FROM FAUST TO DR.FAUSTUS. FAUST S MYTH IN UNIVERSAL LITERATURE

Iulian Băicuș
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: In this critical essay I have beeen trying to underline and deconstruct one of the most important myth of the Universal culture, the myth of Faustus, and also its appearances in Romanian and European philosopher s and essayist works, like Goethe and Kit Marlowe and Thomas Mann, Lucian Blaga or Constantin Noica to Panait Cerna.

Keywords: meta-analysis; Faust, compared literature, german literature, influence

Nu există un mit modern care să fi solicitat atenția creatorilor de valoare decât cel al lui Faust, chiar statistic vorbind s-au scris nu mai puţin de 20.000 de opere a peste 14.000 de autori, și numai puțin de 55 de filme de lung metraj, de la Melies la Faust XX regizat de Ion Popescu Gopo. Primele menţiuni scrise legate de Faust sunt semnate de Gast, în 1548 şi de Melanchton şi Luther în *Convorbiri la masă* din 1566, dar merită să menționăm și textul tipografului Johann Spiess, din 1587, intitulat: *Historia Doctorului Faust, a mult clevetitului vrăjitor şi magician* ce adună la un loc o mulţime de legende, ordonate cronologic, care circulau pe seama vestitului personaj. Lucrarea are un profund caracter didactic, moralizator, este o carte de învățături creștine și îi avea în vedere pe cei care îndrăzneau să se abată de la dreapta credinţă. Desigur, eroul cărții era Faust pe post de erou tragic care a fost pedepsit ca un soi de Prometeu modern pentru curajul cu care s-a ridicat împotriva zeilor. În 1593 acest text a fost urmat de a doua variantă, ceva mai elaborată, a lui Cristoph Wagner; de remarcat este faptul că ea alcătuieşte materialul brut al poemului lui Goethe în acest text începe cu adevărat sinuosul proces al metamorfozei lui Faust în misteriosul personaj literar din operele lui Kit Marlowe, Goethe sau Calderon dela Barca, în piesa sa, El magico prodigioso, **Magicianul miraculos**, scrisă în 1637.

În această primă versiune a lui Wagner își va face apariția pentru prima oară și Mefistofeles și celebrul pact încheiat pe o durată de 24 de ani cu Faust, tot din acest text aflăm pentru prima oară despre răstimpul de 8 ani petrecut la Wittenberg de erou alături de Wagner, discipolul lui şi de Mefistofel, dar şi de ştiinţa înaltă a magiei pe care protagonistul o dobîndeşte în timpul studiilor sale universitare, aflăm aproape totul despre călătoriile la Roma şi Constantinopol ce durează 16 ani şi unde fac tot felul de farse şi fapte supranaturale pentru papă şi împărat, despre întîlnirea sa cu Elena, frumoasa care a dezbinat vechea Eladă și a condus la declanșarea războiului troian din eposul homeric, cu ocazia unui banchet studenţesc şi despre relaţia ei cu Faust din care se va naşte un enfant prodige, Justus Faustus, ce va dispărea apoi împreună cu mama sa. Finalul este unul funest, cauzat de *hamartia,* de "eroarea tragică" a lui Faust; plin de remuşcări şi de durere, îşi ia rămas bun de la apropiaţi şi, printre fulgere şi tunete, coboară în iad.

Alte variante ale mitului vor apărea imediat după versiunea lui Wagner, care ar putea fi strămoșul direct al lui Ur-Faust, cele ale lui Widman, în 1599, a lui Pfitzer, în 1674, dar şi a unui autor rămas anonim, publicată în 1725.

Cea mai sugestivă, mai plină de vervă poetică şi rafinament artistic rămâne, în toată această perioadă a inflaţiei de variante, cea a scriitorului englez Cristopher (Kit) Marlowe, apărută în 1592, sub numele de *Istoria tragică a vieţii şi morţii doctorului Faustus*. Ceea ce

predomină în piesa contemporanului lui Shakespeare e titanismul propriu Imperiului Britanic elisabetan aflat în plină epocă de explorări şi cuceriri ale noilor teritorii. Prin analogie, Faust a lui Marlowe atrage şi el prin "îndrăzneala şi intensitatea pasiunilor". Deşi tema este, în genere, aceeaşi, ne transpare viziunea originală a scriitorului materializată "în trăsăturile renascentiste ale protagonistului" ce anticipează epocile moderne. Faust pe care autorul englez îl imaginează nu aspiră la cunoaşterea integrală, goetheană; influenţele britanice şi-au pus amprenta asupra lui: el doreşte putere şi glorie, "tinde să cunoască lumi noi". Cînd ultimul an din viaţă se apropie, Faust încearcă să oprească timpul în loc, să evadeze din lumea terestră şi să se confunde cu natura. Pentru el totul este pierdut; clipa ineluctabilă a sosit şi iadul primeşte ceea ce i se cuvine prin pactul încheiat. S-a spus, şi nu de puţine ori, că eroul piesei lui Marlowe împrumută multe din trăsăturile definitorii ale creatorului său. De altfel cuvîntul carte apare în piesa lui Kit Marlowe de 21 de ori, iar piesa propriu zisă a fost interpretată de criticii englezi, citați de Leon Levițchi în prefața ediției de teatru de la editura Univers, drept o alegorie a bătăliei cărților, care continua celebra ceartă Medievală dintre Antici și Moderni, eu aș vorbi chiar de o bătălie canonică sau epistemologică. De fapt cred că am putea trasa chiar o paralelă între doctorul Faust și un alt personaj celebru al teatrului elisabethan, Prospero, eroul principal al piesei lui William Shakespeare, Furtuna. În scena finală Faust se va căi și se declară gata de a-și arde cărțile, iar această replică ar fi putut să-l inspire pe Ray Bradbury să scrie romanul său distopic Fahenhreit 451, titlul romanului indicînd chiar temperatura la care pompierul Montague reconvertit în incendiator arde cărțile.

Oricare ar fi similitudinile posibile, autorul a inventat o replică nouă a lui Faust, un "exemplar magnific al umanităţii, animat de o ardentă sete de a şti, apoi de o apetenţă violentă de plăceri senzuale şi îndeosebi de voinţă şi putere, oscilând între un nihilism anticreştin şi un pesimism intelectual tipic". Kit Marlowe renunţă cu seninătate la orice controversă teologică şi depăşeşte perspectiva creştină, exaltând în schimb "omul magic care se avântă în lume animat de elanul intelectual şi de dorinţa de viaţă autentică" – elemente care pregătesc intrarea în scenă a lui Goethe. Iată cum cu vasta contribuție a dramaturgului englez, tema faustică "se europenizează şi se deschide astfel spre universalitate".

Am văzut aşadar, până aici, cum majoritatea autorilor, dacă nu chiar toţi, îşi condamnă eroul la o damnare şi pedeapsă veşnice. Inclusiv ateul Marlowe, alege, în final, tenta moralizatoare şi-l aruncă pe Faust în Infern. Prin urmare, am avut de-a face cu o abordare unilaterală, unitară şi fără prea multe transformări structurale semnificative la toţi scriitorii prezentaţi până acum.

Comentînd piesa lui Christopher Marlowe, **Tragica istorie a doctorului Faust**[1], Andrei Călin Mihăilescu[2] va atrage atenția asupra faptului că drama lui Marlowe a avut parte de două versiuni diferite, prima scrisă în 1604, cea de-a doua în 1616. De fapt Faust va trece în revistă toate artele și științele epocii, el va considera că Logica a eșuat în Retorică, va respinge Metafizica, de altfel celebra frază a lui Hamlet, to be or not to be, preluată de Shakespeare din dialogul lui Platon, Gorgias, sau din Sextus Empiricus, este respinsă ca fiind o simplă joacă a predicatelor. Medicina nu reușește nici ea să învie morții, iar Dreptul are și el o problemă, căci Iustinian nu are o gândire proprie științelor liberale. Teologia îi va permite, de asemenea, să mediteze asupra determinismului absolut al păcatului și al morții, căci în filsofia scholastică răsplata păcatului este moartea, Stipendum pecattus mors est.

După ce semnează pactul cu Mefistofeles, figura cea mai interesantă a dramei, Faust va obține un răgaz de 24 de ani de fericire, putere și plăcere prin care să poată avea senzația de dominație asupra lumii, deși diavolul ca orice personaj negativ atrage cel mai mult atenția,

[1] Cristopher Marlowe, Teatru, traducere de Florentin Toma, Andrei Bantaș și Leon Levițki, București, Editura Univers, 1988

[2] Andrei Călin Mihăilescu, *16-17, Renaștere, Manierism, Baroc*, traduceri de Corina Tiron și Mihnea Gafița, București, Editura Curtea Veche, 2002

numai prin faptul că nefiind nici demonic, nici umanist, și mai presus de erorile și sofismele logice în care este tîrît Faust, este mai aproape de Adevăr decât acesta. Celelalte personaje ale piesei, asistentul Wagner, experimentaliștii Waldes sau Cornelius, bufonii, cavalerii de la curte nu sunt niște personaje rotunde ci plate, simple marionete mânate de seducția exercitată de figura lui Faust. Faust va fi deopotrivă un magician, un amant, un regizor și un consilier, de altfel în piesă personajul declara că poartă în piept două suflete, o metaforă a personalității scindate schizoid, a politropiei constitutive a omului modern.

Potrivit lui Călin Andrei Mihăilescu, Mefistofel va juca în piesă locul lăsat liber de teoria calvinistă sau luterană a justificării, în sensul că demonul juca un rol de liant, de patch, de plasture care reface unitatea kantiană a cunoașterii, putem vorbi astfel despre un Mefistofel kantian și un Kant faustian. Diferențele între Faustul lui Goethe și celelalte versiuni mai constau în faptul că marele autor german a finalizat piesa spre sfîrșitul vieții, în vreme ce alți autori la fel de importanți ca Marlowe, Kant, Spengler, Thomas Mann, Calderon de la Barca, de care se va ocupa în **Eros și magie în Renaștere** însuși Ioan Petru Culianu[3], pot constitui tot atâtea contra-exemple. Culianu consideră drept izvor al mitului lui Faust, perfectă ilustrare a Reformei, un Voksbuch(Alamanah) tipărit de Johann Spies la Frankfurt, în 1587, interpolat mai apoi de un copilator, Andreas Frei, iar versiunea acestuia a fost tradusă în limba engleză de P.F.Gent în 1592, și ar stat la baza piesei lui Kit Marlowe. De fapt în spatele episodului din piesa lui Calderon, El magico prodigioso, în care cu ajutorul artei magiei albe Faust o readuce la viață pe Elena, sub forma unei fantome, ar sta alte două mituri cel al lui Simon-Faust și legenda sfîntului Ciprian din Antiohia. Îndrăgostit fiind de frumoasa Iustina, fără să știe că aceasta este creștină și că a făcut un pact de castitate, el recurge la sprijinul unui deon, care îi va promite că i-o va dărui în schimbul sufletului său. Neputînd să o convingă diavolul îi va procura un simulacru, care seamănă cu fata dar nu-i decât o apariție diabolică, dar Ciprian va renunța la ea și va merge alături de fată pe calea martiriului creștin. (By the way, mâna sfîntului Ciprian se găsește undeva la o biserică din București, Biserica Zlătari, de lîngă Universitate).

Cu toate că s-a inspirat din piesa lui Goethe, Calderon și-a rebotezat personajul Faust în Cipriano și pe Elena a transformat-o în Faustina, și a păstrat unele părți ale piesei, cum ar fi cea intitulată Prolog în cer, modificînd-o în sensul căutării unor chestiuni teologice. De fapt între Justina și Faustina se dă o luptă, în final prima, puternic atașată de valorile credinței și moralei creștine va învinge, iar Calderon de la Barca îi va sfătui pe spaniolii contemporani cu epoca Reformei dar și animați de o credință specifică Barocului spaniol să aleagă iubirea cerească în detrimentul celei pământești.

Piesa lui Kit Marlowe oferă spectatorului contemporan diverse spectacole epistemologice ale Angliei elisabethane, suntem introduși pe rând în astrologie, cosmologie iar pe undeva piesa constituie o anticipare a suprarealismului, Faust și Mefisto, deghizați în cardinali, discută cu papa Adrian și îl eliberează pe anti-papa Bruno, apoi îl invită pe Carol Quintul la o defilare a fantomelor de la curtea lui Alexandru cel Mare, tocmai pentru a demonstra ontologia destul de precară a acestei lumi, că ea este doar un imens teatru de umbre, iar împăratul îi oferă cu generozitate lui Faust postul de guvernator al Germaniei. În timpul unei vizite la ducele de Vanholt Faust se va îndrăgosti de fantoma Elenei din Troia pe care i-o oferise în dar Mefistofel, dar îl sfătuiește să-i ia sufletul cu un sărut. De fapt ar fi vorba aici de o călătorie dantescă pe dos, Elena este o anti-Beatrice care îl conduce pe Faust la porțile morții dar nu-i va rămâne alături și după moarte.

Mefistofel îl va avertiza, de altfel în piesă, pe Faust că Infernul este aici pe pământ, după cum Jean-Paul Sartre rămâne celebru prin afirmația sa, Infernul sunt ceilalți.

[3] Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere*, traducere de Dan Petrescu, prefață de Mircea Eliade, postfață de Sorin Antohi, București, Editura Nemira, 1994

De fapt Faustul lui Marlowe va fi damnat, își va arde cărțile, va fi obligat la finalul piesei să-și doneze sufletul lui Lucifer în contul pactului semnat la început cu Mefisto, iar caracterul acesta discontinuu, piesa fiind formată din episoade izolate, ar punea în evidență tocmai influența anglicanismului sau a protestantismului englez din epoca Elisabethană.

Registrul se schimbă începând cu secolul al XVIII-lea, al Iluminismului german, mai precis cu Lessing. El s-a dedicat realizării tragediei lui Faust în două etape: în 1758 şi în 1767-1768 şi a reuşit să aducă în circuitul literaturii, în general, şi a temei faustice, în special, o inovaţie pe care nimeni înaintea lui n-a îndraznit-o: protagonistul nu mai este supus implacabilei condamnări, ci este salvat, mântuit datorită setei sale de a cunoaşte. Aşadar, iluministul german l-a "redescoperit pe Faust pentru literatura modernă", i-a schimbat destinul şi a modificat radical viziunea asupra omului şi a naturii sale. Nu putem trece cu vederea matriţa culturală în care s-a născut noua abordare a personajului: e vorba de perioada raţionalismului german şi de ascensiunea burgheziei din vremea respectivă. Începând cu Lessing, prelucrările ce au la bază mitul faustic vor oscila mereu între "soluţia pesimistă şi cea optimistă", introdusă de învăţatul german.

Iată doar o parte din existenţa şi metamorfoza continuă a perenului mit faustic. Început sub semnul obscurităţii spirituale şi a decadenţei Evului Mediu, el a ajuns, complet transformat putem spune, în inima secolului Luminilor. E o sagă incitantă şi relevantă pentru modul în care literatura combină în retortele sale seculare motive şi teme pe care, mai apoi, le oferă mereu sub o altă formă generaţiilor viitoare.

III.2. *Faust* al lui Goethe: de la damnare la măreţia senină a mântuirii

Faust, opera capitală a lui Goethe, este rezultatul uneia dintre cele mai lungi perioade de gestaţie artistică pe care literatura le-a cunoscut. Începută în anii tinereţii autorului, drama a atins plenitudinea estetică abia cu câteva luni înainte de moartea acestuia, în 1832. Dincolo de valoarea sa intrinsecă, incontestabilă, poemul goethean este şi suma tuturor experienţelor adunate de marele scriitor german de-a lungul vieţii sale. Perioada sa de apariţie – a operei dramatice – a coincis cu revoluţia franceză, cu campanile napoleoniene, cu dezvoltarea tehnicii şi revoluţia industrială, dar şi cu apariţia socialismului utopic. Toate aceste evenimente de mare anvergură pe care umanitatea le-a trăit, şi-au lăsat amprenta, mai mult sau mai puţin, asupra capodoperei gânditorului din Weimar.

Goethe ne pune faţă în faţă cu una dintre cele mai complexe şi valoroase opere din câte s-au scris despre Faust. Ea este rodul unei evoluţii calitative seculare şi, o dată cu scriitorul german, literatura faustică atinge punctul de apogeu al realizării sale artistice. Drama propriu-zisă debutează cu "prologul în cer" în care ni se redă o confruntare ancestrală dintre Dumnezeu şi diavol, dintre bine şi rău, lumină şi întuneric. Goethe păstrează substratul creştin potrivit căruia Dumnezeu e Demiurgul suveran, omnipotent care doar tolerează forţele malefice ale iadului pentru a stimula acţiunile umane. Nu vom marşa la o descriere punctuală a tuturor scenelor, binecunoscute de altfel, ale poemului tragic, ci, pentru a reliefa saltul valoric şi calitativ considerabil pe care literatura faustică îl face din momentul apariţiei operei autorului german, vom selecta doar anumite momente semnificative, inovatoare, de cea mai înaltă realizare artistică pe care Goethe le aduce în prim-plan.

Ca element de originalitate, se poate menţiona pariul transcendent încheiat între Dumnezeu şi Mefistofel, "menit să dovedească nobleţea aspiraţiei fundamentale a omului în ciuda ispitelor care-l pot încerca". Faust este ales drept miză a prinsorii şi, astfel, energicul şi ezotericul personaj cade la mijloc într-o luptă de mari proporţii a suprarealului. Condiţia eroului din dramă aminteşte de un alt personaj biblic celebru, bătrânul Iov, care devine şi el obiectul unei confruntări între cele două forţe antagonice care guvernează lumea şi spiritual uman. Scopul e acelaşi: etalarea latenţelor pozitive, morale ale sufletului omenesc şi renunţarea la orice urmă de trufie, având drept ţintă mărirea Creatorului şi redempţiunea personală.

Experienţa legendarului personaj în creaţia lui Goethe este una episodică, cu delimitări evidente ale momentelor de criză, de depresiune morală şi spirituală şi ale iluminării progresive. Un element de noutate şi de o mare profunzime a semnificaţiilor este şi ivirea în scenă a Margaretei. Întinerit în "bucătăria vrăjitoarelor", Faust va poseda, pe lângă abilitatea descifrării runelor universului, şi o capacitate demonică de a-şi fermeca apropiaţii, inclusiv pe "graţioasa şi inocenta" Margareta. Sufletul faustic încearcă o eliberare prin iubire din cleştele pactului cu Mefistofel, dar acesta îi retează orice aspiraţie purificatoare şi-l face pe Faust ucigaşul fratelui Margaretei. În noaptea valpurgică, eroul, cuprins de voluptate, e pe punctul de a păşi pragul împlinirii pactului încheiat, dar imaginea revelată a Margaretei, acuzată de pruncucidere şi întemniţată, îl va salva încă o dată. Străbate din această scenă concepţia goetheană a eliberării sufletului încătuşat prin puterea dragostei, viziune care, abia la final, îşi va găsi adevărata semnificaţie salvatoare. Natura fecundă a lui Faust este guvernată de "posibilitatea găsirii unui sens al vieţii împlinit în sine. Fără acest sens, adică fără conşiinţa valorii vieţii, totul devine oscilant şi fără loc". În fond, drama lui Goethe este purtătoarea codului genetic arhetipal transmis întregii posterităţi. Problema salvării ambivalentului personaj ocupă, la autorul german, un loc central. Ca şi la Lessing, Faust este salvat de bolgia infernului. Dar este o altfel de eliberare: resorturile ei sunt radical diferite. Dacă Lessing îşi salva eroul graţie elanurilor sale iluministe de cunoaştere şi înţelegere raţionalistă a lumii, Goethe vădeşte un filon profund umanist şi accentuează mai mult decât oricare altul disponibilităţile interioare axate pe dragoste, altruism şi dăruire totală în folosul aproapelui şi a umanităţii întregi. Există o seninătate calmă ce iradiază din belşug finalul poemului dramatic şi aceasta pentru că Faust nu mai aspiră către glorie deşartă, ci către faptă. Asanarea ţinutului de la marginea mării cu scopul declarat de a-l pune în folosul oamenilor şi de a-i ajuta, îl transformă radical pe erou. Înfrângerea furiei elementelor e direct proporţională cu eliberarea de egoism şi purificarea lui Faust. Ajuns un bătrân centenar, eroul apostat nu va pregeta să transforme locurile mlăştinoase într-o ţară înfloritoare. Asemenea meşterului Manole a lui Blaga, Faust îşi zoreşte oamenii să termine cât mai repede lucrarea, presimţindu-şi parcă sfârşitul. În final, el rosteşte cuvântul "rezolutoriu al pactului încheiat altădată cu Mefistofel", gustă delectarea clipei supreme, ultime, aşa cum şi-a dorit mereu şi cere secundei să se oprească. Protagonistul se sfârşeşte, dar moartea lui nu are nimic tragic în ea. Pactul a fost anulat datorită solidarităţii depline cu oamenii, cu materia şi cu viaţa. Fidel crezului său panteistic, Goethe a transformat natura, spaţiul exterior într-o expresie inefabilă a divinului, iar fapta, actul creator, au devenit căile care asigură mântuirea. Semnificaţia vieţii împlinite stă în acţiunea concretă pusă în slujba oamenilor. Dominat de figura unui rebel şi a unui titan, poemul exaltă pe parcurs preceptele neo-umanismului de sorginte antică. Nota în care se încheie este una apoteotică şi relevă concepţia lui Goethe şi a tutoror contemporanilor săi referitoare la om şi la natura sa. Aceasta este noua abordare care-l individualizează pe scriitorul german între toţi înaintaşii săi. El valorifică legenda faustică "din unghiul noii civilizaţii a muncii, care poate recunoaşte în el un precursor". Graţie acestui lucru, putem subscrie în totalitate, ca o concluzie fericită, la ceea ce T. Vianu a văzut în această operă şi anume o "înfăţişare dramatică a unei vieţi omeneşti".

III.3. **Panait Cerna despre Faust**

În anul 1909 poetul Panait Cerna[4] se află la Berlin, unde se ocupa de scrierea unei teze de doctorat despre poezia de idei, și unde va lucra la două studii critice, unul despre poezia lui Eminescu și celălalt despre Faust. Poetul a tradus încă din anii studenției din Goethe, Baudelaire, Lenau etc., Panait Cerna studiază și istoria filosofiei, estetica, istoria literaturii europene. Panait Cerna este atras în primul rând de dimensiunea umanistă a operei lui Faust dar și de mesajul tragic transmis de aceasta, din păcate moartea sa prematură a făcut ca acest studiu să nu fie terminat. Boala sa dar și agitația în legătură cu teza de doctorat opresc studiul la iluzoria secvenţă a întineririi şi mântuirii: „Şi cînd se ridică din locul unde căzuse în genunchi ca să-şi astâmpere setea, vede în depărtare mirajul de mai nainte. Şi urmează mai departe aceeaşi goană după o chemare adâncă şi neînţeleasă, cu picioarele în nisipul arzător al pustiei şi cu ochii către cerul zărilor pururi departe."

Ce ar mai fi urmat după această pustie nu ştim. Ştim doar că Panait Cerna a fost marcat de natura faustică a creaţiei lui Goethe, care îi provocase şi raportarea teoretică la Eminescu, cel despre care susţine că este o natură faustiană. Cu toate că este neterminat studiul merită întreaga atenţie, el impunîndu-se atenției cititorului contemporan prin profunzimea observațiilor analitice, prin originalitatea punctelor de vedere exprimate, prin limbaj. Motivul faustic, aşa cum apare înfăţişat de Goethe, este interpretat de Panait Cerna prin prisma dualismului naturii umane: „Sufletul omenesc are puterea de a se dedubla. Această dedublare poate merge până la conştiinţa a două personalităţi distincte. Una din aceste personalităţi capătă din anumite motive un ascendent asupra celeilalte şi atunci lucrează independent de ea şi o poate sugestiona. Se pare că eul comun al lui Faust a căpătat de la o vreme această putere asupra celui mai înalt şi ca să-şi asigure această precumpănire i-a sugestionat gândul că ar fi duh şi ia provocat şi iluzii în legătură cu această credinţă".

Criticul literar Petru Poantă, referindu-se la studiul despre Faust, comparativ cu cel despre Eminescu, constata cu surprindere: „Un limbaj critic mai consistent şi mai bine conceptualizat întîlnim în Faust, un studiu care surprinde, înainte de orice, prin lipsa oricărei inhibiţii în faţa unei capodopere a literaturii universale. E o sfidare orgolioasă a condiţiei sale de literat al unei culturi provinciale. Deşi neterminat, studiul e, totuşi, coerent şi unitar, ideea sa centrală fiind convingător demonstrată. Ea pare originală şi inedită în bibliografia critică a operei goetheene, dar, oricum, are anvergura unei construcţii hermeneutice penetrante. Astfel, Faust, ca personaj, este văzut drept o personalitate dublă. Fausticul şi mefistofelicul sunt cele două ipostaze contradictorii ale conştiinţei sale scindate. Analiza lor ca tipologii existenţiale şi literare relevă o inteligenţă critică ieşită din comun".

Panait Cerna definește de la începutul studiului identitatea lui Faust: „Un suflet superior în faţa naturii şi a vieţii. Un om veşnic aactiv şi nemulţumit de sine, care caută cheia fericirii omeneşti. Vreme îndelungată a îmbrăţişat cu mintea sa existenţa întreagă şi i-a pus întrebare după întrebare. Dar natura a rămas mută în faţa lui: o enigmă în faţa altei enigme. Ani de-a rândul a contemplat de pe ţărm nemărginita mare a vieţii şi a aşteptat ca furtunile şi norocul să-i zvîrle la picioare mărgăritarele din adîncurile ei. Dar aşteptarea i-a fost zadarnică. Atunci se aruncă el însuşi în mare. Ca un scufundător îndrăzneţ, se coboară în abisul valurilor, să culeagă singur perla cea fără de preţ".

Pornind de la ipostaza faustică, este interesant de văzut cum este înfăţişată cealaltă ipostază a dublei personalităţi a lui Faust, aşa cum a închipuit-o Panait Cerna: „Un fel de călăuză a lui, un fel de sfetnic îmbătrânit al lumii. El ne apare ca unul care a încercat toate plăcerile lumii şi care le cunoaşte valoarea reală şi acum caută să treacă ucenicului său toată experienţa sa în ale vieţii şi să-i arate încîntătoarea cale a naturii".

[4] Panait Cerna. *Eminescu & Faust. Studii*; ediţie îngrijită şi note de Dumitru Cerna, prefaţă de Petru Poantă. Cluj – Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2001

Pentru a contura mai clar structura acestei duble identități, Panait Cerna subliniază: „Această a doua personalitate instinctiv-diabolică a lui F.(aust) nu e decât o parte integrantă din sufletul acestuia. Ea e un centru al tuturor ecourilor care vin din organismul său şi a tuturor sentimentelor şi gândurilor legate de aceste ecouri. Ea formează la rândul ei un izvor de imbolduri în sufletul şi-n organismul lui Faust în legătură cu tendinţa sa fundamentală.

Cînd Goethe a desprins-o din conştiinţa cea bună a lui F.(aust) şi a întrupat-o într-o figură aparte, a privit-o ca o existenţă pur spirituală şi nu i-a putut acorda caracter de om, care ar lucra pentru sine, cu nevoi şi trebuinţi independente de Faust. Ea lucrează numai în aparenţă în afară de dânsul. De fapt ea e activă în el, prin el şi pentru el. Ea trebuia gândită ca o porţiune din sufletul acestuia".

Şi Panait Cerna, în comentariul său, chiar aşa îl şi analizează, ca-n aceste glose la Faust. Dublul moral al lui Faust este Mefistofeles, de fapt interpretarea lui Paul Cerna merge în direcția Eticii, cu care acesta se şi identifică: „Dacă M.(efistofeles) nu ar fi decât întruparea scepticismului satanic, dacă n-ar fi ceva intern şi identic cu această a doua personalitate a lui Faust, ar trebui să-l vedem mai consecvent, mai egal cu sine însuşi, pururi în rol de diavol".

Dedublarea lui Faust este susţinută şi motivată astfel de teoretician: „Am conceput pe Mefistofeles ca a doua personalitate morală a lui Faust. Acesta din urmă ar fi asemenea unui vultur care îşi urmează zborul către înălţimi, ce(lă)lalt ar fi umbra lui, care rămâne pururi la pământ. Bucuros aş compara această umbră cu o greutate de plumb, atârnată la capătul unui fir nevăzut, ce caută să împiedice zborul suitor al vulturului şi să-l atragă la pământ alături de dânsul. Mefistofeles nu şi-a ajuns ţelul urmărit de a lega pe Faust de o iubire omenească. Acum urmăreşte să-l introducă la curtea împăratului din Palatinat, să-i pregătească un drum către mari demnităţi, să-i insufle gustul puterei. Născând într-însul plăcerea de a stăpâni şi toate mulţumirile legate de o poziţiune privilegiată, el speră să-i dea împăcarea de sine, satisfacţia supremă, pe care nu i-a putut-o da dragostea pentru Gretchen". Referindu-se la dualismul structural omenesc, autorul relevă meritul lui Goethe de a fi găsit expresivitatea genială a întrupării lui: „Meritul lui Goethe e de a fi găsit un mod aşa de expresiv de a înfăţişa acest dualism adânc omenesc. Toate sugestiile simţurilor noastre, toată violenţa fatală a impulsurilor egoiste, închipuite astfel în persoana lui Mefistofeles, de parcă ni le-ar şopti cineva din afară…, de parcă ne-ar tîrî după propria ei voie o putere străină şi covârşitoare… – nu se putea o mai plastică şi mai ingenioasă creaţiune a geniului artistic!".

Relaţia dintre Faust şi Mefistofeles, dezvăluie faptul că, dintre toate sentimentele omului, cele mai energizante sunt patimile şi instinctele lui; este sentinţa din **Prolog în cer** care „consună în totul cu modul nostru de a percepe relaţia dintre Faust şi Mefistofeles".

Comentând studiul acesta al lui Panait Cerna despre Faust, Horia Oprescu consideră că subiectul izvorăşte dintr-o serie de reminiscenţe personale ale autorului îmbinate cu ecouri legendare şi precepte ştiinţifice de tot felul: „În anii de învăţătură din Germania, Cerna întreprinde un laborios studiu asupra lui Faust de Goethe. Marele poet german, precum se ştie, şi-a închinat întreaga viaţă conceperii şi desăvîrşirii acestei opere. Subiectul izvorăşte dintr-o serie de reminiscenţe, personale, ale autorului, îmbinate cu ecouri legendare şi precepte ştiinţifice, de tot felul. Să ne-aducem aminte... Doctorul Faust semnează un pact cu diavolul. Îi cedează sufletul, spre a obţine, în schimb, cheia fericirii pământeşti şi mijlocul dezlegării nepătrunselor taine. Sau, exprimată altfel, tema celebrei lucrări ar fi năzuinţa spiritului omenesc spre aflarea necunoscutului, chiar dacă, biruinţa visată este plătită cu sacrificiul suprem. Numai că, ambiţia doctorului Faust se sfarmă, ca o dovadă că tainele şi satisfacţiile vieţii nu se dobândesc prin formule cabalistice, ci prin muncă răbdătoare, prin dezvoltare succesivă. Dacă Faust este un vrăjitor cu totul comun, spune Engels, Goethe a pus în el psihologia mai multor secole şi – prin gura lui Mefistofeles, – poetul german a revărsat batjocura lui cea mai amară asupra vieţii societăţii germane a timpului său. // Tînărul student român combate, critic şi curajos, pe unii cercetători germani, veritabili specialişti în materie. Iată – ca document – o

asemenea filă. // „... Dintre comentatorii cunoscuţi – afirmă Cerna – acel care pare a avea mai multă apropiere de felul nostru de a percepe relaţia dintre Mefisto şi Faust este renumitul profesor la Universitatea din Berlin, – Paulsen. // ... Concepţia lui Paulsen, continuă Cerna, ni se pare necompletată şi abstractă. Mi se pare că nu se merge până la obîrşia răului omenesc... // ... Ca şi curcubeul care se zugraveşte în apa cascadelor, aşa e şi fericirea omenească: Aici se pierde în razele soarelui, aici se risipeşte în azur. // Ea nu are durată continuă, ci apare numai cînd şi cînd. Această succesiune, de la întuneric la lumină, de la încîntare la pustiire sufletească, este tocmai imaginea vieţii omeneşti în întregul ei. //

Panait Cerna declara că l-a conceput pe Mefistofeles drept o a doua personalitate morală a lui Faust: „*Aceasta din urmă ar fi asemenea unui vultur care îşi urmează zborul către înălţimi. Cealaltă ar fi umbra lui, care rămâne pururi la pământ. Bucuros aş compara această umbră cu o greutate de plumb, atârnată la capătul unui fir nevăzut, ce caută să împiedice zborul suitor al vulturului şi să-l atragă mereu spre lut, alăturea de dînsul*”.

Poate cel mai atent comentariu despre acest studiu îl face Ioana Em Petrescu, descoperind în „îndârjirile” esteticianului Panait Cerna, atât intuiţia poetică de excepţie, cât şi începutul unui program de critică hermeneutică: „ În studiul (bogat în interpretări critice de fineţe) asupra lui Faust (1909), Panait Cerna formulează un program critic (în fond, de critică hermeneutică), plecând de la teza că ceea ce e mai interesant, mai adânc într-o creaţiune de geniu e sensul general al vieţii pe care îl găsim în intuiţia poetică; de aceea, orice interpretare este o încercare de a găsi firul de legătură între elementele operei date şi de a prezenta întregul în lumina sa adevărată”.

III.4. Faust și filosofia românească

Primul dintre filosofii de la noi care a dat atenție mitului lui Faust a fost Nae Ionescu, profesorul unei generații întregi de filosofi sau eseiști români, din mantaua căruia s-a născut filosofia românească a zilelor noastre. De la celebrul studiu al lui Oswald Spengler[5], **Declinul Occidentului,** pus sub semnul fausticului, la cursul lui Nae Ionescu despre problema mântuirii în Faust nu a mai rămas decât un singur pas. Nae Ionescu citează un articol scris de un oarecare scriitor francez, Maclot, care pretindea într-un text publicat în revista **Mercure du France** că are cheia dramei Faust, pe care filosoful o va pune în relație cu o montare a piesei de pe scena Teatrului Național din București.

Tema esențială a metafizicii lui Goethe o constituie, potrivit lui Nae Ionescu[6], exprimată în **Cursul de metafizică**, problema mântuirii, a salvării, primul pas spre mântuire fiind căderea în păcat, apoi va prezenta cele două concepții despre păcat în accepțiunea iudaismului și creștinismului, apoi face un excurs prin filosofia lui Origene și Pelasgius, apoi va prezenta cel de-al doilea pas al mântuirii, ridicarea din păcat.

În privința lui Faust Nae Ionescu se simte obligat să contrazică opinia unui germanist care vedea unitatea piesei, că ar fi trei straturi diferite în realizarea acestui proiect la care Goethe a lucrat aproximativ 60 de ani., că un moment semnificativ în geneza piesei îl constituie întîlnirea cu Schiller, iar din prietenia lor va rezulta chiar piesa, dat fiind faptul că noul său amic îl bătea la cap să finalizeze piesa. Răspunsul lui Goethe a fost că legat piesa într-un burduf și că îi este frică să dea drumul sforilor, din corespondența celor doi reiese foarte clar că acesta i-a cerut sfaturi lui Schiller pe măsură ce lucra la elaborarea piesei, cuvintele idee și simbol apar în aceste scrisori, iar corespondența cu Luden în care dramaturgul afirmă unitatea operei sale adaugă o nuanță suplimentară chestiunii.

Analizând Prologul în cer filosoful român va reconstitui unitatea piesei punînd în discuție șase scene diferite, monologul lui Faust, primul dialog cu Mefistofel, tragedia Margaretei, iar din partea a doua alte două scene și deznodământul. Prologul în cer are doar

[5] Oswald Spengler, Declinul Occidentului, traducere de Ioan Lascu, Editura Beladi, 1996
[6] Nae Ionescu, Curs de metafizică, București, Editura Humanitas, 1995

câteva personaje, cei trei arhangheli, Dumnezeu și Mefistofel. Din acesta Nae Ionescu deduce prin discursurile celor doi, Rafael și Gabriel, primul vorbind despre soare și lună, cel de-al doilea despre pământ și întuneric, că nu se poate vorbi despre un monism moral la Goethe, ci de un dualism, de lupta continuă dintre întuneric și lumină, care provine din Zoroastrism, vezi și studiul lui Ioan Petru Culianu despre Moara cu noroc.

Mefistofel discută cu Dumnezeu iar acesta i-l prezintă pe Faust drept argument că oamenii vor pendula mereu între Bine și Rău, iar acesta îi va cere permisiunea să-l ispitească, dar Dumnezeu îi va răspunde că este dreptul lui natural să o facă. Este schițată aici și o filozofie a limitei, care mai tîrziu se va cristaliza în devenirea întru ființă la Noica din sau peratologia lui Liiceanu, din Despre limită[7], astfel omul faustic nu face binele ci tinde către el, Faust reprezintă chiar individul care tinde spre ceva.

Faust nu poate fi decât o ființă dual, care pendulează între cunoaștere, privită sub semnul Renașterii, drept identitate între știință și magie, și trăire. De aici din primul monolog al lui Faust rezultă clar diferențele care există între omul metafizic și cel științific, vezi asemănarea care ar putea fi trasată cu gnoseologia lui Blaga, cu cunoașterea de tip luciferic și cea de tip paradisiac. Faptul că scena se petrece într-o odaie gotică este seminificativ și el, deoarece în limba germană gotic are și sensul de haotic sau romantic, iar acest sens se suprapune chiar peste stările de spirit ale lui Faust.

Faust este un învățat și un profesor dar care a preluat lecția lui Socrate, Știi că nu știi, știe că de zece ani își duce elevii de nas și că nu știe mai nimic. El nu are bunuri de valoare dar nici nu este preocupat de ele, dar cînd razele lunii pătrund în odaie Faust este transfigurat și purtat spre natură. Intrarea lui Wagner în scenă are un caracter de intermezzo comic iar acesta nu este un prost ci un om de știință, rezultă clar opoziția dintre Faust omul metafizic și Wagner, omul științific.

Profesorul intră apoi în domeniul angelologiei pentru a vorbi despre formele de cunoaștere angelice, amintind că Descartes punea chiar semn de egalitate între cunoașterea îngerilor și cea a oamenilor. Faust se autocaracteriza că ar fi fost mai mult decât heruvimii, adică un Serafim, dar acesta este chiar o parte din Dumnezeire, creează și cunoaște simultan. Goethe era un inițiat în ocultism și făcea parte din ordinul roza-cruceenilor, care și-au reluat celebritatea după ce au devenit eroii romanului lui Umberto Eco, Pendulul lui Foucault. Dacă heruvimii reprezintă cunoașterea propriu zisă, serafimii reprezintă cunoașterea creatoare.

În acest monolog apare citată și grija(die Sorge), un concept absolut esențial în înțelegerea ontologiei faustice, înrudit cu spinul în carne din filosofia lui Sören Kierkegaard. În același monolog apare și scena sinuciderii, Faust care bea conținutul unei fiole dar este oprit de vocile care intonează imnuri: Hristos a înviat! și nu își duce decizia la bun sfârşit contribuie la întărirea unității tematice a piesei. Goethe este un om al Renașterii și caută să demonstreze unitatea dintre Cosmos și ființa individuală, consonanța dintre Macrocosm și Microcosm.

Studiul lui Nae Ionescu despre Faust a lăsat urme adânci în cultura română, el i-a influențat pe C.Noica, cel care a scris un Anti-Goethe și apoi eseul ceva mai redus ca întindere Despărțirea de Goethe dar și pe Mircea Eliade care va publica un mic eseu de istoria religiilor, intitulat **Mefistotel și androginul**[8]. Cartea aceasta a rezultat din lipirea a două articole pe teme diferite, cea a unei analize a mitului lui Mefistofeles, din Vocaţia lui Mefistofeles, publicat în Universul literar în 1939 şi o temă tratată pe larg în **Mitul reintegrării**i[9], cea a androginiei cu valoare literară. Preocupările sale în domeniul limbajelor secrete le dublează pe cele ale lui René Guénon, autorul unei cărţi despre Dante, L'ésotérisme de Dante, publicată în 1925, pe care Mircea Eliade ar fi putut-o utiliza pentru documentare.

Mircea Eliade, Mefistofel și androginul

[7] Gabriel Liiceanu, Despre limită, București, Editura Humanitas, 2019
[8] Mircea Eliade, Mefistotel și androginul, București, Editura Humanitas, 1995
[9] Mircea Eliade, Mitul reintegrării, București, Editura Humanitas, 2003

Mircea Eliade își va aminti într-o însemnare din **Jurnalul**[10] său că a participat la cursul pe tema mântuirii în drama Faust, dar va da în Mitul reintegrării(1934), refăcut în Mefistofel și androginul, propria sa variantă de interpretare a Prologului în cer, pornind de data aceasta de la valorile mitologice ale lui Mefistofel, pornind de la simpatia reciprocă dintre Diavol și Dumnezeu, care seamănă puțin cu dualitatea bogomilică dintre Fîrtate și Nefîrtate din piesa lui Lucian Blaga[11], **Meșterul Manole**.

Mefisto joacă în piesă rolul bufonul shakesperean care neagă, un trickster, deși una dintre replici este pătrunsă de melancolie în momentul în care Mefisto se referă la timpul pe care îl mai are de pretrecut până se va întîlni cu Creatorul, Von Zeit zu Zeit. În acesta Mircea Eliade descoperă chiar un ritm cosmic, în care într-un moment inițial Binele și Răul au coincis, pentru ca mai apoi să se separe, adică ideea coincidenței contrariilor, a contopirii dintre Ființă și Neființă, adică a totalizării realului. În piesa lui Goethe Răul este necesar deoarece provoacă Binele, iar Mefisto îi va spune lui Homunculus: „Dacă nu greșești, nu vei dobândi înțelegerea". Mefisto face parte din ceea ce Goethe denumea Tot-Unul, iar rădăcinile gândirii lui filosofice ar trebui căutate în filosofia unor Giordano Bruno, Boehme sau Swedenborg.

Mefisto este, în accepțiunea lui Goethe, „spiritul care neagă, care protestează, care răstoarnă și oprește pe loc". El îi cere lui Faust să se oprească, adică să instaureze moartea în viață, omul ucigând în el rădăcinile vieții. De fapt prin acțiunile lui Mefisto e un factor catalitic, el va dinamiza viața va ajuta la organizarea creației și susține lumina. Pentru a afla sensul simpatiei polare dintre Dumnezeu și Diavol Mircea Eliade va studia mumele despre care vorbește Goethe, rolul marii zeițe în societățile agricole, matriarhale, zeițele pământului sau ale fertilității, timpul și destinul, pantheonul indian, șarpele, fratele soarelui, și principiu coincidenței oppositorum în gândirea indiană, dar și la tradiția maniheismului indian, revizitat de Lucian Blaga. ajungând în partea a doua a studiului Mitul reintegrării la analiza mitului androginului, care reprezenta cel mai bine figura zeului ideal.

Prototipul fusese dezvoltat într-o conferinţă radiofonică, intitulată **Tainele lui Dante**[12] , în care savantul va zăbovi tocmai asupra acestei teme, cea a limbajului secret ascuns în Divina Comedie, recenzînd un studiu clasic, cel al Luigi Valli, care publicase o carte, despre limbajele secrete ale lui Dante dar şi un studiu al lui Ernesto Buonaiuti, **Dante comme profetta**[13]. Mai tîrziu se va opri asupra temei şi Umberto Eco în sinteza sa asupra limbilor perfecte intitulată **În căutarea limbii perfecte**[14], dar Umberto Eco nu citează însă nici studiul lui Mircea Eliade nici pe cel al lui René Guénon.

Un al doilea text generator al studiului publicat abia în anul 1942, intitulat Mitul reintegrării, este chiar prefaţa dramei Faust al lui Joahnn Wolfgang von Goethe, un al doilea autor cu care Mircea Eliade avea să-şi împletească de mai multe ori destinul. Camil Petrescu îşi nota amuzat în jurnalul său, intitulat de editorul său, Mircea Zaciu, Note zilnice, un posibil calc din substantivul din limba germană Tagebücher, utilizat pentru prima oară de Titu Maiorescu al cărui jurnal intim poartă titlul de Însemnări zilnice, că la un moment dat Mircea Eliade făcea afirmaţia că creierul său este singurul din ţară care repeta şi relua structura minţii lui Goethe. Titu Maiorescu va alege drama lui Goethe Faust pentru a demonstra că poezia poate fi pătrunsă adânc de acest spirit filosofic într-o lucrare de tinerețe, Considerații filosofice pe înțelesul tuturor. Spiritul care neagă tot, Mefisto, reprezintă chiar ilustrarea cea mai bună a acestui principiu, potrivit căreia tot ce este nou nu este decât expresia unor forme vechi, ca în

[10] Mircea Eliade, Jurnal, 1941-1969, București, Editura Humanitas, 1993, p.234
[11] Lucian Blaga, Meșterul Manole, în Teatru, București, Editura Minerva, volumul I, 1984
[12] Mircea Eliade, 50 de Conferințe radiofonice, București, Editura Humanitas, 2001, p. 124
[13] Ernesto Bonaiutti, Dante comme profetta, Edizione Guanda, 1936
[14] Umberto Eco, În căutarea limbii perfecte, traducere de Dragoș Cojocaru, Iași, Editura Polirom, 2002

versurile din Glossa lui Mihai Eminescu, Toate-s vechi și nouă toate sau Alte voci, aceeași gamă.

Lăsînd la o parte totala-i lipsă de modestie, putem spune însă că exista o fărâmă de adevăr în această comparaţie! Observaţia lui Mircea Eliade că între Dumnezeu şi Mefisto există o relaţie de simpatie reciprocă, pusă pe seama celebrei coincidentia oppositorum seamănă până la confuzie cu acel dualism bogomilic descris de Lucian Blaga în opera sa filosofică şi pus la temelia poemului Lumina raiului.

Principiul care stă la baza acestui volum din 1942 este împrumutat din filosofie, mai precis este vorba de celebrul principiu preluat din textele medievalului Nicolaus Cusanus, „coincidentia oppositorum", în care Mircea Eliade vedea de fapt un nucleu simbolic al filosofiei şi esteticii romantice dar care este chiar unul dintre modurile fundamentale de manifestare al Sacrului, de percepţie a structurii paradoxale a divinităţii, un corespondent eliadesc al lui „mysterium tremedum" din fenomenologia religiiilor, schiţată în **Sacrul**[15], tratatul lui Rudolf Otto . De fapt, chiar pe acest "sofism" îşi întemeiază Mircea Eliade ambiguitatea teoriei sale, şi poate tocmai acesta constituie baza universalităţii ei. Arhetipul acesta al operei lui Mircea Eliade fusese fixat încă din studiul său publicat în anul 1942, **Mitul reintegrării.**

Mircea Eliade se apropiase de filosofia lui Nicolaus Cusanus în timpul unui curs ţinut la Universitate, cînd fusese nevoit să primească funcţia de asistent onorific la Universitatea din Bucureşti, Nae Ionescu fiind cel care îl invitase să predea studenţilor un seminar despre Nicolaus Cusanus şi care îl plătea cu o sumă simbolică, extrasă chiar din salariul său de conferenţiar universitar. La scurt timp după rebeliunea legionară, pe data de 14 iulie 1938 Mircea Eliade va fi la rândul său internat din ordinul personal al regelui Carol al II-lea în lagărul de la Miercurea Ciuc, iar soţia sa, Nina Eliade, născută Mareş, a trimis două memorii separate, unul regelui şi celălalt ministrului de Interne, solicitîndu-le punerea sa imediată în libertate. Ea se va produce însă abia după intervenţia personală la Palat a lui Ică Antonescu.

Nu ştiu dacă putem merge până acolo încât să-l putem considera pe Mircea Eliade un ... teoretician al romantismului, mi-e teamă de unda de exagerare inclusă în această afirmaţie, dar cu siguranţă că, poziţia sa, exprimată pentru prima oară în acest studiu, nu poate fi trecută cu vederea de specialiştii domeniului. Gilbert Durand într-un studiu despre Shelley inserat în **Figuri mitice şi chipuri ale operei**[16]**,** citează concluzia colaboratorului său Jean Perrin: "Desigur, Jean Perrin a arătat că pentru Shelley, ca şi pentru toţi romanticii, ideologia globală, adică filosofia, este cea a problemei şi dificultăţilor fundamentale ale acelei coincidentia oppositorum, adică ale unităţilor contrarii şi ale sfîşierilor".

Este foarte posibil ca Jean Perrin să fi avut exact intuiţia lui Mircea Eliade. Volumele sale de Memorii, cel de-al doilea scris în epoca unei senine bătrâneţi, marcată evident de probleme de sănătate datorate înaintării în vîrstă repetă, de fapt, experienţa scrierii unei lucrări esenţiale, Poezie şi adevăr, o operă cu adevărat fundamentală a unei seninătăţi creatoare. Textul eseistului Mircea Eliade , pe care avea să-l transforme şi să-l publice într-o formă ceva mai organizată, mai sistematizată, într-un capitol separat din **Mefistofel şi androginul**[17], se ocupă de acest motiv al androginiei literare, trecîndu-l prin romantismul german, literatura franceză, în special, urmărit în textele lui Péladan, Balzac şi aducîndu-l până la Mihai Eminescu.

E dacă doriţi un caz particular de comparatism literar tratat în cheie mitică, iar una din aripile arhetipologiei se integrează, după cum observa însuşi Adrian Marino, pe deplin, în cîmpul literaturii comparate. Arhetipologia are acest avantaj, este o ştiinţă de frontieră, iar această structură de Ianus bifrons, structura ei de interfaţă îi asigură o mare parte din

[15] Rudolf Otto, Sacrul, traducere de Ioan Milea, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2002
[16] Gilbert Durand, Figuri mitice și chipuri ale operei, De la mitocritică la mitanaliză, traducere de, București, Editura Nemira, 1998
[17] Mircea Eliade, Mefistofel și androginul, București, Editura Humanitas, 1995

popularitate. M-a mirat totuşi să constat că nu există în acest studiu nici o referire la androginia eroilor eminescieni din nuvelele lui Mihai Eminescu, unde influenţa modelelor romanticilor germani era directă, sau cel puţin ar putea fi considerat o completare a studiului despre androgin, inclus în textul lui G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**[18]. În realitate, cele două interpretări, cea psihanalitică şi cea mitocritică nu se exclud deloc, ci se complinesc, se completează reciproc, se pun în valoare una pe alta. Eu aş compara acest studiu cu un tratat cumva asemănător deşi scris într-o cu totul altă cheie simbolică, cu tratatul de semiotică S/Z al lui Roland Barthes[19] , poate cel mai cunoscut dintre textele scrise în faza structuralistă a criticului francez, cu punct de plecare în povestirea lui Honoré de Balzac, Sarrasine. Mircea Eliade pune în discuţie o altă povestire a autorului său favorit din perioada adolescenţei, Séraphîta, şi urmăreşte apoi modul în care funcţionează în text nucleul mitic al androginului. Spre deosebire de Roland Barthes, care sonda zona naratologică sau pe cea semiotică, Mircea Eliade aplică o cu totul altă grilă de interpretare, cea mitocritică, cu rezultate la fel de fructuoase.

BIBLIOGRAPHY

Cristopher Marlowe, *Teatru*, traducere de Florentin Toma, Andrei Bantaș și Leon Levițki, București, Editura Univers, 1988

Andrei Călin Mihăilescu, *16-17, Renaștere, Manierism, Baroc*, traduceri de Corina Tiron și Mihnea Gafița, București, Editura Curtea Veche, 2002

Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere*, traducere de Dan Petrescu, prefață de Mircea Eliade, postfață de Sorin Antohi, București, Editura Nemira, 1994

Panait Cerna. *Eminescu & Faust. Studii*; ediţie îngrijită şi note de Dumitru Cerna, prefaţă de Petru Poantă. Cluj – Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2001

Oswald Spengler, *Declinul Occidentului*, traducere de Ioan Lascu, Editura Beladi, 1996

Nae Ionescu, *Curs de metafizică,* București, Editura Humanitas, 1995

Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, București, Editura Humanitas, 2019

Mircea Eliade, *Mefistotel și androginul,* București, Editura Humanitas, 1995

Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003

Mircea Eliade, *Jurnal, 1941-1969,* București, Editura Humanitas, 1993, p.234

Lucian Blaga, Meșterul Manole, în *Teatru*, București, Editura Minerva, volumul I, 1984

Mircea Eliade, *50 de Conferințe radiofonice*, București, Editura Humanitas, 2001, p. 124

Ernesto Bonaiutti, *Dante comme profetta*, Edizione Guanda, 1936

Umberto Eco, În căutarea limbii perfecte, traducere de Dragoș Cojocaru, Iași, Editura Polirom, 2002

Rudolf Otto, Sacrul, traducere de Ioan Milea, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2002

Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei, De la mitocritică la mitanaliză*, traducere de, București, Editura Nemira, 1998

Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*, București, Editura Humanitas, 1995

G.Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Opere, Editura Minerva, 1971, volumul 8-9

Roland Barthes, *S/Z*, translated by Richard Miller, Blackwell, 1974

[18] G.Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, Opere, Editura Minerva, 1971, volumul 8-9

[19]