OLESEA GÎRLEA

Institutul de Filologie
(Chişinău)

REALITATE ŞI FICŢIUNE ÎN *FAUST* DE GOETHE

Cercetarea genezei unei mari opere ne aduce la izvorul viu al creaţiei artistice – existenţa reală umană – valorizată estetic şi transfigurată artistic prin ficţiunea artistică. Cum a observat M. Bahtin, un adevărat artist, spre deosebire de acei literaţi, care profesează „aşa-numita literatură", producând opusuri care n-au nici o tangenţă cu lumea, ci numai cu cuvântul „lume" în context literar, opere care se nasc şi mor în filele revistelor" [1, p. 69], un creator artist „*în creaţia sa, apare ca cel dintâi artist*, *el trebuie să ocupe nemijlocit o poziţie estetică faţă de realitatea extraestetică a cunoaşterii şi faptei,* chiar şi numai în limitele experienţei sale etico-biografice, pur personale" [1, p. 70]. Geneza oricărei opere este „facere a lumii", creaţie a unei forme noi de existenţă estetico-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 creaţie de la începutul lui. *Faust* este o fericită excepţie.

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,* depăşeşte cu mult cadrul strict istorico-biografic şi de laborator al scriitorului. „Marile creaţii literare, după cum observă acelaşi Bahtin, sunt pregătite de secole" [2, p. 331]. Exemplificând această idee prin opera lui Shakespeare: „Evenimentele sensurilor pot să existe în stare lentă şi să se descopere numai în contexte culturale semantice ale epocilor următoare. Tezaurul de sensuri, întruchipate de Shakespeare în operele lui, au fost curente şi acumulate timp de secole şi chiar de milenii..." [2, p. 332]. Această observaţie se referă direct şi la *Faust*, în care biografia şi destinul prototipului personajului, care au impresionat puternic imaginaţia contemporanilor, a devenit un personaj al legendelor populare, iar apoi şi erou al numeroaselor scrieri literare de până la Goethe. Acumulând şi îmbogăţind tezaurul de sensuri întruchipate în aceste produse ale fanteziei populare şi literare, şi scăldându-l în apa vie a mitologiei antice, marele scriitor a desăvârşit trecerea unei existenţe umane reale, finite, în lumea infinită a marilor plăsmuiri ale imaginaţiei creatoare. Cum s-a produs acest miracol al creaţiei artistice, cum realul, finit şi perisabil, a căpătat *mulţumită* forţei magice a imaginaţiei „viaţă fără de moarte"?

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

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

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

de alta, specificului imaginarului medieval, în care distincţia 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 putinţă muritorilor de rând, el sfidează canoanele bisericeşti şi încheie un pariu cu diavolul, personajul întruchipează dorinţa oamenilor de a birui forţele naturii. O serie de documente şi însemnări atestă existenţa reală a lui Faust şi ne comunică fapte concrete. În 1507 abatele benidictin Trithemius îl defineşte, într-o scrisoare polemică, drept un „vagabond, fanfaron şi şnapan", care se lăuda că ajunsese la o asemenea cunoaştere, încât, în cazul în care operele lui Platon şi Aristotel ar fi dispărut complet, el unul ar fi capabil să le refacă, chiar că ar fi în stare să săvârşească, ori de câte ori şi-ar dori, minunile lui Isus. O altă sursă, care datează tot din 1507, o scrisoare de recomandare a lui Faust către Johann Wirdung, vorbeşte despre Faust ca despre un student rătăcitor, care prin aptitudinile sale intelectuale îşi depăşea contemporanii. Aşa 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 şcoală şi tinereţe. 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. Filipp 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 neobişnuit al morţii lui Faust, sfârşitul său groaznic şi nenatural lăsând să se presupună că ar fi murit în urma unui experiment de alchimie.

Cum vedem, deja în sursele documentare, existenţa reală a lui Faust a căpătat proiecţii imaginare diferite. Reprezentanţii biserici catolice l-au respins vehement din cauza ieşirilor sale antibisericeşti, condamnându-l, în special, pentru pretenţia că ar fi în stare să repete oricând minunile lui Isus; protestanţii, împreună cu Luther şi Melanchton, l-au condamnat ca aliat al diavolului şi vrăjitor; dascălii umanişti, cum ar fi Mutianus şi Begardi, au văzut în el un concurent. Totuşi în pofida acestei atitudini negative Faust a supravieţuit morţii sale în fantezia poporului, devenind un personaj de legendă, iar apoi şi literar de largă circulaţie. Această lansare a lui Faust din planul unei existenţe reale finite în planul unei existenţe imaginare infinite, în calitate de plăsmuire a fanteziei folclorice şi literare, se explică prin interesul mare, pe care îl provoca vrăjitorul în conştiinţa populară medievală, intens manifestat din primele secole ale erei creştine, în care figura magului şi vrăjitorului a devenit personajul multor legende. Figura lui Faust a fost modelată în tradiţia acestui gen de creaţia populară.

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

Una dintre ele este *Legenda lui Simion Magul* despre confruntarea dintre apostolul Petru şi magicianul Simion. Conform acestei legende, Simion a anunţat la Roma înălţarea sa la cer în faţa unei mulţimi de spectatori, însă rugăciunile pronunţate 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. Tentaţia lui Simion de a zbura aminteşte de mitul lui Icar, dar şi de explorarea acestu-i mit de către Goethe prin figura personajului Euphorion.

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

Şi *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 creştine. Toţi demonii trimişi de Ciprian sunt derutaţi de virtutea crucii, încât acesta, văzându-şi puterea asupra spiritelor fără efect, se converteşte. Personajul nu întruchipează un destin faustic, aşa cum îl cunoaştem în poemul lui Goethe; el aminteşte totuşi 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 căieşte şi se întoarce în sânul bisericii. Această idee a salvării o va prelua şi Goethe. Aceste trei legende prefaustiene, dar şi altele, conţin mai multe elemente comune cu legenda lui Faust. Ele sunt însă anterioare Reformei şi nu au, potrivit lui V. Voia, „acel sens revoluţionar pe care această mişcare 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. Cristoph Rosshirt, în opera *Zauberer Faust* (1575), prezintă personajul ca pe un aliat al diavolului care comite, prin intermediul acestuia, înşelăciuni, ultimul ceas îl trăieşte într-un han de ţară unde în timpul nopţii este luat de diavol. Finalul este interpretat ca răsplată binemeritată pentru faptele rele săvârşite, încheindu-se cu un avertisment creştin. O altă încercare de tratare literară a motivului faustic aparţine lui Zaharias Hogel în *Chronica von Thüringen und der Stadt Erfurt* (1580-1585) în care este prezentă secvenţa readucerii personajelor *Iliadei* în faţa studenţilor din Erfurt. În 1587 apare, la comanda tipografului Johannes Spiess, *Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschriten Zauberer und Schwartzkünstler* (*Istoria Doctorului Faust, a multclevetitului vrăjitor şi magician*) inclusă în seria aşa-numitelor cărţi populare. Cartea a fost apreciată de exegeţi ca un „cap de pod" spre domeniul literaturii culte, având scopul moralizator de avertizare şi de înfricoşare a celui care ar cuteza să calce pe o altă cale decât cea indicată de dogma religioasă. Momentele centrale ale cărţii sunt pactul cu diavolul, lamentaţia şi sfârşitul groaznic a lui Faust.

Iată cum este înfăţişată moartea misterioasă şi terifiantă a personajului:

„Între unsprezece şi doisprezece noaptea se porni un vânt puternic care înconjură casa din toate părţile, de parcă vroia s-o distrugă până-n temelie (...) Ei auziră un şuierat şi un sâsâit straşnic, aşa de parcă toată casa ar fi fost plină de şerpi, vipere şi alte târâtoare periculoase. Deodată uşa camerei se deschise; acesta (Faust s. n.) începu să strige după ajutor, dar cu voce stinsă; şi apoi nu se mai auzi nimic. Studenţii 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 împrăştiat pe pereţi, pentru că diavolul îl lovise pe Faust de un perete şi de un altul. Pe jos erau ochii şi câţiva dinţi, era o privelişte groaznică şi înspăimântătoare! Atunci studenţii începură să-l plângă şi să-i caute corpul peste tot. Într-un târziu, afară, lângă gunoişte, îi găsiră corpul cu toate membrele mutilate." [4, p. 107]. În *Historia*... demonul întruchipează spaimele şi repulsiile omului medieval, iar sfârşitul groaznic şi nenatural al lui Faust era interpretat ca răsplată binemeritată pentru sfidarea canoanelor bisericeşti şi încheierea unei alianţe 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 ştiinţa oraculară a profetizării relelor, de faptul că ar fi avut un câine care era însuşi demonul, şi-i prevesteau (lui, dar şi oricui ar fi dus o astfel de viaţă) un sfârşit dramatic.

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

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

Exegeţii au remarcat semnificaţia anticatolică a figurii lui Mefistofel. În *Historia*... acesta apare în ipostaza unui călugăr catolic, iar papa este prezentat ca un antihrist. Salvarea personajului prin căinţă este exclusă, acesta poate fi salvat doar prin mila Domnului, pe care a pierdut-o din cauza alianţei cu Mefisto. Un episod semnificativ al subiectului ei este relaţia de dragoste cu Elena, din care rezultă un copil care dispare împreună cu mama lui în momentul morţii lui Faust. Reactualizarea mitului grecesc al Elenei, fiica lui Zeus şi a Ledei, a cărei frumuseţe a constituit pretextul războiului troian, va fi reluată de Goethe. Citǎm un alt fragment din *Historia*..., care se axează pe motivul mitului grecesc al Elenei: „Când ajunseră la un pahar cu vin începu o discuţie despre femei 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 vedeţi personal în carne şi oase, aşa cum era în viaţă, acelaşi lucru l-am făcut şi cu Carol al V-lea, care a dorit să-l vadă pe Alexandru Marele cu soţia (...). Regina Elena era atât de frumoasă, încât studenţii nu mai ştiau pe ce lume se aflau: atât erau de zăpăciţi şi înflăcăraţi. Această Elenă apăru într-o bogată rochie din purpură; părul lung şi auriu era despletit şi-i ajungea până la genunchi; avea ochii frumoşi şi negri cum îi cărbunele, o faţă drăgălaşă; era înaltă şi dreaptă, aşa că nu-i puteai găsi nici un cusur... [2, p. 103]. Dubla aspiraţie, spre cunoaştere şi plăcere a lui Faust, va fi preluată de Goethe spre definirea unităţii contradictorii a fiinţei, a polarităţii celor două suflete.

V. Voia stabileşte trei etape ale mitului faustic:

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

2. care determină caracterul renascentist al figurii, fără a se detaşa de reminiscenţele medievale (este specifică adaptării temei faustice în Anglia), principalul şi unicul reprezentant al acestei direcţii este dramaturgul englez Cristopher Marlowe, cu piesa *Tragical History of Doctor Faustus;*

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

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

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

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

În 1725 Cristlich Meynenden publică cartea *Despre marele vrăjitor şi magician de pomină în toată lumea Doctor Johann Faust, dimpreună cu pactul întemeiat cu diavolul, cu viaţa anevoioasă de rătăciri şi cu groaznicul sfârşit.* Autorul preia motivul iubirii dintre Faust şi Margareta, elimină, însă, credinţa în magie şi 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 şi curajul lui. Scriitorul englez preia din legenda medievală ipostaza omului obsedat de cunoaştere (1), a magicianului (2), Faustul său fiind o personalitate polivalentă, tipic renascentistă, care îmbină filosofia cu artele şi medicina (3). Faust apare în ipostaza unui dublu Orfeu (4), care la cererea suveranului din Innsbruk readuce din lumea umbrelor pe Alexandru Macedon şi pe iubita acestuia, iar la rugămintea studenţilor săi o readuce pe Elena din Troia. Faustul lui Marlowe este obsedat de stăpânirea întregului pământ – „acumulează şi 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). Ledenda medievală este completată cu lamentările personajului şi intenţia găsirii unei soluţii 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 ligtning.	Tunet şi fulger
O saul, bechang'd into little water drops,	Suflete, fii picătură de apă
And fall into the ocean, ne'er be found.	Şi căzând în ocean, te pierde!
My God! My God! Look not so fierce on me! [6, p. 182]	Dumnezeule! Dumnezeule! Nu-ţi îndrepta privirea asupra-mi cu mânie." [*trad. n.*]

Caracterul apolinic şi dionisiac al lui Faust este accentuat de Îngerul bun şi Îngerul rău, Marlowe creând ipostaza unui Faust muncit de îndoieli, în contrast cu Mefistofel care nu mai reprezintă spaimele şi repulsiile omului medieval, ci este un partener de discuţie al protagonistului, „un diavol omniscient şi 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]; aşa cum s-a observat, cele două aspecte ale Faustului lui Marlowe – ateismul profund şi încercarea de conversie – conferă operei originalitate. Această dimensiune titanică, conferită lui Faust de autorul renascentist, va fi preluată şi amplificată de Goethe în poemul „Prometeu".

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

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

În teatrul de marionete lamentaţia personajului era realizată cu o intonaţie comică, replicile lui Faust provocau râsul, şi 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 „obrăznicia" şi felul ei „primitiv" de a tratat lumea. Se presupune că Goethe a fost spectatorul unei astfel de piese, însă el a cunoscut şi 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 aparate drama lui Gotthold Ephraim Lessing, pentru care s-a documentat minuţios. 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*).

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

Toate aceste interpretări ale temei faustice pregătesc apariţia personajului lui Goethe, pe care-l prezintă în câteva ipostaze: căutător de adevăr şi însetat de cunoaştere (1), aliat al diavolului (2), explorator al plăcerilor lumeşti (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 circulaţie:

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

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 greceşti Elena;
4) mitul lui Dedal şi Icar – Euforion, simbolul condiţiei umane;
5) mitul Creatorului – Faust în ipostaza demiurgului;
6) mitul cosmogonic al lumilor existente (viaţă, infern, paradis) sau mitul transcendental;
7) mitul copilului divin (concretizat în câteva ipostaze: copilul lui Faust şi al Margaretei, băiatul căruţaş, Homununculus, Euforion) [5];
8) miturile creştine: mitul Sfântului Gheorghe în lupta cu balaurul – duelul dintre Faust şi Valentin, şi mitul Fecioarei Maria – ipostaza mamei Margaretei [5].

Procesul de creaţie a dramei *Faust* este împărţit în două etape: perioada Sturm und Drang şi cea a „Clasicismului din Weimar" (de după 1775). Goethe a aderat la mişcarea *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 societăţi obscurantiste. El a preluat materialul dramei din folclor şi literatură şi l-a tratat cu măiestria unui bijutier care făureşte capodopere. A lucrat la Faust timp de 60 de ani. Goethe era cunoscut deja ca scriitor, prin tragedia *Goetz von Berlichten* (1773) şi romanul epistolar *Suferinţele tânărului Werther* (1774). În anii 1786 şi 1788, întreprinzând o călătorie în Italia, Goethe revine asupra unor proiecte literare *Egmont, Ifigenia în Aulida* şi *Torquato Tasso.* Reia apoi lucrul asupra poemului dramatic *Faust,* din care publică în 1790, un fragment *Faust. Ein Fragment* (*Faust*. *Un fragment*). Fragmentul conţinea destinul personajelor Faust şi Margareta şi a fost completat cu scena duelului dintre Faust şi Valentin, culminând cu moartea celui din urmă, sărbătoarea vrăjitoarelor, „Noaptea valpurgică" şi lamentaţia Margaretei. Începând cu anul 1797, Goethe îmbogăţeşte mereu conţinutul 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* şi 3 părţi ale cărţii autobiografice *Poezie şi adevăr*. În 1831, cu câteva luni înaintea încetării din viaţă a poetului, drama *Faust* este încheiată. A apărut postum, în 1833, respectându-se dorinţa autorului.

Pe parcursul acestei perioade de 60 de ani, în care Goethe a lucrat asupra dramei Faust, au apărut şi alte lucrări care tratau aceeaşi temă. Printre numeroasele încercări literare care-l au ca protagonist pe Faust pot fi menţionate următoarele: cea a austriacului Wiliam Mountfort *Viaţa şi moartea Doctorului Faust* (1684), *Viaţa şi moartea lui Faust* de J. Stranitzky (1715), *Johan Faust* (1744-1801) de Paul Wiederman, *Istoria magicianului Faust* de A. Hamilton (1776), *Situaţia din viaţa lui Faust* (1776) şi *Viaţa lui Faust* dramatizată de Maler Müller (1778) , *Viaţa, faptele şi 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 Tiek 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 Ditrich Grabbe în *Don Juan şi Faust* (1829). Motivul lui Faust a cunoscut preluări şi adaptări spectaculoase şi 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),

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

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

Imaginea negativă moralizatoare din legendele populare medievale începe să fie destituită de imaginea complexă şi 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 îndrăzneşte să ia în propriile mâini făurirea destinului său pe pământ, obsedat de setea de cunoaştere, care să-l pună în stăpânirea forţelor naturii întru zidirea raiului pe pământ. O idee de inspiraţie protestantă, dezvoltată în spirit iluminist, pe care o găsim şi la Voltaire, Diderot ş. a. Scriitorul german a ales să abordeze destinul lui Faust spre a-şi exprima propriile sale căutări, mai cu seamă idealul utopic de fericire a întregii omeniri. Or, eroul lui Goethe face un trist bilanţ, indignat de faptul că toate cunoştinţele sale sunt fără rost:

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

Prima parte a piesei conţine elemente religioase şi tradiţii specifice unei alte epoci decât (sărbătoarea de Paşti, noaptea Sfântului Andrei, Ursitul, Noaptea Valpurgică). Subiectul operei poate fi rezumat la câteva momente semnificative: pactul dintre Mefistofel şi Faust, întinerirea lui Mefistofel, beţia din pivniţa Auerbach, relaţia amoroasă dintre eul faustic şi eul angelic (Margareta), duelul dintre Faust şi Valentin, fratele Margaretei, care vrea să răzbune onoarea surorii. Exegeţii presupun că a existat o variantă anterioară primei părţi „Urfaust", în care rolul feminin principal îi revenea Elenei (şi nu Margaretei), aceasta a fost substituită apoi cu Margareta care ar fi avut şi ea un prototip real. În 1772, în oraşul natal al scriitorului, Frankfurt am Main, a fost executată în mod public pentru matricid Margareta Brandt. O altă Margaretă a fost prima dragoste a scriitorului german, ea a trebuit să părăsească oraşul pentru a evita un proces de judecată, deşi nevinovată, fata era implicată în cercul unor oameni corupţi. Goethe îi va duce mult timp dorul, imortalizând chipul ei în autobiografia târzie „Poezie şi adevăr". Acest fapt istoric biografic demonstrează elocvent o trăsătură esenţială a ficţiunii artistice ale cărei plăsmuiri originale din existenţa reală nu se înstrăinează de aceasta , ci revine mereu la izvorul ei, absorbind noi conţinuturi de viaţă, care umple cu vlagă imaginarul artistic. Chipul real al Margaretei este transpus în planul fictiv, această dragoste imposibilă în viaţa reală a scriitorului, devine una posibilă în planul artistic. În prima variantă de lucru *Faust. Ein Fragment* scena morţii Margaretei era scrisă în proză. Când a definitivat tragedia Goethe a găsit de cuviinţă să o expună în versuri. Prima variantă a tragediei era mult mai sumbră. Tragismul existenţial al Margaretei se asocia cu sentimentul deznădejdii: moartea eroinei, destinul fatal al lui Faust, victoria lui Mefistofel. Scriitorul a ţinut să îmblânzească scena morţii Margaretei, introducând un

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

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 relaţia celor doi rezultă copilul Euforion, care, obsedat de zborul spre înălţimi inaccesibile, cade mort la pământ. Scriitorul valorifică aici mitul lui Icar şi Dedal, în spiritul iluminist al epocii, zborul lui Euforion, semnificând răzvrătirea omului care, cu preţul vieţii, se avântă în înalt, spre necunoscut.

Goethe sugera în scena nunţii lui Faust şi a Elenei lumea ideală, „întâlnirea dintre Nord şi Sud, dintre arta romantic-creştină şi arta clasică păgână într-o poetică de tip neoclasic. Faust-enciclopedul, 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 raţiune şi simţiri" [5, p. 145]. Odată cu apariţia Elenei, dar şi înainte de intrarea ei în scenă, se ivesc şi zeităţile greco-romane: Poseidon, Menelau, Castor, Klytemnestra, sirenele, Eros, Peleu, Zeus, Pan, Paris, Mars, Jupiter, Odiseu, Ulise, Hercule, Orfeu, Filemon şi Baukis, Euphorion, 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 frumuseţii absolute; această scenă a fost interpretată de exegeţi ca o expresie a simbiozei dintre frumuseţea artei antice şi gândirea modernă.

Elena îşi urmează fiul în lumea de dincolo, iar Faust rămâne singur cu veşmântul ei, care se transformă în nor şi îl duce în zbor înapoi spre Germania. Faust se întoarce în lumea reală, în care domină pasiunile şi lupta pentru puterea cunoaşterii ştiinţifice. După dispariţia soţiei şi a fiului, Faust obţine de la împărat un pământ la marginea mării, mereu inundat de ape, pe care doreşte să-l transforme în teren roditor. Secarea apelor şi colonizarea noului pământ reprezintă un ultim simbol al împlinirii de sine; prin creaţie Faust este „un mic demiurg care instituie o lume aurolară pe pământul smuls apelor" [5, p. 147].

Simţindu-se împlinit, prin fapta nobilă, pe care a dus-o la bun sfârşit, stăpânirea stihiilor naturii prin puterea cunoaşterii, Faust îşi ţine promisiunea şi 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 anunţa moartea şi salvarea Margaretei, atunci în partea a doua are loc o justificare simbolică a salvării lui Faust. O apoteoză a noii spiritualităţi a omului modern. Scriitorul dezvoltă ideea populară a pactului cu diavolul în sensul de depăşire a propriei condiţii, generate de neîmpăcarea cu sine şi cu situaţia proprie. Gândirea mitică este asimilată, la Goethe, prin apelul la zeităţile greceşti. În *Faust*, demonicul şi tragicul se află într-un echilibru perfect: „Mefisto constituie partea care-l întregeşte pe Faust ca om total, în fiece 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 Şt. Aug. Doinaş, „un pariu cu sine însuşi, semnul libertăţii sale interioare ce trebuie neîncetat cucerită" [7, p. 22]. Personajul lui Goethe nu cade victimă forţelor întunericului, căci din fiecare ispită trage învăţături prin care se ridică pe trepte mai înalte ale umanităţii, depăşind orizonturile strâmte ale epocii lui medievale. Faust reprezintă, potrivit autorului *Istoriei literaturii germane*, Fritz Martini, „*simbolul întregii existenţe goetheene*, crescând şi dezvoltându-se împreună cu ea. În această operă şi-a găsit expresia imboldul său creator tinzând spre infinit, aspiraţia şi dorinţa sa creatoare veşnic nesatisfăcută. Faust este o scriere prin

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

care Goethe se situează alături de marii creatori ai omenirii, de un Homer, Dante sau Shakespeare. Goethe îşi dovedeşte în această excepţională lucrare spiritul enciclopedic" [8, p. 215].

Goethe plasează subiectul dramei în trei spaţii temporale: a) timpul ei istoric (sec. XV-XVI), b) timpul contemporan autorului (sec. XVIII-XIX), c) timpul veşnic, cosmic. Astfel prin personajul său Goethe reprezintă frământările învăţaţilor din sec. XVI-XVII, care încercau să cunoască legile naturii, dar şi pe ale celor din sec. XVIII, pentru care cunoaşterea a devenit o necesitate de utilitate socială. Faustul lui Goethe devine exponentul credinţei filosofice a sec. XVIII, el îl identifică pe Dumnezeu cu natura. Duhul pământului, întruchipează credinţa 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 şi 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 aşează la masa de lucru şi încearcă să traducă biblia din limba latină în limba germană. Acest detaliu semnificativ accentuează marea dilemă din sec. XVI, revolta reformatorilor protestanţi împotriva dictaturii bisericii catolice şi lupta acestora pentru a face accesibil textul sfintei scripturi în limba vorbită a popoarelor.

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

Însuşind artistic conţinutul ideologic, cognitiv, social, etic, poetic şi 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 ş. a. În *Faustul* său Goethe a sintetizat umanismul antic (prin explorarea miturilor greceşti), spiritualitatea creştină a evului mediu (Faust – personaj condamnat pentru alianţa cu diavolul) şi noul spirit ştiinţific european (Faustul-titanul, omul european universal) ce se formează în sec. XVI – XVII şi îşi găseşte o împlinire superioară în sec. XVIII, supranumit Secolul Luminilor. *Faust* reprezintă geneza spiritului modern al omului european, al sintezei dintre puterea imaginaţiei cutezătoare şi puterea cunoaşterii ştiinţifice. Geneza unei asemenea

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

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

Miturile constituie o sursă de inspiraţie tentantă, bogată în subiecte şi perspective tematice, ele constituie, potrivit criticului american J. Vickery, *matricea din care se naşte literatura* [9, p. 67] o nouă formă calitativ diferită de mitul propriu-zis, de generalizarea artistică a realităţilor existenţei umane, care pune individul în faţa unor noi întrebări existenţiale „eterne". Privite ca surse de inspiraţie în continuă evoluţie, miturile sunt *un şir de ferestre deschise spre viitor* [10, p. 276] şi dăinuiesc atât timp cât se află în vizorul unor noi talente artistice, îmbinând, într-un „mozaic" prefect, frămîntările trecutului, întrebările prezentului şi tentaţiile viitorului.

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

Fiecare epocă găseşte ceva nou în operele literare referitoare la destinul lui Faust, dezvoltă ceea ce era în el doar în potenţă, îl modernizează în contextul contemporaneităţii şi prin aceasta se detaşează de conţinutul lui iniţial. Bogăţia noilor sensuri literare pe care le-a dat Goethe, s-a format timp de câteva secole. Principala inovaţie a clasicului german constă în întregirea tabloului general al lumii.

În studiul „Romanul educaţiei şi importanţa lui în istoria realismului" M. Bahtin defineşte rolul romanului în întregirea tabloului general al lumii şi rolul lui Goethe în acest proces istoric multisecular: „Forma epică mare (marele epos) şi romanul în deosebi trebuie să creeze un tablou integral al lumii şi vieţii, să reflecteze lumea şi viaţa în *întregul* lor. În roman întreaga lume şi viaţă sunt prezentate sub aspectul *integralităţii* epocii. Evenimentele zugrăvite în roman trebuie, într-un fel sau altul, să reflecte întreaga viaţă a epocii. În această probabilitate de a se substitui realul întreg rezidă esenţa artisticităţii lui. Esenţa artistică nouă a romanului depinde în primul rând de gradul de pătrundere realistă în această integritate reală a lumii" [2, p. 224].

„În Antichitate şi în Evul Mediu lumea apărea în conştiinţa umană dedublată în două părţi eterogene – una reală a vieţii terestre, cunoscută prin experienţa existenţială poetică, cealaltă referindu-se la legile generale ce guvernează cosmosul şi viaţa omului era învăluită de mister şi reflectată în forme fantastice «lumea întreagă» şi istoria ei ca realitate contrapusă artistului romancier, pe timpul lui Goethe s-a schimbat esenţial. 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 şi cunoscutul, realul corporal era un mic şi izolat fragment al timpului real, restul întregului transpărea incert într-o ceaţă densă şi se confunda cu lumile de dincolo, cu reprezentările abstract-ideale, fantastice, utopice. Transcendentalul şi fantasticul completau aceiaşi realitate fragmentară, unificând şi rotunjind, într-un întreg mitologic, aspecte disparate ale realităţii. Totodată însă transcendentalul dezorganiza şi diminua stabilitatea acestei realităţi disponibile. Realitatea compactă a lumii era destrămată, descompusă de ingerinţa transcendentalului, nepermiţând lumii reale şi istoriei reale să se consolideze şi să se rotunjească într-un întreg unitar, comparat şi complet. Viitorul transcendental, rupt de

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

orizontul spaţiului terestru şi a timpului, se înalţa ca o verticală transcendentală în raport cu fluxul real al timpului, sărăcind viitorul real şi spaţiul terestru ca arenă a acestui viitor real, conferind o semnificaţie simbolică tuturor lucrurilor necunoscute, devalorizând şi aruncând la o parte tot ce nu se preta la o interpretare simbolică" [2, p. 224-225].

Condensarea lumii întregi într-un întreg real şi compact a început în epoca renaşterii concretizat cu dezvoltarea ştiinţelor, cu marile descoperiri revoluţionare astronomice, fizice, geografice, medicale etc. Această etapă de cotitură revoluţionară în raportul dintre real şi imaginar şi a afirmării unei atitudini realiste faţă de produsele fanteziei, mai ales în romanul lui Rabelais şi Cervantes. Acest proces, de rotunjire, completare şi întregire a lumii reale a atins o primă desăvârşire în secolul al XVIII -lea şi şi-a găsit reprezentarea artistică cea mai amplă, anume, în opera lui Goethe, în care gândirea filosofică, ştiinţifică şi cea artistică a Secolului Luminilor şi-a găsit sinteza cea mai cuprinzătoare şi armonioasă. Relevând contribuţia lui la dezvoltarea noului roman al educaţiei, aşa-numitul Bildungsroman, la formarea noului cronotop romanesc, adică noua unitate spaţio-temporală a universului artistic, în care întregirea spaţiului real şi întregirea timpului real (prin noua dimensiune a viitorului real), Bahtin defineşte caracterul cronotopic excepţional al viziunii şi gândirii lui Goethe în toate domeniile şi sferele activităţii 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 şi *sub imperiul timpului*. Dar puterea timpului este o putere productiv-creatoare". Totul, de la ideea cea mai abstractă până la o aşchie de piatră de pe malul unui pârâiaş, poartă amprenta timpului, e impregnat de timp şi prin el capătă forma şi 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 acţiune şi devenire (prin evenimente) a decorului şi ambianţei. Pe de altă parte, acest timp, în toate momentele lui esenţiale este localizat într-un spaţiu concret, este întrupat în aceasta; evenimente, subiecte, motive temporale, care ar fi indiferente faţă de locul spaţial al săvârşirii lor, care ar putea să se întâmple pretutindeni şi nicăieri („subiecte şi motive eterne"), nu exisă în lumea lui Goethe. Totul în această lume este în interacţiune temporal-spaţială, este un cronotop veritabil. De aici această lume a spaţiului uman şi a istoriei umane atât irepetabil-concretă şi vizibilă, care cuprinde toate plăsmuirile imaginaţiei sale creatoare şi, care constituie un fundal mobil şi un izvor inepuizabil pentru viziunea şi reprezentarea lui artistică. Totul în această lume este vizibil, concret, corporal, material, dar totodată totul este atât de intens gândit şi creator-necesar" [2, p. 224].

Această structură cronotopică, întregită a tabloului artistic al lumii reale, şi-a găsit o focalizare artistică în noua structură a personajului romanesc conceput şi prezentat ca devenire a personalităţii lui, de la anii de ucenicie la anii de călătorie prin lume, a devenirii unei noi experienţe existenţiale, fondată pe observare, cunoaştere şi interpretare realistă a realităţilor concrete ale vieţii intramundane. Faust este personajul goetheean, în care contribuţia magistrală a scriitorului şi-a în găsit sinteza filosofico-artistică cea mai amplă nu numai creaţia clasicului german, ci şi în întreaga literatură a Secolului Luminilor. Inversarea raportului dintre real şi fictiv, întregită odată cu afirmarea neoumanismului european în epoca Renaşterii, şi-a găsit o primă împlinire în personajul goetheean, în sensul că imaginaţia fantastică, mitologică şi teocratică medievală, cedează rolul principal unei noi imaginaţii artistice, care nu opune realul

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)

şi fictivul, dar nici nu le substituie unul altuia. „Lumea întreagă” nu mai este integrată într-un tablou mitologic sau fantastic-religios, miturile şi legendele au devenit simboluri artistice, forme literare convenţionale de ample generalizări ale cunoaşterii şi reprezentării artistice a lumii reale întregite. Anume în poemul filosofico-dramatic al lui Goethe, amplă sinteză a tradiţiilor artistice ale literaturii antice şi medievale, tradiţii altoite pe tulpina neoumanismului noii spiritualităţi europene, se manifestă mai plenar şi mai evident caracterul ambivalent al imaginaţiei artistice, unitatea dialectică a contrariilor „real” şi „fictiv”, ficţiunea devenind o negare dialectică a realului prin prelungirea lui în lumea non-reală a posibilului, conceput ca un viitor propriu, în existenţa umană intramundană.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Bahtin Mihail, *Problema conţinutului, a materialului şi a formei în creaţia literară* // M. M. Bahtin. *Probleme de literatură şi estetică.* – Bucureşti, 1982.

2. Бахтин Михаил М., *Эстетика словесного творчества*. – Москва, 1979.

3. Voia Vasile, *Tentaţia limitei şi limita tentaţiei, glose la mitul faustic*. – Cluj, 1997.

4. Grossu-Chiriac Cristina, *Literatur der früheren Neuzeit* (*Eine deutsche-rumänische Anthologie*). – Chişinău, 2004.

5. Braga Corin, *Zece studii de arhetipologie.* – Cluj-Napoca, 2007.

6. Marlowe Cristopher, *Two Tragedies* (*Tamburlaine the Great, Parts I and II. The tragical History of doctor Faustus*). – Moskow, 1980.

7. Goethe Johann Wolfgang, *Faust,* partea I şi II, traducere de Şt. Aug. Doinaş, introducere, *Goethe despre Faust* tabel cronologic şi note de Horia Stanca. – Bucureşti, 1982.

8. Martini Fritz, *Istoria literaturii germane.* – Bucureşti, 1972.

9. Surdulescu Radu, *Critica mitic-arhetipală* (*de la motivul antropologic la sentimentul numinosului*). – Bucureşti, 1997.

10. Munteanu Elisaveta, *Motive mitice în dramaturgia românească*. – Bucureşti, 1982.

BDD-A25973 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:55:20 UTC)