

Prestopanje bregov literarnega lika: Faust in Spengler

Seta Knop

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
seta.knop@guest.arnes.si

Prispevek se ukvarja z vprašanjem, kako je Oswald Spengler v razvpitem delu Zaton Zahoda iz Goethejevega Fausta kot literarnega lika izpeljal faustovstvo kot temeljno potezo zahodnega človeka, ki hoče v svojem nenasitnem stremljenju preseči vse meje, in ga – v neposrednem navezovanju na Nietzscheja – postavil v nasprotje s pojmom apoliničnega.

Ključne besede: filozofija kulture / Spengler, Oswald / nemška književnost / Faust / faustovstvo

Z Oswaldom Spenglerjem in njegovim epohalnim delom *Zaton zahoda* je junak Goethejeve kanonizirane pesnitve dokončno prestopil bregove literarnega lika in postal utelešenje človeka zahodne kulture – človeka stremljenja, dejanja in dinamične naperjenosti v vselejšnji naprej. Spenglerjeva filozofija zgodovine s podnaslovom *Oris morfologije svetovne zgodovine*, ki jo je avtor sam označil za »kopernikansko odkritje« v zgodovinski vedi, je izhajala od leta 1918, ko je ugledal luč sveta prvi del (njegov avtor je bil tedaj star le 37 let!), pa do leta 1922, ko ga je dopolnil še z drugim delom. Predgovor k prvi izdaji prvega dela, datiran decembra 1917, je Spengler še v duhu optimistične vere v zmago Nemčije končal z upanjem, da njegova knjiga ne bo povsem nevredna nemških vojaških dosežkov. A ko se je knjiga julija 1918 pojavila na knjižnem trgu, je bilo že jasno, da z nemško zmago ne bo nič; ob dokončnem porazu Nemčije nekaj mesecev pozneje, ki mu je sledila ponižujoča versajska pogodba, je menda jokal kot otrok. Kljub temu ali prav zaradi tega, kot pravi Wyss, je postalo to delo eden od bestsellerjev 20. stoletja: »Bitka je bila izgubljena, vojna pa ne: takšne preroške izjave so hrabrile ponižane vojake s frontnih linij, ki so se vračali domov z juriša« in ki naj bi jih poraz ojeklenil za nove, kajpada zmagovite izkušnje; Ernst Jünger ga je, denimo, hvalil kot misleca, ki je »po razorožitvi Nemčije skoval prvo novo orožje«. (Gl. Wyss 188–189.)¹

Svojo svetovno zgodovino je Spengler zasnoval – v izrecnem nasprotovanju linearni shemi stari, srednji in novi vek – kot ciklično zgodovino velikih kultur, ki tako kakor živi organizmi doživljajo razcvet in propad.

Zdaj naj bi živeli v osmem izmed teh kulturnih krogov – prvi je bil obdobje starega Egipta, sedmi pa antika, s katero zahodno kulturo vseskozi primerja –, in sicer že v času njegovega zatona. Vse kulture gredo skozi štiri faze in vsaka traja okoli tristo let. »Naša«, zahodna, se je začela okoli leta 900: začetno obdobje, pomlad in brst, je romanika, s koncem renesanse je dosežena zrelost, ki ji sledi bujen razcvet gotike v vsem njenem kipeanju kvišku, in potem obilje razcvetelosti, zlata jesen baroka. Nato nastopi neizogiben zaton, ki je dal naslov knjigi: zadnja faza kulture, ki pa ni več kultura, ampak civilizacija. Ta četrta faza zahodnega kulturnega kroga, se pravi zahodna civilizacija, se je začela v 19. stoletju, vlogo Rimljanov, ki so »dopolnili« antično dobo – in pomenijo torej v nasprotju z »mladimi« Grki njeno starost – pa naj bi imeli danes Prusi. Prav rimski svet oziroma »*rimstvo* z najstrožjim smislom za dejstva, negenialno, barbarsko, disciplinirano, praktično, protestantsko, *prusko*« (Spengler, *Zaton* 49) naj bi ponujalo zahodnemu svetu ključ za razumevanje njegove lastne prihodnosti. To, kar se je antiki že zgodilo, zahodno kulturo še čaka.

Spengler torej ločuje med kulturo in civilizacijo: ko je neka kultura izpolnila krog otroštva, mladosti in zrelih let, ko je njena življenjska moč izčrpana, čeprav še naprej vztraja po nekakšni inerciji, se prevesi v civilizacijo. Ta je neizogibna usoda vsake kulture, skrepenelost živega v mrtvih oblikah, ki pa lahko, »kot sprhnelo velikansko drevo v pragozdu, še stoletja in tisočletja izteguje svoje trhle veje« (174). Civilizacija je doba starosti, doba propadanja, doba brez prihodnosti: stanje, v katerem je kultura dosegla konec in je tako rekoč zamrznjena, mehanično zaustavljena v času: kar kultura živi, civilizacija reflektira in psihologizira: »*Kulture so organizmi*. Svetovna zgodovina je njihova skupna biografija.« (171) Odnos civilizacije in kulture je odnos življenja in smrti, ustvarjanja in uničevanja. »Razum, sistem, pojem ubijajo, medtem ko 'spoznavajo'. Spoznano spremenijo v tog predmet, ki ga je mogoče meriti in deliti.« (167) Platon in Goethe kot človeka kulture sta po Spenglerju še ponižno motrila skrivnost življenja, Aristotel in Kant kot človeka civilizacije pa sta jo hotela odkriti in uničiti – si jo podvreči, jo »mehanizirati« in ji zvladati (gl. 192). »Grška duša in rimski intelekt: to je to. Tako se razlikujeta kultura in civilizacija.« (56) Civilizacija je odmik od čutnega, prevlada intelekta in posledično prevlada znanosti in tehnologije. Z vsako civilizacijo je tudi konec velike umetnosti; ta je reducirana na obrt, posnemanje mrtvih oblik, igro z izgotovljenimi oblikami, brez notranje nujnosti, le z mislijo na efekt in vzdraženje čutov.² Namesto lirike poveljuje zato Spengler tehniko, namesto slikarstva pomorstvo, namesto spoznavne teorije politiko (gl. 69); človek civilizacije ni več sanjač, mislec in ustvarjalec, ampak praktik in realist.³ Edino, kar se civilizaciji sploh še ponuja kot možnost zgodovinske veličine, je prostorska ekspanzija, militarizem in imperializem.

Politične implikacije tega stališča so seveda jasne, in v luči razmaha nemškega militarizma v letih pisanja knjige sta povsem razumljiva politično nelagodje in odklanjanje, ki sta pozneje zaznamovala recepcijo Spenglerja. Vloga Rimljanov, velikih osvajalcev, organizatorjev in imperatorjev, pripada torej Prusom; ti zato po Spenglerjevih besedah zaman čakajo kakega Goetheja – tega ne more več biti, ker je pripadal nekemu drugemu obdobju Nemčije, njenemu razcvetu –, pač pa lahko dobijo le Cezarja (gl. Thurnher xxix). Nemški imperializem je tako postal zapoved dneva, legitimirana z najvišje, duhovnozgodovinske instance, Tretji rajh pa upravičen – in neizogiben – izraz faustovskega hlepenja po daljnih svetovih z osvajanjem novega življenjskega prostora: »Imperializem je čista civilizacija. V tej pojavnosti obliki nepreklicno leži usoda zahodnega sveta. Kultivirani človek usmerja svojo energijo navznoter, civilizirani navzven.« (63–64) A vse kaže, da utelešenje tega novega Cezarja v Hitlerjevi podobi, ki so ga pograbili nacionalsocialisti, ni bilo povsem v skladu s Spenglerjevo vizijo; očitno je imel z mesijo, ki ga je vseskozi priklicoval, v mislih nekaj bolj aristokratskega ali vsaj svetovljanskega, ne pa lumpenproletarskega demagoga. Tako se kljub pričakovanjem ni pridružil nacionalsocialistom in je celo odklonil Goebbelsovo ponudbo za sodelovanje, v knjigi *Leta odločitve*, ki je izšla prav v letu Hitlerjevega prihoda na oblast, pa je ta odmik – kljub nespremenjenim političnim prepričanjem – tudi jasno izrazil (Thurnher xviii).⁴

Spengler je leta 1936 umrl zaradi srčnega napada, a očitno se je sam zavedal, da je zgodovina njegove napovedi postavila na laž. Prusija, ki naj bi nosila prapor faustovskega človeka v zadnji fazi zahodne dobe, je bila po 1. svetovni vojni – torej dvesto let pred napovedano dopolnitvijo te dobe – potolčena, novi prerok, ki se je dvigal iz ruševin, pa očitno ni obetal uredničenja njegovih idej. A četudi je bil Spengler v svoji lucidnosti, ki mu jo je vendarle treba priznati, kot tudi v neizmernem eruditstvu in nekakšnem aristokratskem »kulturpesimizmu« daleč od Hitlerja kot tega novega preroka, ju vendar družijo nekatere podobnosti: Wyss duhovito pripominja, da njegova gromovniška dikcija, ki je imela pred očmi verjetno Nietzschejevo »filozofiranje s kladivom«, a brez subverzivne moči njegovega humorja, s svojim avtoritarnim vojaškim drilom prej spominja na lajajoči glas Hitlerja v *Mein Kampf*, in da je Spengler s svojim delom postavil pred bralca »verbalno goro«, ki ga, nemočnega, pokoplje pod sabo in ne dopušča nobenih ugovorov (Wyss 189). Temu lahko le pritrdimo: pred nami je baročno nabrekla gmota besednega tkiva, ki se v koncentričnih krogih vrtinči na vse strani in grozi, da se bo zdaj zdaj prelila čez robove knjige in se zgrnila nad nas.

Poskušajmo zdaj iz te gmote izluščiti pomen faustovstva, kot ga je izpeljal Spengler v navezavi na Goethejevega *Fausta*. Že v opombi k prvemu

delu svoje knjige se na Goetheja – poleg Nietzscheja, ki je bil njegov drugi veliki vzornik – tudi izrecno sklicuje: »Za filozofijo te knjige dolgujem zahvalo Goethejevi filozofiji, ki je še danes skorajda nepoznana, in v precej manjši meri Nietzschejevi.« (Spengler, *Zaton* 59) V predgovoru k drugemu delu, v katerem jima nasploh izraža zahvalo »tako rekoč za vse«, je ta vpliv specificiran: »Od Goetheja sem prevzel metodo, od Nietzscheja način zastavljanja vprašanj.« (9)

V čem je ta metoda? Po Wyssu je že Spenglerjevo razdelitev zgodovine na ciklična obdobja verjetno navdihnil Goethejev esej »Geistesepochen«, v katerem Goethe razlikuje med štirimi različnimi dobami: poetično, teološko, filozofsko in prozaično, z začetkom in koncem v kaosu, le da se te dobe – v nasprotju s Spenglerjevimi – ne ponavljajo. Prav tako se Spengler zgleduje po vegetativnem ciklusu v Goethejevi pesmi o metamorfozi lista, čeprav pri Goetheju umrli list vsebuje kal nove rasti, civilizacija pa je dokončna smrt. Ne nazadnje je že Spenglerjev izraz »morfologija« povzet po Goetheju, ki je v svojih znanstvenih spisih s tem poimenoval tisto, kar je večno v spreminjajočih se oblikah oziroma metamorfozi življenja in kar se v Goethejevi terminologiji imenuje »prafenomen« – pri rastlini sama ideja rastline ali *Urpflanze*. (Wyss 192–196.)

To je prenesel Spengler s sveta narave v svet kulture: tudi vsaka kultura ima svojo temeljno podobo, nekakšen prafenomen ali prasimbol: v antiki je to človeško telo kot urejen zaprt kozmos, v zahodni kulturi pa brezmejen, neskončen prostor. V luči teh dveh prasimbolov nato Spengler podolgem in počez tolmači vse razlike med antično in zahodno podobo sveta: pri tem se loteva tako likovne umetnosti, arhitekture in dramatike kot matematike.⁵ Ker antika ne pozna pojma neskončnega prostora, ji manjkajo obzorja in perspektive; nad njenim lepo urejenim kozmosom se pne nebeški svod, ki pokriva svet kot pokrov. Antika je zato mirovanje v bližnjem, v tukaj in zdaj, medtem ko je zahodna kultura »energija usmeritve, ki vidi le najoddaljenejša obzorja« (Spengler, *Zaton* 259); v arhitekturi, denimo, je njen simbol katedrala, ki pretrga nebesni svod in odpre brezdanji prostor.

Ta čisti, neskončni prostor s težnjo po globini tretje dimenzije pa je seveda že prostor, v katerega je zazrt pogled faustovskega človeka, ki ne more nikjer najti miru in izpolnitve in ki hoče v svojem stremljenju po absolutnem preseči vse meje. Faustovstvo postavi Spengler v polarno nasprotje s pojmom apoliničnega, ki je po njegovih lastnih besedah od Nietzscheja dalje razumljiv prav vsakomur, in Nietzschejevo dvojico apolinično-dionizično zamenja z dvojico apolinično-faustovsko.⁶ Med tema dvema pojmom seveda ne smemo potegniti enačaja: Spenglerjevo v neskončno daljavo stremeče faustovstvo je daleč od ekstatične, opojne, »blazne« dionizičnosti, kakršno je tematiziral Nietzsche v delu *Rojstvo tragedije*

iz duha glasbe. Prav tako se je Spengler odmaknil od Nietzscheja v svojem pojmovanju, da je »duša« antične kulture povsem v znamenju apoliničnosti – Nietzsche je namreč videl v antiki ali vsaj v nekaterih njenih potezah srečen, a pozneje izgubljen spoj apoliničnega in dionizičnega. A kot reče, Spenglerju rabi ta pojem bolj za poudarjanje polarnosti: v nasprotju z apolinično dušo antike je namreč zanj duša zahodne kulture v znamenju faustovstva. Spengler podaja njegove značilne poteze z dokaj ekspresivnim besednjakom: tu je govor o umetnosti fuge, dinamizmu, kralju Learu, katoliško-protestantski dogmatiki, baročnih dinastijah, somraku in daljavi itn., medtem ko je pri apolinični antiki govor o statiki, Ojdipovi usodi, panteonu olimpskih bogov, svetlobi in kultu telesa (269). Tudi tempo razvoja obeh kultur je povsem različen: na eni strani imamo »andante helenško-rimskega«, na drugi pa »allegro con brio faustovskega duha« (178). Še celo barve so lahko apolinične ali dionizične: apolinični barvi sta rumena in rdeča, barvi tržnice, družabnosti, živžava, slepega naključja in usode, medtem ko sta faustovski barvi modra in zelena, barvi osamljenosti, skrbi, odnosa do preteklosti in prihodnosti (360).

Pri tem smo se dotaknili tega, kar je po Spenglerju bistveno za faustovskega človeka in kar je povezano s tem, da je faustovska kultura v svojem temelju kultura volje: njegove zgodovinskosti. »Da je faustovska kultura *kultura* volje, je le drug izraz za eminentno zgodovinsko nagnjenost njene duše.« (442) Prav volja je tisto, kar povezuje prihodnost s sedanostjo, misel brezmejnega s tistim »tukaj«; od tod izhaja zgodovinskost faustovskega človeka, njegova naperjenost v čas, v prihodnost. Celotna faustovska etika je stremljenje navzgor, tako kot v gotskih katedralah, iz katerih kriči vseprisotni »jaz«; veskozi gre za »izpopolnjevanje jaza, moralno delo na jazu, upravičevanje jaza z vero in dobrimi deli, spoštovanje tija v bližnjem zavoljo lastnega jaza in njegove blaženosti [...] in nenazadnje tudi tisto, kar je najvišje, namreč nesmrtnost jaza« (442). Nasprotno antični človek v celoti pripada sedanosti; ne pozna pojma voljne usmerjenosti, napetosti v razkolu med mišljenjem in hotenjem, težnje. Njegova duša je statična, »brezvoljna«; njegov razvoj ni notranji, ampak zgolj kronološki, sledeč zunanjim dogodkom, kot pač potekajo v časovnem sosedju. »Zahodni človek živi z zavestjo *nastajanja*, s pogledom, ki je nenehno uperjen v preteklost in prihodnost. Grk živi točkasto, nezgodovinsko, somatsko. Noben Grk ne bi bil zmožen prave samokritike.« (381)

Faustovski človek pa ne posega le v čas, ampak tudi v prostor – to je brezmejen, človekovi dejavnosti na voljo dan prostor, ki ga je treba z disciplino in odrekanjem zavojevati, ne pa se mu predajati ali v njem uživati, in je v tem spet povsem drugačen od urejenega zaprtega kozmosa antičnega sveta. Faustovska podoba sveta je »raztezanje v daljavo kot

učinkovanje, preseganje zgolj čutnega, kot napetost in težnja, kot duhovna volja do moči« (444). Kaj je človek, merimo po njegovi dejanjih; iz njih se izrisuje njegov značaj, ta pa je spet v tesnem sorodu s pojmom volje. Beseda življenje pomeni prav toliko kot hotenje, o čemer pričajo izrazi, kot so »osebnost«, »življenjska moč« ali »dejavna energija«, ki so, kot pravi Spengler, v Periklovem času popolnoma nepojmljivi (451). Antični *carpe diem* je v popolnem protislovju s tem, kar je dragoceno faustovskemu človeku: dejavnost, borba, zmaga.⁷

Naj so se Grki še tako vneto bojevali, borba nikoli ni bila njihov etični princip; v njih ni bilo nenehne težnje po premagovanju odpora. Nasprotno se faustovski človek naravnost razvema ob odporu in se pod notranjim diktatom vselejšnje aktivnosti žene naprej k svojemu cilju. Živeti pomeni zanj obvladati, doseči, uveljaviti svoje: »Kdor se bori proti 'napredku', razume to svoje delovanje vendarle za napredek. Kdor se zavzema za spremembe, ima s tem v mislih nadaljnji razvoj. 'Imorala' – to je le nova vrsta morale, in sicer z enako zahtevo po prednosti pred vsemi drugimi. Volja do moči je nestrpna. Vse faustovsko stremi k samodržstvu.« (488)

Faustovska kultura je tako kultura širjenja, koloniziranja sveta; njen imperativ je podvreči svet volji spoznavajočega, dejavnega jaza, in vsiliti svojo resnico kot splošno veljavno. Ves čas ima pred sabo: »Ti moraš« – ves čas preobraža svet, medtem ko antičnemu človeku to ne pada na pamet, njegov ideal je bil prej nezainteresiranost za svetovni tek: »Moralni imperativ kot forma morale je faustovski in samo faustovski.« (487) »Vsaka antična etika je etika drža, vsaka zahodna etika pa je, nasprotno, etika dejanja.« (494)

Spet smo torej pri dejanju: spomnimo se, kako daljnosežne posledice ima v Goethejevem *Faustu* to, da je glavni junak prevedel starogrški »logos« prav z »dejanjem«. Nič čudnega torej, da je Spengler prav na njem zasnoval svoje določilo zahodnega človeka. Faust je idealni lik, ki v svoji osebi uteleša vse njegove lastnosti – tudi on je človek neskončnega stremjenja, volje, dejanja, borbe, prizadevanja, uveljavljanja, koloniziranja sveta; tudi on živi le tako, da se nenehno giblje naprej k svojemu cilju. V nasprotju z Don Kihotom, Wertherjem ali Julienom Sorelom, ki so le »portreti nekega obdobja«, vidi Spengler v *Faustu* »portret celotne kulture« (166). Prav v njegovem liku se namreč izvrši prelom iz žive kulture v mrtvo civilizacijo: strastni sanjač iz prvega dela, napisanega leta 1808, se v drugem delu, napisanem četrto stoletja pozneje, prelevi v tip prozaičnega saint-simonističnega inženirja in organizatorja ter postane novodobni *homo faber*.

Tako Faust iz prvega dela tragedije, ta gorečni raziskovalec v samotnih nočeh, seveda povsem dosledno ustvari Fausta iz drugega dela in novega stoletja, ki predstavlja tip čisto praktične, daljnovidne, navzven usmerjene dejavnosti. Goethe je tu

psihološko anticipiral vso prihodnost zahodne Evrope. To je civilizacija namesto kulture, zunanji mehanizem namesto notranjega organizma, intelekt kot duševni pretefakt namesto ugašene duše. Podobno kot Faust na začetku in koncu pesnitve si v antiki stojita nasproti Helen iz Periklovega časa in Rimljan iz Cezarjevega časa. (504–505)

Kakšna natanko je ta civilizacija zahodnega človeka, v katero smo vstopili s Faustom? Za Spenglerja kajpada pomeni padec: ptičjo perspektivo je zamenjala žabja, svet opazujemo le še s stališča vsakdanje potrebe in vsiljive resničnosti (506). Na mesto herojske duše je stopila praktična, na mesto moške starčevska; občutje sveta v velikem dejanju je razvodenelo v plitko »filozofijo dela« (506–507). Vsak človek je materialist, naj to hoče ali ne, kajti življenja ne občuti več kot usodo, ampak kot povezanost vzroka in učinka med telesi in »dejstvi«, med katerimi se giblje (503). Strukturna poteza vsake civilizacije, ki sama več ne ustvarja, pač pa črpa iz kulture in si jo prilagaja, je nihilizem in »prevrednotenje vseh vrednot« (501) – v tem smislu sta za Spenglerja nihilista že Sokrat ali Buda, med faustovskimi nihilisti pa omenja Ibsena, Nietzscheja, Marxa in Wagnerja. Kultura je religija, civilizacija pa skepsa in ateizem, najsi gre za antični stoicizem ali zahodni socializem: »Socializem je faustovsko občutje življenja, ki je postalo ireligiozno [...]« (512) To je stanje brez duše, stanje neplodnosti – na mesto spočnenja stopa konstruiranje (512).⁸

Vštric s tem gre »novi človek« – tu se zdaj razmahne Spenglerjevo aristokratsko zaničevanje množic –, pripadnik brezoblične izkoreninjene mestne sodrge in »kulta duhovne povprečnosti«, človek razvedrila, športa in dnevnega časopisja; to je premeten plebejec, usmerjen k praktični koristi, ki ne pozna idej, ampak le cilje, in ne simbolov, ampak le programe. To je obdobje ekspanzije, ki je »imperialistično nadomeščanje notranjega, duševnega prostora z zunanjim [...]: kvantiteta nadomešča kvaliteto, in širina globino« (513). Aktivnost je hitra, površna, javna dejavnost (tako antična retorika kot zahodni žurnalizem) se obrača k večini, ne k najboljšim – vrednoti se po »številu uspehov« (514). Etični patos ljudi velja zdaj le še »filozofiji prebavljanja, prehranjevanja, higijene. Z religiozno resnobnostjo se obravnavajo vprašanja alkohola in vegetarijanstva, ti očitno najpomembnejši problemi, do katerih se lahko povzpne 'novi človek'.« (515)

Tako kot smo vsi mi materialisti, naj to hočemo ali ne, smo vsi tudi socialisti. S tem Spengler seveda nima v mislih političnega gibanja in družbenoekonomske ureditve, ampak je zanj socializem vsak »etični monoteizem«, vsako popravljanje sveta, ki poteka v imenu vseh in za vse (487). Socialist hoče svet prililiti svoji zamisli, ga prežeti s svojim duhom, ga izboljšati in rešiti, mu vsiliti svoj »treba je«, tudi za ceno lastnega življenja, ga vsiliti kot dogmo, ki ne dopušča svobode: »Socialist – umirajoči Faust

iz drugega dela – je človek zgodovinske skrbi, prihodnosti, ki jo občuti kot nalogo in cilj in v primerjavi s katero postane sreča trenutka vsega prezira vredna.« (518) Prihodnosti noče le poznati, tako kot antika s svojimi oraklji, ampak jo dejavno ustvarjati, in zgodovine si sploh ne more predstavljati drugače kot »napetega razvoja k nekemu cilju«, dinamične podobe, na kateri so nanizani stari, srednji in novi vek (519). Ideja razvoja, ki jo spremlja goreče stremenje k prihodnosti, je seveda docela faustovska, in tu postane po Spenglerju socializem tragičen: povsem jasno mu je, kaj je treba razušiti, ne pa, kaj ustvariti – ustvarjalnosti je konec, vsa hektična aktivnost je le še ibsenovska »življenjska laž« in »obupano samoslepilo duše, ki ne sme in ne more obmirovati« (520).

Čas civilizacije je čas eksaktnih znanosti, delovnih hipotez in eksperimentov, vere v atome in števila: ne gre mu za spoznavanje stvari kot takšnih, ampak hoče prodreti v njihovo srž, bolje rečeno: mehanizem, in to zato, da bi jih uporabil (544–545). Faustovska volja do moči doseže popolnost v simbolu stroja; pri tem se tudi Spengler sklicuje na Prometeja in označi obsedenost z mehničnimi konstrukcijami in idealom *perpetuum mobile* za »prometejsko misel« zahodnega človeka: »Kot so v antiki Prometejevo kljubovanje bogovom občutili kot hybris, so v baroku stroj čutili kot hudičev. Peklenski duh je izdal človeku skrivnost, kako naj se dokoplje do mehanizma sveta in sam igra Boga.« (Spengler, *Untergang* II, 369)⁹ V faustovskem materializmu je tehnični svetovni nazor dosegel svojo izpopolnitev: »Celoten svet razstaviti kot dinamični sistem, eksaktno, matematično zastavljeno in eksperimentalno vse do zadnjih vzrokov ter ga izraziti v številkah, tako da ga človek lahko obvladuje: po tem se ta vrnitev k naravi razlikuje od vsake druge. Znanje je vrlina – to so verjeli še Konfucij, Buda in Sokrat. Znanje je moč – to ima smisel le znotraj evropsko-ameriške civilizacije.« (379)

Ta tehnični svetovni nazor, ki gleda na stvari izključno v funkciji njihove smotrnosti, je vezan na denar kot abstraktno vrednost, ki vsako stvar reducira na kvantiteto; medtem ko je za kmeta njegova krava najprej bitje, šele potem blago za menjavo, je njegovemu poslovnemu mišljenju najbližja matematika: »Zdaj se ne meri več denar po kravi, ampak krava po denarju, rezultat pa je izražen v abstraktnem številu, ceni.« (601) Civilizacija je stopnja kulture, na kateri se mora vsaka ideja najprej priličiti v denar, da bi se uresničila. »Na začetku je bil človek premožen, ker je bil močan. Zdaj je močan, ker ima denar. Šele denar povzdigne duh na prestol. Demokracija je dovršeno izenačevanje denarja in politične moči.« (603) Spenglerjev besednjak je tu nenavadno blizu Marxovim nazorom o težnji denarja, da z oplajanjem postane kapital, saj je zanj faustovski denar – v nasprotju z apolitičnim denarjem, ki je le velikost – predvsem funkcija, »sila, katere vrednost je v njegovem delovanju, ne v tem, da samo obstaja« (609).

Lik te faustovske tehnike, ki spoznanje samoumevno povezuje z izkoriščanjem in ki »s polnim patosom tretje dimenzije [...] prodira v naravo« (622), da bi upravljala z njo, ji zagospodovala in zaslužnija, pa Spengler spet najde v Faustu, ki v svoji samotni, tako rekoč samostanski celici že napoveduje bodočega raziskovalca, obenem pa tudi nevarnost, ki preti iz njegove častihlepne težnje, iztrgati Bogu skrivnost stvarjenja in biti sam Bog. S tem ko se človek postavlja za gospodarja narave in posega vanjo – parni stroj je pri tem za Spenglerja izum, ki v temelju spreminja obličje sveta –, je po tragični ironiji usode skupaj z njo zaslužnil tudi sebe: »Doslej je narava ponujala usluge, zdaj je kot *sužnja* vprežena v jarem. [...] Stroj dela in sili ljudi k sodelovanju.« (623–624) Življenjsko občutje tega novega človeka, ki ga uteleša inženir kot »poznavaški svečenik stroja«, se je po Spenglerju »v otroštvu parnega stroja izrazilo skozi monologe v Goethejevem *Faustu*. Opijanjena duša hoče preleteti prostor in čas. Neizrekljivo hrepenenje vabi v brezmejno daljavo. Človek bi se rad odtrgal od zemlje, se zilil z neskončnostjo, zapustil spono telesa in krožil v vesolju pod zvezdami.« (624) A njegovo zmagoslavje se v duhu heglovske dialektike gospodarja in hlapca kaj kmalu preobrne v svoje nasprotje, saj je »faustovski človek postal *suženj svoje ustvarjalnosti* [...], stroj ga je porinil na pot, na kateri ni zastoja ali koraka nazaj. [...] Tako podjetnika kot tovarniškega delavca sili k pokorščini. Oba sta sužnja, ne pa gospodarja stroja, ki šele sedaj razvija svojo peklensko skrivno moč.« (625–626) »Zemlja, ki *dela*, je faustovski aspekt: s pogledom nanjo umira Faust drugega dela, v katerem je podjetniško delo doživelo najvišje poveličanje [...] in so mesto oseb in stvari zavzele sile in učinki.« (627)

Faustovski človek, ki se je hotel osvoboditi vseh spon in dati svojemu duhu prosto pot, si je torej nadel le nove spono, ki ga še bolj uklepajo, in postal kvečjemu manj, ne pa bolj svoboden: v svetu nepreglednih »sil in učinkov« je izgubil vsako možnost samostojnega delovanja. To tematiko je Spengler razvijal naprej v svojem delu *Der Mensch und die Technik* iz leta 1931 in jo zaostрил v še bolj pesimističnem duhu. Tragedija človeka je v tem, da se je s tehniko resda osvobodil determinizma in šele postal človek, obenem pa je ostal odvisen od narave, ki je močnejša od njega. Zaradi tehnike mu nikakor ni treba delati manj, kvečjemu več, kajti vsaka iznajdba ima v sebi »možnost in *nujno*« novih iznajdb: tako kot spoznanje je tudi tehnika nenasitna in v tem je njeno prekletstvo in veličina obenem (gl. 57). Zato se tehnični razvoj tudi ne more zaustaviti; njegova »možnost« in »nujna« se vsiljujeta kot neizogibna in edina zveličavna pot, tako da postaja »skupaj z racionalizmom 'vera v tehniko' skorajda materialistična religija: tehnika je večna in neminljiva kot Bog Oče; rešuje človeštvo kot Sin; razsvetljuje nas kot Sveti Duh. Njen oboževalec je filister napredka nove dobe, od Lamettrieja

do Lenina.« (71) A kakor se je človek nekoč dvignil proti naravi, se zdaj stroji – delo njegovih rok – dvigajo proti svojemu tvorcu: »Gospodar sveta postaja suženj stroja. Ta sili njega, nas – in to vse brez izjeme, naj to hočemo priznati ali ne – v smer njegovih tirnic. Podivjana zaprega vleče padlega zmagovalca v smrt.« (75) Izhoda in rešitve ni, kajti danes prevladujoče mišljenje, ki vse instrumentalizira, v »jasnem in hladnem ozračju tehnične organizacije« (82) sploh ne more več dojeti posledic svojih dejanj.

V tem kratkem prikazu smo se dotaknili samo tem, ki se izrecno tičejo Goethejevega *Fausta* in iz njega izpeljanega faustovskega človeka, še prav posebej tem »velikega sveta«, ki jih odpira drugi del pesnitve: ekonomije, družbe, znanosti in tehnologije. Ob strani smo pustili Spenglerjeva neskončna umetnostnozgodovinska, kulturološka in političnofilozofska razglabljanja, kot tudi govorjenje o tretjem stanu, rasi, cesarizmu, faustovskem narodu kot zgodovinskemu narodu in podobno. Njegovo modrost lahko povzamemo s preprosto enačbo: življenje = zgodovina = boj = rasa, temu tuje je mišljenje = duh = pacifizem = kozmopolitizem, kar vse je s stališča zgodovine zgolj »odpad«.

V isti sapi s temi politično reakcionarnimi prepričanji pa je Spengler izražal prezir do umetnosti in filozofije kot nečesa, kar je izčrpano, odveč in nepotrebno, ter prav po futuristično povelečeval »čudovito jasne, visokointelektualne oblike hitrega parnika, jeklarne, preciznih naprav, subtilnost in eleganco določenih kemijskih in optičnih postopkov« in podobno (Spengler, *Zaton* 73–74). V tem je še celo bolj radikalen od Marinettija, ki je leta 1909 v Manifestu na naslovni strani *Le Figaroja* zapisal, da je avto lepši od Nike Samotraške.¹⁰ Za Spenglerja je novi umetnik »delavec in ne ustvarjalec«; njegova umetnost je »mučno hladna, bolehná, za pretanjene živce, vendar pa znanstveno pripeljana do skrajnosti, energična v vsem, kar se tiče premagovanja tehničnih preprek, in programsko izpiljena« (417).

Zgodovinar Jeffrey Herf je zato Spenglerja v svoji vplivni knjigi *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich* uvrstil med – kot pove že naslov – »reakcionarne moderniste«, ki se od »statistike«, po kateri je »mit na desnici«, kot pravi Barthes v *Mitologijah* (nav. po Cooper 100), ločujejo po tem, da kljub zavračanju razsvetljenske miselnosti sprejemajo moderno tehnologijo, ki je iz nje izšla. Že Thomas Mann je v zvezi s tem v spisu *Deutschland und die Deutschen* govoril o potezi »visoko tehnološkega romantizma«, ki jo je označil za nevaren vidik nacionalsocializma. Odpor do modernosti, ki ga običajno pripisujejo reakcionarjem, se tu povezuje z navdušenjem nad progresivno tehnologijo in industrializacijo, s katerim običajno povezujemo levico: takšno je denimo za Cooperja Marinettijevo navdušenje nad tovarniškimi sceneri-

jami, pa Spenglerjevo poveličevanje modernega »faustovskega« človeka, inženirja, in Jüngerjevo postavljanje »delavca« (v najširšem smislu, namreč anonimnega delčka v mašineriji dela) kot lika, ki daje pečat našemu času (Cooper 102–103).

Vsekakor ima Spengler še danes avro kontroverznosti in kljub svoji nesporni fascinantnosti zbuja tudi odpor.¹¹ Thomas Mann ga je upodobil v liku dr. Breisacherja v svojem romanu *Doktor Faustus*: »Bil je polihistor, ki je znal govoriti o vsem in vsakomer, kulturni filozof, čigar nazor pa je bil kulturi nasproten v tej meri, kolikor v vsej njeni zgodovini ni videl drugega kot razkrajanje. Samostalnik, ki ga je izgovarjal z največjim zaničevanjem, je bila beseda 'napredek' [...]« (II, 144), v spisu *Über die Lehre Spenglers* iz leta 1924 pa je govoril o »zapletenost in perversnosti Spenglerjevega primera«, ki da je v tem, »da kljub skrivnemu konservativizmu srca ne potrjuje kulture, [...] ampak civilizacijo, jo sprejema v svojo voljo s fatalističnim besom, [...] kajti prihodnost pripada njej« (nav. po Thurnher xxvi).

A videti je, kot da je Spengler na to prihodnost, čeprav jo je sprejel kot neizogibno danost, vendarle gledal manj optimistično od Goetheja, na čigar junaku je bil zgradil svojega faustovskega človeka. Z njim se je Faust zasidral v imaginariju evropske kulture kot lik, ki uteleša protislovja zahodne civilizacije: raziskovalec, iznajditelj, znanstvenik, inženir, kolonizator, imperialist, nihilist, socialist – in kot smo videli, tudi Prus. Z njim se je izoblikoval faustovski mit, ki je začel označevati ne le stremljenje in nenasitno željo po spoznanju, ki sta bila prvotno značilna za Fausta in sta pravzaprav pomenila nekaj plemenitega, kar naj bi bilo človeštvu v prid, ampak tudi posledice tega stremljenja, in te so bile slej ko prej destruktivne.

OPOMBE

¹ Še večji bestseller je bil seveda Goethejev *Faust*, na katerega se je opiral Spengler v svojem delu; omeniti velja, da so nemški vojaki v 1. svetovni vojni menda odhajali na fronto z izvodom *Fausta* v nahrbtniku, pa tudi Spengler je bil, v skladu s svojimi napotki v oporoki, pokopan s kopijo *Fausta* ob sebi (Wyss 196). Heine je imel torej prav, ko je v delu *Die romantische Schule* imenoval *Fausta* »posvetno biblijo Nemcev«.

² Glede na to, da naj bi po Spenglerjevem mnenju naša doba stopila v dokončni stadij odmiranja po letu 2000, se tu morda ponuja zanimiva primerjava s poetikami postmodernizma.

³ Po Thurnherju je imel tudi sam Spengler v mladih letih pisateljske ambicije, ki pa niso vzdržale njegove stroge presoje. Tolažbo je nato – v skladu s svojim pogledom na zgodovino – našel v spoznanju, da ne gre za njegovo osebno pomanjkanje nadarjenosti, ampak je kultura sama, zdaj že v fazi civilizacije, postala neplodna (gl. Thurnher xviii).

⁴ Menda mu je eden od recenzentov knjige očital, da ni pripravljen sprejeti krvavih posledic svojih idej (Thurnher xxix–xxx). Po ideologu nacionalsocializma Alfredu Rosenbergu je bila »nevarna zabloda«, ker Spengler ni uvidel »rasno-organskega« porekla kulturnih

krogov; očital mu je celo »naturalistično-marksistične« nazore in kritiziral njegov *Zaton zaboda* kot negiranje posebne vrednosti germanske rase in germanskega človeka (Rosenberg 404).

⁵ Za antično umetnost, denimo, je značilen akt, ki upodablja človeka v njegovi telesni površini, za zahodno pa portret, ki gre v globino ter izraža človekov značaj in notranji izraz (Spengler, *Zaton* 377).

⁶ O tem, kako zelo sta se pojma »dionizično« in »faustovsko« sčasoma prekrila, priča že preprost pogled v slovar: tako Verbinčev *Slovar tujk* v izdaji iz leta 1982 pri pridevniku »faustovski« usmerja na njegov antonim »apoliničen«, tam pa kot njegovo nasprotje navaja kar Nietzschejev in Spenglerjev izraz skupaj, kot sinonima: »dionizičen ali faustovski«.

⁷ To nasprotje poraja po Spenglerju dva različna tipa tragedije: faustovsko »karakterno dramo« in apolinično »dramo vzvišene geste« (455). Kar imenuje Aristotel v *Poetiki* *éthos*, namreč idealno držo helenskega človeka, ne ustreza našemu pojmu značaja kot lastnosti jaza, ki določa dogodke. Grki niso poznali nikakršne »psihologije« na ravni duševnosti: v antični tragediji tako rekoč ni dejanja, ampak tragičnega junaka od zunaj zadene *heimarméne*, usoda – gre za minimum aktivnosti (v nasprotju z maksimumom aktivnosti v faustovski tragediji). Maska je simbolna notranja nujnost antične drame – njeni liki na odru so vloge, ne značaji. Faustovska tragedija je biografska (zajema celo življenje), apolinična anekdotična (trenutek, ki stoji sam zase). (457–460)

⁸ Tu se seveda ponuja navezava na Wagnerjevega homunkula; omeniti velja še, da ima pri tem Spengler v mislih tudi neplodnost v čisto prozaičnem smislu natalitete.

⁹ Ker drugi del *Zatona zaboda* v času oddaje tega prispevka še ni izšel v slovenskem prevodu, ga citiram po nemškem izvirniku.

¹⁰ Seveda ne navaden, ampak dirkalen avto, tak s pokrovom, ki je »okrašen s cevmi, podobnimi hropečim kačam eksplozivne sape«.

¹¹ Tako je Adorno v eseju *Spengler nach dem Untergang* (1938) njegovo filozofijo označil za intelektualno barbarstvo in sovraštvo do mišljenja, utemeljeno na pozitivističnem razumevanju nespremenljivosti človekove narave in povečevanju logike moči in gospodarja.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. »Spengler nach dem Untergang«. *Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen* (Gesammelte Schriften, Bd. 10). Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977. 47–70.
- Cooper, David E. »Reactionary modernism and self-conscious myth«. *Myth and the making of modernity*. Ur. Michael Bell in Peter Poellner. Amsterdam: Rodopi, 1998. [99]–113.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Prev. M. Mihelič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1970. (Sto romanov; 49).
- Rosenberg, Alfred. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts: eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. München: Hoheneichen-Verlag, 1941.
- Spengler, Oswald. *Der Mensch und die Technik*. München: C. H. Beck, 1931.
- . *Untergang des Abendlandes*. München: C. H. Beck, 1927.
- . *Zaton Zaboda*. I. del. Oris morfologije svetovne zgodovine. Prev. K. Sedmak in A. Leskovec. Ljubljana: Slovenska matica, 2009.
- Thurnher, Rainer. »Oswald Spengler: njegova filozofija povijesti i njezine političko-ideološke implikacije«. *Propast Zapada*. I. Oswald Spengler. Zagreb: Demetra, 1998. XIII–XXX.
- Wyss, Beat. *Hegel's art history and the critique of modernity*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

Crossing the Borders of the Literary Character: Faust and Spengler

philosophy of culture / Spengler, Oswald / German literature / Faust / Faustianism

With Oswald Spengler and his epochal work *The Decline of the West* the hero of Goethe's canonical poem ultimately crossed the borders of the literary character and became the personification of the Western (European) man, characterized by insatiable striving, ceaseless activity and dynamic orientation towards the infinitely open space and time.

Spengler conceived his »Morphology of world literature« as a cyclical history of cultures which, like living organisms, go through the periods of growth, blossom, exhaustion and finally decay, when we no longer speak of culture, but of civilization. Faust is for Spengler »the portrait of the whole culture« – in his character we can trace the transition from the living culture to dead civilization: the passionate dreamer from the first part of the poem, written in 1808, turns in the second part, written a quarter of a century later, into a Saint-Simonistic engineer and organizer (as well as colonizer) and becomes the modern *homo faber*.

Faustian culture is for Spengler first of all the culture of will; it is the culture of incessant activity driven by the imperative »you must«, and is as such in polar opposition to the Apollonian culture of the ancient Greeks, which shows little interest for constant changing of the world. Spengler thus substitutes the Nietzschean couple Apollonian/Dionysian with the couple Apollonian/Faustian, directly referring to Faust's translation of the ancient Greek expression *logos* with the word *der Tat*.

The time of civilization is the time of technical sciences, the time of materialism, mechanicism and faith in experiments, atoms and numbers. The Faustian will reaches its perfection in the symbol of machine, by the help of which it wants to master and enslave the nature; but it turns out that by doing this the Faustian man has also enslaved himself. In accordance to Hegelian dialectics of master and slave (or Adorno's and Horkheimer's dialectics of enlightenment) his victory over nature turns into its opposition, for he has become the slave of his own creativity. The machine pushed him on the way from which there is no return; it works without stopping and forces him to work with it.

In this ambiguity the »reactionary modernist« Spengler (who is also ironically depicted in Thomas Mann's *Doktor Faustus* in the character of dr. Breisacher) seems to be less optimistic than Goethe, on whose hero he has build his Faustian man. With Spengler Faust became the character

who embodies the contradictions of modern age; his insatiable striving for knowledge is not only something »positive« which is supposed to bring benefit to the mankind, but can also – implemented in reality – display its »negative«, destructive side.

November 2010