

OLESEA GÎRLEA

Institutul de Filologie
(Chișinău)**REALITATE ȘI FICȚIUNE ÎN *FAUST*
DE GOETHE**

Cercetarea genezei unei mari opere ne aduce la izvorul viu al creației artistice – existența reală umană – valorizată estetic și transfigurată artistic prin ficțiunea artistică. Cum a observat M. Bahtin, un adevărat artist, spre deosebire de acei literați, care profesează „așa-numita literatură”, producând opusuri care n-au nici o tangență cu lumea, ci numai cu cuvântul „lume” în context literar, opere care se nasc și mor în filele revistelor” [1, p. 69], un creator artist „în creația sa, apare ca cel dintâi artist, el trebuie să ocupe nemijlocit o poziție estetică față de realitatea extraestetică a cunoașterii și faptei, chiar și numai în limitele experienței sale etico-biografice, pur personale” [1, p. 70]. Geneza oricărei opere este „facere a lumii”, creație a unei forme noi de existență estetic-artistică a lumii reale în imaginar, în primul rând, a imaginii omului în această lume artistică, însă nu orice operă ne oferă posibilitatea de a urmări procesul de creație de la începutul lui. *Faust* este o fericită excepție.

În cele ce urmează ne propunem să punctăm momentele principale de formare a personajului titular, de la prototipul real (doctorul Faust) eroul goethean, tip literar de amplă anvergură universală, genială întruchipare artistică a noului spirit european. Cercetarea genezei unei capodopere ca *Faust*, depășește cu mult cadrul strict istorico-biografic și de laborator al scriitorului. „Marile creații literare, după cum observă același Bahtin, sunt pregătite de secole” [2, p. 331]. Exemplificând această idee prin opera lui Shakespeare: „Evenimentele sensurilor pot să existe în stare lentă și să se descopere numai în contexte culturale semantice ale epocilor următoare. Tezaurul de sensuri, întruchipate de Shakespeare în operele lui, au fost curenți și acumulate timp de secole și chiar de milenii...” [2, p. 332]. Această observație se referă direct și la *Faust*, în care biografia și destinul prototipului personajului, care au impresionat puternic imaginația contemporanilor, a devenit un personaj al legendelor populare, iar apoi și erou al numeroaselor scrieri literare de până la Goethe. Acumulând și îmbogățind tezaurul de sensuri întruchipate în aceste produse ale fanteziei populare și literare, și scaldându-l în apa vie a mitologiei antice, marele scriitor a desăvârșit trecerea unei existențe umane reale, finite, în lumea infinită a marilor plămuiți ale imaginației creatoare. Cum s-a produs acest miracol al creației artistice, cum realul, finit și perisabil, a căpătat *mulțumită* forței magice a imaginației „viață fără de moarte”?

Exegezele operei goetheene ne oferă trei categorii de surse pentru reconstruirea traseului devenirii personajului goethean: a) documentare, b) legendare, c) literare.

a) Prototipul a trăit între anii 1480-1540 la Württemberg, unde astăzi există un monument și un muzeu Faust. Concentrarea atenției asupra unui astfel de tip și destin uman timp de câteva secole se datorează, pe de o parte, unor calități umane și fapte, pe

de alta, specificului imaginarului medieval, în care distincția real/fictiv era încă incertă, labilă, fiind prielnică transformării lui Faust într-un personaj de legendă într-o epocă a „vânătoarei după vrăjitoare”. Faustul legendar este capabil să înfăptuiască ceea ce nu le stă în putință muritorilor de rând, el sfidează canoanele bisericesti și încheie un pariu cu diavolul, personajul întruhidează dorința oamenilor de a birui forțele naturii. O serie de documente și însemnări atestă existența reală a lui Faust și ne comunică fapte concrete. În 1507 abatele benedictin Trithemius îl definește, într-o scrisoare polemică, drept un „vagabond, fanfaron și șnapan”, care se lauda că ajunsese la o asemenea cunoaștere, încât, în cazul în care operele lui Platon și Aristotel ar fi dispărut complet, el unul ar fi capabil să le refacă, chiar că ar fi în stare să săvârșească, ori de câte ori și-ar dori, minunile lui Isus. O altă sursă, care datează tot din 1507, o scrisoare de recomandare a lui Faust către Johann Wirdung, vorbește despre Faust ca despre un student rătăcitor, care prin aptitudinile sale intelectuale își depășea contemporanii. Așa cum rezultă dintr-o scrisoare din 3 octombrie a umanistului Conradus Mutianus din Gotha, în 1513 el se găsea la Erfurt. În 1516, cum rezultă dintr-o însemnare a călugărului Entenfuss, Faust a vizitat mănăstirea din Maulborn unde s-a întâlnit cu călugărul Entenfuss, prietenul său de școală și tinerețe. Dintr-o notă de plată a administratorului Müller (1520), rezultă că Faust a întocmit horoscopul primarului (Fürstbischof) Georg III von Bamberg, fapt pentru care a fost plătit cu zece guldeni. Philipp von Hutten, în 1534, înainte de a purcede într-o călătorie în Venezuela, i-a cerut lui Faust un horoscop despre care va aminti într-o scrisoare din 16 ianuarie 1540, scrisă către Ulrich von Hutten. Numeroase izvoare relatează despre felul neobișnuit al morții lui Faust, sfârșitul său groaznic și nenatural lăsând să se presupună că ar fi murit în urma unui experiment de alchimie.

Cum vedem, deja în sursele documentare, existența reală a lui Faust a căpătat proiecții imaginare diferite. Reprezentanții bisericii catolice l-au respins vehement din cauza ieșirilor sale antibisericesti, condamându-l, în special, pentru pretenția că ar fi în stare să repete oricând minunile lui Isus; protestanții, împreună cu Luther și Melanchton, l-au condamnat ca aliat al diavolului și vrăjitor; dascălii umaniști, cum ar fi Mutianus și Begardi, au văzut în el un concurent. Totuși în pofida acestei atitudini negative Faust a supraviețuit morții sale în fantezia poporului, devenind un personaj de legendă, iar apoi și literar de largă circulație. Această lansare a lui Faust din planul unei existențe reale finite în planul unei existențe imaginare infinite, în calitate de plăsmuire a fanteziei folclorice și literare, se explică prin interesul mare, pe care îl provoca vrăjitorul în conștiința populară medievală, intens manifestat din primele secole ale erei creștine, în care figura magului și vrăjitorului a devenit personajul multor legende. Figura lui Faust a fost modelată în tradiția acestui gen de creația populară.

b) Tradiția a păstrat câteva legende despre magi care au prefigurat câteva aspecte ale imaginii lui Faust și pe care exegeții le-au numit, de aceea, prefaustiene.

Una dintre ele este *Legenda lui Simion Magul* despre confruntarea dintre apostolul Petru și magicianul Simion. Conform acestei legende, Simion a anunțat la Roma înălțarea sa la cer în fața unei mulțimi de spectatori, însă rugăciunile pronunțate de Apostolul Pavel l-au făcut să cadă pe pământ, corpul sfărâmându-i-se de pietre. În secolul al XV-lea legenda despre Simion Magul se răspândise pretutindeni, în pofida faptului că era respinsă vehement de către biserică. Tentația lui Simion de a zbura amintește de mitul lui Icar, dar și de explorarea acestu-i mit de către Goethe prin figura personajului Euphorion.

Și *Legenda lui Ciprian Magul* este răspândită din secolul IV. Ea relatează modul în care magul Ciprian din Antochia trebuia să-i ofere tânărului Aglaidas iubirea unei creștine. Toți demonii trimiși de Ciprian sunt derutați de virtutea crucii, încât acesta, văzându-și puterea asupra spiritelor fără efect, se convertește. Personajul nu întruchipează un destin faustic, așa cum îl cunoaștem în poemul lui Goethe; el amintește totuși de ruga lui Faust către Mefistofel ca să-i ofere ajutorul spre a o seduce pe Margareta.

În secolele V-XVI era bine cunoscută *Legenda lui Teofil Magul*, care demonstra exemplar superioritatea magiei divine asupra celei diabolice; pactul poate fi anulat, conform legendei, dacă vinovatul se căiește și se întoarce în sânul bisericii. Această idee a salvării o va prelua și Goethe. Aceste trei legende prefaustiene, dar și altele, conțin mai multe elemente comune cu legenda lui Faust. Ele sunt însă anterioare Reformei și nu au, potrivit lui V. Voia, „acel sens revoluționar pe care această mișcare îl va conferi spiritului” [3, p. 16].

c) În sec. XVI apar primele lucrări literare, care au preluat motivul lui Faust. Ele pun accentul pe latura moralizatoare. Christoph Rosshirt, în opera *Zauberer Faust* (1575), prezintă personajul ca pe un aliat al diavolului care comite, prin intermediul acestuia, înșelăciuni, ultimul ceas îl trăiește într-un han de țară unde în timpul nopții este luat de diavol. Finalul este interpretat ca răsplată binemeritată pentru faptele rele săvârșite, încheindu-se cu un avertisment creștin. O altă încercare de tratare literară a motivului faustic aparține lui Zaharias Hogel în *Chronica von Thüringen und der Stadt Erfurt* (1580-1585) în care este prezentă secvența readucerii personajelor *Iliadei* în fața studenților din Erfurt. În 1587 apare, la comanda tipografului Johannes Spiess, *Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschrittenen Zauberer und Schwartzkünstler (Istoria Doctorului Faust, a multclevetitului vrăjitor și magician)* inclusă în seria așa-numitelor cărți populare. Cartea a fost apreciată de exegeți ca un „cap de pod” spre domeniul literaturii culte, având scopul moralizator de avertizare și de înfricoșare a celui care ar cuteza să calce pe o altă cale decât cea indicată de dogma religioasă. Momentele centrale ale cărții sunt pactul cu diavolul, lamentația și sfârșitul groaznic a lui Faust.

Iată cum este înfățișată moartea misterioasă și terifiantă a personajului:

„Între unsprezece și doisprezece noaptea se porni un vânt puternic care înconjură casa din toate părțile, de parcă vroia s-o distrugă până-n temelie (...) Ei auziră un șuierat și un sâsăit strașnic, așa de parcă toată casa ar fi fost plină de șerpi, vipere și alte târâtoare periculoase. Deodată ușa camerei se deschise; acesta (Faust s. n.) începu să strige după ajutor, dar cu voce stinsă; și apoi nu se mai auzi nimic. Studenții nu dormiră toată noaptea. Când se făcu ziuă intrară în camera lui Faust, dar nu mai găsiră pe nimeni acolo. Toată camera era plină de sânge. Creierul era împrăștiat pe pereți, pentru că diavolul îl lovise pe Faust de un perete și de un altul. Pe jos erau ochii și câțiva dinți, era o priveliște groaznică și înspăimântătoare! Atunci studenții începură să-l plângă și să-i caute corpul peste tot. Într-un târziu, afară, lângă gunoiște, îi găsiră corpul cu toate membrele mutilate.” [4, p. 107]. În *Historia...* demonul întruchipează spaimile și repulsiile omului medieval, iar sfârșitul groaznic și nenatural al lui Faust era interpretat ca răsplată binemeritată pentru sfidarea canoanelor bisericesti și încheierea unei alianțe cu diavolul. Cartea avea un scop moralizator, ea îl acuza pe Faust de colaborarea cu duhurile rele, de practicarea magiei, de procurarea de bani prin mijloace oculte, de știința oraculară a profetizării relelor, de faptul că ar fi avut un câine care era însuși demonul, și-i prevesteau (lui, dar și oricui ar fi dus o astfel de viață) un sfârșit dramatic.

Pactul încheiat între Faust și Mefistofel cuprinde, aici, o perioadă de timp stabilă (24 de ani), spre deosebire de varianta lui Goethe, în care autorul încredințează limita temporală discreției personajului său. Faustul popular întruchipează o formă a conflictului dintre „pulsunile păgâne și supraeul creștin” [5, p. 20]; imaginea lui este concretizată de câteva ipostaze: mare vrăjitor (1), astrolog (2), aliat al diavolului (3), om ambițios (4), ființă stranie (5), vagabond (6), flecar și escroc (7), om antireligios (8), om obsedat de cunoaștere (9).

Exegeții au remarcat semnificația anticatolică a figurii lui Mefistofel. În *Historia...* acesta apare în ipostaza unui călugăr catolic, iar papa este prezentat ca un antihrist. Salvarea personajului prin căință este exclusă, acesta poate fi salvat doar prin mila Domnului, pe care a pierdut-o din cauza alianței cu Mefisto. Un episod semnificativ al subiectului ei este relația de dragoste cu Elena, din care rezultă un copil care dispare împreună cu mama lui în momentul morții lui Faust. Reactualizarea mitului grecesc al Elenei, fiica lui Zeus și a Ledei, a cărei frumusețe a constituit pretextul războiului troian, va fi reluată de Goethe. Cităm un alt fragment din *Historia...*, care se axează pe motivul mitului grecesc al Elenei: „Când ajunseră la un pahar cu vin începu o discuție despre femeii frumoase; unul dintre ei zise că pe nici o femeie nu ar vrea atât de mult s-o vadă, ca pe frumoasa Elena din Grecia... Faust le-a zis atunci: vă voi prezenta-o ca s-o vedeți personal în carne și oase, așa cum era în viață, același lucru l-am făcut și cu Carol al V-lea, care a dorit să-l vadă pe Alexandru Marele cu soția (...). Regina Elena era atât de frumoasă, încât studenții nu mai știau pe ce lume se aflau: atât erau de zăpăciți și înflăcărați. Această Elenă apărură într-o bogată rochie din purpură; părul lung și auriu era despletit și-i ajungea până la genunchi; avea ochii frumoși și negri cum îi cărbunele, o față drăgălașă; era înaltă și dreaptă, așa că nu-i puteai găsi nici un cusur... [2, p. 103]. Dubla aspirație, spre cunoaștere și plăcere a lui Faust, va fi preluată de Goethe spre definirea unității contradictorii a ființei, a polarității celor două suflete.

V. Voia stabilește trei etape ale mitului faustic:

1. posterioară *Historiei...*, care accentuează tendința critică de avertizare, și-l privește defăimător pe personaj, în special variantele literare ale lui G. R. Widmann, J. N. Pfitzer, Ch. Meynenden;

2. care determină caracterul renaștist al figurii, fără a se detașa de reminiscentele medievale (este specifică adaptării temei faustice în Anglia), principalul și unicul reprezentant al acestei direcții este dramaturgul englez Cristopher Marlowe, cu piesa *Tragic History of Doctor Faustus*;

3. care se detașează de reminiscentele medievale; personajul nu mai este perceput ca un „titan învins, ci ca un titan al cărui demonism este recuperat și impus în lumină ca un principiu afirmativ” [3, p. 21], acest tip de interpretare îi este specific lui G. E. Lessing, J. W. Goethe și Maller Müller.

Prima direcție continuă subiectul cărții populare. În 1599 Georg Rudolf Widmann scrie cartea *Istoriile adevărate despre îngrozitoarele și scârboasele păcate și fapte, ca și despre nemaipomenitele și ciudatele aventuri: Așa D. Johannes Faustus un magician și vrăjitor de pomină, care prin vrăjitoria sa a fost împins până la groaznicul său sfârșit*. Scriitorul accentuează tendința antilutherană a lui Mefistofel, schimbă locul de studii a lui Faust de la Wittenberg la Ingolstadt și modifică profesia lui Faust: nu mai este doctor în teologie, ci în medicină. Scopul cărții era defăimarea lui Faust, care nu mai încheie pactul din avântul spre cunoaștere, ci din porniri senzuale.

O altă versiune a destinului lui Faust este redată de scriitorul Johann Nicolaus Pfitzer în cartea *Supărătoarea viață și groaznicul sfârșit al atât de rău famatului mare vrăjitor D. Johannis Fausti* (1674), în această carte apare pentru prima dată motivul Margaretei și mariajul lui Faust cu Elena.

În 1725 Cristlich Meynenden publică cartea *Despre marele vrăjitor și magician de pomină în toată lumea Doctor Johann Faust, dimpreună cu pactul întemeiat cu diavolul, cu viața anevoioasă de rătăciri și cu groaznicul sfârșit*. Autorul preia motivul iubirii dintre Faust și Margareta, elimină, însă, credința în magie și călătoria în infern a lui Faust.

Cea de a doua etapă este reprezentată de scrierea lui Marlowe *Istoria tragică a doctorului Faust*, care constituie prima încercare literară de prelucrare a legendei în formă dramatică. Marlowe a accentuat titanismul lui Faust și curajul lui. Scriitorul englez preia din legenda medievală ipostaza omului obsedat de cunoaștere (1), a magicianului (2), Faustul său fiind o personalitate polivalentă, tipic renescentistă, care îmbină filosofia cu artele și medicina (3). Faust apare în ipostaza unui dublu Orfeu (4), care la cererea suveranului din Innsbruk readuce din lumea umbrelor pe Alexandru Macedon și pe iubita acestuia, iar la rugămintea studenților săi o readuce pe Elena din Troia. Faustul lui Marlowe este obsedat de stăpânirea întregului pământ – „acumulează și domină” sunt cele două imperative, care îl determină pe personaj să-l invoce pe diavol; asemenea versiunii din *Historia...* Marlowe păstrează dimensiunea temporală a duratei pactului (cei 24 de ani). Legendă medievală este completată cu lamentările personajului și intenția găsirii unei soluții care l-ar feri de moarte:

The clock striketh twelve	„Ceasul bate 12.
O, it strikes, it strikes! Now, body, turn to air,	Bate, bate orologiul! Trupule, fii aer
Or Lucifer will bear thee quick to hell!	Sau de nu Lucifer te va duce în infern
Thunder und lightning.	Tunet și fulger
O saul, bechang'd into little water drops,	Suflete, fii picătură de apă
And fall into the ocean, ne'er be found.	Și căzând în ocean, te pierde!
My God! My God! Look not so fierce on me! [6, p. 182]	Dumnezeule! Dumnezeule! Nu-ți îndrepta privirea asupra-mi cu mânie.” [trad. n.]

Caracterul apolinic și dionisiac al lui Faust este accentuat de Îngerul bun și Îngerul rău, Marlowe creând ipostaza unui Faust muncit de îndoieli, în contrast cu Mefistofel care nu mai reprezintă spaima și repulsiile omului medieval, ci este un partener de discuție al protagonistului, „un diavol omniscient și omnipotent, cu care Faust intră în frecvente dispute” [3, p. 44]. Faustul lui Marlowe este un personaj „damnat de un puternic tragism” [7, p. 11]; așa cum s-a observat, cele două aspecte ale Faustului lui Marlowe – ateismul profund și încercarea de conversie – conferă operei originalitate. Această dimensiune titanică, conferită lui Faust de autorul renescentist, va fi preluată și amplificată de Goethe în poemul „Prometeu”.

Începând cu secolul XVII, actorii englezi întreprind o serie de turnee în Germania și montează spectacolul *Faust* (după tragedia lui Marlowe) în teatrul de păpuși. Treptat actorii au renunțat la tragismul personajului și la ideea de sfidare a canoanelor bisericești.

În teatrul de marionete lamentația personajului era realizată cu o intonație comică, replicile lui Faust provocau râsul, și nu mai aveau nicidecum sensul moral, pe care-l va da Goethe. Atunci când în Germania începe să se afirme modelul clasicismului francez, piesa populară despre Faust, care a cunoscut deja o multitudine de variante, a fost „izgonită” din teatru pentru „obraznicia” și felul ei „primitiv” de a trata lumea. Se presupune că Goethe a fost spectatorul unei astfel de piese, însă el a cunoscut și s-a inspirat, fără îndoială, din varianta literară a tragediei lui Marlowe.

Dintre variantele literare care au succedat-o pe cea a lui Marlowe prezintă un interes aparte drama lui Gotthold Ephraim Lessing, pentru care s-a documentat minuțios. În anul 1758 parcurge o întreagă literatură (lecturi din *Gesta Romanorum*, despre infern, nimfe, vrăjitoare) la biblioteca din Breslau, fiind preocupat de ideea scrierii dramei *Faust*. Între anii 1759-1768, lucrează la drama *Faust*, iar în 1759 publică câteva scene împreună cu *Scrisoarea a XVII-a despre literatură* (*Siebzehnte Literaturbrief*).

Contribuția esențială a lui Lessing constă în modificarea radicală a figurii protagonistului în spiritul raționalismului iluminist al secolului său. Faust este reprezentat ca un învățat renascentist care aspiră spre cunoaștere și care, datorită avântului spre știință, este ferit de pactul cu diavolul. Pentru prima dată, în literatura despre Faust, el nu mai este damnat, ci salvat. Scriitorul se distanțează de motivul pactului, îl evită și, astfel, devine posibilă salvarea personajului. Manuscrisele variantei definitive ale operei lui Lessing nu s-au păstrat. Câteva mărturii provenite din mediul familiei și din cercul lui de prieteni, dezvăluite de scriitorul Maler Müller (1777), căpitanul von Blankenburg (1784), fratele său Karl G. K. Lessing (1786) și Jakob Engel (1786), permit cunoașterea procesului de lucru și a motivelor de bază ale piesei. S-au păstrat totuși câteva fragmente postume, în *Scrisoarea a XVII-a despre literatură*, suficiente pentru a aprecia intervenția radicală a scriitorului german în interpretarea motivului. Varianta lui Lessing conține un prolog despre o reuniune a diavolilor. Unul dintre ei este sigur că-l va câștiga pe Faust, întrucât setea de cunoaștere era interpretată de biserică și societatea medievală ca un mijloc al răului, al respingerii lui Dumnezeu. Exegeții presupun că Lessing a fost tentat de două versiuni, una care ar exclude pactul, cealaltă respectând subiectul popular al legendei. „Lessing intenționa să scrie o tragedie burgheză iluministă, să facă din Faust un exemplar uman al epocii sale, exprimându-și credința în om. Încercător în victoria spiritului, nu poate concepe o sfârșire tragică a protagonistului” [3, p. 50]. Setea de cunoaștere accentuează conflictul dramatic al personajului care, într-un moment de criză, încearcă să-l invoce pe diavol. Autorul proiectează o soluție optimistă a destinului personajului și îl salvează de chinurile infernului. Faustul lui Lessing nu se lasă ispitit de diavoli, el pune sub semnul întrebării aptitudinile miraculoase ale acestora, dovedindu-și, într-o competiție polemică, supremația sa intelectuală.

Toate aceste interpretări ale temei faustice pregătesc apariția personajului lui Goethe, pe care-l prezintă în câteva ipostaze: căutător de adevăr și însetat de cunoaștere (1), aliat al diavolului (2), explorator al plăcerilor lumești (3), seducător (4), Orfeu (5), tată (5), luptător (6), protector (7), creator (8), învingător (9). Aceste ipostaze întregesc imaginea de anvergură universală a spiritului european al omului modern. Goethe a transformat legenda într-un mit literar universal. Personajul real (Faust) este transformat într-o figură mitologică. În mod firesc, opera literară a lui Goethe a fost adesea comparată cu o „biblie universală”, ea, fiind o sinteză a câtorva mituri de mare circulație:

- 1) mitul modern a lui Don Juan – ipostaza lui Faust ca seducător al Margaretei;
- 2) mitul lui Orfeu – călătoria lui Faust în lumea umbrelor spre a o aduce pe Elena;
- 3) mitul preafrumoasei regine grecești Elena;
- 4) mitul lui Dedal și Icar – Euforion, simbolul condiției umane;
- 5) mitul Creatorului – Faust în ipostaza demiurgului;
- 6) mitul cosmogonic al lumilor existente (viață, infern, paradis) sau mitul transcendent;
- 7) mitul copilului divin (concretizat în câteva ipostaze: copilul lui Faust și al Margaretei, băiatul căruțaș, Homununculus, Euforion) [5];
- 8) miturile creștine: mitul Sfântului Gheorghe în lupta cu balaurul – duelul dintre Faust și Valentin, și mitul Fecioarei Maria – ipostaza mamei Margaretei [5].

Procesul de creație a dramei *Faust* este împărțit în două etape: perioada Sturm und Drang și cea a „Clasicismului din Weimar” (de după 1775). Goethe a aderat la mișcarea Sturm und Drang cu piesa *Urfaust* (1774-1775), prezentându-l pe Faust ca pe un exponent al protestului filozofic, un adevărat titan, victimă a unei societăți obscurantiste. El a preluat materialul dramei din folclor și literatură și l-a tratat cu măiestria unui bijutier care făurește capodopere. A lucrat la Faust timp de 60 de ani. Goethe era cunoscut deja ca scriitor, prin tragedia *Goetz von Berlichingen* (1773) și romanul epistolar *Suferințele tânărului Werther* (1774). În anii 1786 și 1788, întreprinzând o călătorie în Italia, Goethe revine asupra unor proiecte literare *Egmont*, *Ifigenia în Aulida* și *Torquato Tasso*. Reia apoi lucrul asupra poemului dramatic *Faust*, din care publică în 1790, un fragment *Faust. Ein Fragment (Faust. Un fragment)*. Fragmentul conținea destinul personajelor Faust și Margareta și a fost completat cu scena duelului dintre Faust și Valentin, culminând cu moartea celui din urmă, sărbătoarea vrăjitoarelor, „Noaptea valpurgică” și lamentația Margaretei. Începând cu anul 1797, Goethe îmbogățește mereu conținutul operei, în 1808 fiind tipărită prima parte a tragediei. Între timp elaborase unele episoade din partea a doua, în special fragmentul cu tragedia Elenei, însă întrerupe mereu lucrul, scriind ciclul de poezii *Divanul vest-oriental* și 3 părți ale cărții autobiografice *Poezie și adevăr*. În 1831, cu câteva luni înaintea încetării din viață a poetului, drama *Faust* este încheiată. A apărut postum, în 1833, respectându-se dorința autorului.

Pe parcursul acestei perioade de 60 de ani, în care Goethe a lucrat asupra dramei Faust, au apărut și alte lucrări care tratau aceeași temă. Printre numeroasele încercări literare care-l au ca protagonist pe Faust pot fi menționate următoarele: cea a austriacului William Mountfort *Viața și moartea Doctorului Faust* (1684), *Viața și moartea lui Faust* de J. Stranitzky (1715), *Johan Faust* (1744-1801) de Paul Wiederman, *Istoria magicianului Faust* de A. Hamilton (1776), *Situația din viața lui Faust* (1776) și *Viața lui Faust* dramatizată de Maler Müller (1778), *Viața, faptele și coborârea în infern a lui Faust* de Fridrich Maximilian Klinger (1791). Mitul faustic a fost atât de popular în secolul al XVIII-lea, încât l-a determinat pe Ludwig Tieck să scrie în 1801 un *Anti-Faust*. Tema a mai fost explorată de Adelbert von Chamisso în *Faust* (1804), de Franz Grillparzer (*Faust*, fragment, 1811), de A. Bäuerle în *Paltonul doctorului Faust* (1817), Achim von Arnim - în romanul *Păzitorii coroanei* (1817), Christian Dietrich Grabbe în *Don Juan și Faust* (1829). Motivul lui Faust a cunoscut preluări și adaptări spectaculoase și după publicarea integrală a *Faustului* lui Goethe. În acest sens, prezintă interes lucrarea realizată de Nikolaus Lenau – *Faust* (1836), Michel de Gelderode – *Moartea doctorului Faust* (1925), Paul Valéry – *Faustul meu* (1940),

romanul lui Thomas Mann *Doktor Faustus* (1947). Nu lipsesc nici transpunerile muzicale aparținând lui Wagner, Schumann, Liszt, Arrigo Boito, Sounod sau Berlioz. Motivul a fost preluat și în unele reprezentări picturale ale lui Albrecht Dürer (*Cavalerul, moartea și diavolul*), litografiile lui Delacroix (*Faust în camera sa de lucru, Întoarcerea lui Faust și Wagner de la plimbare, Mefistofel și ucenicul, Camera de lucru, Camera lui Gretchen*), Rembrandt (*Faust în camera sa de lucru*).

Imaginea negativă moralizatoare din legende populare medievale începe să fie destituită de imaginea complexă și contradictorie a personajului tragic, în scrierile literare de până la Goethe, care întruchipează trăsături definitorii pentru spiritualitatea omului european, cu dimensiuni de titan renascentist ce îndrăznește să ia în propriile mâini făurirea destinului său pe pământ, obsedat de setea de cunoaștere, care să-l pună în stăpânirea forțelor naturii întru zidirea raiului pe pământ. O idee de inspirație protestantă, dezvoltată în spirit iluminist, pe care o găsim și la Voltaire, Diderot ș. a. Scriitorul german a ales să abordeze destinul lui Faust spre a-și exprima propriile sale căutări, mai cu seamă idealul utopic de fericire a întregii omeniri. Or, eroul lui Goethe face un trist bilanț, indignat de faptul că toate cunoștințele sale sunt fără rost:

O viață-ntreagă ah! Filosofia,
Dreptul și medicina am studiat
Și din păcate chiar Teologia
Temeinic și cu zel înflăcărat
Și acum, biet nebun, stau fără rost (...)
Eu n-am nici bunuri, om cu bani nu sunt
N-am cinstire nici cinstire pe pământ [7, p. 58].

Prima parte a piesei conține elemente religioase și tradiții specifice unei alte epoci decât (sărbătoarea de Paști, noaptea Sfântului Andrei, Ursitul, Noaptea Valpurgică). Subiectul operei poate fi rezumat la câteva momente semnificative: pactul dintre Mefistofel și Faust, întinerirea lui Mefistofel, beția din pivnița Auerbach, relația amoroasă dintre eul faustic și eul angelic (Margareta), duelul dintre Faust și Valentin, fratele Margaretei, care vrea să răzbune onoarea surorii. Exegeții presupun că a existat o variantă anterioară primei părți „Urfaust”, în care rolul feminin principal îi revenea Elenei (și nu Margaretei), aceasta a fost substituită apoi cu Margareta care ar fi avut și ea un prototip real. În 1772, în orașul natal al scriitorului, Frankfurt am Main, a fost executată în mod public pentru matricid Margareta Brandt. O altă Margareta a fost prima dragoste a scriitorului german, ea a trebuit să părăsească orașul pentru a evita un proces de judecată, deși nevinovată, fata era implicată în cercul unor oameni corupți. Goethe îi va duce mult timp dorul, immortalizând chipul ei în autobiografia târzie „Poezie și adevăr”. Acest fapt istoric biografic demonstrează elocvent o trăsătură esențială a ficțiunii artistice ale cărei plasmuiți originale din existența reală nu se înstrăinează de aceasta, ci revine mereu la izvorul ei, absorbind noi conținuturi de viață, care umple cu vlagă imaginarul artistic. Chipul real al Margaretei este transpus în planul fictiv, această dragoste imposibilă în viața reală a scriitorului, devine una posibilă în planul artistic. În prima variantă de lucru *Faust. Ein Fragment* scena morții Margaretei era scrisă în proză. Când a definitivat tragedia Goethe a găsit de cuviință să o expună în versuri. Prima variantă a tragediei era mult mai sumbră. Tragismul existențial al Margaretei se asocia cu sentimentul deznădejdiei: moartea eroinei, destinul fatal al lui Faust, victoria lui Mefistofel. Scriitorul a ținut să îmblânzească scena morții Margaretei, introducând un

cuvânt nou (printr-o voce divină, care apare din cer): „E salvată”, atunci când diavolul are convingerea deplină că cerul o va pedepsi dur. Cea de a doua parte se centrează asupra călătoriei lui Faust în infern, pentru a o aduce pe Elena. Din relația celor doi rezultă copilul Euforion, care, obsedat de zborul spre înălțimi inaccesibile, cade mort la pământ. Scriitorul valorifică aici mitul lui Icar și Dedal, în spiritul iluminist al epocii, zborul lui Euforion, semnificând răzvrătirea omului care, cu prețul vieții, se avântă în înalt, spre necunoscut.

Goethe sugera în scena nunții lui Faust și a Elenei lumea ideală, „întâlnirea dintre Nord și Sud, dintre arta romantic-creștină și arta clasică păgână într-o poetică de tip neoclasic. Faust-enciclopedia, amintind de *Aufklärerei*, a fost răsturnat de Faust-titanul, ce trimite la *Sturmerei*, pentru ca în partea a doua a poemului, Faust-hermetul să refacă echilibrul între rațiune și simțiri” [5, p. 145]. Odată cu apariția Elenei, dar și înainte de intrarea ei în scenă, se ivesc și zeitățile greco-romane: Poseidon, Menelau, Castor, Klytemnestra, sirenele, Eros, Peleu, Zeus, Pan, Paris, Mars, Jupiter, Odiseu, Ulise, Hercule, Orfeu, Filemon și Baukis, Eufhorion, Hades – sunt doar câteva nume mitologice reprezentative. Goethe a modificat mitul grecesc al Elenei, completând prima parte cu scena căsătoriei lui Faust cu Elena, regina greacă, simbolul frumuseții absolute; această scenă a fost interpretată de exegeți ca o expresie a simbiozei dintre frumusețea artei antice și gândirea modernă.

Elena își urmează fiul în lumea de dincolo, iar Faust rămâne singur cu veșmântul ei, care se transformă în nor și îl duce în zbor înapoi spre Germania. Faust se întoarce în lumea reală, în care domină pasiunile și lupta pentru puterea cunoașterii științifice. După dispariția soției și a fiului, Faust obține de la împărat un pământ la marginea mării, mereu inundat de ape, pe care dorește să-l transforme în teren roditor. Secarea apelor și colonizarea noului pământ reprezintă un ultim simbol al împlinirii de sine; prin creație Faust este „un mic demiurg care instituie o lume auroară pe pământul smuls apelor” [5, p. 147].

Simțindu-se împlinit, prin fapta nobilă, pe care a dus-o la bun sfârșit, stăpânirea stihilor naturii prin puterea cunoașterii, Faust își ține promisiunea și îi cere clipei să se oprească; dar când vine Mefistofel să-i ia sufletul, îngerii coboară din cer, arătând că diavolul a pierdut prinsoarea, iar Faust este salvat. Dacă prima parte a tragediei anunța moartea și salvarea Margaretei, atunci în partea a doua are loc o justificare simbolică a salvării lui Faust. O apoteoză a noii spiritualități a omului modern. Scriitorul dezvoltă ideea populară a pactului cu diavolul în sensul de depășire a propriei condiții, generate de neîmpăcarea cu sine și cu situația proprie. Gândirea mitică este asimilată, la Goethe, prin apelul la zeitățile grecești. În *Faust*, demonicul și tragicul se află într-un echilibru perfect: „Mefisto constituie partea care-l întrecește pe Faust ca om total, în fiecă clipă Faust îl descoperă pe Mefisto ca pe o posibilitate a sa” [7, p. 22]. Pariul pe care îl încheie cu diavolul este, potrivit lui Șt. Aug. Doinaș, „un pariu cu sine însuși, semnul libertății sale interioare ce trebuie neîncetat cucerită” [7, p. 22]. Personajul lui Goethe nu cade victimă forțelor întunericului, căci din fiecare ispită trage învățături prin care se ridică pe trepte mai înalte ale umanității, depășind orizonturile strâmte ale epocii lui medievale. Faust reprezintă, potrivit autorului *Istoriei literaturii germane*, Fritz Martini, „simbolul întregii existențe goetheene, crescând și dezvoltându-se împreună cu ea. În această operă și-a găsit expresia imboldul său creator tinzând spre infinit, aspirația și dorința sa creatoare veșnic nesatisfăcută. Faust este o scriere prin

care Goethe se situează alături de marii creatori ai omenirii, de un Homer, Dante sau Shakespeare. Goethe își dovedește în această excepțională lucrare spiritul enciclopedic” [8, p. 215].

Goethe plasează subiectul dramei în trei spații temporale: a) timpul ei istoric (sec. XV-XVI), b) timpul contemporan autorului (sec. XVIII-XIX), c) timpul veșnic, cosmic. Astfel prin personajul său Goethe reprezintă frământările învățaților din sec. XVI-XVII, care încercau să cunoască legile naturii, dar și pe ale celor din sec. XVIII, pentru care cunoașterea a devenit o necesitate de utilitate socială. Faustul lui Goethe devine exponentul credinței filosofice a sec. XVIII, el îl identifică pe Dumnezeu cu natura. Duhul pământului, întruchipează credința filosofică a lui Goethe, care era adeptul filosofiei panteiste a lui Spinoza, identificând natura cu Dumnezeu. Duhul pământului simbolizează în opera lui Goethe nu doar imaginea unui Dumnezeu poetic, ci și metamorfozele naturii, polaritatea aparițiilor, contrariile ei. O altă dimensiune temporală o constituie epoca Reformei (sec. XVI). Scriitorul o reprezintă prin scena întoarcerii lui Faust de la plimbare, acesta se așează la masa de lucru și încearcă să traducă biblia din limba latină în limba germană. Acest detaliu semnificativ accentuează marea dilemă din sec. XVI, revolta reformatorilor protestanți împotriva dictaturii bisericii catolice și lupta acestora pentru a face accesibil textul sfintei scripturi în limba vorbită a popoarelor.

Faust este o lucrare în care imaginației i se conferă rolul principal: chipul demonului, întinerirea lui Faust, readucerea Elenei din infern, sunt doar câteva detalii ce confirmă ideea, totuși fantezia lui Goethe e diferită de cea a romanticilor, care se abandonează ei în exclusivitate. În prima parte a dramei scriitorul întruchipează viața și oamenii după complexitatea lor contradictorie, similari cu cei din viața reală. Personajele din partea a doua nu pretind la o corespundere directă a lor în viața reală, ele sunt simboluri poetice, care exprimă ample generalizări filosofico-artistice, ale conținutului spiritual al epocii lui. Capodopera goetheeană ilustrează perfect adevărul gnoseologic formulat de esteticienii care au tratat caracterul ambivalent al relației real-fictiv în cunoașterea și reproducerea în imagini poetice ca relație specifică proprie oricărui act de cultură: „Într-adevăr, nici un act de cultură creator nu are de a face cu o materie absolut indiferentă față de valoare, (...), ci are de a face, totdeauna, cu ceva deja apreciat și cât de cât organizat față de care trebuie să-și ocupe acum, în mod responsabil poziția valorică (...). Nici actul artistic nu trăiește și nu se mișcă în gol, ci în atmosfera valorizantă încordată a indeterminării responsabile [a tuturor actelor culturale *n. n.*]. (...) Opera de artă trăiește și are semnificație în lumea, care de asemenea e vie și are semnificație – din punct de vedere cognitiv, estetic, politic, economic, religios” [1, p. 60].

Înșușind artistic conținutul ideologic, cognitiv, social, etic, poetic și religios al secolului, Goethe realizează o amplă sinteză a legendelor literare despre Faust, din care a rezultat o nouă structură filosofico-artistică a personajului, ce a dat lui Faust dimensiunea unui tip universal comparabilă cu Hamlet, Don Quijote, Don Juan ș. a. În *Faustul* său Goethe a sintetizat umanismul antic (prin explorarea miturilor grecești), spiritualitatea creștină a evului mediu (Faust – personaj condamnat pentru alianța cu diavolul) și noul spirit științific european (Faustul-titanul, omul european universal) ce se formează în sec. XVI – XVII și își găsește o împlinire superioară în sec. XVIII, supranumit Secolul Luminilor. *Faust* reprezintă geneza spiritului modern al omului european, al sintezei dintre puterea imaginației cutezătoare și puterea cunoașterii științifice. Geneza unei asemenea

capodopere reflectă în universul ei mic geneza creației literare ca formă ce instituie o nouă relație dintre real și ficțiune, metamorfozele prin care trece realul (istoria unui om real, doctorul Faust), reflectarea lui artistică în fantezia populară (legende germane despre Faust), apoi în primele scrieri literare ca să-și găsească expresie artistică și filosofică unică în poemul goethean.

Miturile constituie o sursă de inspirație tentantă, bogată în subiecte și perspective tematice, ele constituie, potrivit criticului american J. Vickery, *matricea din care se naște literatura* [9, p. 67] o nouă formă calitativ diferită de mitul propriu-zis, de generalizarea artistică a realităților existenței umane, care pune individul în fața unor noi întrebări existențiale „eterne”. Privite ca surse de inspirație în continuă evoluție, miturile sunt *un șir de ferestre deschise spre viitor* [10, p. 276] și dăinuiesc atât timp cât se află în vizorul unor noi talente artistice, îmbinând, într-un „mozaic” perfect, frământările trecutului, întrebările prezentului și tentațiile viitorului.

Faust nu poate exista decât în aura de real, legendar și literar. Portretul lui se reconstruiește în mare măsură din declarații ocazionale ale contemporanilor, unele veridice altele fanteziste.

Fiecare epocă găsește ceva nou în operele literare referitoare la destinul lui Faust, dezvoltă ceea ce era în el doar în potență, îl modernizează în contextul contemporaneității și prin aceasta se detașează de conținutul lui inițial. Bogăția noilor sensuri literare pe care le-a dat Goethe, s-a format timp de câteva secole. Principala inovație a clasicului german constă în întregirea tabloului general al lumii.

În studiul „Romanul educației și importanța lui în istoria realismului” M. Bahtin definește rolul romanului în întregirea tabloului general al lumii și rolul lui Goethe în acest proces istoric multiseclar: „Forma epică mare (marele epos) și romanul în deosebi trebuie să creeze un tablou integral al lumii și vieții, să reflecteze lumea și viața în *întregul* lor. În roman întreaga lume și viață sunt prezentate sub aspectul *integralității* epocii. Evenimentele zugrăvite în roman trebuie, într-un fel sau altul, să reflecte întreaga viață a epocii. În această probabilitate de a se substitui realul întreg rezidă esența artisticității lui. Esența artistică nouă a romanului depinde în primul rând de gradul de pătrundere realistă în această integritate reală a lumii” [2, p. 224].

„În Antichitate și în Evul Mediu lumea apărea în conștiința umană dedublă în două părți eterogene – una reală a vieții terestre, cunoscută prin experiența existențială poetică, cealaltă referindu-se la legile generale ce guvernează cosmosul și viața omului era învăluită de mister și reflectată în forme fantastice «lumea întreagă» și istoria ei ca realitate contrapusă artistului romancier, pe timpul lui Goethe s-a schimbat esențial. Cu trei secole în urmă «lumea întreagă» era un fel de simbol care nu putea fi reprezentat de nici un model, de nici o hartă sau glob. În acest simbol al «lumii întregi»: vizibilul și cunoscutul, realul corporal era un mic și izolat fragment al timpului real, restul întregului transpărea incert într-o ceață densă și se confunda cu lumile de dincolo, cu reprezentările abstract-ideale, fantastice, utopice. Transcendentalul și fantasticul completau aceeași realitate fragmentară, unificând și rotunjind, într-un întreg mitologic, aspecte disparate ale realității. Totodată însă transcendentalul dezorganiza și diminua stabilitatea acestei realități disponibile. Realitatea compactă a lumii era destrămată, descompusă de ingerința transcendentalului, nepermițând lumii reale și istoriei reale să se consolideze și să se rotunjească într-un întreg unitar, comparat și complet. Viitorul transcendental, rupt de

orizontul spațiului terestru și a timpului, se înalță ca o verticală transcendențială în raport cu fluxul real al timpului, sărăcind viitorul real și spațiul terestru ca arenă a acestui viitor real, conferind o semnificație simbolică tuturor lucrurilor necunoscute, devalorizând și aruncând la o parte tot ce nu se preta la o interpretare simbolică” [2, p. 224-225].

Condensarea lumii întregi într-un întreg real și compact a început în epoca renașterii concretizat cu dezvoltarea științelor, cu marile descoperiri revoluționare astronomice, fizice, geografice, medicale etc. Această etapă de cotitură revoluționară în raportul dintre real și imaginar și a afirmării unei atitudini realiste față de produsele fanteziei, mai ales în romanul lui Rabelais și Cervantes. Acest proces, de rotunjire, completare și întregire a lumii reale a atins o primă desăvârșire în secolul al XVIII -lea și și-a găsit reprezentarea artistică cea mai amplă, anume, în opera lui Goethe, în care gândirea filosofică, științifică și cea artistică a Secolului Luminilor și-a găsit sinteza cea mai cuprinzătoare și armonioasă. Relevând contribuția lui la dezvoltarea noului roman al educației, așa-numitul Bildungsroman, la formarea noului cronotop romanesc, adică noua unitate spațio-temporală a universului artistic, în care întregirea spațiului real și întregirea timpului real (prin noua dimensiune a viitorului real), Bahtin definește caracterul cronotopic excepțional al viziunii și gândirii lui Goethe în toate domeniile și sferele activității lui atât de multilaterale. „Tot ce intra în câmpul lui de vedere el le privea nu sub „specie aeternitas”, ca magistrul lui Spinoza, ci în timp și *sub imperiul timpului*. Dar puterea timpului este o putere productiv-creatoare”. Totul, de la ideea cea mai abstractă până la o așchie de piatră de pe malul unui pârâiaș, poartă amprenta timpului, e impregnat de timp și prin el capătă forma și sensul său. De aceea lumea lui Goethe este atât de intensă: în ea nu sunt locuri moarte, statice, nu există un fundal invariabil care nu ar participa la acțiune și devenire (prin evenimente) a decorului și ambianței. Pe de altă parte, acest timp, în toate momentele lui esențiale este localizat într-un spațiu concret, este întrupat în aceasta; evenimente, subiecte, motive temporale, care ar fi indiferente față de locul spațial al săvârșirii lor, care ar putea să se întâmple pretutindeni și nicăieri („subiecte și motive eterne”), nu există în lumea lui Goethe. Totul în această lume este în interacțiune temporal-spațială, este un cronotop veritabil. De aici această lume a spațiului uman și a istoriei umane atât irepetabil-concretă și vizibilă, care cuprinde toate plâsmuirile imaginației sale creatoare și, care constituie un fundal mobil și un izvor inepuizabil pentru viziunea și reprezentarea lui artistică. Totul în această lume este vizibil, concret, corporal, material, dar totodată totul este atât de intens gândit și creator-necesar” [2, p. 224].

Această structură cronotopică, întregită a tabloului artistic al lumii reale, și-a găsit o focalizare artistică în noua structură a personajului romanesc conceput și prezentat ca devenire a personalității lui, de la anii de ucenicie la anii de călătorie prin lume, a devenirii unei noi experiențe existențiale, fondată pe observare, cunoaștere și interpretare realistă a realităților concrete ale vieții intramundane. Faust este personajul goethean, în care contribuția magistrală a scriitorului și-a găsit sinteza filosofico-artistică cea mai amplă nu numai creația elasicului german, ci și în întreaga literatură a Secolului Luminilor. Inversarea raportului dintre real și fictiv, întregită odată cu afirmarea neumanismului european în epoca Renașterii, și-a găsit o primă împlinire în personajul goethean, în sensul că imaginația fantastică, mitologică și teocratică medievală, cedează rolul principal unei noi imaginații artistice, care nu opune realul

și fictivul, dar nici nu le substituie unul altuia. „Lumea întreagă” nu mai este integrată într-un tablou mitologic sau fantastic-religios, miturile și legendele au devenit simboluri artistice, forme literare convenționale de ample generalizări ale cunoașterii și reprezentării artistice a lumii reale întregite. Anume în poemul filosofico-dramatic al lui Goethe, amplă sinteză a tradițiilor artistice ale literaturii antice și medievale, tradiții altoite pe tulpina neumanismului noii spiritualități europene, se manifestă mai plenar și mai evident caracterul ambivalent al imaginației artistice, unitatea dialectică a contrariilor „real” și „fictiv”, ficțiunea devenind o negare dialectică a realului prin prelungirea lui în lumea non-reală a posibilului, conceput ca un viitor propriu, în existența umană intramundună.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Bahtin Mihail, *Problema conținutului, a materialului și a formei în creația literară* // M. M. Bahtin. *Probleme de literatură și estetică*. – București, 1982.
2. Бахтин Михаил М., *Эстетика словесного творчества*. – Москва, 1979.
3. Voia Vasile, *Tentația limitei și limita tentației, glose la mitul faustic*. – Cluj, 1997.
4. Grossu-Chiriac Cristina, *Literatur der früheren Neuzeit (Eine deutsche-rumänische Anthologie)*. – Chișinău, 2004.
5. Braga Corin, *Zece studii de arhetipologie*. – Cluj-Napoca, 2007.
6. Marlowe Christopher, *Two Tragedies (Tamburlaine the Great, Parts I and II. The tragical History of doctor Faustus)*. – Moskow, 1980.
7. Goethe Johann Wolfgang, *Faust*, partea I și II, traducere de Șt. Aug. Doinaș, introducere, *Goethe despre Faust* tabel cronologic și note de Horia Stanca. – București, 1982.
8. Martini Fritz, *Istoria literaturii germane*. – București, 1972.
9. Surdulescu Radu, *Critica mitic-arhetipală (de la motivul antropologic la sentimentul numinosului)*. – București, 1997.
10. Munteanu Elisaveta, *Motive mitice în dramaturgia românească*. – București, 1982.