

Johann Wolfgang Goethe

FAUST

Traducere de Ion Gorun
Prefață și note de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX

CUPRINS

<i>Faust sau despre cum se naște</i>	
<i>un mit popular</i> (Lucian Pricop)	7
<i>Notă asupra ediției</i>	19
<i>Prefață la ediția din 1933</i> (Constanța Hodoș)	21
Faust.....	25

***Faust* sau despre cum se naște un mit literar**

Lucian Pricop

Tânărul emul al lui Goethe, Johann Peter Eckermann, (tran)scrie în celebrele dar puțin cititele azi *Convorbiri cu Goethe* un dialog din 17 februarie 1831. Eckerman îi spune:

„– Sunt acolo câteva probleme, am observat eu, care îți cer uneori, ca să le înțelegi, să-ți pui mintea la încercare. Îmi pare bine că am citit cartea lui Schelling despre cabiri și că știu acum la ce faceți aluzie în pasajul acela faimos din *Noaptea Walpurgiei clasică*.“¹

Goethe îi răspunde cu o posibilă (auto)ironie:

„– Întotdeauna am fost de părere că e bine să știi ceva.“

Nu doar Schelling, ci și Fichte și mai ales Hegel au tentat explicații pentru *Faust*. Desigur, ar fi indecent intelectual să nu evocăm relația interpretativă cu un alt mare filosof german, Arthur Schopenhauer. Unul dintre primii discipoli ai lui Schopenhauer, David Asher, profesor la Școala de Comerț din Leipzig, explică *Faust* prin mijlocirea doctrinei pesimiste: *Arthur Schopenhauer als Interpret des Goetheschen Faust*, Leipzig, 1899.

Fără dubiu, *Faust* antrenează valuri interpretative multiple și angajate filosofic. Astăzi, interpretarea filosofică, fără a fi cu totul părăsită, a fost devansată de interpretarea istorică. Nu mai sunt în dezbatere semnificațiile mesajelor din *Faust* ci cu ce documente a lucrat Goethe; un fel de genetică textuală, care ar trebui să ne dea

¹ Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, în românește de Lazăr Iliescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p. 433.

informații referitoare la modul cum s-au transformat aceste documente în procesul elaborării poemului dramatic. Grație acestei abordări, am aflat că dincolo de edițiile publicate de Goethe, *Fragmentul* din 1790, *Prima parte a tragediei* din 1808, ediția completă și postumă din 1833, există un *Faust* primitiv, un *Urfaust*, premergător fragmentului din 1790². Un alt goetholog, Otto Pniower a adunat într-un volum toate mărturiile referitoare la compoziția poemului, consultând corespondența, *Jurnalul* lui Goethe, dar și numeroase reviste și texte diaristice ale contemporanilor.³ Totuși, pentru a explica unele dintre aserțiunile editologilor, suntem obligați să lămurim statutul istoric al personajului central al poemului. Cu alte cuvinte, a existat Faust? În secolul al XVI-lea, nimeni nu se îndoia; dar, în egală măsură, în secolul al XVIII-lea, nu existau dubii referitoare la existența lui Ossian. Legenda lui Faust este „localizată“ în orașelul german Wittenberg, citadela lutheranismului. În Saxa se spunea că ar fi împlinit unele dintre acțiunile sale miraculoase, încheiate cu vânzarea sufletului către demonul care-l slujea. Spre finele secolului al XVII-lea, Johann Georg Neumann, un teolog din Wittenberg, animat fiind de patriotism local, infirmă această „certitudine“, deplasând originea legendei în Wurtemberg (o diferență minoră de câteva litere este invocată ca argument).⁴

În istoria atribuirilor de identități faustiene, există un testimoniu indirect, dar foarte prezent în conștiința publicului german, cel al lui Johann Manlius, originar din localitatea bavareză Anspach, care în 1562 evoca existența unui Faust, care după ce studiasse magia la Cracovia, se plimba din oraș în oraș uimind cu abilitățile sale de iluzionist. Ajuns în Saxa, se lăuda că, prin vrăjitoriile sale, reușise să aducă victoriile armatelor imperiale în Italia. Expulzat, se refugiază la Nürnberg. Același Faust, ajuns în Veneția ar fi levitat în fața

² *Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt (Faustul lui Goethe în varianta sa originală)*, 4^o ed., Weimar, 1899. Descoperirea îi aparține istoricului literar Eric Schmidt.

³ Otto Pniower, *Goethes Faust: Zeugnisse und Excuse zu seiner Entstehungsgeschichte*, Berlin, 1899.

⁴ Johann Georg Neumann, Carl Christian Kirchner, *Disquisitio Historica, De Fausto Praestigiatore, Vulgo von Doctor Faust, Wittemberg*, 1683.

privitorilor, iar diavolul l-ar fi pedepsit lăsându-l să cadă de la înălțime, ceea ce i-ar fi adus moartea violentă. Întreaga viață, un demon l-ar fi urmat pretutindeni luând forma unui câine de companie.⁵

O altă mărturie aparține savantului Johannes Trithemius, care-și scrie matematicianului Johann Virdung, din Hassfurt, la data de 20 august 1507 că există un anume Faust cel Tânăr, expert în magie și ocultism, despre care a auzit că ar fi trecut prin piața din Brandenburg. Acest Faust ar fi declarat că miracolele lui Isus Hristos nu au nimic miraculos, el având capacitatea de a le repeta oricând, considerându-se cel mai mare alchimist din toate timpurile.⁶

Una dintre ultimele informații de secol al XVI-lea vine de la umanistul Konrad Mudt, sau Mutianus Rufus, din Gotha, care scrie pe 3 octombrie 1513: „A venit la Erfurt, un chiromant pe nume Georg Faust“.⁷ Admirat pentru capacitățile sale de oameni cu o educație precară, își exersa elocința în hanurile locului.

Nu avem niciun motiv să punem la îndoială că un astfel de personaj ar fi existat în realitate. Științele oculte, în care se specializase, exercită asupra oamenilor simpli din veacurile întunecate (din Antichitate până în epoca modernă) o fascinație pe care nu o putem nega; abia după apariția educației în masă și după primatul spiritului rațional în detrimentul celui mistic, Faust este dispensat de trecutul ezoteric în favoarea celui literar.

Dar nici destinul literar al personajului nu este unul linear. Cum nu mi-am propus să arbitrez vreun conflict de paternitate, iscat de apartenența eroului Faust la Christopher Marlowe⁸, la Goethe sau poate la vreun autor anonim (legenda lui Faust trecând prin multiple

⁵ Johannes Jacobus Manlius, *Locorum communium collectanea*, Basel, 1562.

⁶ Paul Chacornac, *Grandeur et adversité de Jean Trithème : Bénédictin, abbé de Spanheim et de Wurtzbourg, 1462-1516, la vie, la légende, l'œuvre*, Paris, Editions traditionnelles, 1963.

⁷ K. Krause, *Der Briefwechsel des Mutianus Rufus*, 1885, p. 246.

⁸ *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, cu titlul simplificat *Doctor Faustus*, este o piesă a lui Christopher Marlowe. *Doctor Faustus* a fost tipărit întâia dată în 1604, la unsprezece ani după moartea lui Marlowe.

variante populare), mă văd obligat să citez din nou dintr-un alt dialog între Eckermann și Goethe din data de 16 februarie 1826, în care Goethe își declară independența de modele preexistente:

„La *Werther* și la *Faust* am fost nevoit să scot totul dinăuntru meu, căci izvoarele îndătinate nu prea aveau mare valoare. O singură dată m-am vârat printre draci și vrăjitoare, după care, fericit că-mi cheltuisem partea mea de moștenire nordică, m-am așezat să mă ospățez la masa grecilor. Dacă însă aș fi știut pe atunci atât de bine ca astăzi câte lucruri admirabile există de sute și de mii de ani pe pământ, n-aș mai fi scris un rând măcar, ci m-aș fi apucat de cu totul altceva.“⁹

Că există o circulație a motivului faustian în literatură nu putem infirma. Dar, este cu totul abuziv să operăm comparații care refuză principiul contagiunii voluntare. Iar aici suntem într-o astfel de relație asumată, în care nici Goethe, cum, în secolele al XIX-lea și în secolul XX, nici Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Camus, William Faulkner sau Dostoievski nu-și refuză modelul generic (transtemporal): doctor Faustus. De altfel, în momentul în care scria primele scene din *Faust*, Goethe nu cunoștea drama lui Marlowe; prima mențiune a piesei contemporanului lui Shakespeare o găsim în *Jurnalul* lui Goethe în data de 11 iunie 1818, și este vorba despre traducerea lui Wilhelm Müller, cu o prefață de Achim d'Arnim, pe care acesta din urmă i-o oferise. Din aceeași sursă aflăm că o reprezentație a unui teatru de păpuși la care asistă copil fiind i-a facilitat prima întâlnire cu legenda doctorului vrăjitor. O altă variantă, în egală măsură posibilă, este aceea a lecturii „istoriei Evreului călător din cărțile populare“¹⁰; iar una dintre aceste cărți populare este cea a *Doctorului Faust*. Dar, în oricare dintre aceste cazuri, avem de-a face nu cu un transfer direct de inspirație, ci cu o materie primă...

Ajuns la Weimar în noiembrie 1775, purtând costumul lui Werther, Goethe se preocupă, așa cum avea să mărturisească, de motive antice. Se nasc astfel *Iphigenia* (1779), *Torquato Tasso* (1880). În septembrie 1786, pleacă în Italia unde dorind să reia textul

⁹ Johann Peter Eckermann, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Poezie și adevăr*, cartea a XV-a.

acelui *Urfaust*, un manuscris „îngălbenit de vreme și rupt pe alocuri“, declară într-o scrisoare, datată 1 martie 1788, că trebuie „să regăsească firul“, să se familiarizeze cu planul: „La fel ca pe vremuri, mă raportează la o lume dispărută“. Scrie *Bucătăria vrăjitoarei*, în grădina villa Borghese, apoi un dialog între Faust și Mefistofel, precedat de un monolog al lui Faust. Acesta a fost ultimul efort pe care l-a făcut poetul în elaborarea unei opere de care dezvoltarea sa interioară îl separa din ce în ce mai mult. Ediția din 1790, prima cunoscută public, nu suferă altceva decât o remaniere de formă. Scena tavernei este versificată. Anumite trivialități dispar din dialogul între Mefistofel și Școlar. Unele dintre scenele finale, în proză, sunt suprimate. Astfel, *Faustul* primitiv era epurat, dar distrus.

În 1794, Schiller îl invită pe Goethe să colaboreze la o revistă pe care dorea să o înființeze, *Die Horen*; este începutul unei amicitii fecunde pentru ambii scriitori. Pe 29 noiembrie, tot 1794, Schiller îi scrie lui Goethe că trăise un moment de sublimă satisfacție citind fragmente din poemul *Faust*, admirație la care Goethe răspunde: „Nu pot să vă comunic încă nimic despre Faust; nu îndrăznesc să deschid pachetul care-l ține închis: nu aș putea transcrie fără să modific, asta pentru că nu am curajul“. Schiller insistă și, un an mai târziu, în august, Goethe promite că va oferi „ceva din *Faust*“ pentru *Die Horen*, precizând totuși: „*Faustul* meu este ca o pulbere care se dizolvă în apă și se lasă pe fundul vasului: totul pare să se ridice la suprafață și să se adune, atâta timp cât agitați vasul; dar, din păcate, din vina mea, doar a mea, totul cade înapoi pe fundul vasului“.¹¹

Îi lipsea încă starea de spirit necesară ca să se identifice cu vechea lume a legendelor, pe care o regăsește atunci când, în 1797, cei doi poeți s-au asociat pentru a crea câteva balade pentru *Musen-Almanach*. Cercetările și discuțiile cu Schiller îl readuc pe Goethe pe „drumurile nebuloase“ ale tinereții, iar Faust îi redevine familiar.

Pendularea lui Goethe între poezie și filosofie, între fragmentele deja scrise și cele noi, devine chiar agregatorul aceluia *Faust* pe care-l căuta. Goethe însuși se confesează în corespondența sa cu Schiller,

¹¹ *Correspondence between Goethe and Schiller 1794-1805*, translated by Liselotte Dieckmann, Publisher Peter Lang, 1994, p. 198.

numind ideea de *Faust*, drept filosofia căreia vrea să supună legenda, care este, de altfel, sensul asumat al „Prologului din cer“.

Supunând legenda, Faust și faustismul vizează o problematică perenă a omului și a naturii sale duale, Faust devenind un arhetip al condiției umane, adică, în termenii cercetărilor culturale, un mit. Cât despre ce înseamnă mit, sunt necesare câteva lămuriri de natură teoretică. În *Aspecte ale mitului*, Mircea Eliade remarcă golirea de semnificație, de substanță metafizică a *mythos*-ului odată cu vechii greci. Opus atât lui *logos* cât și, mai târziu, lui *historia*, *mythos* a sfârșit prin a indica „tot ce nu poate exista cu adevărat“. La rândul său, „iudeo-creștinismul consideră de domeniul *minciunii* și al *iluziei* tot ce nu era justificat sau validat de unul din cele două *Testamente*“. În viziunea lui Eliade, „mitul povestește o istorie sacră: el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al *incepturilor*“; mai mult, „e întotdeauna povestea unei *faceri*. Miturile revelează așadar activitatea lor creatoare (a personajelor mitologice, supranaturale) și dezvăluie sacralitatea (sau numai caracterul supranatural) operelor lor“¹². Romulus Vulcănescu își reprezenta mitul ca pe „un răspuns episodic sau complexat la o întrebare incitantă“¹³, iar James George Frazer considera mitul ca fiind anterior evoluției spirituale omenești în trei mari etape: magie, religie, știință¹⁴. Claude Lévi-Strauss aseamăna mitologia cu un cod cu ajutorul căruia „gândirea sălbatică își construiește diferite modele de lumi“¹⁵ Bronislaw Malinowski considera că „într-o comunitate arhaică, adică în forma sa vie, originară, mitul nu este o simplă istorie povestită, ci o realitate trăită [...], o realitate vie, despre care se crede că s-a petrecut în timpuri străvechi și că influențează în continuare lumea și soarta oamenilor“¹⁶. Exploatănd (uneori la limita

¹² Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, Editura Univers, București, 1978, pp. 1-20.

¹³ Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985, p. 31.

¹⁴ James George Frazer, *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion (1906-1915)*, 2003.

¹⁵ Claude Lévi-Strauss, *Mitologie*, Editura Babel, București, 1985.

¹⁶ Bronislaw Malinowski, *Magie, știință și religie*, trad. de Nora Vasilescu, Editura Moldova, Iași, 1993.

speculației) metoda psihanalitică, Carl Gustav Jung sugera că miturile ar fi expresia subconștientului colectiv al umanității. Acesta, asemenea corpului uman, se presupunea a avea aceeași structură pentru toți oamenii. După Jung, acest fapt explică asemănările între mituri și motive mitice din culturi variate.¹⁷ Abordarea semiotică modernă, pe filiera Roland Barthes, dă o definiție fragmentară, aluzivă și lipsită de centralitate a mitului, care se identifică cu termeni precum: *vorbire, limbaj, discours, mesaj*.¹⁸

În majoritatea acestor interpretări ale mitului se vorbește de omul arhaic și de concepțiile lui sacralizate, de natură, cosmos, totemuri, reprezentări supranaturale și reificări ale fantasticului. Totuși, mitul despre care vorbim (cel faustic) nu deține aceste elemente. El face parte dintr-o altă categorie. Amprenta sa în cultura europeană se datorează nu omului primitiv și nici manifestărilor primordiale, ci textelor literare care l-au introdus în circuitul mitologic și care i-au deblocat semnificațiile latente. În pofida literarității, el rămâne totuși un mit asociat umanului. Faust însumează valoare arhetipală pentru întreaga specie umană. Istoria lui e mai mult verosimilă decât veridică; natura lui nu e nici pe departe una sacră și, cu toate acestea, filonul faustic a penetrat veacurile prin chiar dimensiunea sa reprezentativă, generică și vădit umanistă. Philippe Sellier¹⁹ face tocmai această distincție între miturile etno-religioase și cele literare. Dacă primele au un caracter fondator, sunt anonime și colective, percepute ca fiind adevărate, celelalte sunt, mai mult sau mai puțin, legate de creatorii lor. Simbolice, metafizice și compacte,

¹⁷ C.G. Jung, în *Amintiri, vise, reflecții*, Editura Humanitas, București, 1996, definește *arhetipul* ca „structură fundamentală nereprezentabilă, existentă în stare latentă în inconștientul colectiv“ (p. 403).

¹⁸ În *Mythologies* (1957), Roland Barthes consideră că materia mitului este supusă schimbării în funcție de contextul istoric care o transformă într-o funcție semnificantă. Aceasta presupune că mitul este un „sistem semiologic secund“, după acela al limbajului general, prin resemnificarea semnului inițial. Mitul reprezintă un metalimbaj general, prin resemnificarea semnului inițial. Mitul reprezintă un metalimbaj care funcționează ca o „a doua limbă în care se vorbește despre prima“, p. 101, apud. „Mitul astăzi“ în *Romanul scriiturii*, Editura Univers, București, 1987.

¹⁹ Philippe Sellier, *Le Mythe du héros*, Bordas, Paris, (1970), 1993

ele pierd funcția fondatoare și veridică. La fel stau lucrurile și în cazul lui Faust; potențat, resuscitat, re-creat, mitul faustic nu-și pierde niciun moment statutul de model exemplar.

Eludând în acest text introductiv discuțiile asupra narațiunilor mitico-legendare (faptele supranaturale ale lui Simon Magul, legenda lui Cyprian din Antiohia, a lui Merlin ori a lui Robert Dracul, în sec. al XIII-lea) care anticipează mitul faustic și care introduc în literatura europeană incipientă motivul rebeliunii și al răzvrătirii omului față de propriile-i limite de cunoaștere și înțelegere, vă propun să lămurim câteva dintre avatarurile mitului de sorginte germană. Coborând în Europa secolului al XVI-lea, „epoca emancipării spiritului, a marilor descoperiri ce ilustrează idealul de om universal, capabil să elaboreze o nouă concepție despre lume, bazată pe matematică și pe principiul cauzalității”, „o epocă a grandorii, săgetată însă de simptome neliniștitoare și morbide. Alături de geniul unor Leonardo, Michelangelo sau Shakespeare, trebuie să ne imaginăm existența unor oameni torturați de pasiuni dezastruoase [...]. Așa încât se răspândește credința în spectre și spirite, în apariții diabolice, în fenomenele de posesiune, în practicile vrăjitorești”.²⁰ Avem, așadar, o dublă reprezentare, antagonică, a culturii acelei vremi: pe de o parte, o înălțare valorică a spiritului spre zonele artei veritabile prin manifestări artistice, iar, pe de altă parte, o trăire viscerală, funestă, încărcată de superstiție și forțe oculte.

Am făcut deja o trecere în revistă a multelor dovezi documentare, folclorice sau de altă natură care „consfințesc” existența unei personalități istorice cu numele de Faust, dar am lăsat de-o parte, deliberat, etapa Gotthold Ephraim Lessing. Secolul al XVIII-lea, cel al Iluminismului german, consacră prin Lessing o altă abordare a tragediei lui Faust²¹. Una secvențială, în două etape (în 1758 și în 1767-1768) care a reușit să aducă în circuitul literaturii, în general, și a temeii faustice, în special, o inovație pe care nimeni înaintea lui

²⁰ Vasile Voia, *Tentația limitei și limita tentației: glose la mitul faustic*, Ed. Ideea Europeană, 2012, București, p. 29.

²¹ Gotthold Ephraim Lessing, Heinrich Heine, Christopher Marlowe, *Doktor Faust*, Nabu Press, 2010.

n-a îndrăznit-o: protagonistul nu mai este supus implacabilei condamnări, ci este salvat, mântuit datorită setei sale de a cunoaște. Așadar, iluministul german l-a „redescoperit pe Faust pentru literatura modernă“, i-a schimbat destinul și a modificat radical viziunea asupra omului și a naturii sale. Începând cu Lessing, prelucrările ce au la bază mitul faustic vor oscila mereu între „soluția pesimistă și cea optimistă“, introdusă de învățatul german.

Faustul lui Goethe coincide cu revoluția franceză, cu campanile napoleoniene, cu dezvoltarea tehnicii și revoluția industrială. Este explicabil astfel pariul transcendent încheiat între Dumnezeu și Mefistofel, „menit să dovedească noblețea aspirației fundamentale a omului în ciuda ispitelor care-l pot încerca“. Faust este ales drept miză a prinsorii și, astfel, energicul și ezotericul personaj cade la mijloc într-o luptă de mari proporții a suprarealului. Condiția eroului din dramă amintește de un personaj biblic celebru, bătrânul Iov, care devine și el obiectul unei confruntări între cele două forțe antagonice care guvernează lumea și spiritul uman²². Scopul e același: etalarea latentelor pozitive, morale ale sufletului omenesc și renunțarea la orice urmă de trufie, având drept țintă mărirea Creatorului și redempțiunea personală. Experiența legendarului personaj în creația lui Goethe este una episodică, cu delimitări evidente ale momentelor de criză, de depresiune morală și spirituală și ale iluminării progresive. Un element de noutate este și ivirea în scenă a Margaretei. Întinerit în „bucătăria vrăjitoarelor“, Faust va poseda, pe lângă abilitatea descifrării runelor universului, și o capacitate demonică de a-și ferma apropiații, inclusiv pe „grațioasa și inocenta“ Margareta. Sufletul faustic încearcă o eliberare prin iubire din cleștele pactului cu Mefistofel, dar acesta îi retează orice aspirație purificatoare și-l face pe Faust ucigașul fratelui Margaretei. În noaptea valpurgică, eroul, cuprins de voluptate, e pe punctul de a păși pragul împlinirii pactului încheiat, dar imaginea revelată a Margaretei, acuzată de pruncucidere și întemnițată, îl va salva încă o dată. Străbate din această scenă concepția goetheană a eliberării sufletului încătușat

²² Nu este aici nicio trimitere la acuzațiile formulate de Byron vizând asemănările dintre prologul din *Faust* și cel al lui Iov.

prin puterea dragostei, viziune care, abia la final, își va găsi adevărata semnificație salvatoare. Natura fecundă a lui Faust este guvernată de „posibilitatea găsirii unui sens al vieții împlinit în sine. Fără acest sens, adică fără conștiința valorii vieții, totul devine oscilant și fără loc“.²³ În fond, drama lui Goethe este purtătoarea codului genetic arhetipal transmis întregii posterități. Problema salvării ambivalențului personaj ocupă, la autorul german, un loc central. Ca și la Lessing, Faust este salvat de bolgia infernului. Dar este o altfel de eliberare: resorturile ei sunt radical diferite. Dacă Lessing își salva eroul grație elanurilor sale iluministe de cunoaștere și înțelegere raționalistă a lumii, Goethe vedește un filon profund umanist și accentuează mai mult decât oricare altul disponibilitățile interioare axate pe dragoste, altruism și dăruire totală în folosul aproapelui și al umanității întregi. Există o seninătate calmă ce iradiază din belșug finalul poemului dramatic și aceasta pentru că Faust nu mai aspiră către glorie deșartă, ci către faptă. Asanarea ținutului de la marginea mării cu scopul declarat de a-l pune în folosul oamenilor și de a-i ajuta, îl transformă radical pe erou. Înfrângerea furiei elementelor e direct proporțională cu eliberarea de egoism și purificarea lui Faust. Ajuns un bătrân centenar, eroul apostat nu va pregeta să transforme locurile mlăștinoase într-o țară înfloritoare. Fidel crezului său panteistic, Goethe a transformat natura, spațiul exterior într-o expresie inefabilă a divinului, iar fapta, actul creator au devenit căile care asigură mântuirea. Semnificația vieții împlinite stă în acțiunea concretă pusă în slujba oamenilor. Dominat de figura unui rebel și a unui titan, poemul exaltă pe parcurs preceptele neo-umanismului de sorginte antică. Nota în care se încheie este una apoteotică și relevă concepția lui Goethe și a tuturor contemporanilor săi referitoare la om și la natura sa. Aceasta este noua abordare care-l individualizează pe scriitorul german între toți înaintașii săi. Indubitabil, *Faust* este poemul experienței umane sempiternă.

²³ Vasile Voia, „Orizonturi goetheene la Cluj: Lucian Blaga și Liviu Rusu, în Rumänisches Goethe-Jahrbud, 1/2011, p. 304.

Se impun drept încheiere câteva mențiuni lămuritoare asupra alegerii de a publica o traducere de început de secol XX. De ce versiunea lui Ion Gorun și de ce doar *Faust I*? Pentru că, stând alături de cele ale lui Lucian Blaga sau, mai recent, Mihail Nemeș, traducerea poetului și prozatorului Ion Gorun (pseudonim al lui Alexandru I. Hodoș, 1863-1929) ni se oferă într-o limbă română poetică și nepoetizată și, poate mai presus de toate, un tip de entuziasm romantic irepetabil. Alegerea lui Gorun pentru marele *Faust* și nu pentru o ediție integrală (care să fi cuprins și *Faust II*) are cel puțin un argument axiologic: *Faust I* este capodopera. Fără artificialitatea traductologiei, dar intuind că o cultură înaltă este prin natura ei posesoarea universalității. De altfel, termenul „literatură universală” a fost inventat de Goethe. El sugerează o schemă istorică a evoluției literaturilor naționale conform căreia acestea se vor amesteca pentru a se contopi într-o mare sinteză. Atunci când îl folosește pentru prima dată, într-un articol despre o adaptare franceză a lui *Torquato Tasso* (1827), Goethe își exprima convingerea că se afla în curs de constituire „o literatură universală, în care un rol de cinste ne este rezervat nouă, germanilor”²⁴. Articolul, comentat de ziarul parizian *Le Globe*, îl entuziasmează pe Goethe, care se arată deosebit de bucuros că „vecinii noștri de la apus au îmbrățișat această idee”. Faptul că după războaiele napoleoniene lumea era sătulă de luptă a dus la intensificarea relațiilor literare dintre națiuni, crede gânditorul german. Literatura universală se pregătește printr-un permanent schimb de idei și de forme; dar acest schimb nu constituie, în sine, *literatura universală*. „Ea reprezintă mai degrabă un ideal, acela al unificării tuturor literaturilor într-o singură literatură, într-un concert universal în care să se audă vocea fiecărei națiuni. Orice literatură care nu e reîmprospătată printr-un aport din afară ajunge până la urmă la stagnare”²⁵, susține Goethe. Asta credem și noi și a crezut și Ion Gorun asumându-și și împlinind o traducere memorabilă a poemului dramatic goethean.

²⁴ J. W. Goethe, *Jubilaums-Ausgabe in 40 Banden*. Bd. 38, Stuttgart, J.G. Cotta, 1912, p. 97.

²⁵ Idem, *op. cit.*, pp. 136-137.

Notă asupra ediției

Volumul de față reproduce textul ediției a IV-a din W. von Goethe, *Faust. Tragedie*, traducere în versuri de Ion Gorun, prefață de Constanța Hodoș, apărut în 1930 la Tipografia „Bucovina“, I. E. Torouțiu, București. Am preferat această ediție în detrimentul celorlalte din 1906, 1914, 1922, fiind ultima pe care traducătorul a putut-o revedea editorial înainte de a se stinge.

Textul inițial a fost actualizat, în conformitate cu normele limbii române literare. Au fost aplicate normele ortografice în vigoare, inclusiv regula redării unui singur fonem – [î] – prin două grafeme diferite, în funcție de poziția în cuvânt și aceea a notării cu *u* a formelor *sunt, suntem, sunteți, sunt* ale verbului *a fi*.

În cazul textului lui Ion Gorun s-au efectuat următoarele modificări:

– *u* final, nepronunțat, nu a fost transcris, cu excepția situațiilor în care prozodia cerea păstrarea și pronunțarea acestuia;

– *e* la început de silabă a fost notat *ie*;

– *s* intervocalic sau înaintea consoanelor *b, d, f, g, m, n, v* a fost notat *z*;

– *ia* după *ch, gh* a fost transcris *ea*;

– ortografierea cu grupul de litere *ea* în cazul sufixului de imperfect al unor verbe, ca *simția, sosiam, venia* – redade *simțea, soseam, venea*;

– *î* etimologic în cuvintele *mîni, cîne* a fost înlocuit cu forma diftongată modernă *mâini, câini*, mai puțin acolo unde ar fi stricat rima;

– inițiala majusculă s-a transformat în inițială minusculă în cazul substantivelor ce denumesc lunile anului, precum și în cazul celor care denumesc popoare.

Pentru a nu altera farmecul traducerii în versuri a lui Ion Gorun, au fost menținute unele forme arhaice sau regionale.

Notele din subsolul textului aparținând traducătorului nu au suferit modificări de conținut, dar au fost semnalate cu (*n. t.*), pentru a le diferenția de cele ale noastre, notate cu (*n. ed.*).

L. P.

ÎNCHINARE¹

Iar îmi veniți, figuri șovăitoare,
Ce-odinioară turburi mi-apăreați!
Să vă opresc să-ncerc acuma oare?
Cu vraja voastră iar mă fermecați?
Vă grămădiți! Veniți triumfătoare, –
Din ceața rară cum vă întrupați,
Avânt de tinerețe-n sânu-mi crește
La suflul fermecat ce vă-nsoțește.

Purtați cu voi icoane-nseninate,
Și umbre scumpe-alătura răsar;
Ca și un basm uitat pe jumătate,
Iubirile dintâi învie iar;
Durerea se-nnoiește și se zbate
În labirintul vieții, plâns amar,
Numindu-mi pe-acei pe care-n floare
Mi i-a răpit restriștea-nșelătoare.

¹. Probabil, această dedicație este adresată unor prieteni care se stinseseră înainte de scrierea poemului. (*n. ed.*)

Cântarea ce-a urmat nu mai răsună
Așa cum am cântat la început;
S-a-mprăștiat mulțime-aceea bună,
Și vai! ecoul vechi rămâne mut.
Pentru străini azi harfa-mi se înstrună,
Aplauzele lor chiar m-au durut;
Iar cei pân' la care glasul-mi nu pătrunde,
De mai trăiesc, sunt cine știe unde.

Și mă cuprinde-un dor ce-aveam odată
De-mpărăți-aceea fără glas;
Și cântu-mi spus cu voce înecată
Plutind pe-a harfei strune a rămas;
Fiori mă prind și geana-mi simt udată,
Înduioșării inima mi-o las;
Abia zăresc ce am, ca-n depărtare,
Și ce s-a stins, a avea îmi apare.