső logika síkján keresendő, a létrehozás/előállítás elvének értelmében. A követés szempontja bővíti a műfajról mint formapotenciálról való tudásunkat. Előfordul, hogy a formai elv kimerül, és már nem teszi lehetővé az általában vett emberi létezés megvilágító önértelmezések létrejöttét. A speciális vallási szemantikán nyugvó tragédia nem könnyíti meg a követés műveletét, a komédiával összehasonlítva csak igen ritkán éri el virágkorát.

(*Oidipusz I.*)

A tragédia *A városkapu előtt*⁵ játszódo jelenete Szophoklész *Oedipus királyának*⁶ nyitó jelenetét idézi fel és alakítja át. Mindkét jelenet kapu/ajtó előtt játszódik, mindkettő a főszereplőnek a „néppel” való találkozását mondja el, meghatározó bennük az ünnepélyes hangulat, a nép szócsove pedig mindkét esetben egy idős ember. Mind Oidipuszt, mind Faustot mint talánymegoldót dicsérik, és emelik isteni magaslatba, ami egyrészt magában hordozza e mozzanat visszajára fordulását, másrészt pedig táptalaja az önistenítésnek, mely a tragikus átlépés/áthágás paradigmája.

Mindkét műben fontos a főszereplő együttérzése a pestisben szenvedő néppel. Faust Wagnerhez intézett szavai így hangzanak: „Itt sokszor gondolkodtam egymagam, / S kínlódtam imádsággal, böjttel. / Gazdag volt reményem, hitem: / Hogy véget érne már a pestis, / Az istennél elérhetem / Sóhajjal, könnyel — hittem ezt is.” (1024–1029. sor)⁷ Ahogy Wellbery rámutat, nem keresztény *compassió*ról van itt szó. Oidipuszt az együttérzést önmaga kitüntettségének tudatába fordítja, mintha benne az egész város szenvedése megismétlődne — itt olyan értelemösszefüggés jelenik meg, mely a mű végén majd valósággá válik. Bár Goethe a pestist a dráma idejéből a múltba vetíti, a tragédia szempontjából lényeges strukturális mozzanat, az önmaga fokozása iránti hajlam a *Faust*ban is fontos szerepet kap. S miközben ezen a szöveghelyen meghatározó a keresztény szemantika, az ifjú Faust imáiban megjelenik önmaga mások fölé helyezésének tragikus mozzanata.

Az, hogy Faust és apja a pestis során csak látszólagos megmentők — pontosabban egyszerre megmentők és tettesek —,

DAVID E. WELLBERY



Goethes *Faust I*
Reflexion der tragischen Form

⁴ Immanuel KANT: *Az ítélőerő kritikája*, 32. §, ford.: PAPP Zoltán, második kiadás, Osiris/Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003 [első kiadás: 1997], 197–198.

⁵ A *Faust* jeleneteinek idézése során, mintha címek volnának, kurzíváljuk a hely- illetve időmegadásokat. A *Faust* szövegét Márton László fordításában közlöm (Johann Wolfgang GOETHE: *Faust*, ford.: MÁRTON László, második kiadás, Kalligram, Budapest, 2016 [első kiadás: 2015]). Márton fordítását szinte mindenütt pontosabbnak és ezért alkalmasabbnak találtam arra, hogy Wellbery értelmezésének bemutatásakor segítségül hívjam az értelmezett szöveg magyarra ültetett változatát. Néhány helyen ettől eltértem, ilyenkor külön jelzem, hogy Jékely Zoltán fordítását közlöm (GOETHE: *Faust*, ford.: JÉKELY Zoltán, KÁLNOKY László, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986).

⁶ A címet Babits fordításának megfelelően közlöm.

⁷ A párhuzamos szöveghely Szophoklészénél: „Tudom, óh, hogyne tudnám, szegény fiaim, / mily epedéssel jöttök. Jól látom, hogyan / szenvedtek mind; de bár szenvedtek, senki sincs / köztetek, aki úgy szenvedne, ahogy én. / Mert mindenik gyötrelme csak egyé, csak az / övé magáé, senki másé; de az én / szívem egyként nyög rajtam, rajtad, s a hazán. / Nem is álomból ébreszt engem hangotok, / mert tudjátok meg, már sok könnyet sírtam én, / sok útát róttam gondok útvesztői közt.” (58–67. sor, Babits Mihály fordítása.)

összefügg a tragikus vétség kérdésével. „Íme, a gyógyszer; a betegek halnak, / S nem kérdezik: ki az, aki felépül? / Pusztítottunk e pokoli sziruppal / Hegyen és völgyön, éjjel-nappal / Még cudarabbul, mint a járvány. / Magam is megmérgeztem ezeket; / Ők elhulltak, s most látom ezeket: / A pimasz gyilkost dicséri akárhány!” (1048–1055. sor)

Oidipusz a pestis forrása, Faust és apja a pestisnél „cudarabbul” pusztít. Oidipusz Laiosz gyilkosa, Faust és apja, miközben gyógyszerert osztanak, gyilkosok. Wellbery Goethe dilemmáját abban látja, hogy a mitikus ok–okozati viszony az anakronizmus miatt használhatatlan volt számára, a tragikus motívaltság miatt viszont nélkülözhetetlen. E dilemmát stilisztikai megoldással tudta megoldani, a „cudarabbul, mint a járvány” és a „pimasz gyilkosok” túlzásával: az átvitt értelmű nyelvhasználattal Oidipusz vést hozó voltát át tudta vinni hőisére. Ez ugyanakkor nem jelenti a tragikus vétség felhígítását: a gyilkosságot, melyet Szophoklész a múltban helyez el, Goethe a drámai cselekmény jövő idejébe utalja.

(*Jammer*)

Wellbery a tragédia affektív dimenzióját Arisztotelész *Poétikája* felől közelíti meg. A *katharsziszt*, az indulatok megtisztítását vagy az indulatoktól való megszabadulást a tragédia az *eleosz* és a *phobosz* révén éri el — Wellbery, aki Wolfgang Schadewaldt felfogását és Manfred Fuhrmann fordítását követi, ezt a két fogalmat a *Jammer* és a *Schaudern*, vagyis a ’nyomorúság, jajgatás’ és a ’borzongás, iszonyodás’ szavakkal adja vissza. Ebben az értelmezésben Arisztotelész elméletének és az antik tragédiának nem az időben kiterjedt, összetett tudattartalmakon alapuló kedélyállapotokra, hanem az elemi indulatokra irányulna a figyelem: az *eleosz* és a *phobosz* ezért nem *Mitleid* és *Furcht*, vagyis nem *részvét* és *félelem*.⁸ Ez azért fontos, mert Lessing *Hamburgi Dramaturgiája* ebben az auflérisztá–filantrópikus értelemben tompította a tragikus elemi indulatokat. A Gretchen-tragédiát többnyire a polgári szomorújátékkal hozták kapcsolatba, melynek elméletét Lessing idézett művében alkotta meg. Mint Wellbery rámutat, Goethe nem a részvét, hanem a nyomorúság/jajgatás értelmében mutatja be Gitta⁹ *eleoszt* ébresztő sorsát. Ezért a dráma végét az indulat műfajnak megfelelő funkciójára vonatkozó reflexióként értelmezhetjük.

Wellbery két jelenetnek tulajdonít különösen nagy jelentőséget, melyekben fontos a *Jammer* szó használata. A *Borús nappal, mező helyszínmegadással* jelölt, prózai részben olvassuk Faust szavait, melyekkel arra reflektál, hogy Mephistopheles szerint nem Gitta az első, aki elbukott: „Még hogy nem ő az első! — *Siralom! Siralom!* Nincs emberi lélek, aki felfogná, hogy egynél több teremtsnek is lehet e nyomorúságban elsülyednie, miután az első teremtmény nem bűnhődte meg az összes többinek vétkét az ő vergődő halálkeserveivel az Örökké Megbocsátónak szemei előtt! Nekem velömet és lelkeket szaggatja nyomorúsága az egyetlen lénynek; bezzeg te hideg fejfel vigyorgod ezrek végzetét!”¹⁰

A *Jammer* szempontjából kulcsfontosságúak továbbá a tragédia zárlatát megnyitó sorok, melyekben Faust belép a börtönbe: „Lelkem feledni vélt borzongástól nyögött: / Az emberszív minden *keservét* érzem.” (4405–4406. sor — kiemelés: K. J. Goethénél nem „emberszív”, hanem *Menschheit* [’emberiség’] szerepel az adott helyen.) Wellbery további Goethe-művekből vett szöveghelyekkel megmutatja, hogy a szerzőnél a *Jammer* szónak fontos szerep jut a tragikus indulat bemutatásában — ugyanakkor Goethe számára ez a kifejezés mégsem elsősorban elemi indulat, nem a heves izgatottság megjelölése, hanem realitást tár fel. Az imént idézett sorok szerinte a következő szöveghelyre adott tragikus–ironikus válasznak tekinthetők: „S ami az egész ember-létbe tódult, / Önmagam legmélyéhez beeresztem”. (1770–1771. sor) Faust a második dolgozószoba-jelenetben mondta ezeket a szavakat, mire Mephistopheles azt válaszolta, hogy „az egész” nem embernek, hanem csak egy istennek való. Tehát mindkét helyen az „ember” és az „egész” figurációját láthatjuk, a zárlatban pedig fontos a *Jammer* szó is, mégpedig azért, mert Faust itt szembesül az emberlét határaival.

S ha mindez nem volna elég: a mű prólogusának egy pontján Mephistopheles azt mondja az Úrnak, hogy sajnálja az embereket, mert életük keserves napokból, a nyomorúság/jajgatás napjaiból [*Jammertage*] áll. (297. sor)¹¹ Ezáltal pedig újabb gondolati ív rajzolódik ki a tragédiában.

(*Cezúra*)

Wellbery önálló fejezetet szentel a cezúra fogalmának. Ez a Hölderlin által meghatározott kifejezés rokon az arisztotelészi *peripeteiával* (’váratlan fordulat’), de — mint Wellbery megállapítja — nagyrészt tartalmi vonatkozással bír, és így nem jut benne központi szerephez az időérzékelés mozzanata.¹² Amikor az irodalomtudós egy verstani eredetű kifejezést aktualizál értelmezésében, természetesen nem arról van szó, hogy egy elméletet akarna rávetíteni Goethe tragédiájára. Sokkal inkább arról, hogy figyelembe veszi azt a felismerést is, melyre Hölderlin jutott a tragédia belső törvényeiről.

E gondolatmenet kiindulópontja, hogy a költészet a ritmus révén hozza létre részeinek egységét. A ritmus meghatározó a

⁸ Szemben a legtöbb kurrens fordítással, beleértve a magyarokat is.

⁹ Margaréta/Gitta nevééről lásd Márton Lászlónak a 2813. sorhoz fűzött jegyzetét (fordításkötetnek 109. oldalán).

¹⁰ Kiemelés: K. J. A prózában írt, verssorjelölés nélküli passzus a Márton László-féle fordítás 170. oldalán található. Jékely szóhasználata („Irtózat! Irtózat!”) is megfelel Wellbery értelmezésének (az idézett kiadás 194. oldalán).

¹¹ Ezen a helyen mind Jékely, mind Márton meglehetősen szabadon fordítja a szöveget, ezért a Wellbery által tárgyalt összefüggés nem válik náluk láthatóvá (Jékely: „Az emberek jaja szíven üt néha szörnyen” — Márton: „Az embert számom én, látva vesződni, törni”). Az eredeti próza fordításban hozzátétőlegesen így adhatnánk vissza: „Sajnálom az embereket az ő keserves (stb.) napjaikban”.

¹² Wellbery Christoph Menke *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel* (Suhkamp, Frankfurt, 2005) című művével párbeszédet folytatva írja le a hölderlini fogalmat.

drámai alkotások recepciójában is. A drámai műnem esetében az előadás és a befogadás közötti viszonyt a *transzport* fogalma írja le, mely arra utal, hogy a néző benne van az előadott mű jelen idejében, az események magukkal ragadják. A transzport azonban önmagában nem elégséges ahhoz, hogy létrejöjjön a tragikus forma és a tragikum megtapasztalása: ehhez a cselekmény nézőket magával ragadó alakulásának meg kell szakadnia, a ritmusban szünetnek, cezúrának kell következnie. Ez perspektívaváltást eredményez, és lehetőséget ad a nézőnek, hogy kivonja magát az alakuló tartalommal való azonosulásból. A cezúra láthatóvá teszi a szünet előtti és a szünet utáni részek egyensúlyát: így jön létre itt az esztétikai tudat, mely képes reflektálni bemutatás és bemutatott viszonyára; a tragédia tapasztalatában előtérbe kerül a tragédia művészi jellege.

Hölderlin a tragikus cselekményemetet úgy írja le, hogy a határtalan egyesülés (ahogy isten és ember egyesül) határtalan elválás révén tisztul meg. A tragikus cselekmény ugyanúgy az azonosulás és elválás struktúráján alapul, mint a cezúra által meghatározott befogadási folyamat. A drámai folyamat és a néző tapasztalata közötti homológia pedig érthetővé teszi a *katharsziszt* folyamatát.

A *Faust* első részének cezúráját Wellbery szerint az *Erdő és barlang* jelenet alkotja; szerkezeti elemzésében az irodalomtudós rámutat e rész központi jelentőségére. Értelmezése során Wellbery figyelembe veszi Karl Philipp Moritz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (’A szép alkotó utánzásáról’, 1788) című értekezését, melynek szerzőségében Goethének is része volt. Moritz műve szerint az egész iránti vágyakozás emberi alapmotivációnak tekinthető: mivel a véges lét érzés szerint homályosan az egészre vonatkozik, de nem azonos az egészsel, nyugtalan tevékenység/működés, romboló tetterő keletkezik. Az *Erdő és barlang* az ennek megfelelő, rombolásra kifutó cselekményemetet törli meg azáltal, hogy a megfigyelés, szemlélődés révén kontemplatív alternatíváját kínálja a közvetlenség iránti kielégíthetetlen vágyak, és a lét egészéhez esztétikai, építő viszonyt enged felderengeni.

Az ezután következő cselekményemetet azonban, mely a katasztróféhoz vezet, az esztétikai tudat vonakodásán alapszik. Ez a vonakodás a jelenet második felében teljesedik ki, ahol Mephistopheles Faust esztétikai tudatát szarkasztikus megjegyzésekkel semmisíti meg. Ennek oka pedig az, hogy — Moritz szerint — az ártatlan megfigyelés nem helyettesítheti az embereknek a kiterjedt tényleges lét¹³ iránti szomját. Az egész iránti vágyakozás, mely az esztétikai–természettudományos szemlélődésben nem nyer kielégülést, egy véges lény megragadásával próbál kielégülni — ebben pedig tragikus potenciál rejlik.

A cezúra idejében, ahogy fentebb bemutattuk, a nézőt nem viszik magukkal az események, ezért az esztétikai tudat távlatából látja meg a közelgő pusztulás elkerülhetetlenségét. Pontosan ez igaz az *Erdő és barlang* jelenetre — azzal a különbséggel, hogy maga Faust artikulálja a tragikus tudatot (3348–3355. sor), vagyis az esztétikai tudatnak és a tragikus történetnek egyetlen

tudat (Faust tudata) ad teret. Az ebből fakadó feszültség konstitutív eleme a mű tragikus formájának. A *Faust* magas reflexiós foka eszerint úgy is összefoglalható volna, hogy a szereplő tudatában van saját cselekedete tragikus voltának: „Ó, pokol, ez az áldozat neked kell! / Ördög, legyen rövid a gyáva pillanat! / Rögtön legyen, ha meg kell lennie! / Azt sem bánom, ha sorsam szakad, / S velem kell kárhozatra mennie!” (3361–3365. sor)

(*Oidipusz 2.*)

A *Faust* első részének végén, a kivégzés előtt álló Margaréta szavai révén (4580–4595. sor) a tragikus történet a maga teljes kiterjedésében betör Faust tudatába. Wellbery szerint nemcsak Margaréta rettenetes helyzetének, hanem saját vétkének felismeréséről is szó van, amikor Faust ezeket a szavakat mondja: „Ó, jobb lett volna nem születnem!” (4596. sor) Az *anagnorisziszt* jelentése itt nem egy rég nem látott hozzátartozóval való találkozás, hanem egy tette való ráismerés. Goethe itt megint csak Szophoklészhez, az *Oedipus Kolonosban*¹⁴ sokat idézett részletéhez nyúl vissza: „Nem születni a legnagyobb boldogság.” (1226. sor, Babits Mihály fordítása) A tragikus negativitás szélső pontjáról van itt szó, műfaji szignálról, mely a drámai pillanat tragikus jellegének a jelzésére szolgál.

Wellbery három jelentős 19. századi filozófus gondolatit vezet be, melyek ezt a szentenciát járják körül. Az első Schopenhauer pesszimizisztikus felfogása az önmeghasonlás által meghatározott életről. A második Paul Yorck von Wartenburg értelmezése, mely szerint Szophoklésznel történelmileg meghatározott tudatformát figyelhetünk meg: az embereknek e tudatformában az isteni hatalom a sors alakjában jelenik meg. A harmadik szerző Nietzsche, aki *A tragédia születésében* Schopenhauer értelmezéséhez kapcsolódik, de túl is lép azon, amennyiben az esztétikaiban talál rá arra a folyamatra, mely során a lét elutasítása a lét értékének megerősítéséhez vezet, mondván, a zene és a tragikus mítosz a legrosszabb világ létezését is igazolják. Fontos, hogy Wellbery nem *A tragédia születése* felől szeretné értelmezni a *Faustot*, hanem azt akarja megmutatni, hogy Nietzsche felfogása a tragédiáról mint a világ és a lét igazolásáról előfeltételezi a *Faust* formai–szemantikai újító teljesítményét. A teremtés mephistophelesi tagadása¹⁵ és a tragikus forma közötti szoros kapcsolatot jelzi, hogy a tragikus cselekmény „a nyomorúság napjával” [*Jammertag*] végződik,

¹³ Az *ausgedehnt* (’kiterjedt’) jelző a *res extensa* fogalmával, az anyagi dolgok szférájával függ össze.

¹⁴ Vö. a 6. lábjegyzettel.

¹⁵ „Az a szellem vagyok, aki folyton tagad, / S joggal: mert ami létrejön, tenyészik, / Mást nem érdemel, mint hogy elenyésszik [...]” (1338–1340. sor)

mely Faustot az imént idézett „tragikus mondat” (4596. sor) kimondására készíti; Faust sorsában nem látjuk a teremtés igazolását.¹⁶

(*Streben*)

A következő fogalom, melynek Wellbery kitüntetett figyelmet szentel, a *Streben* (törekvés, küzdés). A mennybéli prólógusban az Úr használja ezt az igét kitüntetett helyen: „Az ember téved, míg remél [*strebt*].” (317. sor)¹⁷ Mephistopheles kérésére ezután ezekkel a szavakkal engedi át neki Faustot: „Forrása mellől vond el szellemét”. (324. sor) A *Streben* Wellbery bemutatásában teonóm, tartalma az odafordulás a teremtés mint a lét ősforrása felé — felfüggesztése pedig, vagyis a teremtéstől való elfordulás, az emberi létezés kitüntetett lehetősége. Mephistopheles számára az, hogy Faustot elvonja az ősforrástól, a negativitás bizonyítását jelentené.

Az ősforrás irányába való törekvés nem nyújt közvetlen kielégülést, Faust pedig rossz irányt is ad ennek, amennyiben — Phaethón mintáját követve — a Nappal való közvetlen azonosulásra vágyik: „Ó, miért nem tud fölemelni szárny, / Hogy őt és mindig őt [a Napot] kövessem!” (1074–1075. sor; a „kövessem” az eredetiben: „streben”). Ahogy Wellbery írja, itt nem egyszerűen elbizakodottságról és önistenítésről van szó, hanem arról az imaginációról, melynek tárgya az ősforrásnak a szubjektum általi elsajátítása/megszerzése, a saját élet eredetének birtokbavétele — nem véletlen, hogy ez az a pont, ahol Mephistopheles megkörnyékezi Faustot.

Azt, hogy Faust nem tartja eléggé szem előtt az emberi lét határait, nem lehet holmi elkerülhető hibának tekinteni. A tragikus forma lényegéhez tartozik, hogy a katasztrófához vezető lépés nem pusztán tévedés: a tragikus hős határlény, léte lehatárolás és átlépés dinamikájában bomlik ki. Ezt Fichtének *A teljes tudománytan alapvetése* (1794) című műve világíthatja meg, melyben a filozófus az emberi lény végességét abban a dinamikában értelmezi, melyben a végtelenre támasztott igény és a lehatárolás kölcsönösen hajtják előre egymást. Az én végtelen, de csak törekvése [*Streben*] tekintetében — a *Streben* fogalma ugyanakkor már magában foglalja a végesség mozzanatát. A *Streben* nem az emberi cselekvés egyik formája, hanem egyáltalán az emberi cselekvés struktúráját jelenti, mely alapvetően transzgresszív: a megvalósításban nem, csak az átlépésben talál kielégülést. Ezért lezárt tapasztalati tereket hoz létre, melyek a végesben hozzáférhetővé teszik a végtelent (ilyen például a természettudományos megfigyelés az *Erdő és barlang* jelenetben). De az ember előtt ott áll egy másik lehetőség is, a mértéktelenbe és a szörnységbe/borzadályba való átlépés.

A tragikus tévedés Wellbery érvelése szerint teremtésteológiai alapokon nyugszik. Ami az alkotó tevékenységet illeti, az ember nem határok közé szorított, de teremtményként igen, mert egy másik (az istenség) a feltétele a lényének. Ahogy Goethe a *Költészet és valóságban* megjegyzi, Lucifer, aki angyalokat teremt,

megfelekedezik saját felsőbb eredetéről (azt hiszi, az benne van), saját teremtett lényének feltételhez kötöttségéről. A tragikus határlépés az önteremtés fantáziájából indul ki, mert az önteremtést tekinti céljának. A *Faust* tragédiafogalmának innovatív volta ebben a mozzanatban gyökerezik.

(*Létesülés és átlépés*)

Értelmezése záró, nagy fejezetében a szerző Harold Jantz téziséből indul ki, mely szerint az *Éjszaka* (354–807. sor) egységes monodráma, és a *Faust* egészére nézve modellként szolgál.¹⁸ Wellbery osztja Schelling nézetét is, hogy a véges–végtelen szubjektum kísérlete arra, hogy létének kettősségét a végtelenség irányában túllépje, kudarcra van itt ítélve. Faust öngyilkosságra szánva el magát — melytől aztán a húsvéti színjáték angyalának kórusa tántorítja el —, a méreggel teli serleghez beszélve barlanghoz¹⁹ hasonlítja azt (733. sor), ezzel pedig megidézi az öröklét barlangjának toposzát. Faustnak — így Wellbery — nem jut osztályrészül az öröklét és az idő szintézise a beteljesült pillanatban.

Itt tisztáznunk kell, mit is jelent az öröklét fogalma. Ennek formája nem az időből való kilépés, hanem a létesülés tiszta kiadás; a teremtés nem egyszeri isteni tett, hanem önmagát előhozó elevenség. A monodráma az öngyilkosság gondolatában csúcsonyul ki. Faust vágya, hogy a „tisztá ténykedés” révén Isten helyzetébe kerüljön, saját eredetének létrehozásában tapasztalja meg önmagát.

A tanítványok húsvéti kórusa, ahogy Wellbery írja, alig felfogható szemantikai sűrűséggel bír. Jékely Zoltán fordítása ezen a ponton közelebb áll az eredetihez: „új lét karolja már, / új alkotás-öröm”. Márton Lászlónál ezt olvassuk: „Ím, a feltámadás / Új teremtést jelent.” (789–790. sor) Az eredeti „Ist er in Werdelust / Schaffender Freude nah” szó szerinti, prózai fordítása így hangozhatna: „Ő [ti. Jézus] a létesülés gyönyörében, a teremtő öröm közelében van.” A tanítványok Isten távolsága miatti szenvedésüket fejezik itt ki, melyet Wellbery úgy ír le, hogy az idő és az örökkévalóság kettéhasadt — ez összevethető azzal a helyzettel, amelyben a dráma kezdetén találjuk Faustot. Az ezután következő angyalok kórusában megoldás kínálkozik erre a problémára: ez pedig a teremtés örömeinek az a közvetített jelene, mely a szeretetellen elvégzett földi tettekben valósul meg. Faust közvetlen megvalósításra irányuló törekvésének az ellenképe az istenihez való szerető odafordulás. „Bilincset, zárat / Hagyjatok el, / Neki segédkezők, / Sohasem vétkezők, / Testvérként étkezők, / Zarándok-érkezők, / Hozzá ígérkezők, /

¹⁷ Jékely Zoltán is a *remél* igét használja a *streben* fordítására. Valójában valami felé való törekvéstről van szó, aminek csupán egyik aspektusát képezi a remény.

¹⁸ Ahogy Márton László kiadásának jegyzeteiből (a 23. oldalon) megtudhatjuk, a jelenet első fele (354–605) már az „*Ős-Faust*”-ban is megvolt, és később csak csekély mértékben módosult, a 606–807. sorok pedig az 1790-es évek végén születtek.

¹⁹ Márton László fordításában az üreg, Jékelynél az öböl szó szerepel ezen a helyen.

A Mester már közel, / Nektek jön el!” (799–807. sor)²⁰ Az istenszeretet jegyében véghezvitt tettekben létrejöhet idő és öröklét szintézise — ez az, amit Faust, akit meggondolatlan lényének ördöngössége [*Dämonie*] tragikus határlépésre sarkall, elhibáz. Ezért játszik drámája megértésében fontos szerepet a vétek, a bűn fogalma.

Az *Éjszaka* monodráma, ahogy említettem, Wellbery szerint modelljét képezi a drámának. Az elemzés két jelenetre tér ki még részletesen, ezek összefüggenek az említett modellel. Az egyik az *Este*, melyben azt figyelhetjük meg, hogy a Gittával való testi egyesülésben „a teremtés dinamikus egészével való legfelsőbb egység” lebeg Faust szemei előtt. Szexuális fantáziájában tehát Faust saját magát helyezi az eredet helyére, és ezáltal a luciferi hálátlanság egy változata jön létre. Így függ össze a teremtés teológiája és a szexualitás problémája.

Igen fontos tétele Wellbery esszéjének, hogy Faust tragédiája nem a polgári szexuális erkölcs, hanem a szentség terében gyökeresedik. Az irodalomtudós részletesen elemzi a *Wonne* (gyönyör) és a *Graus* (borzadály) összefüggését, melynek leglátványosabb megjelenése, amikor Faust, félrevonván Gitta ágyának függönyét, *Wonnegrausról* beszél: „Borzongató gyönyör hevít!” (2709. sor, Jékely Zoltán fordítása)²¹ Ezen a ponton már megjelenik a mű tragikus végkifejlete — a borzadály Faust tettének már akkor is alkotóeleme, amikor az még csak a vágy szakaszában tart. Faust már ezen a ponton bűnről beszél: „S ha most találna beállítani [ti. Gitta], / A gázságodért [*Frevel*] hű de meglakolnál!” (2725–2726. sor) A valláshoz való viszonyát firtató kérdésre (ez a sokat emlegetett *Gretchenfrage*: „Voltaképpen a vallással hogy állsz?” — 3415. sor) adott hosszú válaszában Faust azt sugallja, hogy a lány életének igazodási pontját jelentő vallásgyakorlás helyét betölthetné a szerelmi aktus. Ennek megvalósulásával a bűn kiteljesedik.

Az utolsó jelenet, melynek Wellbery kitüntetett figyelmet szentel, a tragédia zárlatát jelentő *Börtön*. Faust bűnös kísérlete, hogy a véges révén részesüljön a végtelenben, Gittának is a sajátjává válik. A lányon szerelmi örület lesz úrrá, mellyel Faust nem tud mit kezdeni: végül ez emeli ki Gittát állapotából. A darab végén Wellbery szerint nem azért mondogatja Faust nevét („Henrik! Henrik!” — 4614. sor), hogy a férfi odamenjen hozzá, hanem azért, hogy a szerelem megtisztított formájába emelje. Ezt a megállapítást Wellbery — véleményem szerint — nem támasztja alá meggyőzően. Mephistopheles szava, „Ő pokolba kerül!” (4611. sor), nem csak Gittára, hanem az egész teremtésre vonatkozik. A „Hozzám!” (4613. sor) felszólítással Mephistopheles végleg el akarja Faustot távolítani az ősforrástól.

Előtte azonban még megszólal „fentről” egy hang: „Ő megmenekül!” (4612. sor) Ennek értelmezését az irodalomtudós meglepően rövidre zárja. Ahogy írja, ez a mondat nem a transzcendencia beleavatkozása a darabba, hanem a tragikus folyamat immanens értelmezése. Gitta helyzete hasonlít Jóbéhoz, a fentről szóló hang pedig ilyen értelemben megfogalmazza a lány sorsának értelmét. Nem transzcendens istenség szövege ez

(ebben az esetben a megszólalás kivezetne a tragédia közegéből), hanem a tragédia hangja. Erről a kulcsfontosságú mondatról, mely alapvetően meghatározza a *Faust* első részének zárlatát,²² Wellbery erős értelmezést ad, mégpedig olyat, mely — szemben esszéjének legtöbb részletével — nem a megmutatás és az érvelés, hanem a felmutatás és a kijelentés eszközeivel dolgozik. Bizonyosan lesznek, akiket ez az értelmezés nem győz meg; e sorok írója nem tartozik közülük. Wellbery szerint a tragédia a léttagadás szélső határára vezet, hogy a szerelemnek mint teremtő elemnek az erejét bemutassa. Ezáltal a tragédiában esztétikai teodícea teljesedik be, s a dráma végének hangdiszsonanciája ezt szolgálja.

Ha az érvelés módjában nem is, tartalmilag, és ami az irodalomról megmutatott és következetesen képviselt alapállását illeti, Wellbery értelmezésének lezárása teljesen összhangban áll könyve egészével. Az írásom elején említett interjúban a szerző „bizonyos források aktualizálását” említi mint munkájának fontos mozzanatát. Ez, mint láttuk, nem jelenti azt, hogy ezekből a nagy éleslátással megtalált és rendkívüli pontossággal feldolgozott, Wellbery bemutatásában kulcsfontosságúként megmutató szövegekből próbálná levezetni a dráma értelmezését. A szerző mindvégig a *Faust* belső formájára összpontosít, melynek rendkívüli összetettsége többek között az említett forrásokból is táplálkozik. Ezért is olyan meggyőző, amikor értelmezése végén a tragédia első részének zárlatában az említett megszólalást a dráma belső hangjaként azonosítja.

²⁰ Ez a megfogalmazás ellentétét képezi a teremtés megcélzott közvetlenségének, mely a Földszellemmel való találkozáskor volt fontos (a Szellem a 489. sorban reflektál is saját jelenlétére).

²¹ Márton László megoldása („Milyen gyönyör ragad meg!”) nem tartalmazza a *Wonnegraus* összetétel második tagjának fordítását.

²² Vö. Márton László jegyzetével, mely figyelembe veszi a sor keletkezéstörténetét is (fordításkötetnek 180. oldalán).