

Dinamika posredovalnih procesov v literaturi

Lučka Urbanija

Ljubljana

luckaurbanija@yahoo.com

V članku bom na podlagi literarnih del, ki zaradi svoje vplivnosti učinkujejo kot avtoriteta in tako odpirajo nove medbesedilne odzive, obravnavala različne literarne procese produkcije in recepcije. Pri tem se bom posvetila raziskovanju pojmov »vpliva« in »medbesedilnosti«, hkrati pa tudi pojmu »literarne recepcije«, saj se povezuje z obema zgoraj navedenima pojmomoma. Tema, ki družji obravnavana literarna dela in njihova medbesedilna razmerja, je tema zla in krivde, s katero se srečujemo ob prebiranju Jobove knjige.¹ V povezavi s tem bom izpostavila motiv greha in lik Satana. Poudarek bo na literaturi Thomasa Manna in Goethejevi dramski umetnini Faust. Obravnava teh del razkriva tudi historičnost pristopov, s katerimi se spopadamo ob njenem branju.

Ključne besede: literarna teorija / medbesedilnost / literarni vpliv / literarna recepcija / tematologija

UDK 82.091

Mednarodni literarni procesi – »vpliv« in »intertekstualnost«

Med najstarejše literarne procese lahko prištevamo pojem »vpliva« – sprva se je izraz nanašal na astrologijo (vpliv zvezd na ljudi), kasneje pa se je ta pojem prenesel tudi v književnost. O tem razpravlja Gvozden Eror v knjigi *Genetički vidovi inter(literarnosti)*, ki svoje ugotovitve strne z naslednjimi besedami: »Ob koncu 19. stoletja je postal koncept literarnega vpliva vsesplošno sprejet, in sicer kot pojavna oblika, manifestacija vezi med različnimi književnostmi, razumljen v smislu kavzalnih relacij na genetični ravni.« (Error 92) Najpomembnejša lastnost literarnih »vplivov« je torej kavzalnost, kar razumemo kot razvojni proces posameznih tem, motivov, literarnih likov itd. Avtor v svoje delo sprejema in vpleta tuje ideje, motive, teme, ki pa jih po svoje preoblikuje in jim na ta način zagotovi svojo lastno vrednost. Morda najbolj znan primer takega vpliva najdemo v Dantejevi *Božanski komediji*, na katero je močno vplival Vergil s svojim slogom in razumevanjem sveta.²

Ti si moj mojster, knjiga mi domača,
pri tebi, glej, sem lepega se stila³
navzel, ki s slavo me nekoč poplača.
(Pekel I: 85– 87).

Vergil je na Danteja vplival z izbiro svoje tematike,⁴ vendar pa v pesnitvi najdemo tudi druge vrste vplivov; poleg idejnih vplivov (religiozni, filozofski, estetski) še snovne, oblikovne in stilne⁵ vplive (povzeto po A. Ocvirku: *Teorija primerjalne literarne zgodovine*, 1936). Dantejeva pesnitev še danes vpliva na vrsto pesnikov in pisateljev, ki v *Božanski komediji* odkrivajo nove možnosti prikazovanja onstranstva oziroma onstranskega življenja, z njegovo pomočjo pa razčlenjujejo tudi družbo, svet in preteklost.

Po Bloomovi definiciji lahko o vplivu govorimo šele takrat, kadar sta v proces vpleteni dve močni pesniški avtoriteti:

Pesniški vpliv [...] zmeraj nastane z mimobranjem starejšega pesnika, z ustvarjalnim popravkom, ki je v resnici in neizogibno preinterpretacija. Zgodovina plodovitih pesniških vplivov [...] je zgodovina tesnobe in samih sebe rešujočih spak, zgodovina preobračanja besed, perverzij in premišljenega revizionizma, brez katerega moderna poezija kot taka sploh ne bi obstajala. (Bloom 32)

Na pesnikovo delno nerazumevanje svojega predhodnika vpliva med drugim časovna oddaljenost, neznanje jezika itd.⁶ Tako ima novonastalo delo svojo lastno identiteto in karakteristiko. To se najlepše opazi v primerjavi Goethejevega in Mannovega *Fausta / Doktorja Faustusa*: »Mannovo odstopanje od Goetheja je nadvse ironično zanikanje tega, da je kakršnokoli odstopanje potrebno. Njegovo napačno interpretiranje Goetheja izraža prav branje njegovega lastnega parodističnega genija, njegov svojevrsten način ljubeče ironije do svojega predhodnika.« (Bloom 54)

Vsak vplivanec v svoje delo vtke ne le ideje in teme, ki jih najde pri svojem vzorniku, ampak vanj vplete – včasih hote, drugič spet nehote – duh svoje dobe, svojega časa in prostora. Tako je vsako literarno delo odvisno od mnogih vidikov konteksta, ki vplivajo na njegov nastanek.

Lahko rečemo, da je literarna umetnina posledica različnih vzrokov. Vendar pa se moramo pri tem vprašati, ali v tem primeru še velja Hermerénova definicija »vpliva«: »A je vplival na B z a«. Kot ugotavlja Jay Clayton: »Tako ko veriga vpliva seže prek enega člana, ali ne bi morali raje začeti govoriti o medbesedilnosti kot pa o vplivu?« (Clayton 38) Odgovor nikakor ni preprost, zato bom temeljito predstavila pojem »medbesedilnosti« in probleme, ki se z njim pojavljajo. Na koncu se bom vrnila k zastavljenemu vprašanju in podala osnovne razlike med »vplivom« in »medbesedilnostjo«.

Pojem »medbesedilnosti« (»intertekstualnosti«) se je v književnosti pojavil pozno. Prvič ga zasledimo v delih Julie Kristeve, ki je izraz vpeljala v literarno vedo s pomočjo Bahtinove teorije dialoškosti in Saussurovih raziskav anagramov.⁷ Avtorica razume pod pojmom »medbesedilnost« vsako »tekstovno interakcijo, ki nastaja znotraj enega samega teksta. Za poznavalca je intertekstualnost pojem, ki bo označeval način, na katerega tekst bere zgodovino in se vanjo vključuje« (Pfister 212), kar utemeljuje dinamičnost posredovalnih procesov. Kristeva nam tako razkriva, da se literarna dela medsebojno dopolnjujejo in jih je zato mogoče pravilno razumeti le s pomočjo dobrega poznavanja literarne tradicije. Julia Kristeva torej v svoji teoriji razume *vse tekste* kot intertekstualne relacije, zato jo zanimajo ontološke značilnosti besedil: njihova zgradba, pomen, zgodovinske navezave itd. V skladu s tem Kristeva pravi: »Vsako besedilo je zgrajeno kot mozaik citatov, vsako besedilo je absorbiranje in transformiranje drugega besedila« (navedeno po: Eror 239).

Delo Thomasa Manna *Jožef in njegovi bratje* (*Joseph und seine Brüder*) nam je precej manj razumljivo, če ne poznamo oziroma nismo seznanjeni z avtorjevim branjem in prenašanjem idej iz midrašev (Micha Josef bin Gorion). Jožef v Mannovem romanu predstavlja človeka, ki se skušnjava – Putifarjevi ženi – ne more upreti zaradi osebne moči (ni podoba nekega grškega junaka), ampak šele, ko se mu prikaže očetov razočarani obraz. Na ta način midraš odločilno poseže v samo dogajanje Mannovega romana. Kot ugotavlja Terry R. Wright: »Midraš služi kot posredujoči pripovedni okvir med zgoščenimi vrsticami Geneze 31 in Mannovim dovršenim romanom.« (Wright 153)

Marko Juvan pojem »medbesedilnost« rabi kot splošni pojem; za posebno, eksplicitno obliko medbesedilnosti pa uporablja izraz »citatnost«. Citatnost je tako »strategija pisanja, ki s svojimi [...] figurami in žanri zavestno računa na delovanje oziroma aktiviranje kulturnega spomina« (Juvan 2006 285). Po Juvanovem mnenju spadajo v citatnost literarni teksti, ki bi »brez navezave na tuje ozadje izgubili svojo pomensko in estetsko figuro« (Juvan 2000 245). Na citatnost nas največkrat opozarjajo različne kazalke, medtem ko so pojavi obče intertekstualnosti zaradi njihove zunanje neprepoznavnosti težje določljivi. Besedilo je citatno šele takrat, kadar lahko z gotovostjo trdimo, da se je avtor zavestno skliceval na neko drugo besedilo, pri tem pa računal na bralčevo zmožnost prepoznavanja navezav na prvotno besedilo. Prav zato se lahko strinjamo z Juvanovo trditvijo, da citatnost »vedno znova prenavlja že uporabljeno gradivo. V tem je eden od dokazov za avtopoetičnost literarnega sistema: literatura ne vznika neposredno iz avtorjeve eksistencialne vrženosti v svet, ampak se razvija tudi iz svoje lastne pretekle izkušnje in s svojo lastno snovjo« (Juvan 2006 286).

Vendar pa tudi citatnost ločujemo na poljudno in elitistično citatnost. *Elitistično-hermetična* citatnost predstavlja navezave, kjer je sporočilo – zaradi nejasnih, celo zabrisanih kazalk – težje razumljivo. Na ta način je napisana večina postmodernistične metafikcije. V nasprotju z elitistično citatnostjo, pa bralec hitreje prepozna *poljudno* citatnost, saj zajema snov iz klasičnega, vsem znanega repertoarja: Dante v svoji pesnitvi večkrat povzema dogodke, opisane v *Bibliji*:

O Savel, meč prebodel te je zvesti
na Gilbóe, ki ni potlej dobila
ne rose ne dežja na tistem mésti!

(Vice XII: 40– 42)

Francoski avtor F. Goyet, ki se ukvarja z raziskovanjem in pojasnjevanjem razmerja med »medbesedilnostjo« in »citatnostjo«, ugotavlja, da medtem ko citat izrecno apelira na nek drug tekst, ki je prisoten, pa pojem interteksta napeljuje oziroma nakazuje na nek tekst, ki ni nikoli prisoten: skriti tekst, tekst pod tekstom. Citat je torej ekspliciten, intertekst pa impliciten (prim. Eror 262). Pri razumevanju pojmov »intertekstualnosti« in »citatnosti« opazimo, da pojem »intertekstualnost« opredeljuje prikrite lastnosti besedil, medtem ko je »citatnost« predstavljena kot očitna lastnost besedil, zvrsti ali literarnih smeri. Ponovno lahko poudarimo, da so se »literarni teksti [...] vedno nanašali ne samo na stvarnost (*imitatio vitae*), ampak tudi na predhodna besedila (*imitatio veterum*)«⁸ (Pfister 210). Kaj je torej bistvena razlika med pojmom »vpliv« in »intertekstualnost«?

Pomenska razlika med terminoma izvira iz odnosa oziroma relacij, katerim sta podvržena teksta. »Vpliv« označuje vsako enosmerno delovanje teksta A na tekst B, medtem ko »intertekstualnost« lahko ponazorimo z modelom dialoga (Bahtin), kjer gre za dvosmerne inter-akcije besedil A in B. Odnos med njima pogojuje naslednjo razliko: pri »vplivu« gre za nujnost temporalnega sosledja, »medbesedilnost« pa časovnega sosledja – zaradi narave medsebojnega povezovanja tekstov – ne potrebuje.

Zelo pomembna lastnost »vpliva« je kavzalnost: poteze v tekstu B so simptom vzroka v tekstu A, pri čemer je tekst B podrejen prvotnemu tekstu. »Vpliv« tako ohranja vzročnost s hierarhično vrednostno konotacijo avtoritete. Popolnoma drugače opazimo pri preučevanju pojma »intertekstualnost«: kavzalna hierarhija je dekonstruirana – tekst A je prevzet in/ali impliciran s tekstom B.⁹

Razlika med pojmom izvira med drugim tudi iz razumevanja in preučevanja postopkov prenašanja prvin (ideje, motivi, teme) iz enega teksta v drugega. »Vpliv« upošteva različnost in izvirnost teksta B, pri tem pa vseeno ni razčlenjen proces, kako novonastali tekst predeluje elemente

prvotnega besedila. Avtor si na ta način prisvoji, asimilira tuje prvine za svoje potrebe, svoje literarno delo. V nasprotju z »vplivom«, pa »medbesedilnost« razčlenjuje vse postopke, oblike in funkcije, ki jih tekst B jemlje iz teksta A. »Medbesedilnost« postavlja v ospredje recepcijo elementov prvotnega teksta (teksta A) v njegovi novi preobrazbi (tekst B).

Pomemben razloček med »vplivom« in »intertekstualnostjo« prinaša razmerje med avtorjem in bralcem. Avtor že od Rolanda Barthesa naprej ni več »garant identitete teksta«: to vlogo prevzame bralec, ki je desubjektiviziran.¹⁰ Pojem »vpliv« nasprotno vzpostavlja intersubjektivne odnose: *avtor* teksta A vpliva na *avtorja* teksta B. Opazimo, da je »garant identitete teksta« v tem primeru avtor.

Pomembna razlika med »vplivom« in »intertekstualnostjo« je v mnogih primerih pogojena z drugačnim pogledom na prvotni tekst (tekst A). Pri »vplivu« je tekst A »pisava s podpisom«, kar pomeni, da gre za literarno delo, katerega avtor nam je znan.¹¹ Drugačen pogled se nam razkrije, kadar preučujemo »intertekstualno« literarno delo: tekst A so v tem primeru lahko anonimni kodi, konvencije, presupozicije.¹²

Premik od avtorja k bralcu – nastanek nove literarne paradigme

Pojma »vpliv« in »intertekstualnost« opredeljujeta poseben način pisanja tekstov, hkrati pa razčlenjujeta vlogo, ki jo imata bralec in avtor v literarnem delu. Skupaj s preučevanjem obeh pojmov se pojavijo spremembe v odnosu avtor – delo – bralec, kar predstavlja začetek nove paradigme v literarni vedi.

Medtem ko se je tradicionalna literarna veda ukvarjala pretežno z avtorjem, pa je modernejša literarna veda poudarila vlogo literarne umetnine kot besedila.¹³ Tako Julia Kristeva razume »medbesedilnost« kot »način pisanja in ne toliko branja« (Rajan 61). Bralec zato pri njej nima posebne veljave, kar kaže na njeno zanimanje in ukvarjanje s tekstom samim (njegova originalnost pa je že problematična – gl. op. 10). Vendar pa Kristeva, ki pozornost namenja samo tekstu, zato spregleda neko lastnost besedila: besedilo je pogojeno z aktivnimi ali pasivnimi intertekstualnimi relacijami. Pasivne medbesedilne relacije tvori »zgodovinsko in kulturno drugačen bralec, ki umešča to, kar sam opredeljuje kot avtonomen prikaz resničnosti, na vodoravno in navpično os¹⁴ svoje lastne medbesedilnosti« (Rajan 69).

Preučevanje »medbesedilnosti« Kristevi omogoči globlji vpogled v samo zgradbo in zgodovino besedila, hkrati pa prav zaradi njene ozke začrtanosti raziskovanja ostanejo njena razmišljanja o literaturi neizpeljana.

V nasprotju s Kristevo pa Roland Barthes opazi pomen bralca in zato svoje raziskovalno delo usmeri v preučevanje njegove vloge: Barthesova teorija »medbesedilnosti« tako temelji na »bralcu kot organizacijskem središču interpretacije« (Clayton 21). Nova literarna paradigma v ospredje postavi tretji moment triade: bralca oziroma sprejemnika in z njim povezane okoliščine sprejema. Barthes premakne poudarek s »pišočega subjekta« na bralca in na njegovo kulturno identiteto.¹⁵ Njegova pomembnost se kaže zato predvsem v dejstvu, da je med prvimi prenesel poudarek s teksta in avtorjevega ustvarjanja na stran bralca.¹⁶ Kot sam pravi: »Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema. Ta točka sprejema pa ne more biti več oseba: bralec je človek brez zgodovine, brez biografije, brez psihologije.« (Barthes 23)

Z Barthesovo izjavo o »smrti avtorja« smo hkrati priče izginotju tradicionalnega koncepta bralca. Branje zato razumemo – v skladu z Barthesovim razmišljanjem – kot proces, ki se dogaja, »nikjer in nikomur« (Rajan 73). Pomembno vlogo avtor vidi v anonimnih citatih, klišejih, stereotipih itd., ki referirajo (med)besedilnost, ne osebo.

Temu sledi tudi Michel Riffaterre, ki je »intertekstualnost« tematiziral kot »splošno lastnost *besedil* in njihove recepcije« (Juvan 2000: 143, poudarek L. U.). Riffaterre tako izraz »medbesedilnost« omeji na literaturo, saj samo preko intertekstualnih navezav lahko razumemo smisel in posebnosti besedila. »Medbesedilnost« Riffaterre razume kot »prisilno sredstvo« – z njegovo pomočjo literarno delo vodi in usmerja bralčevo interpretacijo teksta. Na tem mestu Riffaterre zahteva hermenevitično branje besedila, saj le takó besedilo dobi točno določen smisel. Riffaterre je s svojim preučevanjem recepcije pomembno vplival na teoretike konstanške šole, ki so se posvečali raziskovanju bralčevega kreativnega branja besedila. Med njihovimi najvidnejšimi predstavniki sta Hans Robert Jauß in Wolfgang Iser.

Jauß povezuje literarno delo z recepcijo takole: »Smysel literarnega dela ni podan s samim delom, ampak se konstituira šele v zgodovini recepcije« (Bürger 139). Jaußovo ukvarjanje z literaturo in recepcijsko estetiko ga pripelje k ugotovitvi, da je vplivani avtor vedno tudi bralec, »vpliv« pa je zato posebna oblika ustvarjalne recepcije. Pojem »vpliva« je torej pogojen z avtorjevim obzorjem pričakovanj, družbenimi, eksistencialnimi in estetskimi potrebami ter z avtorjevim videnjem domače literature. Novonastalo literarno delo lahko zato, po Jaußovem mnenju, »prevzame probleme predhodnih del in predlaga nove rešitve, sodobni sprejemniki oz. recipienti pa ga bodo sprejemali v okviru določenih *pričakovanj*, in njegov vpliv tako lahko seže izven obdobja, v katerem je nastal«¹⁷ (Bürger 140, poudarek L. U.). Jauß na tem mestu uvede izraz »horizont pričakovanja«, s katerim prikaže, da se komunikativna in družbenotvorna funkcija umetno-

sti »začne že z implicitnim prevzetjem pričakovanj in norm, vendar tudi uvidov v izkustvo in vloge drugih, ki vnaprej oblikujejo posameznikovo družbeno ravnanje, vendar ga lahko tudi motivirajo in spremenijo« (Jauß 451). Prav s procesom branja pa je omogočeno »osamljenemu bralcu«,¹⁸ da postane »zgodovinska sila«. Vlogo »osamljenega bralca« Jauß tako pomembno spremeni, saj ga prikaže kot aktivni člen v procesu nastajanja in oblikovanja literarnega dela.

Pomen posredništva pri nastanku literarnega dela

S pojmom »vpliv« in »intertekstualnost« preučujemo različne odnose med teksti, pri tem pa moramo upoštevati številne dejavnike, ki so vplivali na nastanek novega literarnega dela. Pomembno vlogo imajo pri tem posredniki.¹⁹

Pogosto sredstvo za razširjanje in posredovanje literarnih umetnin med jezikovnimi skupnostmi je prevod. Pri tem moramo biti pozorni na dejstvo, da prevod nikoli ne more popolnoma nadomestiti izvirnika. Kljub temu pa morajo prevodi ohranjati bistvene lastnosti in poteze originala. Na uspeh nekega literarnega dela v svetu vplivajo spremembe, ki jih je le-to doživelo v številnih prevodih in priredbah. Opazimo, da s pojmom »posredništva« največkrat imenujemo delovanje »ene književnosti in njenih bralcev v drugi (jezikovni) sredi, vključno s pisatelji kot bralci«²⁰ (Eror 221).

Kot povzema Gvozden Eror v knjigi *Genetički vidovi inter(literarnosti)* Daniela-Henrya Pageauxa, je posrednik prenašalec idej in (spo)znanj, ki razpolaga s precej širokim razponom literarnih žanrov, podžanrov in form (prim. Eror 218).

Posredništvo torej omogoča, da se prelivajo ideje, teme in motivi, pa tudi literarne oblike, stili in žanri iz ene literarne umetnine v drugo oziroma vzpostavljajo medbesedilna razmerja. Pojem »posredništva« tako zavzema osrednje mesto v medbesedilni relaciji dveh tekstov: tekst A – posrednik (npr. prevod) – tekst B.

Tematologija – dinamika motivov in tem med književnostmi

Smisel nekega literarnega dela se formulira s pomočjo drugih književnih del. Motivi in teme tako niso imanentne sestavine nekega besedila, ampak jih izoblikujejo šele interpretativne obdelave. Tematologija je zato na poseben način povezana s pojmom »vpliv« in »intertekstualnost«.

Vsako literarno delo ima svoje lastne značilnosti, a vendar nekatero delo bolj, drugo manj natančno sledi originalu.²¹ Tako Marko Juvan razlikuje dve vrsti citatnih perspektiv: asimilacijsko²² (ujemanje s predlogo) in disimilacijsko²³ (oddaljevanje in zavračanje predloge).

Yves Chevrel ugotavlja, da je značilnost mita njegova zmožnost, da se skozi stoletja modificira in obenem ostaja ista zgodba (prim. Chevrel 18). Chevrelova misel nas pripelje do sklepa, da so literarna dela »nosilci mitov« (kot motivov, tem, snovi²⁴), saj jih prevzemajo, razvijajo in jim celo dajejo prvotno obliko, hkrati pa je ukvarjanje z njimi pomembno za razumevanje posameznih kultur.

Medtem ko Chevrel »mit« razume kot »snov« (nem. »Stoff«, op. L. U.) za oblikovanje, je Jaußova razlaga mita nekoliko drugačna: »Z 'novim mitom' razumem nov odgovor na elementarno [...] vprašanje, ki ga je mogoče ponazoriti v kaki pripovedi ali utelesiti v drami« (Jauß 438). Jauß zato prepoznava mit že v *Genezi*, kjer gre po njegovem mnenju »brez dvoma za mit, če z mitom ne razumemo zgolj kakega znamenitega zgodovinskega dejanja, temveč pripoved, ki ovekoveča neki dogodek izpred zgodovine, ki v svojih razsežnostih zajema celoto sveta, vključuje človekov odnos do Boga ali višjih sil in odgovarja na elementarno vprašanje tako, da je to zaradi tistega prvotnega dogodka za vse čase vnaprej odločeno« (Jauß 262). Mit, katerega nam pripoveduje *Geneza*, je po Jaußovi definiciji zato »odgovor na vprašanje, kako in za kakšno ceno se je človek lahko dokopal do vednosti o dobrem in zlem«²⁵ (Jauß 263). Članek bo v nadaljevanju prikazal, kako na to vprašanje odgovarjajo posamezni primeri²⁶ iz svetovne literature.

Funkcija vprašanja in odgovora

Spraševanje – postavljanje vprašanj in iskanja njihovih odgovorov – je osnovni princip, ki nas pripelje na pot razumevanja.²⁷ Začetki spraševanja so povezani s premagovanjem strahov in groze, s katerimi se je soočal človek. Vsekakor moramo na ta način razumeti Jobove tožbe Bogu: Čemu se daje luč trpečemu, / življenje zagrenjenim v duši? / Tem, ki hrepenijo po smrti, pa ne pride, / ki jo iščejo bolj kakor zaklade« (Job 3,20–21). Starozaveznemu očaku se na koncu razodene božja vsemogočnost in njegova dobrota; Job tako v 4. vrstici 42. stolpca nagovori Boga, kjer prizna na eni strani svojo nevednost ter božjo modrost in nedoumljivost na drugi strani: »Poslušaj torej ti, jaz pa bom govoril, / *vprašal te bom* in ti me pouči.« (Job 42,4; poudarek L. U.).

Bultmannova trditev – s katero se strinja tudi Jauß – je, da »razumevanje ni zgolj kontemplativen akt, v katerem bi moral interpret zgolj zadušiti

svojo subjektivnost in pozabiti svoje zgodovinsko stališče, da bi se lahko dokopal do objektivnega spoznanja kake stvari. Razumevanje se ves čas orientira glede na neko določeno postavljanje vprašanja, glede na 'usmerjenost spraševanja', kar pomeni, da ga vodi nekakšno predrazumevanje stvari, ki temelji v interesu sprašujočega« (Jauß 235). Razumevanje nekega literarnega dela je potemtakem aktiven proces, ki ga usmerja spraševanje. Postavljanje vprašanj pa že kaže na pričakovanja, ki jih v sebi nosi interpret ali bralec teksta. Pričakovanja in predsodki zato sooblikujejo interpretacijo/razumevanje umetniškega dela.

Jobova knjiga postavlja v ospredje problem teodiceje, po kateri se božja pravičnost skriva za kruto realnostjo sveta. Teologija na drugi strani zavrača človekovo opravičevanje Boga in njegovih (nerazumljivih) dejanj, zavrača pa med drugim tudi »kanon pravične poravnave kot antropomorfen in rekurira na iracionalno nedoumljivost božje volje« (Jauß 271).

V bibličnem tekstu postavi prvo vprašanje Bog Satanu: »Si kaj mislil v svojem srcu na mojega služabnika Joba?« (Job 1, 8). Vprašanje takoj nakaže, da je razmerje med Bogom in Jobom razmerje med gospodarjem in njegovim podanikom, hkrati pa v isto razmerje postavlja tudi božji odnos do Satana, enega izmed »božjih sinov«.

Kot smo že omenili, je pot »na kateri je Adam, teološko gledano, priveden do svojega lastnega spraševanja, filozofsko gledano, sprememba funkcije vprašanja v tok emancipacije. Šele tu lahko zgolj odgovarjajoči Adam iz zgodbe o stvarjenju kot Job dejansko postane sprašujoči Adam« (Jauß 227). Na tem mestu bi si bilo smiselno postaviti vprašanje, kakšno mesto ima pri tem Satan in ali morda Satan prav na tem mestu postane »sprašujoče bitje«. Sveto pismo Satana tu prvič izpostavi in ga dvigne nad druge angele s tem, da ga postavi v enakovreden dialog z Bogom. To se vidi predvsem v njegovem protivprašanju, ki kasneje spodbudi stavo: »Mar se Job zastonj boji Boga?« (Job 1,9). Satanov padec, ki je v *Jobovi knjigi* sicer samo nakazan, je tako na nek način povezan z začetkom spraševanja. Jauß zato povsem upravičeno Satanovo obče ime spremeni v lastno.²⁸

Jobova knjiga podaja osrednje vprašanje teodiceje v že omenjenih verzih: »Čemu se daje luč trpečemu, / življenje zagrenjenim v duši?« (Job 3, 20). Na to vprašanje nam svetopisemska knjiga nikjer ne poda točnega odgovora, vendar nam zastavlja nova vprašanja o tem ali »Bog zlo zgolj dopušča ali želi, in ali ga je sploh mogoče želeči« (Jauß 273). Razsežnost tega vprašanja se zrcali v pogovorih Jobovih prijateljev o krivdi: »Pomisli vendar, kdo je bil pošten, a je propadel, / kje so se pravični izgubili?« (Job 4, 7). Iz tega sledi sklep, da kdor trpi, mora biti česa kriv (prim. Jauß 272), temu pa se na koncu navidezno podredi tudi Job: »Jaz moram veljati za krivega, / čemu naj se še trudim?« (Job 9, 29).

Vprašani zla in krivde, ki ju odpira *Jobova knjiga*, ostaneta tako nerazrešeni in omogočata različne interpretacije. Pridigar (1,18) povezuje modrost z bolečino in trpljenjem: »Kajti kjer je veliko modrosti, je veliko žalosti: in tisti, kdor si večja znanje, si večja bolečino«, a vendar skozi stoletja »želja po vednosti/znanju« še vedno ostaja. Avguštin v *Izpovedih* spregovori, da je največja med skušnjavami prav hrepenenje po znanju in izkustvu:

Razen poželenja mesa [...] biva v duši še drugo poželenje. [...] Ker je bistvo tega poželenja težnja po spoznavanju [...] ga imenuje božji izrek *poželenje oči*. [...] nasladnost hodi za tem, kar je lepo, zvonko, vonjavo, okusno, rahlo, radovednost²⁹ pa rada preskuša tudi nasprotno, seveda ne zato, da bi si naprtila kako neugodje, temveč iz gole sle do preizkušanja in spoznavanja. (Avguštin 231–232)

Greh in kazen, ki ju prinese s seboj želja po spoznanju, sta najbolj razvidna v mitu³⁰ o Faustu. Ziolkowski ugotavlja, da je prvo spremembo v razumevanju Faustovega mita prineslo delo neznanega avtorja *Historia von D. Johann Fausten*: »Fausta prvotno žene želja po znanju, ki bi presegalo tradicionalne doktrine iz šol [...] Zgodnejše zgodbe so preprosto domnevale, da mora biti Faust v zvezi s hudičem, da bi dobil njegovo magično moč.« (Ziolkowski 56) V tem delu se tudi prvič pojavijo motivi, ki zaznamujejo kasnejša dela: pogodba s hudičem, ki je podpisana s krvjo; ime hudiča (Mefisto); Faustova želja po razumevanju osnovnih elementov, iz katerih je zgrajen svet in do katerega mu lahko pomaga le satan itd.

V nadaljevanju si bomo pogledali, kako te elemente prevzemata v svoji umetnini Goethe in Thomas Mann, jih povezali z zgodbo o starozavez-nem Jobu in kako odgovarjata na zastavljeno vprašanje zla in krivde.

Vpliv *Jobove knjige* na Goethejevo dramsko umetnino *Faust* je opazen predvsem v številnih ključnih elementih, ki sestavljajo predromantično pesnitev. Mnogi raziskovalci *Fausta* so opozorili na podobnost prologa v nebesih z *Jobovo knjigo*. Oba protagonista sta tako nedolžna, saj ne vesta za stavo med Bogom in Satanom/Mefistom. Hkrati pa je treba opozoriti še na eno podrobnost: tako v *Faustu* kot v *Jobu* je nad Satanom oziroma Mefistom Gospod. On namreč določi »pravila igre« – Satan v *Jobovi knjigi* dobi od njega pooblastilo le za določeno področje delovanja (Job ne sme umreti), medtem ko Mefistu dopušča Bog le toliko »destruktivnosti, kolikor je v korist napredovanja človeka in s tem človeštva« (Janko 1999 35).

Zanimivo je tudi, da v obeh delih Bog izzove Satana. Kot smo že opazili, postavi Bog v Jobovi knjigi Satanu vprašanje: »Si kaj mislil v svojem srcu na mojega služabnika Joba?« (Job 1,8). Prav tako pa lahko beremo v Faustu, da je Bog tisti, ki vpraša po Faustu: »In Faust?« (Goethe 62). Morda je ta izziv bolje viden v nemškem izvirniku, kjer Bog vpraša

Mefista: »Kennst du den Faust?«, kar pomeni, če pozna Fausta. Iz njunega pogovora lahko razberemo, da sta si »Bog (Gospod) in Mefisto v tem prologu enakopravna dialoška partnerja«³¹ (Križman 23). Enako velja tudi za odnos Bog – Satan v že obravnavani *Jobovi knjigi*.

Podobnost med obema knjigama se vidi tudi v tem, da Bog imenuje Joba / Fausta za svojega služabnika. Pri Jobu je to jasneje vidno kot pri Faustu, kjer Bog vpraša: »Mi on (Faust) služi prav?« (Goethe 62). Čeprav Faust Gospodu služi »v zmedji vjet«, je Bog z njim zadovoljen, saj »*dokler sploh išče, vsak greši*« (Goethe 62, poudarila L. U.). S temi besedami pa se nakazuje eden od možnih odgovorov na teodicejsko vprašanje, ki ga postavlja *Jobova knjiga*.

Goethejeva drama o človeštvu tako podaja odgovor na novo zastavljeno, mefistofelovsko vprašanje: je ta svet sploh ustvarjen za človeško srečo? (prim. Jauß 276) Odgovor se pojavi na koncu drame, kjer Faust spregovori, za Mefista sicer usodne, besede: »V predslutnji teh neskončno srečnih dni / doživljam zdaj vrhunec vseh slasti« (Goethe 515). Hasselbachova ugotovitev, da »pri Goetheju Faust, ki deluje zaradi nezaslišanega življenja in radovednosti, postane iskalec resnice« (Hasselbach 1988: 41), se ujema z mnenjem Hansa Roberta Jaußa: ob Faustovi usodi se je pokazala možnost človeške samoizpolnitve in s tem skrita idealiteta ustvarjenega božjega sveta (povzeto po: Jauß 277), zato lahko Faust najde svojo odrešitev le v svojem neskončnem stremljenju.

Novo interpretacijo faustovske teme, s tem pa tudi nove poglede na problem krivde in zla, prinaša modernistično³² delo Thomasa Manna *Doktor Faustus*³³. Pojem »greha« je predstavljen v okvir ideje o samoodgovarjajočem individuumu: »V Faustu je predstavljeno, kako ideja samoodgovornega subjekta prehaja v vsa področja družbene kulture« (Hasselbach 44). V romanu se zato Satan nikoli ne pojavi z lastnim imenom, vendar nam njegov izvor ni neznan, saj sam sebe označi z besedami: »Če sem [...], potem sem lahko samo tisti Edini« (Mann 303, 1. knjiga). S temi besedami avtor prikazuje napuh in prevzetnost Satana, saj se s temi besedami največkrat označuje Boga in njegovo vseobsegajočo prisotnost. Protagonist romana – Adrian Leverkühn – ga vidi kot prebrisanega človeka, kar se opazi v njunem edinem dialogu (XXV. poglavje).

Kljub temu je Satan prisoten skozi celotno umetnino na tih in zato toliko bolj pomenljiv način.

Thomas Mann, na malce komičen način, izpostavi še eno pomembno lastnost Satana: grozen mraz, ki ga obdaja: » – Mar ne morete opustiti to grdo navado, ta svoj ledeni duh? – Žal ne. Obžalujem, da ti v tem ne morem ustreči. Sem pač tako mrzel« (Mann 304, 1. knjiga). Thomas Mann se je pri tem najverjetneje navezal na Dantejevo podobo pekla, kjer

Luciferja obdaja večni led. Hlad v Mannovem delu *Doktor Faustus* metaforično kaže na pomanjkanje topline med ljudmi, prikazuje stanje posameznika v sodobni družbi. Satan ne pozna ljubezni in usmiljenja: Adriana je dolgo časa zapeljeval na svojo pot (primer s prostitutko). Prav zato pa ga Mann obsodi na večni mraz, hkrati pa tudi na strašno vročino: »[B]istvo pekla [...] je v tem, da ne pušča svojim prebivalcem drugega kot izbiro med skrajnim mrazom in takšnim žarom, ob katerem bi se lahko topil granit.« (Mann 327, I)

Adrianova izbira poklica odločilno zaznamuje njegovo povezanost s Satanom, saj »njegovo potovanje v globine glasbenega ustvarjanja je potovanje v skrajno profanost, v to, kar se nahaja (popolnoma) onkraj jezika in govora. Skratka: gre za potovanje v demoničnost, potovanje v pekel. Kajti [...] značilnost pekla, kot tudi glasbe, je v njegovi neizrekljivosti« (Pattison 9). Nenehno iskanje popolnosti svojih stvaritev, Adriana na koncu pripelje v blaznost. Umetnikova bolezen pomenljivo kaže na razpad modernega subjekta, njegovo avtodestrukcijo. Leverkühnovi zadnje umetniško delo tako nosi pomenljiv naslov: Dr. Faustova tožba.

Roman nemškega romanopisca prinaša drugačen odgovor na zastavljeno vprašanje zla in krivde. Medtem ko Gothejev Faust najde rešitev (svojih želja nikoli popolnoma ne zadovolji), pa Mannov "Faust" rešitve ne najde. Kot povzema Hasselbach: »[...] umetniška produktivnost predstavlja zadovoljitev njegovega (Leverkühnovega, op. L. U.) zemeljskega poželenja, blaznost pa kazen zanj« (Hasselbach 42). »Možnost človeške samoizpolnitve« (nakazana v Goethejevem *Faustu*) in z njo Leverkühnove rešitve, v Mannovem romanu tako ostaja neizpolnjena, saj pisatelj – po besedah Theodorja Ziolkowskega – opisuje »samouničevalno pot Nemčije v začetku dvajsetega stoletja« (Ziolkowski 149).

Po Bloomovi interpretaciji je vsako literarno delo napačna interpretacija prvotnega teksta, vendar njegova trditev ne more veljati v polnosti za obravnavana literarna dela. *Jobova knjiga* namreč ne poda odgovora na zastavljeno teodicejsko vprašanje zla in krivde, medtem ko se Goethe in Mann spopadata z iskanjem in ponujanjem možnih rešitev.

Sklep

Članek se je ukvarjal s procesi, ki oblikujejo literarno delo. Analiza treh del (*Jobova knjiga*, Goethejevega in Mannovega *Fausta*) je pokazala, kako se v delih prepletata najmanj dva pomembna literarna procesa: vpliv in intertekstualnost. »Vpliv« se je v literaturi pojavil že kmalu (govorili smo o Vergilovem stilnem vplivu na Danteja), opazen pa je tudi v sodobni nem-

ški literaturi (pri T. Mannu je podoba pekla oblikovana po Dantejevem 32. spevu *Pekla*).

Sodobnejše razumevanje razmerij med (literarnimi) besedili je »inter-tekstualnost« (slov. »medbesedilnost«). Prvič se izraz pojavi v delih Julie Kristeve, ki je začela opozarjati, da se literarna dela medsebojno dopolnjujejo in jih zato pravilno razumemo le s pomočjo dobrega poznavanja literarne tradicije. Oblika medbesedilnosti je *citatnost*, ki se v obravnavanih delih pojavi v naslovu Mannovega romana *Doktor Faustus*³⁴, hkrati pa dela ne moremo razumeti brez navezav na *Historio von D. Johann Fausten*, iz katere avtor povzema vse odločilnejše elemente (v tem primeru govorimo o *širši medbesedilnosti*).

Raziskovanje literarnih del je pokazalo, da na razumevanje posameznih del bistveno vpliva bralčeva recepcija teksta (repcijska estetika). Natančneje smo si pogledali vprašanja, ki se posamezniku porajajo ob branju *Jobove knjige* (vprašanja zla in krivde) in odgovore, ki jih na zastavljena vprašanja ponujata Goethe (možna je junakova rešitev) in Thomas Mann (Leverkühna želja po uspehu pripelje v blaznost). Literarni deli podajata drugačen odgovor zaradi različnega dojemanja individuuma, kateri se v Mannovem romanu (napisanem sredi 20. stoletja) osamosvoji in tako postane samozadosten, sebi odgovarjajoč subjekt, s tem pa si ogrozi lastni temelj.

OPOMBE

¹ Biblijo navajam po SSP (1996).

² Dante se v svoji pesnitvi zavestno naslanja na Vergila, ki je v srednjem veku veljal za avtoriteto na tem področju. Izraz »avtoriteta« je že od samega začetka močno povezan s pojmom »auctor«, saj pojem označuje avtorja, čigar besede so bile deležne spoštovanja in veljave (npr. Cicero, Aristotel, rimski in grški pesniki itd.). Njihova dela so tako pridobivala na veljavi in moči, odnos med njimi in svetom pa je bil v srednjem veku alegoričen. Kot ugotavlja Donald E. Pease: »Izkusiti dogodek na alegoričen način je pomenilo prestaviti dogodek iz področja osebnega življenja v področje primerne vpliva. Po takšnem prenosu je dogodek postal neoseben« (Pease 1995 106). Z odkritjem Novega sveta pa se je izgubil pomen pojma »auctor« – pojavil se je namreč »novi človek«, ki je v nasprotju s srednjeveškimi »auctores« (katerega avtoritativnost je temeljila na božjem razodetju), imenoval sebe za avtoriteto svojih besed in je v svoje zgodbe vpletal del svoje osebnosti.

³ Kot navaja Barthes, se je srednjeveška retorika napajala ob Ciceronovih in Kvintilijanovih spisih. V svojih razpravah se je ukvarjala z ukrasi in figurami, »barvami«, kasneje tudi s poetiko (*artes versificatoriae*); pri tem so slog delili na tri vrste »Vergilijevega kolesa« (predstavlja figurirano razvrstitev treh slogov): *gravis* (vzvišeni), *humilis* (preprosti) in *mediocris* (srednji); glede na dve vrsti ukrasa pa slog razdelimo še na *facile* in *difficile*. Za visoki slog so se srednjeveški umetniki zgledovali po Vergilovi *Eneidi*, kjer je v ospredju gospodujoči vojščak (Hektor, Ajaks itd.); predstavnik preprostega sloga je brezdelni pastir, kakršnega najdemo v *Bukoliki* (Titir, Melibej); *Georgika* pa s svojim prikazom poljedelca (Triptolem) ustvarja srednji slog. (Barthes 1990 39–40).

⁴ Vergil v prvem spevu *Eneide* napoveduje slavni vzpon Julija Cezarja (»Slava njegova bo segla do zvezd, in prav k Oceanu / meje pomaknil bo svoje države. In ti ga sprejela / mirno nekoč boš v nebesih / .../.Potem umirili se bodo / časi viharji, ker bodo prenehale vojne na svetu«), kar vpliva na prikazovanje Kristusove veličine v Dantejevi *Komediji*.

⁵ V *Božjanski komediji* se vpliv rimskega pesnika najbolj opazi v posnemanju epskega (visokega) stila, hkrati pa postaja Vergilov vpliv na Danteja, po besedah Colina Burrowa, močnejši v trenutku, ko ga Vergil na koncu *Vic* zapusti (Burrow 1997 81).

⁶ Hegel razume svetovno zgodovino kot razvoj splošnega duha prek osnovnih stopenj do absolutnega duha. Bistvo tega razvoja je, da se duh zaveda samega sebe tudi v svoji drugobiti in da ves čas ohranja identiteto s samim seboj. Svetovna zgodovina je po Heglovem mnenju vzporedna z zgodovino posameznih oblik absolutnega duha: umetnosti, religije in filozofije. Vsebinska te trije oblike je ista (absolutni duh / resnica / ideja / Bog), razlikujejo se le v načinu prikazovanja svojega objekta – Absolutnega. Povzamemo lahko, da Hegel na ta način opazuje istost v razlikah (identiteto v diferencah).

Foucaulteva arheologija kot metoda odkriva odsotnost istosti. Zgodovina pojma, po avtorjevem mnenju, ni zgodovina njegovega progresivnega izboljšanja, ampak gre za zgodovino njegovih različnih polj konstitucije in veljavnosti. S tega vidika pa Foucault odkriva, da je novoveško zgodovinopisje delovalo z »ustvarjalnim popravkom«. Ena najbolj bistvenih potez nove zgodovine je zato premestitev diskontinuiranega, kamor spadajo mutacije, transformacije, rezi in prelomi (prim. Foucault 2001 8).

⁷ O tem avtorica spregovori več v razpravi *Sémiotikè: Recherches pour une sémantique* (1969).

⁸ Avtorji oziroma teksti so bili razglašeni za avtoritete in tako je njihov način razlaganja stvarnosti veljal za obče veljavno.

⁹ Potrebno je opozoriti, da avtoriteta (vpliva) torej ne deluje več kot avtoriteta – avtor oziroma tekst, ki se ponovno uporabi v drugem tekstu, izgubi svojo avtoriteto.

¹⁰ Desubjektiviziran je tudi avtor, ki skupaj z bralcem tvori vozlišče medbesedilnosti.

¹¹ Tako govorimo o vplivu Vergilove *Eneide* na Dantejevo *Božjansko komedijo*.

¹² Skrajna predstavitev te možnosti je nanašanje na neobstoječe tekste, mistifikacije, katerih morda najboljši primer najdemo v Borgesovi prozi (na primer v *Babilonski knjižnici*).

¹³ Ko prevlada tekst v svoji medbesedilni strukturiranosti in recepciji, se število recepcij razmnožuje v neskončnost in ni nujno, da je besedilo dojeta kot (zaključena) literarna umetnina/delo: nasprotno, dojemanje gre »od dela k tekstu« (Barthes), tekst ni več zaključeno delo; postane – diskurz. Opazimo torej, da pride do transformacije v dojetanju besedila: literarna umetnina postane zato na tem mestu že problematičen izraz.

¹⁴ V posnemanju zgodovinskih in družbenih stvarnosti, besedilo (za katerega velja pasivna medbesedilnost), ruši sebe in resničnost, ki jo prikazuje. Tako nastane prostor med stvarnostjo in posnemanjem v katerem se besedilo lahko obnaša kot »branje in predmet njegovega branja« (Rajan 1991 68). Literarno delo, ki je tako oblikovano z intertekstualnimi relacijami, na ta način pospešuje svoje lastno vnovično branje.

¹⁵ Z identiteto je povezana avtonomna zavest posameznika, ta pa je vir vsega dogajanja in mišljenja. Koncept subjektivnosti problematizira odnos med individuumom in jezikom, hkrati pa koncept s pomočjo ideologije, pogovora ali jezika zamenja človeško naravo s konceptom ljudi. Prav ideologija, pogovor in jezik pa so odločilni faktorji v konstituiranju posameznikove identitete. Le ta postane tako posledica teh faktorjev in ne njihov povod.

¹⁶ Konec šestdesetih leti 20. stoletja se pojavijo spremembe na področju filozofije, ki jih v svoje razprave med prvimi vpelje Hans-Georg Gadamer (*Resnica in metoda*). Po njegovem mnenju je interpretacija kakega literarnega dela vedno vnaprejšje pogojena z našim vnaprejšnjim razumevanjem. Pri tem poudarja, da je razumevanje vedno zgodovinsko in da je predsodek, interpretovo vnaprejšnje razumevanje, nekaj, česar se ni mogoče znebiti. Bralec tako delo nekako soustvari, dodaja mu osebnostne ali zgodovinske subjektivnosti.

Hans Robert Jauß se pri svojem delu naslanja na Gadamerja in ob sodelovanju Iserjeve estetike učinkovanja vzpostavi recepcijsko estetiko. Roland Barthes pa se vključuje v tretjo metodološko paradigmo – bralec – po eseju *Smrt avtorja* (1968).

¹⁷ Jaußovo teoretično delo *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika* (1998) obravnava na primeru *Jobove knjige* funkciji vprašanja in odgovora, saj po njegovem mnenju poleg treh komponent hermenevtičnega procesa (razumevanja, razlaganja in aplikacije) prav omenjeni funkciji pomembno vplivata na razumevanje nekega literarnega dela.

¹⁸ Recepcijska estetika zahteva po Jaußovih besedah »odprtost do komunikacije, delovanja in znanja, če naj bo umetnost razumljena v družbeni dimenziji kot zgodovinsotvorna sila« (Jauß 1998: 450). Bralec zato, po avtorjevem mnenju, ne stoji »zgolj kot beroči individuum«, osamljen v družbenem prostoru, ampak je z izkustvom, ki mu ga omogoča branje, udeležen pri komunikativnem procesu.

¹⁹ Posrednik z vidika prejšnjega poglavja tudi ni subjekt, ampak je sam mesto, kjer deluje medbesedilnost.

²⁰ Error pojmuje »interliterarnost« kot področje z očitnimi terminološkimi podobnostmi. Tako po njegovem mnenju lahko opazimo, da na primer beseda »plagiat« v vseh jezikih kaže na majhno skupino z ekvivalentnim, a ne sinonimnim, latinskim korenem.

²¹ Na tem mestu je potrebno ponovno opozoriti, da »vpliv« (po omenjeni Bloomovi definiciji) predstavlja kreativno popravljanje predhodnega dela, na podlagi napačne interpretacije le-tega.

²² Pretežno asimilacijsko perspektivo uporablja John Milton v *Izgubljenem raju*, v pesnitvi se svetopisemska zgodba izгона iz raja ujema z biblično predlogo.

²³ Disimilacijsko perspektivo oziroma popoln odklon od biblične predloge opazimo v delu Izolde Kurz *Die Kinder der Lilith*.

²⁴ V *Genezi* je mit o stvarjenju sveta povezan z motivi izgubljenega raja, prepovedanega sadeža in želje po spoznanju (1Mz 3,5: »tisti dan, ko bi jedla z njega [bi se vama] odprle oči in bi postala kakor Bog, poznala bi dobro in hudo.«). Ti motivi so odločilnega pomena za vse nadaljne obravnave tega mita (Milton: *Izgubljeni raj* itd.).

²⁵ S tem v povezavi Milton v *Izgubljenem raju* ugotavlja, da bi moralo prvo veliko spoznanje, »da osamljeni ne more biti srečen, veljati tudi za Boga« (Jauß 1998: 269): »Se zdim zadosti srečen, ki od nekdanj / sem sam in ni podobnega pod mano, / enakega še manj? S kom, če ne s temi, / naj družim se, ki sem jih vse ustvaril / neskončno nižje od sebe kot od tebe?« (Milton 208).

²⁶ Problem upodobitve zla si bomo najprej pogledali na primeru *Jobove knjige*, ki zastavlja nekatera vprašanja na katera bomo nato iskali odgovore v Goethejevi umetnini *Faust* in Mannovemu romanu *Doktor Faustus*.

²⁷ V *Genezi* (1 Mz 1–3) ima samo Bog pravico do spraševanja, Adam ima funkcijo podložnika. Adam pridobi vlogo enakovrednega partnerja v dialogu zato šele takrat, kadar se dvigne iz svoje funkcije podložnika v Boga enakovreden položaj: Adam se torej upre Bogu, zato pa je izgnan iz raja.

²⁸ Sprememba iz občega imena v osebno lastno ime v Jaußovem delu zaradi nemške posebnosti v slovnici ni tako očitna kot v slovenskem prevodu.

²⁹ Avguštin uporabi na tem mestu izraz *curiositas*, kateremu slovenski prevod *radovednost* ne usteza popolnoma. Beseda izhaja iz lat. *cura* (»skrb«), *curiositas* je zato že po svojem izvoru nasprotje brezskrbnosti. Izraz ima po antičnem pojmovanju negativno konotacijo in je zato v antični literaturi večkrat prisoten motiv kaznovane radovednosti (prim. npr. Apulej: Lukij in osel v *Metamorfozah*).

³⁰ Faustovski mit ima drugačen razvoj kot drugi miti (stvarjenje sveta, Prometej itd.), saj se opira na življenje resničnega človeka, po pričevanjih rojenega okoli leta 1480. Njegovo življenje je bilo razvpito, znan je bil tudi kot sodomit in čarodej (več v: Ziolkowski 43–49).

³¹ Gre za navidezno enakopravnost, ki se pojavi na ravni dramsko-dialoške forme. S formo izmenjave sporočil jo dejansko postavlja Bog; on začne pogovor in določi »pravila igre«.

³² Delo Thomasa Manna Doktor Faustus je nastalo leta 1947 in sodi v obdobje modernizma, vanj pa vidno vstopajo posamezne preokupacije ekspresionističnega toka in njegovih literarnih inovacij. Kot ugotavlja Thomas Anz sta za ekspresionistična dela, nastala okoli leta 1920, značilni vizija/utopija boljšega sveta in novi človek (posledica 1. svetovne vojne), kasneje se temu pridružijo še »vizkušnje nemoči in izgube (pomanjkanje) orientacije, osamitve in odtujitve, gnusa in strahu« (Anz 1987 135). To pa so tudi karakteristike Mannovega junaka Adriana Leverkühna.

³³ Mann se v delu opira na literarno delo *Historia* iz 16. stoletja in ne na Goethejevo dramsko pesnitev *Faust*.

³⁴ Mann citira naslov Goethejeve knjige *Faust* (lat. Faustus), čeprav se nanjo v svojem romanu ne nasloni.

LITERATURA

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prevedel Andrej Capuder. Celje: Mohorjeva družba, 2005.
- Anz, Thomas. »Expressionismus.« Borchmeyer, Dieter (ur.) in Žmegač, Viktor (ur.) *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987. 130–141.
- Augustinus, Avrelij. *Izpovedi*. Prevod Anton Sovre. Celje: Mohorjeva družba, 1984.
- Barthes, Roland. Retorika Starih – elementi semiologije. Prevod Močnik, Rastko in Skušek, Zoja. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1990.
- Bloom, Harold. *Tesnoba vplivanja*. Prevod Bratož, Igor. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo »Literatura« (Zbirka Labirinti), 1999.
- Bürger, Peter. *Vermittlung-Rezeption-Funktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Burrow, Colin. »Virgils, from Dante to Milton.« Martindale, Charles Anthony (ur.) *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 79–91.
- Chevreil, Yves. Literarne raziskave in Stoffgeschichte: komparativistični predlogi. Smolej, Tone (ur.) *Tematologija: izbrana poglavja*. Ljubljana: Študentska založba, 2007. 15–25.
- Clayton, Jay, Rothstein, Eric (ur.). *Influence and Intertextuality in literary history*. Madison: Wisconsin Press, 1991.
- Error, Gvozden. *Genetički vidovi inter(literarnosti)*. Beograd: Otkrovenje / Narodna knjiga, 2002.
- Foucault, Michel. *Arheologija vednosti*. Prevod: Uroš Grilc. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Prevedla Božo Vodušek in Erika Vouk. Maribor: Obzorja, 1999.
- Hasselbach, Karlheinz. *Thomas Mann: Doktor Faustus: Interpretation*. München: Oldenbourg Verlag GmbH, 1988.
- Janko, Anton. »Razmišljanje o Goethejevem Faustu.« Goethe, Johann Wolfgang *Faust*. Maribor: Obzorja, 1999. 5–46.
- Jauss, Hans Robert. *Estetsko izkušstvo in literarna hermenevtika*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo »Literatura« (Zbirka Labirinti), 1998.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000 (Literarni leksikon, 45).
- — —. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo »Literatura«, 2006 (zbirka Novi pristopi).
- Križman, Mirko. *Faustovi krogi: silnice komponent v Goethejevem Faustu*. Maribor: Mariborska literarna družba, 2001.

- Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Prevedla Mira Mihelič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.
- Milton, John. *Izgubljeni raj*. Prevedel Marjan Strojan. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.
- Pattison, George. »Music, Madness and Mephistopheles: Art and Nihilism in Thomas Mann's Doctor Faustus.« Jasper, David in Crowder, Colin (ur.) *European Literature and Theology in the 20th Century: Ends of Time*. New York: St. Martin's Press. 1990, 1–14.
- Pease, Donald E. »Author.« Lentricchia, Frank in McLaughlin, Thomas (ur.) *Critical Terms of Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. 105–117.
- Pfister, Manfred. »How Postmodern is Intertextuality?« Plett, Heinrich F. (ur.) *Intertextuality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1991.
- Rajan, Tilotama. »Intertextuality and the Subject of W/Riting.« Clayton, Jay, Rothstein, Eric (ur.): *Influence and Intertextuality in literary history*. Madison: Wisconsin Press, 1991. 61–74.
- Wright, Terry R. *The Genesis of Fiction. Modern Novelists as Biblical Interpreters*. Wiltshire: Ashgate, 2007.
- Ziolkowski, Theodor. *The Sin of Knowledge*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2000.