



Kapitalismin henki ja nais-iki-ihanne Goethen Faustissa

Henry Bacon



Faust on renessanssihahmo kahdessakin merkityksessä: hänen tarinansa syntyy tuona aikana ja heijastaa niin yksilökeskeisyyden nousua kuin luonnontieteellisen ajattelun vähittäistä läpimurtoaikin; hän on ylitsepursuavan monitahoinen ja energinen pyrkimyksissään. Goethen *Faustin* nimihenkilöä voidaan lisäksi pitää myös modernin aikakauden symbolina, suorastaan kapitalismin hengen riivaamana voimaihmisinä. Jatkuva tavoitteleminen näyttäytyy tässä kaksiosaisessa "tragediassa" ihmisen ylimpänä hyveenä. Toisista ihmisistä paljon vaatimattomampien pyrintöineen tulee Faustin kiihkeän tavoittelun uhreja. Kun viimein draaman lopulla Faust käynnistää suuria rakennusprojekteja yhteisönsä elinolojen parantamiseksi hän tulee siinäkin oheisa aiheuttaneeksi tuhoa ja hävitystä kanssaihmisilleen.



Käytännön projektit ovat kuitenkin vain yksi, suhteellisen pieni osa Faustin pyrkimyksiä. Etualalla on hänen naisten tavoittelunsa, johon viime kädessä kaikki muu suhteutuu. Tälläkin alalla Faustin toiminta vaikuttaa lähes infantiilin itsekkäältä ja hänen aiheuttamansa tuhot suurilta.



Mutta kun Faustin kuollessa paholaishahmo Mefistofeles aikoo ottaa omansa, taivaallinen sotajoukko viekin tämän "kuolemattoman osan mukanaan". Katoliselle symboliikalle perustuvassa viimeisessä kohtauksessa aukeaa taivaallinen visio, joka huipentuu Mater Gloriosan, "Jumaläidin kunniansa kirkkaudessa" ilmestymiseen. Hänen valossaan asiat näyttävät viime kädessä olevan parhain päin. Goethe tuntuu loppuratkaisullaan antavan siunauksensa Faustin toiminnalle, uhreineen kaikkineen. Onko tämä lainkaan hyväksyttävissä?



Goethen vision ymmärtäminen edellyttää perehtymistä hänen maailmankuvaansa ja ennen kaikkea hänen erikoiseen tapansa mieltä symbolien merkitys ja toiminta kulttuurissamme. Ennen kaikkea on täsmennettävä minkälaisesta "pelastumisesta" loppukohtauksessa oikein on kysymys. Kaikella tällä on juurensa romantiikan rikkaassa maaperässä.



Romantikot, yksilö ja yhteiskunta

Johann Wolfgang von Goethea (1749-1832) kiehoi aina ajatus ihmisen demonisesta luonnosta, häntä alati liikkeelle sysäävästä ikuisesti aktiivisesta, arvaamattomasta voimasta. Myöhemmin hän lainasi Aristoteleen *entelekian* käsitettä kirjoittaessaan ihmisestä olentona, jolla on päämääränsä () omassa itsessään, ei sen ulkopuolella. *Faustissa* hän antoi tälle idealle poeettisen ilmauksen.



Isaiah Berlinin tulkinnan mukaan (*The Roots of Romanticism*) romantiikan keskeisimpiä teesejä on, että maailmankaikkeus ei kerta kaikkiaan ole täysin kuvattavissa. Se on ääti liikkeessä, sillä ei ole mitään kiinteää perustaa. Sama pätee ihmiseen ja hänen toimintaansa, joka voi olla päämäärärahakuista, mutta jonka perimmäinen päämäärä on vain alati kaikkoava horisontti koska hän ei osaa olla asettamatta sitä alati uudelleen. Ihmisen luomisvoima on kahlittamaton ja ainutkertainen. Romantiikan katsannossa ihanne ei ole niinkään ihminen, joka elää tiettyjen arvojen mukaan, suuntaa kohti yleviä päämääriä, kuin itse arvoja luova ja päämäärä asettava ihminen. Rohkea heittäytyminen uuden luomisen ja jatkuvan muuttumisen virkaan on tämän mukaan välttämätöntä senkin takia, että se on ainoa keino tulla toimeen olevaisen kanssa, joka pilkkaa ihmisen yrityksiä löytää siitä itselleen jonkinlainen lintukoto, pysyvän rauhan tyssija. Tämän hyväksymällä ihmisellä on kuitenkin mahdollisuus olla mukana luomassa todellisuutta haluamaansa suuntaan. Mutta miten ikinä ihminen orientoituukaan maailmaan, hän ei voi odottaa saavansa kokea täyttymystä. Berlinin mukaan romantiikan ydin juuri tässä tulehisen ehdottomassa ensisijaistamisessa olevaiseen nähden.



1700-luvun jälkipuoliskolla porvariston nousun rinnalla kehkeytynyt varhaisromantiikka oli varsin optimistinen suuntaus. Kun Ranskan vallankumouksen mainingit sitten pyyhkäisivät valtavalla voimalla yli koko Euroopan, ne paitsi järjestyivät valtiollisia ja yhteiskunnallisia rakenteita toivat myös mukanaan aivan uusia ajatuksia ihmisen suhteesta



yhteisönsä. Mutta kun vanhat vallanpitäjät Napoleonin sotien jälkeen kokosivat voimansa, ennen energinen ja vallankumouksellinen keskiluokka, nyt huomattavasti vaurastuneena, omaksui sekain aikaisempaa konservatiivisemmän asenteen. Monet nuoret romantikot kokivat tullessaan petetyiksi ja alkoi romantiikan melankolinen kääntymisen sisäänpäin, kohti subjektin sisäistä problematiikkaa. Tästä alkaa pitkä kehityslinja, joka huipentuu vuosisadanvaihteen symbolismin, dekadentismin ja kulttuuripessimismin. Nämmä suuntaukset ovat täydellinen vastakohta sille optimisminille, joka säilyi Goethen johtotähtenä kautta koko hänen kypsän uransa. Varmaankin yksi tärkeimpiä syitä hänen suhteellisen vähäiseen todelliseen esillä oloonsa kulttuurissamme - verrattuna hänen nauttimaansa nimelliseen arvostukseen - on se, että optimismin ei yksinkertaisesti ole muodissa. Pessimismin, kyynisyys ja suoranaisten nihilismi ovat tulleet lähes perusvaatimuksiksi, jotta *ajattelija* voisi tulla vakavasti otetuksi. Mutta optimismin on kyllä kukkinut aivan muilla kasvualustoilla.

Pessimismistä ja takaiskuista huolimatta rousseaulainen usko yhteiskunnan muutettavuuteen säilyi monilla tahoilla ja sai dynaamisimmat ilmentymänsä Marxin poliittisessa filosofiassa. Marxin mukaan oltiin menossa kohti tilannetta, jossa "kaikki mikä on kiinteää katoaa kuin savuna ilmaan". Vanhat kivettyneet yhteiskunnalliset suhteet murtuvat, ennakkoluulot ja uskomukset lakaistaan pois, kaikki pyhänä pidetty häviöstään ja ihmiset pakotetaan katsomaan suoraan omien ja kanssaihmistensä elämisen ehtoja. Marx itse asiassa arvosti porvariston roolia tämän kehityksen alullepanijana, ja porvaristo itse otti historialliseksi roolikseen ylläpitää uskoa taloudelliseen kehitykseen ja sen autuaaksi tekevyyteen - ja myös elää sen mukaan.

Näistä ihanteista löytyy myös mielenkiintoinen paralleeli Goethen *Faustissaan* julkittuomien ajatusten kanssa. Kaiken muutoksen moottorina toimivat ihmisen pohjattomat halut ja tarpeet, hänen jatkuva pyrkimysensä. Se ilmenee jatkuvana muutoksena, kehityksenä ja parhaassa tapauksessa jopa edistyksenä eri elämäntiloilla. Tosin varjona ovat aina tuhoavat voimat, elämän itsensä räivettymisen ja tuhoutumisen vaara, arvosokeuden pimeä kauhu. Juuri tätä kautta eteen avautuu niin apokalyptisia kuin utopistisia näkyjä. Mutta eroaako Goethen optimismin jollakin tavalla erilaisten yhteiskunnallis-taloudellisten päämäärien mukaan orientoituvasta optimisminä?


Goethe ja symbolin käsite

Kirjassaan *the Disinherited Mind* Erich Heller tarkastelee romantiikan ajan ihmistä sen ristiriidan repinänä, että hän on jotakin tyhjyyden ja kaikkeuden välissä, ihminen nöyryytettyä kylmän universumin ja arvoon palautettuna rakastavan Jumalan edessä. Goethe tarjoaa vaihtoehdon tälle vastakkainasettelulle. Hänen perusvakaumuksiin kuului se, että elämä on perimmäiltään arvokasta ja hyvää; että maailma ja luonto ovat perimmäiltään hyväntahtoisia ja että ihmisellä on osansa tässä kokonaisuudessa. Hän näkee kaikkialla pienistä iduista kasvavan esiin alati monimutkaisempia muotoja niin luonnossa kuin kulttuurissakin. Hänen koko ajattelunsa perusta on vakaa uskomus vastaavuuteen ihmisen sisäisen luonnon ja ulkoisen todellisuuden rakenteen välillä, sielun ja maailman välillä.

Tämä Goethen ajatus on tavallaan vastakkainen sille länsimaista ajattelua riivanneelle kahtiajaolle, jossa hengelle annetaan ylin sija transsendenttissa todellisuudessa erottamalla se maallisesta todellisuudesta. Jälkimmäisestä tulee tämän kahtiajaon tuloksena tulee entistä todellisempi, itseasiassa niin todellinen, että ideaaliin taivaaseen karkotettu henkinen voidaan unohtaa myyttisenä lohduntuojana niille, joilla ei riitä rohkeutta kohdata tuota konkreettista todellisuutta kaikessa armottomuudessaan. Symbolista tulee 'vain' symbolista, taiteesta 'vain' taidetta ja kaikesta henkisestä jotakin vähemmän todellista.

Luonnontieteiden voittokulku tuntui vahvistavan jaottelun oikeellisuuden. Taiteilijoiden ja muiden hengenmiesten asema tuntui tästä ainakin aluksi vain entisestään vahvistuvan, he kun saattoivat väittää käsittelevänsä jotakin arkista todellisuutta paljon hienompaa. Mutta kuten Heller toteaa: "ryöstettyä todellisesta merkityksestään, mitä symboli saattoi enää merkitä? Ryöstettyä symbolisesta merkityksestään, mitä todellisuus merkitsi?"

Goethella oli tarjota aivan toisenlainen rooli taiteelle; draamalle, runoudelle ja musiikille. Hän totesi yhdessä hienoimmista kiteytyksistään: "Todellista symboliikkaa on sellainen, missä yksittäinen edustaa yleisempää, ei unena tai varjona vaan tutkittavuuden tuolla puolen olevan elävänä ja välittömänä ilmentymänä." Näin ymmärrettyä symboliikkaa on rationaalisten formulaatioiden tuolle puolen ulottuvaa realismia. Kyse ei ole siis symbolista tarkasti määritellyn abstraktin kaavan osana sen enempää kuin jonakin määränä kollektiivisen alitajunnan tuotteenakaan. Goethe ei tavoittele puhtaiden ideoiden sfäärejä, joista käsin maallinen



maailma näyttäsi proosallisen merkityksettömältä, mutta ei myöskään pyri suojautumaan totuuden hirvittävyydeltä kauneuden palvonnan tai korvike-elämän avulla. Hänen katsannossaan symboliikka ja taide yhtenä sen pisimmille viedyistä muodoista *kuvailee* ja kuvailemalla avaa silmämme näkemään, mitä todellisuus oikein on analyttisten metodiemme tuolle puolen jäävänä ykseytenä. Representaatioidensa kautta ihminen paljastaa ja luo itselleen maailmaa, jossa elää. Ja Goethe tuntuu siis *a prioristi* otaksuvan, että kaikki mikä näin paljastuu/syntyy, on perimmältään ilman muuta hyvää ja kaunista. Miksi näin olisi? Koska tuo todellisuus on tavoittavissa vain rakkauden kautta, ymmärrettynä ihmisen kyvyksi suuntautua ulospäin, kohti toista ihmistä, kohti yhteisöään, kohti ihmis- ja luomakuntaa; kyvyksi mieltää itsensä osaksi luomisprosessia ja orientoida toimintansa sen mukaan. Sen vastakohtana on kieltäminen, yksittäisen näyttäytymien maailmasta ja ihmisen arvotajunnasta erillisenä. Symboli siis ilmentää maailman rakastettavuutta.

Goethelle inhimillisen käsityskyvyn totuus on uskonnollisen, esteettisen ja moraalisen näkemyksen ykseyttä. Erich Hellerin sanoin: "Vain sen kautta maailma voi näyttäytyä ihmisen kotina vaikuttamatta liian suurelta suhteessa hänen merkityksettömyyteensä, tai liian pienenä hänen suuruudelleen; ei liian fantastisena hänen järjelleen eikä liian proosallisena hänen mielikuvitukselleen; ei liian hankalasti käsiteltävänä hänen tahdollaan eikä liian epärakastettavana hänen tunteilleen." Faust-tarinoista Goethe löysi aiheen, jonka puitteissa saattoi käsitellä näitä kysymyksiä poeettisesti - hänen kannaltaan ainoalla oikealla tavalla.


Tragedian olemus ja Faust-aihe

Kreikkalaisessa tragediassa onnettomuus on sisäänrakennettu siihen, mitä on inhimillinen elämä. Tai kuten George Steiner toteaa, asiat ovat oikeastaan vielä luonommin, sillä meitä uhkaavat demoniset voimat, jotka ottavat meidät haltuunsa ja saavat meidät tekemään asioita, jotka koituvat tuhoksi niin itsellemme kuin rakkaimmillemme. Me toimimme niin kuin toimimme, vaikka tiedämme tuhon olevan edessä, tai maksamme korkean hinnan jostakin, koska se tuntuu olevan välttämätöntä jonkin vielä tärkeämmän asian onnistumisen vuoksi. Tragedian ideaan kuuluu keskeisesti, että keinovaramme, järkemme, ymmärryksemme, oikeudentajumme ovat riittämättömiä. Vaikka pyrkisimmekin hyvään, jotkin voimat, miellettiin se sitten demoneiksi, ilkeämieliseksi jumalaksi, sokeaksi kohtaloksi tai oman itsemme eläimelliseksi puoleksi väijyvät meitä ja pilkkaavat korkeita pyrkimyksiämme. Ihmisen ainoa arvokkuus on siinä, että katastrofin hetkellä hän Oidipuksen lailla ymmärtää tilanteensa ja jatkaa eteenpäin elämän katkerista nöyrytyksistä huolimatta.


Kysymys tragedian olemuksesta kytkeytyy kiehtovalla myös Faust-aiheen käsittelyyn kulttuurihistoriassamme. Georg Henrik von Wright on todennut, että Faust-tarina on oikeastaan Prometheus -tarinan kristillinen muunnelmana. Molemmista tutkitaan ihmisiltä kiellettyjä asioita. Kristillisessä versiossa on mukana ihmisestä itsestään ulkoinen voima, paholaishahmo, joka haluaa ihmisen kehittävän järkeään ja asettuvan itsensä luomakunnan herraksi. "Joutuuko ihmisen sielu kadotukseen, jos hän antaa oman arvostelukykynsä ja järkensä muovata käsityksensä maailmasta?", Wright summaa varhaisten Faust-tarinoiden keskeisen kysymyksen. Faust tarina syntyy aikana, jolloin kokeellinen luonnontiede ainakin populaarissa mielikuvituksessa samastettiin magiaan, yritykseen vaikuttaa asioihin, joihin vaikuttaminen ei ihmisen osaan kuulu. Paholainen lupaa auttaa Faustia hänen alkemistisissä - tavallaan siis luonnontieteellisissä - yrityksissään, ja Faust lupaa palvella häntä kuolemansa jälkeen.

Ensimmäisen Faust-kirjan tekijä on jäänyt tuntemattomaksi. Tämä vuonna 1587 Frankfurtissa ilmestynyt *Faustbuch* oli kokoelma tarinoita muinaisista tietäjistä. Sellaisia kerrottiin keskiajalle ja niitä liitettiin monenlaisiin viisaisiin miehiin aina Merlinistä Roger Baconiin saakka, tuntematon kirjoittaja vain yhdisti ne yhdeksi Faust kertomukseksi. Mukana oli runsaasta rahvaanomaisesta huumorista. *Faustbuch* käännettiin pian useille kielille ja varsin pian se päätyi englantilaisen Christopher Marlowen (1564-93) käsiin. Häntä se inspiroi kirjoittamaan ensimmäisen Faust-näytelmän, jossa päähenkilö saa jo tragedian arvokkuutta osakseen, ja vuonna 1604 ilmestynyt näytelmä saikin nimekseen *The Tragical History of D. Faustus* (1604). Mukana oli myös vaikuttava kohtaus, jossa Troijan Helena loihditaan esiin, ja tämä haluttavan naisen arkkityyppi koituu Faustin lopulliseksi kohtaloksi. Ensi kertaa Faustin kohtalo herättää katsojan sympatiat ja herää kysymys hänen rangaistuksensa kohtuullisuudesta. Niin Faust-draamoissa kuin tarinan innoittamissa nukketeatteriesityksissäkin traaginen kuitenkin sekoittui karkean koomiseen. Faust-nukenkin kohtaloa saatettiin ylevöittää runollisuudella, mutta hänen tuomiionsa ei ollut muutettavissa.


Barokin aikana Faust-myytti ei ollut voimissaan. Kun ihanteina oli




yhdistää rationalismi ja uskonto yhdeksi filosofiseksi järjestelmäksi kuten Leibniz tai runolliseksi visioksi kuten Milton, Faustin tarina varmaan vaikutti aivan liian karkealta ja moraalisesti kyseenalaiselta. Mutta romantiikan varhaisvaiheet toivat muutoksen tähän. Gotthold Ephraim Lessingin (1729-81) valistuksellisen rationalismin pohjalta Faustin tiedon tavoittelu näyttäytyi ylevänä ja keskeneräiseksi jääneessä näytelmässään vuodelta 1784 hän antoikin sankarinsa päästä sovintoon Jumalan kanssa. Tämä näytti suuntaa koko aiheen huikimmalle kehittelylle, Goethen kaksiosaiselle näytelmälle. Hän nimitti sitä tragediaksi, mutta tämä käsite oli käynyt läpi valtavan kulttuurihistoriallisen muutoksen sitten antiikin Kreikan draamojen. Goethen *Faustia* voidaan pitää tämän muutoksen ylistyskauluna.



Giovanni Battista Guarini (1538-1612) selitti jo 1500-luvun lopulla, että Aristoteles suositteli onnetonta loppua vain koska ei tuntenut kristinuskon tarjoamaa lohdutusta. Tätä ei tarvitse ottaa aivan kirjaimellisesti, mutta selvää on, että kristinuskon tarjoama maailmankatsomus eroaa kreikkalaisesta juuri siinä ratkaisevassa suhteessa, että se tarjoaa mahdollisuuden uskoa korkeampaan näkökulmaan, josta käsin tarkasteltuna ihmiskunnan historialla, samoin kuin yksittäisen ihmisen elämällä, kärsimyksellä ja jopa synninteolla on jokin merkitys. Tragedian suhteen tämä tarkoitti sitä, että ankarimminkaan ihmisen tilaa erittelevän näytelmän ei tarvinnut loppua täyteen katastrofiin. Steiner on todennut, että suhteessa kreikkalaiseen tragediaan tällä oli se etu, että saatettiin käydä läpi suuret tunteet ja tapahtumat ilman että siitä täytyi (symbolisesti) maksaa täyttää hintaa. Tarinan henkilöt saattoivat nyt toteuttaa hurjimpiakin intohimojaan ja silti saada lopussa tekosensa anteeksi.




Tämä kuvio toteutuu ainakin päällisin puolin myös Goethen *Faustissa*. Hän totesi joskus inhoavansa epäjärjestystä enemmän kuin epäoikeudenmukaisuutta. Jälkimmäinen oli hänen mielestään aina väliaikaista ja korjattavissa, kun taas epäjärjestys on pysyvämpää ja estää ihmisen kehittymisen mahdollisuuden. Perinteisen draaman käsityksen kannalta tämä on hyvin anti-traaginen näkökulma. Modernin aikakauden perspektiivistä käsin se voidaan nähdä myös kypsän, seestyneen taiteilijan näkökulmana. Tähän viittaa teoksen syntyhistoriakin: Se mikä on löydettyä vain viljehtenä perinteisessäkin merkityksessä traagisesta *Faustin* I osasta (1808) on paljon myöhemmin valmistuneen II osan (1832) keskeinen idea. Goethen elämäntilasto on kypsynyt aina vain affirmatiivisemmaksi ja riemukkaammaksi.⁽¹⁾




Eräs Goethen maailmankatsomuksen keskeisiä piirteitä on kuin suoraa jatkoa Rousseau'n ajattelulle ja ennakoivaa hätkähdyttävällä tavalla Marxin analyysejä: ihminen on yhteiskunnallisen taustansa ja henkilöhistoriansa, kasvatuksensa ja koulutuksensa tuote. Pahuus ei ole ihmisen sielussa itsessään, ja siksi hän ei voi olla tuomittu kadotukseen. Steinerin sanoin "Rousseaulaisuus sulkee helvetin portit". Ihmisen pahat teot ovat sovitettavissa, ainakin jossakin tärkeässä mielessä vahingot ovat korjattavissa. Tästä tulee yksi romantiikan taiteen keskeisiä teemoja, ja se on esillä kruunavana teesinä niin Goethen *Faustissa* kuin Wagnerin *Jumalten tuhossakin*. Mutta tällaisen optimismin kääntöpuolella on sellaisen hahmon ihanointi, joka saattaa olla pahakin, mutta joka kohoo suuruuteen sen ansiosta, että on uskollinen itselleen ja omalle luonnonlelle eikä salli itselleen kompromisseja. Jopa Medea ja Miltonin Saatana näyttäytyvät tavallaan ihailtavina tästä perspektiivistä. Romantiikan kirjallisuudesta löytyy pitkä sarja tällaisia syntisiä, heidän joukossaan monet Dostojevskin ja Wagnerin sankarit. Järjestäytyneet yhteiskunta moraalisina normeineen on liian pieni heille. Monisyisin ja ongelmallisin näistä hahmoista on Goethen Faust.

Vedonlyöntejä sielun autuudesta



Goethen *Faust* alkaa omistuksella, esinäytöksellä teatterissa ja alkunäytöksellä taivaassa. Tarina käynnistyy lähtee käyntiin viimeksi mainitussa, jossa Herra keskustelelee paholaishahmo Mefistofeleen kanssa ihmiskunnan tilasta. Mefistofeles ottaa esille ihmisen kurjuuden: "Näen vain, kuinka ihmisistä tuskat raastaa. ... Siellä ihmisraukoilla on vain vaiva päivän maustin. Pirukin sääliä piinata!" Tätä pahentaa hänen mukaansa vielä sekin, että Herra on vielä antanut ihmiselle järjen ja toivon kautta taivasnäkömään, joka vain tekee hänen maallisesta olemassaolostaan entistäkin surkeamman. Faustille Mefistofeles kertoo myöhemmin olevansa "osa voimaa syvää./ Mi tahtoo paha vain ja aikaan saa vain hyvää", "henki, joka kieltää aina!" Hänen mukaansa kaikki mikä katoaa, on turhaa.



Mefistofeleella on kuitenkin osansa Herran suuressa suunnitelmassa. Se on yrittää pysäyttää elämä, ja niin tekemällä itse asiassa kiihdyttää sitä. Mircea Eliaden tulkinnan mukaan Herran ja Mefistofeleen suhteessa on kysymys vastakkaisuuksien elimellisestä toisiinsa kytkeytymisestä

(*coincidentia oppositorum*). Elämän voi todella hyväksyä vain kun sen kieltäminen on olemassa todellisena mahdollisuutena. Faustin kannalta tämä merkitsee pyrkimystä kyetä näkemään Jumalan ja Paholaisen (tai heidän symboloimansa voimat), täytenä ykseytenä. Paha, virheet, jopa itse elämän kieltäminen, on sisäänrakennettu tietoiseen elämään - Goethen ykseyttä korostava ajattelu ei muuhun johtopäätökseen voiskaan johtaa. Faust tuhoutuu vain, jos menettää tuntumansa tähän jännitteeseen. Niinpä Herra ja Mefistofeles *lyövät vetoa* siitä, tuhoutuuko Faust, jos paholainen saa johdattaa häntä mielensä mukaan. Herralla tämä ei ole mitään leikkilyä ihmisen sielulla, sillä hänen kannaltaan melkein mikä tahansa, mihin Mefistofeles saa Faustin ryhtymään, palvelee viime kädessä hyvää - elämää kokonaisuudessaan. Synti, johon hän Fausta houkuttelee, ei perimmiltään ole nautintojen, tiedon tai vallan tavoittelu kuten aikaisemmissa Faust-tarinoissa, vaan olemassaolon merkityksellisyyden ja sen kautta elämän itsensä kieltäminen. Henkisellä tasolla pysähtyminen tarkoittaa tavoittelusta luopumista. Juuri sitä pysähtyminen Goethen kosmologiassa on: stagnaatiota ja sellaisenaan itse pelastuksesta kieltäytymistä. Herralla on varaa antaa Mefistofeleen yrittää metkujaan, sillä hän tietää, että ihminen kaikessa levottomuudessaan - tai

Faustin jaloin osa nyt ainakin - on olemuksellisesti kykenemättömän tyytymään pelkästään nautintoihin merkityksen lähteenä. Faust ei esimerkiksi voi vain käyttää hyväkseen himoitsemansa mutta hylkäämäänsä Gretcheniä luomatta henkistä suhdetta häneen. Tämän myötä miehinen periaate joutuu vuorovaikutukseen naisellisen kanssa, mihin sisältyy niin ihmisen olemassaolon dynaamisuuden kuin henkistymisen siemen.

Faust elää maailmassa, jossa jumalainen ja inhimillinen sfääri näyttäivät olevan toivottomasti erillään. Tarinan alussa hän on syvästi pettynyt maailmaan ja materiaaliseen olemassaoloon, jota mikään korkeampi voima ei tunnuta johtavan. Hän ei enää usko transsendenttiin, mutta ei silti pysty olemaan tavoittelematta sitä, samaan tapaan kuin T.J. Reedin sanoin, "kukka sokeasti pyrkii valoa kohti". Faustin tilanteessa kiteytyy modernin länsimaisen ihmisen keskeinen dilemma, hänen kyvyttömyytensä ylittää ruumiin ja sielun, subjektin ja objektin, hengen ja materiaalin vastakkainasettelua. Faust kyllä haluaa kokea luonnon suoraan, ilman sanojen ja käsitteiden tarjoamaa välitystä. Mutta kun hän sitten onnistuu loittimaan esiin *Erdgeistin*, Maanhengen, hän, "Jumalan kuva", häidin tuskin tohtii katsella suoraan tätä elämän ja kuoleman loputtoman vaihtelun ilmentymää. Yrityksenä tämä on neoplatonismien perintöä: absoluuttista ei pidä etsiä tuonpuoleisista taivaista vaan luonnosta, elämänvoiman syöttämässä maallisesta maailmasta. Tätä edustaa makrokosmoksen kuva Faustin työhuoneessa. Se on kaavio kosmoksessa vallitsevasta järjestyksestä, jossa inhimillinen, luonnollinen ja jumalainen sfääri on suhteutettu toisiinsa. On opittava näkemään luonto hengen perimmäisenä asuinsijana, josta se ihmisen toiminnan kautta - ei minkään maagisen esiin loittamisen avulla - kurottautuu ylöspäin.

Faustin idea kääntää uudelleen raamatun lause "Alussa oli sana" muotoon "Alussa oli teko", kertoo siitä, että pyrkimys tavoittaa suoraan tietoa ja ymmärrystä transsendentista on muuttumassa tarpeeksi toimia ja olla aktiivinen todellisessa maailmassa. Tästä ajatuksesta kasvaa tuo ehkä kaikkein omituisin muutos Faust tarinaan: Faust ja Mefistofeles eivät hekkään tee sopimusta, vaan lyövät vetoa: Faust uskoo, ettei mikään ei saa häntä lopettamaan tavoitteluaan. Jos hän pysähtyy, antautuu "laskanvuoteen lämpimyyteen", "onttoon omahyväisyyteen", jos hän joskus toteaa ohikiihtävästä hetkestä, "Oi viivy, olet kaunis niin!" - hän on menetetty. Hän häviää, on tuomittu vain, jos lakkaa tavoittelemasta aina vain lisää. Näin tehdessään hän tulee tekemään syntiä, hän tulee erehtymään, hän tulee tuottamaan tuhoa ihmisille ympärillään - mutta teoksen moraalituntu on, että se kaikki kuuluu ihmisenä oloon.

Goethen *Faustin* kaksi vedonlyöntiä kääntävät vanhan tarinan koko moraalisen asetelman ylösalaisin, tehden teoksesta kuin varkein, kaikkeasta kristillisestä symboliikasta huolimatta, ainakin päällisin puolin hätkähdyttävällä tavalla epä kristillisen. Faustin ilmeisestikään ei tarvitse katua tai sovittaa tekojaan. Tärkeää on vain se, että hän toiminnallaan ottaa täysin voimin osaa luomisprosessiin ja oppii ymmärtämään osansa kosmoksessa. Sanoma tuntuu siis olevan, että ihmisellä on toivoa vain niin kauan kuin levottomuus häntä ahdistaa. Syntihän on sitä, että ihminen ei kykene kokemaan rajallista elämäänsä ja katoavasta olemassaolosta merkityksellisenä, mutta aivan yhtä lailla se, että ihminen tarttuu rajalliseen ja katoavaan aivan kuin kaikki merkitys olisi kiinni siinä. Faust uskoo voittavansa vetonsa, koska hän ei voi kuvitella koskaan olevansa tyytyväinen saamaansa. Alati uutta etsivänä, vuoroon tuhoavana, vuoroon rakentavana, ikuisesti rauhattomana olentona hän on länsimaisen ihmisen perikuva. Eikä kyse ole pelkästään hedonismista. Faust haluaa kokea "koko ihmiskunnan kohtalon".

Naisten ja mammonan tavoittelu

Faustin ensimmäinen osa on osaltaan Gretchenin tragediaa - tuo vanha tarina viettelystä, hyljätystä ja yhteisönsä tuomitsemasta tyttärestä. Mefistofeleen avulla Faust saa tämän polttavan intohimensa kohteen vietyä, mutta hänen rintaansa polttaa tuskaisa levottomuus, joka estää häntä jäämästä paikoilleen. Tragedian on jatkuttava voidakseen mallintaa elämää kyllin viiltävällä tavalla. Surullisinta tässä on tuo ehkä ennen kaikkea miehinä kokemus rakkaudesta, joka ei kestä kumppanuutta. Erich Heller on todennut, että romanttinen rakastava ei etsi niinkään rakastettua, vaan niin romanttisen kuin eroottisenkin kaipuun taustalla on artikuloimaton pyrkimys henkiseen pelastukseen. Romanttinen rakkaus ei sitä voi antaa, mutta se ei estä ihmistä etsimästä alati uusia kohteita intohimolleen. Vaarana on kuitenkin sortuminen moraalittomuuteen Kantin tarkoittamassa perustavaa laatua olevassa mielessä, toisten ihmisten käyttämiseen pelkästään välineinä, ottamatta huomioon heitä subjekteina. Mutta tämä ei ole Faustin ongelma vain naisten suhteen, se määrittää häntä suhteessa kaikkeen mitä hän intoutuu tavoittelemaan.

Tragedian II osassa tavoittelu saa aivan uuden luonteen. Sen ensimmäinen symboli on sateenkaari. Vuonna 1810 julkaistussa väriteoriassaan Goethe esittää tieteellisesti virheellisen mutta erittäin inspiroivan ajatuksen värien synnystä: väri syntyy puhtaan valkoisen valon vuorovaikutuksesta materian kanssa. Jane Brownin mukaan Faustissa tämä ajatus toimii metaforana hengen ja maailman yhdistymisestä luonnossa. Goethen mukaan vain luonnossa on mahdollista havaita henki, absoluuttinen - joka ei siis ole sama kuin Jumala. Nähdäkseen sateenkaaren tragedian II osan alussa, Faustin on auringon nousussa käännettävä selkänsä sille ja katsottava länteen - vastakohtana sille, että Jumalan läsnäolon kokemiseksi kirkossa on symbolisesti katsottava itään. Goethen 'pakanalliseen' näkemykseen kuuluu, että päästäkseen vuorovaikutukseen hengen kanssa, Faustin on käännettävä selkänsä Jumalalle. Vasta tällöin hän voi herkistyä kokemaan elämän koko katoavaisen kirjon, vain näin hän voi kasvaa täysin inhimillisiin mittoihinsa. Tragedian alun dialektisen vastaparin henki/materia tilalla on nyt kokonainen spektri. Ilmiöiden maailma ei enää ole erotettavissa essenssistä. Virheellistä on vain olioiden tarkasteleminen pelkkänä ilmiönä, erossa merkityksestä, jonka ne saavat kuulumisestaan maailman ykseyteen.

Faustin II osaa kansoittavat erilaiset allegoriset olennot. Mutta fantastisten visioidensa kautta Goethe pureutuu mitä erilaisimpiin ihmisenä olon kysymyksiin, yhteiskunnallisia ja taloudellisia realiteetteja unohtamatta. Faust ja Mefistofeles hankkiutuvat Keisarin suosioon selvittämällä valtakunnan rahaongelmat - hetkeksi ainakin. Kun on päästy yhteisymmärrykseen siitä, että maaperässä lojuvat aarteet kuuluvat Keisarille, ne voivatkin toimia takuuna paperirahasta, jota Keisarin nimissä lasketaan liikkeelle. Näin saadaan maksettua niin velat kuin palkatkin. Keisarilla on aluksi epäilyksensä tästä tavasta luoda varallisuutta pelkän paperin varassa, mutta edellisyön naamionäytelmän huumassa hän on Panin hahmossa allekirjoittanut vaadittavan asiakirjan. Kerrankos sitä on paanisessa huumassa tehty enemmän tai vähemmän katteettomia maksusitoumuksia. Luvassa näyttää olevan vain iloja, huveja ja nautintoa kaikille.

Näin yksi näytelmän keskeisistä teemoista, todellisuudentajun ja fantasian välinen suhde saa jälleen uusia ulottuvuuksia. Kyse ei ole siitä, että olisi jokin objektiivinen todellisuus, objektiiviset faktat ja niiden vastakohtana toiveajattelu ja illuusiot. Nämä ovat käsitteellisiä polarisaatioita, joilla on merkitystä vain sikäli kuin ne nähdään dynamisessa suhteessa keskenään. Ihmisen mielikuvituksesta ja fantastisestakin tavoittelusta tulee todellisuutta muokkaava, sitä humanisoiva voima. Mutta suhde olevan ja kuvittelun välillä saattaa jämnäytyä ohuen ohueksi, katketakin, seurauksena ikarosmainen syöksy tavoittelun korkeimmista sfääreistä tuohon - tai vain harnaaseen arkitodellisuuteen. Näinhän voi käydä yhtä hyvin talouselämän alalla kuin eroottisten ideaalien tavoittelussa. Faust taas joutuu kahdesti palaamaan maan pinnalle tavoitellessaan naiskauneuden idealisoitua ilmentymää, Troijan Helenaa. Tämä paralleeli ei ole satunnainen, sillä sen ympärille kietoutuu koko kysymys teoksen moraalista latauksesta.

Loihtiakseen Helenan esille Faustin on täytyntä tavata ajan ja paikan tuolla puolen "emot" (*Mütter*), joiden luo edes Mefistofeles ei tohdi mennä. Mekään enme pääse todistamaan tätä kohtaamista, mutta merkillepantavaa on, että ideaalia naista tavoitellessaan Faustin täytyy ensiksi kohdata jokin naiseuden kaikkein perimmäisin tutkimaton ilmentymä. Viisautta tämä ei ilmeisesti vielä lisää. Ensimmäinen yritys päästä kirjaimellisesti kosketuksiin ideaalin kanssa päättyy surkeaan epäonnistumiseen: "Räjähdyks. Faust viruu maassa. Henget haihtuvat usvaksi."

Vasta kun ollaan päästy sisään kolmannen näytöksen läpeensä

allegoriseen maailmaan, saavutetaan symboliikan taso, jolla tämä on vihdoin mahdollista. Helenan ja Faustin liitto edustaa nyt pyrkimystä yhdistää ideaalinen ja todellinen, tieto ja ymmärrys aistilliseen ja kauniiseen. Klassinen myyttinen naishahmo vedetään mukaan romanttisen draaman pyörteisiin. Näytelmän kokonaisuuden tasolla kyse on Goethen pyrkimyksestä osoittaa yhteys klassisen kreikan ja saksalaisen taiteen, Euripideen ja romanttisen draaman välillä. Mutta ennen pitkää tämänkin näytelmän (näytelmäessä) on loputtava. Unelma haihtuu, "[Helenan] ruumiillinen hahmo katoaa".

Mutta Faust on tullut vielä aikaisempaakin kykenevämmäksi näkemään korkeampia merkityksiä jopa arkitodellisuudessa. Hän on valmis palaamaan historialliseen maailmaan. Mutta se on nyt osa aivan toisenlaisena universumia kuin tragedian alussa taivaallisine esinäytöksineen tai II osan alussa suurenmoisine luonnontuoneineen. Luonto näyttäytyy taas vain luontona, "jalosti mykkänä" (*edel-stum*), jopa potentiaalisesti vihamielisenä. Faust ei enää etsi siitä syvenpiä merkityksiä. Sen sijaan hän päättää ryhtyä toimiin, työstämään luontoa inhimillisiin tarkoituksiin. Hän hylkää Mefistofeleen helpot viettelykset kuten ylellisyyden ja sotilaallisen mahdin ja ryhtyy konkreettisiin toimiin kanssaihmistensä hyväksi. Hän on vapautunut oman minuutensa vankilasta ja on, kaikkinne inhimillisine rajoituksineen, valmis osallistumaan luomisen aktiin. Hän ei tarvitse enää sateenkaarta symboliksi, hän luopuu taikakeinoista ja ryhtyy toimiin voittaakseen maata meren vallasta, luomaan Arkadiaa maan päälle. Mefistofeleen puheista kuitenkin selvää, millaisilla voimilla faustiset rakennusprojektit toteutetaan:

*Vie ote reipas voittoon työ,
sa kalan kaappaat, laivan myös.
Kun ensin kolme valtaas saat, niin
neljanteen jo isket haat;
on viides oma turmion;
on oikeus, kun valta on
vain mitä saa, ei miten, kysyy.
Jos mull' on jokin tuntemus,
Niin sota, kauppa, rosvous
On kolminaisuus, joka pysyy.*


Mefistofeleen periaatteet konkretisoituvat kun Filemon ja Baukis hädätetään omasta pienestä Arkadiastaan Faustin suurten suunnitelmien tieltä. He edustavat tarinan viimeistä klassista viitettä. Kreikkalaisessa mytologiassa Zeus ja Hermes vaeltelivat ihmishahmoissa etsien turhaan yösjää, kunnes tämä köyhä vanha pariskunta ottaa heidät hoviinsa. Jumalat vievät heidät kukkulalle, jolta käsin he näkevät kuinka vedenpaisumus hautaa alleen kaiken muun paitsi heidän mökkinsä, joka muuttuu temppeleiksi. He pääsevät temppelein papeiksi ja saavat aikanaan kuolla yhdessä. Goethen draamassa he ovat vain Faustin visioiman kehityksen tiellä ja hän määrää Mefistofeleen siirtämään heidät asuinsijoiltaan. Tämä kuitenkin tappaa heidät vaeltaja-vieraineen.

Maallisen vaelluksensa lopulla sokeutunut Faust vielä komentaa miehiä töihin hänen suurta suunnitelmaansa toteuttamaan. Mutta hänen kuulemansa työn äännet ovatkin hänen oman hautansa kaivuuta. Hän kokee suurenmoisen aavistuksen maasta, jossa vapaa kansa kilvoittelullaan ansaitsee vapautensa. Silloin hän saattaisi sano "Oi viivy, olet kaunis niin!" Hän kuolee ja hänet lasketaan hautaansa. Onko Mefistofeles oikeassa todetessaan, että mies, jolle eläessään mikään ei riittänyt on viime hetkellään tyytynyt tyhjyyteen? Onko kaikki ollut turhaa? Onko Faustin suurenmoinen sosiaalinen visiokin ollut pelkkää hulluutta?

Faust ja kapitalismin henki

Faustin loppukohtaus on kuin ekstaattinen kristillisen anteeksiannon juhla. Onko se hyväksyttävissä? Faust on aiheuttanut ainakin Gretchenin, hänen äitinsä ja heidän lapsensa samoin kuin Filemonin ja Baukiksen kuolemat. Missä on katumus, missä sovitus? Voiko olla anteeksiantoa ilman näitä? T.J. Reedin tavoin meidän on kysyttävä: "Onko filosofisesti kypsää resignaatiota hyväksyä inhimillisen toiminnan traagiset seuraukset, koska ne välttämät kietoutuvat kaiken vitaliteetin periaatteeseen? Vai onko se vaarallista veltoutta, rinnakkaista yksilöllisessä etiikassa Hegelin historiallisen häikäilemättömyyden apologiaan tuolta samalta vuosikymmeneltä?"

Reed itse ei vastaa tähän kysymykseen, toteaa vain tämän olleen uusi tema kirjallisuudessa. Isaiah Berlin sen sijaan sanoo suoraan: "Veri ja kärsimys eivät olleet mitään Goethelle: Hegelin tapaan hän oletti, että jumalaiset harmoniat voivat syntyä vain rajuista yhteenotoista, väkivaltaisista epäharmonioista, jotka korkeanmalta katsoen voitaisiin



nähdä jonkinlaisen valtavan [universaalin] harmonian osatekijänä". Faust ilmensikin pistävällä tavalla koko teollistumisen aikakautta. Marshall Berman näkee teoksen kuvana modernin maailmanjärjestyksen synnystä, ihanteina loputon energisuus ja valtavat rakennusprojektit, joiden ainakin halutaan uskoa pitkällä tähtäimellä hyödyttävän mahdollisimman monia. Berman jopa käsittelee Mefistofeleen ja Faustin välistä suhdetta yksityisten ja julkisten voimien liittona. Faust on suunnittelija, yhteiskunnan kehittäjä ja toimeksiantaja, Mefistofeles hänen toimeenpanijansa ja kätyrinsä, joka saa yllin kyllin myös likaisia töitä tehtäväkseen. Pääasia kuitenkin on, että tuotetaan jotakin uutta, vaikka vain uusia elämyksiä ja kokemuksia.

Ja yhä vieläkin, ehkä entistä enemmän, kulttuuriamme voi luonnehtia faustiseksi. Eikö alati voimistuvan kapitalismin ytimessä juuri olekin ajatus siitä, että kaiken on oltava liikkeessä, jatkuvassa kasvussa oikeuttaakseen olemassaolonsa? Ja että tämä on melkein pä ylin yhteiskunnallinen hyvä? Franco Moretti näkee Goethen tarkoituksena olevan nimenomaan pyrkimyksen vapauttaa sankarinsa synneistä. Mefistofeles näyttäytyy tämän mukaan pahuuden projisointina ihmisen ulkopuolelle: Faust tekee sopimuksen paholaisen kanssa koska joutuu tämän viettelemäksi, ei koska pahuus olisi hänessä itsessään. Väite kuitenkin kieli huolimattomasta tai ehkä pikemminkin omien ennakoasenteiden johdattelemasta selvästi virheellisestä lukutavasta. Paitsi että Goethen *Faustin* Mefistofelesta ei voi ongelmattomasti pitää pelkkänä pahuuden inkarnaationa, hänen tehtävänään on ennen kaikkea tarjota Faustille välineet toteuttaa omaa minuuttaan. Faust saattaa syyttää Mefistofelesta syntyneistä tuhoista, mutta selvää on, että kaikki lähtee liikkeelle sankarin omista inhimillisistä haluista ja päämääristä.

Morettin toinen väite sen sijaan osuu asian ytimeen. Moretti nimittäin näkee "Faust ideologian" keskeisenä piirteenä näytelmän de-tragedisoinnin.⁽²⁾ Myös Steiner on todennut, että Faust ei oikeastaan ole tragedia, korkeintaan "melkein tragedia". Sen eetos on kuin *happy end* -melodraaman: Faust näyttää pelastuvan pelkästään, koska hän on kaikin keinoin pyrkinyt toteuttamaan omaa luontoaan. Goethen visiossa tämä näyttää olevan perustavaa laatua olevalla tavalla oikein, tuloksista ja seuraamuksista riippumatta. Moretti käyttää Goethen asenteesta nimitystä "viattomuuden retorikka", ja näkee sen perustavaa laatua olevana modernille länsimaiselle mentaliteetille, kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän itseoikeutuksen perustana. Hänen mukaansa Faustin vapaa liikkuminen maailmasta toiseen edustaa hänen henkistä liikkuvuuttaan, jopa kyynisyyttään, jotka ovat välttämättömiä uudenlaisen maailmanjärjestyksen luomiseksi.

Perinteisesti Faustin pyrinöt on nähty voittopuolisesti positiivisessa valossa. Harold Jantz vertaa Faustin rakennustyötä "parhaimpiin kolonialistisiin projekteihin todellisessa maailmassa", jo korostaa, että tarinat vesien ja maan erottaminen toisistaan on yksi vanhimmista luomistyön metaforista. Kyse on hänen mielestään autiomaan tekemisestä sopivaksi ihmisasutukselle, mahdollistaen uuden, korruptiosta vapaan yhteiskunnan luomisen. Ja koska tuo yhteiskunta joutuisi jatkuvasti kamppailemaan olemassaolonsa puolesta, sen asukkaana olisivat vakuutettuja sitä veltoutta vastaan, joka goethelaisessa maailmakuvasa on kuolemaakin pahempi kohtalo. Jatkuva luomisen prosessin on universumin perimmäinen merkitys, ja ottamalla osaa siihen aivan maallisessa elämässään ihminen aktualisoi omaa jumalankaltaista minäänsä. Koska ihminen ei ole jumala, tämä ei voi tapahtua ilman virheitä ja vääryyksiä, mutta hän ei voi antaa tämän taakan lamaanuttua itseään. Yksi mahdollisuus on tällöin pyrkiä niin suureen hyvään, että se jollakin tavoin ylittää sen myötä kertyvän pahan. Ihmisen on aina vain pyrittävä ylittämään virheensä, tavoiteltava aina vain korkeampia toiminnan sfäärejä. Näytelmän viimeisessä kohtauksessa enkelit ("väikkyyen ylemmässä ilmapiirissä Faustin kuolematonta osaa kantaen") toteavat: "Ken etsii, pyrkii ainaaan, se päästää meiltä on valta". Voiko tätä muuten tulkita kuin Faustin ja hänen toimiensa perimmäiseksi hyväksymiseksi seurauksista riippumatta? Pyrkimys pyhittää keinot? Onko Moretti siis oikeassa pitäessään Faustia kapitalismin apologiana, mukaan lukien häikäilyttävyys ja hyväksikäyttö, johon se tavan takaa johtaa?

Faustin moraali?

Faustia on hankala lähteä arvioimaan eettisesti jo senkin takia, että se näyttää olevan samanaikaisesti sekä vilpittömän pakanallinen että umpikristillinen teos. Faust, kuten luojansakin, on näytelmän loppuun tultaessa etäännytynyt kovin kauaksi perinteisellä tavalla mielletystä kristillisyydestä. T. J. Reedin mukaan jälkimmäisellä "oli lyhyt kristillinen tartunta vuonna 1769 tapahtuneen sairastumisen yhteydessä, mutta sen jälkeen kristinuskon radikaali dualismi ja transsendentin kohottaminen kaiken yläpuolelle ei enää rajoittanut hänen mieltään". Kristillisyyttä näytelmässä edustaa herkullisen paradoksaalisesti lähinnä Mefistofeles,

jolla surkeine rutinvietteyksineen ei pitemmän päälle ole juuri mitään mielenkiintoista tarjota vieteltävälleen. Hänellä on jopa vaikeuksia pysyä tämän tahdissa ja sopeutua "Klassillisen valpyrinyön" Kreikkaan. Faustille taas nämä seikkailut avaavat uusia ulottuvuuksia, jotka vievät hänet yhä kauemmaksi Mefistofeleen tavoittamattomiin. Tämä tapahtuu uudenlaisen kreikkalaisten ja kristillisten aineiden yhdistämisen kautta. Sen myötä Goethe dramatisoi visionsa kulttuuriperintömme parhaimpien osien luovasta yhdistämisestä.

Goethen optimisismi on kyllä tavallaan hyvin kristillistä, lineaariseen aikakäsitykseen pohjautuvaa uskoa siihen, että kaikella olevaisella, kaikella historiallisella kehityksellä on jokin perimmäinen merkitys osana kaiketta. Tärkein ristiriita Goethen ja tavanomaisella tavalla mielletyn kristillisen uskon välillä liittyy symboliikan mieltämiseen: Goethe ei miellä pelastusta toteutuvaksi kirjaimellisesti jossakin ylimaallisessa todellisuudessa. Tällainen maallisen elämän halveksunta edusti hänelle Mefistofeleen, kieltävän hengen voittoa. Päällisin puolin tämän paholaishahmon näkemys vaikuttaa vastaan sanomattoman vahvalta, onhan maallinen elämä epätäydellistä ja katoavaista - traagista. Ja jos sitä ei kompensoi jokin pysyväisempi ja arvokkaampi ylimaallinen todellisuus, mitä perusteita voi olla goethelaiselle optimisille?

Juuri tähän klassinen Kreikka tarjosi ratkaisun. Kreikkalainen kulttuuri on - Platonin ideaopista huolimatta - olennaisesti tämänpuoleista. Kristillisessä traditiossa, osin juuri platonismin ansiosta, tämänpuoleisuus näyttäytyy, jos ei suorastaan harhana, niin ainakin vähemmän oleellisena kuin henkinen todellisuus. Kauneus on tässä kontekstissa lähinnä viettelestä. Goethen hengeltään aristoteelisemmassa Kreikassa inhimillinen ja jumalainen voivat kohdata ja näyttäytyä osina ykseyttä. Symbolisesti mielletyn kristinuskon valossa maallinen elämä ei näyttäydy enää väistämättä traagisena ihmisen kannalta. Vastaavasti kristinuskon näin ymmärrettyyn kreikkalaisuuteen integroituna ei enää ole lupaus jonkin pysyvän onnentilan mahdollisuudesta vaan sen mahdollisuuden esiin nostaminen, että elämä kaikista ihmisen tekemistä virheistä ja vääryyksistä huolimatta, sen katoavaisuudesta ja kauhistuttavuudesta riippumatta, on mahdollista mieltää suuremμοiseksi ja elämisen arvoiseksi.

Kyse on tavallaan myös eräästä länsimaisen filosofian peruskysymyksestä, olemisen ja tulemisen, pysyväisen ja muuttuvan dialektiikasta, ykseydestä pysyvän absoluuttisen ja katoavaisen moninaisuuden välillä. *Faustin* loppukohtauksessa se toteutuu niin allegoriikan kuin runoudenkin tasolla tapahtuvana rauhantunteen ja jatkuvan pyrkimisen yhteensulautumisena. Michael Neumann on todennut, että teoksen päättävässä *chorus mysticuksessa* katoavainen (*Vergängliche*) ja vajavaainen (*Unzulängliche*) ovat vain vertauskuvaa (*Gleichnis*), mutta niistä tulee jotakin todellista (*wird's Ereignis*). Se mikä on ollut vain kuvajaista, siitä tulee jotakin täysin todellista. Se ei ole jotakin Platonin ideamaailmojen kaltaista vaan ikuista liikettä ja muutosta. Pelastus ei tässä yhteydessä merkitse vastakohtaa kadotukselle vaan rajallinen-rajaton ristiriidan ratkeamista ihmisessä. Ihminen oppii näkemään ikuisen katoavaisessa.

Faustin viimeisen saavutuksen merkitys siten kuin hän sen itse näkee, on siinä, että hän on avannut tien toisille jatkaa luovaa työtään, ottaa osaa oman Arkadiansa luomiseen. Näin ihminen tavallaan osallistuu luonnon uudistumiseen jatkuvana prosessina. Viime hetkillään Faust, sokeana vanhana miehenä, lausuu - oikeastaan konditionaalissa:

*Vapauteen vain se kelpaa. Elämäinkin,
kell' yhä niist' on kilvoitus.
Niin viettää, vaaran tuttuna, ei pelon,
mies, lapsi, vanhus vuodet vauraan elon.
Näyn tuon josp' uljaan nähä vois:
maan vapaan, jossa kansa ois!
Sanoa tuokiolle saisin:
oi viivy, olet kaunis niin!
Ei jälkeä, min jätin päivin maisin,
aiooniit peitä kadoksiin. -
Moist' ylhää onnea ma aavistain
ylimmän tuokion tuta sain.*

Faust viittaa tässä hetkeen, johon kaikessa ohikiitävydessäänkin sisältyy ajatus kaikki rajat, ennen kaikkea yksilön oman minuuden rajat ylittävistä keskeytymättömistä toiminnasta. Hänen minuutensa muodostuu osaksi tätä prosessia. Konkreettisesti visiossa näyttäytyy tyhjentyvätön sisältö, maanhengen energia yhdessä makrokosmoksen ilmentämän maailmanjärjestyksen kanssa. Ihmisen toiminta näyttäytyy ainoana keinona tavoittaa korkeampi ykseys, ei transsendenttina todellisuutena vaan transsendenttina todellisuuden ymmärtämisenä, elämän rikkautena ja voiman näkemisenä ja hyväksymisenä niin sen suuremμοisuudessa kuin sen kauhistuttavuudessaakin, yksittäisen

katoavaisuudessa ja muotojen pysyväisyydessä.

Mircea Eliade on todennut, että yksi ihmishengen suurimpia saavutuksia on ollut, kun tiettyjen uskonnollisten symbolien kautta vastakkaisuudet on opittu integroimaan ykseydeksi. Myös pahat ja kielteiset puolet todellisuudesta näyttäytyvät tuolloin osana todellisuutta ja jopa pyhää. Näin ollen "ihminen joka ymmärtää symbolin ei vain avaa itseään objektiiviselle maailmalle vaan samalla onnistuu kohoamaan henkilökohtaisesta tilanteestaan ja ymmärtämään universaalin". Symbolismi "räjäyttää" välittömän todellisuuden ja yksittäiset tilanteet osoittamalla ne edustaviksi ja siten loputtomina variaatioina toistettaviksi. Tämä ei vähennä yksittäisen arvoa vaan päinvastoin henkistää sen. Vastaavasti viimeisessä monologissaan Faust osoittaa voitavansa "ikuistaa" minkä tahansa todellisuuden piirteen tekemällä siitä vertauskuvan absoluuttisesta ja näin tekemällä absoluuttisen niin havaittavaksi kuin ylipäätään mahdollista. Kirjaimellisesti Faust tavallaan häviää vedon, symbolisesti hän voittaa, ja Goethen maailmassa vain se on tärkeää. Reedin sanoin Faust on oppinut elämään symbolisesti.

"Nais-iki-ihanne meit' opastaa"

On kuljettu kauaksi esinäytöksen Herrasta, mutkikkaita ja varsin hegeleläisiä polkuja edeten. Siinä missä aluksi on tarvittu varsin perinteistä kristillistä symboliikkaa antropomorfoituine Herroineen ja paholaishahmoineen henkisen sfäärin artikuloimiseen, "tragedian" viimeisessä kohtauksessa siirrytään selvästi abstraktimmalle tasolle, jossa henki ilmenee olevaisena itsenään pikemminkin kuin sen vastapoolina tai edes sille komplementaarisenä elementtinä. *Faustin* satumaisen rikkaassa loppupoteoosissa tapahtuu uusi kohoaminen, jossa tietty symboliikka otetaan uudelleen käyttöön, nyt entistä painokkaammin symboliikkana. Sen ytimessä on maskuliinisen ja feminiinisen luovuuden komplementaarisuus.

Goethen mukaan ihmisen ylin moraalinen tavoite on luovuuden yhdyntymisen luonnon luomisprosessiin. Näin ihminen voi symbolisesti tavoittaa tilan, jossa hän ei ole oppositioasemassa muihin todellisuuteen nähden (kuten toisistaan erilleen projisoidut subjekti objektista), vaan koordinoituu täydellisesti olevaisen (ja samalla oman olemuksensa kanssa). Lisäksi puhuttaessa "todellisuudesta" tai "olevaisesta" ei tässä yhteydessä myöskään tehdä eroa materiaalisen ja henkisen välillä, koska viime kädessä nekin ovat vain ykseyden eri aspekteja. Loppukohtauksessa kuljetaan erilaisten henkisen symbolisten olentojen kautta kohti itsekkyydestä täysin vapautuneen rakkauden ilmentymään Mater Gloriosan ilmestymisessä ja vihdoinkin chorus mysticuksen loppusanoissa.

On muistettava, että se mikä pelastuu pahalta on "henkimailman jalo jäsen", ei Faust kokonaisuudessaan yksilöllisenä olentona. Sekään ei voi kohota pelkästään omin voimin, vaan ainoastaan *nais-iki-ihanteen* synnyttämän noston varassa. Se taas on jotakin, joka on ilmennyt monissa ja moninaisissa muodoissa kautta koko näytelmän. Suhteessa Faustiin nämä naishahmot sijoittuvat aivan eri kohdille akselilla todellinen-ideaali. Ääripäitä edustavat täysin allegoriset emot ja lopun Mater gloriosa. Gretchen on todellinen kristillinen nainen, jota Faust idealisoi ja jota hän ei siis kykene kohtaamaan todellisenä kumppanina. Kysymys ei ole vain himon tyydyttämisestä vaan romanttisesta aspiraatiosta, jolle arkielämä ei sinällään tarjoa vastinetta - määritelmän mukaan suorastaan, koska se edustaa nimenomaan immanenssia. "Tragedian" symboliikan kannalta tämä merkitsee sitä, että Gretchenin tragedia on sisäänrakennettu teoksen symboliseen rakenteeseen.

Helena on Faustin näkökulmasta se ratkaiseva etu Gretchenin nähden, että hän ei ole todellinen nainen vaan ideaalihahmo - ja vieläpä kreikkalainen. Niin antiikin Kreikka kuin sen mytologiakin ovat kautta länsimaisen kulttuurihistorian toimineet mitä erilaisimpien projisointien ja idealisointien kohteena. Ja kuten kaikki idealisointi, tämä voi olla joko valheellista tai sitten aivan uudella tavalla totuudellisten representaatioiden luomista. Faustin ensimmäinen kohtaaminen Helenan kanssa on idealisoidun himon kohteen tavoittelamista ja päättyä asian mukaisesti maahan mätkähtämiseen. Toinen kohtaaminen tapahtuikin sitten jo aivan toisenlaisissa representaation sfäreissä. Nyt heidän kohtaamisensa edustaa paitsi klassisen ja romanttisen kulttuurin hedelmällistä kohtaamista myös kohoamista korkeammalle symboliikan tasolle, joka siis ei ole 'vain' symbolista ikään kuin vastakohtana jollekin todellisemmalle (merkityksessä konkreettinen, käsin kosketeltava), vaan kykyä kokea mielikuvituksen luomassakin oma ideaalinen todellisuutensa, jolla on arvonsa ei vain konkreettisen todellisuuden rinnalla vaan sen merkityksellistäänä, hehkuttajana. Täminkin vision on tultava loppuunsa, mutta savuttamansa uudenlaisen arvokkuuden mukaisesti Faust palaa tällä kertaa maan pinnalle aikaista paljon tyylikkäämmin. Helenan puku ja huntu ovat jääneet hänen sylinsä: "Helenan vaatetus hajoaa pilviksi, ne ympäröivät Faustin ja kohottavat

hänet korkeuteen ja kantautuvat pois vieden hänet mukanaan." Seuraavassa, neljännessä näytöksessä pilvet laskevat hänet turvallisesti korkean vuoriston kallionkielekkeelle.

Viimeinen ja tähdellisin kysymys on *Faustin* kahden viimeisen näytöksen välinen kontrasti. Keskeisen kysymyksen voisi nyt muotoilla näin: "Sovittaako loppukohtaus nais-iki-ihanteen kohtaamiseen sitä edeltävän kohtausten ristiriidan Faustin kuolinhetkelläan kokeman täyttymyksen tunnun ja sen Mefistofelisen kieltämisen välillä? Vastaus on kyllä. Faustin täyttymyksen tunto kasvaa minuuden rajojen ylittämisestä ja se on aito henkinen saavutus hänen maallisten projektiensa tuloksellisuudesta riippumatta. Kontrastina II osan neljännen näytöksen sekä viidennen näytöksen alkupuolen historialliselle todellisudelle (on tosin muistettava, että eri kohtausten samoin kuin henkilöiden sijoittuminen todellinen-ideaali akselille on täysin suhteellinen kysymys) loppukohtaus tapahtuu toisen näytöksen loppupuoliskon ja kolmannen näytöksen kreikkalaisfantasian tapaan täysin ideaalitullassa. Siinä missä edellisellä oli kohottava ja kehittävä funktio, jälkimmäisellä on kohottava ja päättävä funktio. Jälleen kohdataan kokonainen joukko symbolisia naishahmoja, joilla kaikilla on välittävä funktio Faustin kuolemattoman osan pelastamisessa. Naisten joukossa on "eräs katuvaime, ennen Gretchen nimeltään", nais-iki-ihanne sellaisena kun se on elävässä elämässä ilmennyt nimenomaan Faustille. Hänen, samoin kuin kolmen allegorisen synnintekijän osallisuus loppukohtauksessa kertoo siitä, että eroottisuus ja henkisyyskin ovat yhteen kietoutuneet, kuten käy ihmisten kolmen naisen säikeistä. Ne molemmat kuuluvat erottamattomana osana tietoisien elämän kudokseen. Viime kädessä kohtauksessa on kysymys näitten vastakohtaisuuksien elämyksellisestä ylittämisestä.

Teoksen viimeisen säkeen sanoin se mikä vetää meitä ylöspäin on nais-iki-ihanne. Toisin ei voisi ollakaan, koska teoksen *lähtö*kohta on miehinen: ykseyden periaate johtaa isä-jumalasta jumalaitiin. Viime kädessä tämän voi ymmärtää niin, että ihmiselämän arvon perimmäisenä takeena toimii äidillinen ehdoton hyväksyminen olevaisen perimmäisen rakkaudellisuuden ilmentymänä. Tämä periaate on Goethen vision mukaan voimassa oikeastaan riippumatta siitä, mitä ihminen puuhastelullaan saa aikaan. Sama pyrkiminen mentaliteetti, joka avaa ihmiselle tien tähän rakkaudellisuuden kokemiseen väistämättä aiheuttaa myös tuhoa ja tuskaa. Goethen visiossa näin vain on, eikä tällä asiantilalla viime kädessä ole mitään perimmäisempää auktoriteettia, jolla olisi vastuu tämän asiantilan moraalista.

Ei ole mitään pelastusta, jonka ihminen voisi saavuttaa sen enempää omilla ansioillaan kuin jumalaisen armonkaan kautta. Mutta hänen oma toimintansa voi ilmentää tuota rakkaudellisuutta ja hän voi löytää tiensä tuon rakkaudellisuuden syleilyyn. Loppukohtaus on tämän näkemyksen affirmaatiota. Cottrellin mukaan tragedian viimeisessä säkeessä mainittu nais-iki-ihanteen *Das ewigweibliche* -käsite viittaa tähän rakkauden sanoin kuvaamattomaan olemukseen jonakin luovana, parantavana ja herättävänä. Ihmisessä tämä vaikuttaa sisäisenä valona - eikä taaskaan ole sattuma, että Faust vasta sokeutuneena kykenee näkemään tämän. Itse asiassa Goethen Faustin keskeisen idean voi kiteyttää metaforiseen suhteeseen: ihmisen täyttymys suhteessa jumalaiseen rakkauteen on sama kuin ihmisen suhde valoon.

Esittäytyessään Faustille Mefistofeles toteaa, että "korska valo" ei voi koskaan voittaa synnyttäjäänsä, äiti yötä, sillä valo on sidottu katoavaiseen. Mutta vaikka näin olisikin fyysisessä maailmassa, symbolisesti valo voittaa. Kun valo puhdas henkinen on tuhoutumaton. Se ei ole niiden inhimillisten kykyjen rajoittama, joiden kautta se ilmentää itseään. Goethen mukaan se on kuin aurinko, joka vain meidän ihmisten näkökulmasta näyttää laskevan mutta joka ei todellisudessa mene koskaan maille vaan loistaa jatkuvasti.

Näin olemassaolon vastakkaisuudet on nähty ykseytenä, ihmisen olemus rakentavien ja tuhoavien voimien ristipaineessa. On opittu näkemään yleinen yksittäisessä, ikärvokas katoavaisessa, elämän jatkumisen ja uudistumisen periaate omassa toiminnassaan.

KIRJALLISUUTTA

Berlin, Isaiah (1965/1999): *The Roots of Romanticism - The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts*. Edited by Henry Hardy. London, Chatto & Windus.

Berman, Marshall (1982): *All That Is Solid Melts Into Air - The Experience of Modernity*. London, Verso Editions.

Brown, Jane K. (1986): *Goethe's Faust - The German Tragedy*. Ithaca and London, Cornell University Press.

Cottrell, Alan P. (1976): *Goethe's Faust - Seven Essays*. Chapel Hill, The University of California Press.


Eliade, Mircea (1965/1979): *The Two and the One*. Translated by J.M.



Cohen. Chicago, The University of Chicago Press.

Goethe, Johann Wolfgang von (1965): *Faust*. Kääntänyt Otto Manninen. Helsinki, Otava.


Heller, Erich (1959): *The Disinherited Mind*. New York, Meridian Books.



Jantz, Harold (1978): *The Form of Faust - The Work of Art and Its Intrinsic Structures*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

Moretti, Franco (1996): *Modern Epic - The World-System from Goethe to García Márquez*. Translated by Quintin Hoare. London and New York, Verso.


Peckham, Morse (1962): *Beyond the Tragic Vision . The Quest for Identity in the Nineteenth Century*. New York, George Braziller.



Reed, T. J. (1980): *The Classical Centre. Goethe and Weimar 1775-1832*. London, Croom Helm.

Reed, T. J. (1984): *Goethe*. Oxford, Oxford University Press.


Ricoeur (1965): *History and Truth*. Northwestern University Press, Evanston 1965.



Schenk, H. G. (1966): *The Mind of the European Romantics - an essay in cultural history*. London, Constable.


Steiner, George (1961): *The Death of Tragedy*. London, Faber and Faber Ltd, 1961.

Wright, Georg Henrik von (1981): *Humanismi elämänsenteena*. Otava.




Kirjoittaja on tutkija Suomen elokuva-arkistossa ja teatteritieteen dosentti Helsingin yliopistossa.

VIITTEET



1. Goethe työsti Faust-aihetta suurimman osan koko pitkää uraansa. Ensimmäinen versio, käsikirjoitus, joka tunnetaan nimellä *Urfaust*, valmistui 1770-luvulla mutta jäi kadoksiin yli sadaksi vuodeksi. Goethe palasi aiheen pariin 1780-luvun lopulla ja julkaisi 1790-joukon aiheeseen liittyviä fragmentteja. Schiller innoittamana hän julkaisi vuonna 1808 näytelmän, joko pääosin on tuntemamme *Faustin* I osa. II osaa hän työsti koko loppuelämänsä ajan ja se valmistui 1832 vain muutamaa kuukautta ennen hänen kuolemaansa. (Brown, *Goethe's Faust*, s. 28; Reed, *Goethe*, s. 67.)



2. Oman sävynsä tälle ajatukselle de-tragedisoinnista antaa se, että sen esittäjäksi nimetty Hans Schwerte oli ilmeisesti oikealta nimeltään Hans Ernst Schneider, entinen SS-kapteeni ja mahdollisesti sotarikolliseksi todetun Klaus Barbien apuri. Sodan jälkeen hän meni uudella nimellä naimisiin 'leskensä' kanssa, adoptoi oman tyttärensä ja aloitti loistavan tutkijan uran. (Moretti, *Modern Epic*, s. 24, alaviite 19.)

