

SCRITORII ROMANI
CONTEMPORANI

ION SÂN-GIORGIU



G O E T H E



FUNDAȚIA PENTRU LITERATURA
ȘI ARTA „REGELE CAROL II”

ea mărilor și prizele maritime epulz



BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
București

Cota

T 142425

Inventar

277937

e traducere din
PRODAN Lei 40

traducere din
MÂNDA Lei 40

tlanticul tradu-
e A. VIANU Lei 40

aducere din limba
E, cu o hartă 2 vol. Lei 40

. Viața părintelui
Iucere din limba
ODOSȘ Lei 40

are (Ediția a III-a)
a II-a) Lei 40

ria Ivoeului traducere din
ceză de Apriliana MEDIANU Lei 40

traducere în proză din limba elină
/INESCU (Ediția a II-a) Lei 40

JAKOB WASSERMANN *viața lui Stanley* traducere din limba germană de Radu CIOCULESCU Lei 40

H. M. STANLEY *Autobiografie* traducere din limba engleză de Mary M. POLIHRONIADE Lei 40

R. P. HUC *In China* traducere din limba franceză de Natalia BĂLUTĂ Lei 40

F. YEATS-BROWN *Bengali* traducere din limba engleză de Radu GEORGESCU Lei 40

JAKOB WASSERMANN *Christofor Columb* traducere din limba germană de I. SÂN-GIORGIU Lei 40

DEAN FARRAR *St. Winifred sau Școala și lumea ei* traducere din limba engleză de W. și C. NOICA Lei 40

R. P. HUC *In Tartaria* traducere din limba franceză de Victor S. E. Lei 40

I. F. ROUQUETTE *Impărăția tăcerii* traducere din limba franceză de Lucia DEMETRIUS Lei 40

M. C. WEYER *Trecutul Domnului Monge* traducere din limba franceză de Radu BOUREANU Lei 40

Au apărut

BIBLIOTECA „INFORMATIVĂ“

Ing. I. ORBONAȘ
H. STAHL și DAMIAN *Manual de atelier mecanic* Lei 80

P. BOGDAN *Manual de paleografie slavo-română* Lei 140

A. I. BRĂTESCU-VOINEȘTI *Tratat de pescuit* Lei 80

Au apărut

BIBLIOTECA „ARTISTICĂ“

O. HAN *Sculptorul D. Paciurea, cu 24 de planșe Andreescu* Lei 80

Al. BUSUIOCEANU
GH. OPRESCU *Pictura românească în secolul al XIX-lea* Lei 120

Au apărut

BIBLIOTECA „DOCUMENTARĂ“

ELENA GENERAL
PERTICARI DAVILA *Amintirile Colonelului Lăcusteanu, publicate de Radu CRUTZESCU* Lei 70

Din viața și corespondența lui Carol Davila Lei 300

E. DVOICENCO *Inceputurile literare ale lui B. P. Hasdeu* Lei 60

EM. BUCUȚA *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1910)* Lei 120

BIBI



GOETHE



S'AU TRAS DIN ACEASTĂ CARTE, PE
HÂRTIE VIDALON, DOUĂZECI ȘI CINCI
DE EXEMPLARE NEPUSE ÎN COMERȚ,
NUMEROTATE DELA 1 LA 25.

ION SÂN-GIORGIU

BB 94250

G O E T H E



BUCUREȘTI

FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ «REGELE CAROL II»

39, Bulevardul Lascar Catargi, 39

1938

2790
Anul Fol. S.

18805

~~Biblioteca Centrală Universitară
București
Cota 18805 Subtit Fd S
Inventar 277937~~

BIBLIOTECĂ UNIVERSITARĂ
Cota I 142425
Inven 277937

RC4/94

RC465/11

B.C.U. "Carol I" - Bucuresti



C277937



Goethe la șaisprezece ani
Pictură în ulei de un necunoscut.



GOETHE

Miniatură în ulei de Joh. Daniel Bayer (1773)

« SOCIETĂȚII GOETHE » DIN
WEIMAR INCHIN ACEASTĂ
CARTE.





P R E F A Ț Ă

1881
Cartea de față este rodul unor îndelungi cercetări asupra vieții și operei lui Goethe, care mi-au însoțit activitatea științifică și academică aproape un pătrar de veac. Voiu înfățișa în două volume destinul și înfăptuirile spirituale ale celui mai dinamic suflet și ale celei mai cuprinzătoare minți din câte s'au întâlnit în istoria culturii umane.

Intâiul volum va cuprinde, afară de introducere, viața și opera lui Goethe până la plecarea în Italia, când se încheie de fapt epoca sa de formație sufletească și spirituală. Volumul al doilea va urmări maturitatea și bătrânețea activă a poetului până la moartea sa. Poate că introducerea a luat proporții prea largi față de structura și dimensiunile întregului devenind în cele din urmă un capitol de sine stătător. Ea era totuși necesară, odată ce orice tentativă nouă de a scrie o monografie a lui Goethe pune pe autor aproape la fiecare pas în contact cu opera uriașă a biografilor, comentatorilor și imitatorilor. Această cercetare asupra pătrunderii lui Goethe în literatura universală oferă atât autorului, cât și publicului cetitor putința unei confruntări cu ceea ce s'a scris până astăzi despre poet.

Din această confruntare se poate însă trage învățământul surprinzător, că deși s'au scris mii și mii de cărți despre

Goethe, el poate oferi — mai ales unui cercetător străin — prilejul unei noi viziuni a vieții și operei sale. Poate fiindcă s'a scris atât despre Goethe, biografia sa a căpătat ceva schematic și stereotip, iar opera sa, covârșită de balastul nesfârșit al metodei genetice, sau de bunul plac al metodei psihologice, a devenit doar un pretext pentru cercetători, în loc să fie esențialul.

De aceea lucrarea de față, încearcă din nou, după atâtea altele, să schițeze viața lui Goethe, să-i talmăcească existența și să descopere în opera lui esența vitală și artistică a geniului său. Dând la o parte tot ce s'a scris atât de diferit și de interesant despre poet și scrisul său, m'am reîntors la izvoare, care după o atât de lungă peregrinare istorico-filologică îmi apăreau deodată proaspete în esențialul lor. Căci nenumăratele izvoare pe care le-au adunat cercetătorii pun la îndemâna biografului și criticului contemporan un Goethe deosebit de cel creat și păstrat în compendiile și monografiile ultimelor decenii. Ele deschid ochiului lacom al modernului perspective, pe care lucrările de sinteză de până acum n'au știut decât să le întrevadă. Am dat de aceea izvorului direct însemnătatea pe care el o merită și m'am bucurat să descopăr în documentul autentic punctele de reper ale cercetării mele.

Bibliografia folosită pentru această carte lasă, așa dar, locul întâiu izvoarelor directe, a căror atență folosire mi-a dat putința să adâncesc atât personalitatea multilaterală și «cameleonică» a lui Goethe, cât și uriașa sa operă. În ce privește materialul bibliografic propriu zis, am utilizat numai ceea ce mi s'a părut esențial și hotărâtor, îndrumându-mă în deosebi după schița bibliografică a profesorului

Iulius Petersen, — acestuia îi aduc aici mulțumiri colegiale pentru multe sfaturi și îndrumări — adăogând însă tot ce-am găsit inedit și autentic și înlăturând tot ce fusese întrecut de rezultatele cercetărilor mai noi.

Dar această carte, cu toate că a ținut tot timpul seama de cerințele unei opere cu caracter științific, râvnind să se așeze alături de lucrările asemănătoare din Occident, este totuși o carte pentru toată lumea, o carte care se vrea citită ușor și înțeleasă lesne. Ea se îndreaptă firește în rândul întâi, către publicul românesc, căruia dorește să-i dăruiască o imagine adevărată și luminoasă a aceluia care n'a jucat un rol epocal numai în cultura țării sale, ci s'a impus și ca un factor hotărîtor al culturii universale. Poate că strădania mea n'a fost zădarnică și poate că gândul meu va fi înțeles de cei cărora eu le aduc acest prinos entuziast al unei munci care nu se cere altfel răsplătită, decât dacă izbutește să atingă țelul urmărit cu dragoste și încredere.

15 Octomvrie 1937.

IMAGINEA LUI GOETHE ÎN
LITERATURA UNIVERSALĂ

I

Nu s'a scris încă până astăzi o carte amănunțită și completă despre chipul cum a evoluat imaginea lui Goethe în literatura și istoriografia literară germană și despre felul cum această imagine s'a oglindit în spiritualitatea europeană¹). Urmărind însă numai în chip sumar această evoluție ești surprins ce salturi se fac dela o epocă la alta și ce felurit apare Goethe în interpretarea contemporanilor, a romanticilor, a Germaniei june, a Naturalismului, a Expresionismului sau a ultimei generații de poeți poporaniști și naționaliști. Iar dacă străbați calea făcută de știința literară germană în cercetarea vieții și operei lui Goethe, pătrunzi într'un imens labirint care duce fie la un templu de admirație și de slavă fără rezervă, fie la o imensă bibliotecă de fișe critice și informative, din care e greu să desprinzi chipul autentic al aceluia care a fost Goethe.

Nu mai puțin variat și contradictoriu e aspectul ce ni-l înfățișează literatura și critica străină în decursul unui veac de contact cu Goethe. Poate că tocmai această confruntare a pontifului din Weimar cu literaturile străine, în care opera lui a lăsat urme variate și inegale, ar contura și mai clar personalitatea unică a poetului.

Proteic n'a fost Goethe numai ca om și ca scriitor, ci și prin multilateralitatea imaginilor pe care lumea și le-a făurit despre el. Încă dela întâia sa apariție în viața literară a Germaniei el e văzut sub mai multe aspecte. Pentru tineretul literar Goethe e geniul care rupe cu tradiția, e revoluționarul care calcă în picioare regulile clasice, e mai presus de toate autorul senzațional al lui *Goetz* și *Werther*. Aproape întreg tineretul din acea vreme s'a pus sub comanda poetului și l-a recunoscut drept conducător spiritual. Mai mult încă, gălăgia enormă pe care noua generație a făcut-o din capul locului în jurul lui Goethe a înrăurit în bună parte și atitudinea generațiilor literare mai vechi față de tânărul și răsvrătitul poet. Astfel cercul poezilor din Göttingen, al căror distant conducător spiritual era Klopstock, a privit cu un interes crescând manifestările literare pline de inedit senzațional ale lui Goethe. Era de sigur natural ca unele cercuri literare ortodoxe să aibe față de noul venit o atitudine hotărât negativă. Astfel *Goetz* a fost socotit de către unii « un monstru » și n'a indignat numai pe franțuzitul Frederic II, care vedea în această dramă o « desgustătoare imitație a lui Shakespeare, » ci și pe reformatorul Lessing, arbitrul epocii în materie de literatură dramatică ²⁾. Pentru cercurile raționaliste Goethe era un original, poate chiar un snob literar, care știa să inspire admirație și teamă totodată. Căci poetul a provocat dela început sentimente mixte. La unii a stârnit revoltă și teamă, la alții entuziasm și admirație, personalitatea lui preocupând cu aceeași căldură și înfrigurare cercurile tradiționaliste ca și pe cele revoluționare

ale intelectualității germane. Dacă urmărim în măsura posibilităților corespondența personalităților literare și filosofice ale epocii de tranziție din jurul anilor 1770—1780, observăm că lumea de atunci suferia de o adevărată « Goethemanie »³⁾.

Ai impresia că apăruse deodată în mijlocul literelor germane un Messia al poeziei, de care unii se temeau și-l condamnau ca pe un uzurpator, iar alții îl slăveau ca pe un liberator și ca pe un creator de noi valori spirituale. Asistăm de asemenea și la surprinzătoare capitulări sau convertiri ale unor spirite care la început au fost refractare farmecului personal goethean și impetuosității operei sale. Astfel un adversar al poetului ca Johann Georg Jacobi, capitulează repede când se apropie de el și când recunoaște în Goethe « pe unul dintre oamenii cei mai extraordinari, plin de geniu înalt, cu o fantezie arzătoare, cu simțire adâncă și toane schimbătoare »⁴⁾. Tot așa și Wieland, care aparținea unei direcții literare pe care o condamnase Sturm-und-Drang-ul lui Goethe, nu s'a putut sfii să nu prețuiască talentul poetului, chiar și atunci când acesta l-a lovit atât de crud prin pamfletul publicat pe neașteptate. Iar Bodmer când a cunoscut pe Goethe, i-a mărturisit că-l « așteptase de șaptezeci și șapte de ani »⁵⁾.

Se pare astfel că în tinerețe Goethe a fost un cuceritor și un « charmeur » și că adversarii săi literari, îndată ce-l cunoșteau mai de aproape, erau câștigați de inteligența sa scânteietoare și exuberantă și de farmecul care se desprindea din întreaga sa ființă. Cu atât mai explicabilă e puterea de fascinație pe care a avut-o el asupra

tovarășilor săi de generație. De data aceasta omul și poetul se întregeau și, contopiți în una și aceeași ființă vrăjitoarească, adunau în jurul ei tot ce avea Germania nouă în acea vreme mai ales. Tineretul acesta n'a exaltat numai admirația pentru poet, l-a și urmat ca pe o rară pildă. Mania dramelor istorice cavale-rești, care împreună cu drama burgheză a pus stăpânire pe dramaturgia germană dela sfârșitul veacului al opt-sprezecelea și care trece prin epoca romantică, ajungând până în vremurile realismului și naturalismului, își are originea în fresca revoluționară, pe care Goethe a creat-o cu al său *Goetz* ⁶).

Un succes mai categoric, fiindcă era un succes de zarvă internă și unul de scandal european, a fost al lui *Werther*. Firește că tocmai această glorie germană, devenită brusc glorie europeană, a impresionat lumea germană. De data aceasta însă desacordul între cele două generații a fost și mai vădit. Mai întâiu fiindcă în cazul lui *Werther* Goethe putea fi atacat de ortodocșii literari pentru imoralitate. Apoi deoarece subiectul romanului, fiind de cea mai acută actualitate, nu stârnia numai sensibilitatea etică a unui Lessing, dar și a unor pastori moraliști ca Goetze. Dacă *Goetz* a provocat imitații, *Werther* a creat o modă universală, dela fracul albastru și până la sentimentalismul excesiv și lacrimogen al stilului epistolar și al convorbirilor particulare și la acel *Wertherfieber* care a semănat nenorociri în atâtea familii și a sfâșiat atâtea existențe. Iar dacă *Werther* provocase în Germania o sumedenie de imitații, de opere și de drame muzicale, în străinătate el reabilitase

geniul poetic german printr'o neașteptată operă literară spontană, vie și actuală 7).

Plecarea lui Goethe la Weimar a desvăluit deodată un alt Goethe. Surprinderea luă proporțiile unei enorme senzații. Poetul revoluționar, care rivaliza cu Shakespeare, care batjocorea în mici pamflete gloriile consacrate și al cărui roman de dragoste îl aruncase în mijlocul dojanelor critice și al bârfelilor generale, era deodată chemat la curtea unui prinț și numit ministru la vârsta de douăzeci și șase de ani, când alții de seama lui s'ar fi mulțumit cu un post de bibliotecar sau de preparator într'o familie nobilă. Ce răsturnare de valori pentru reprezentanții vechei generații, ce recunoaștere și încurajare pentru tovarășii de năsbătii literare ai lui Goethe! Klopstock, Lessing, Bodmer și Voss aflară cu legitimă mirare și invidie dar și cu o reținută satisfacție înscăunarea lui Goethe ca ministru de stat la o curte domnească. Wieland, care s'ar fi putut opune acestei numiri, ca unul care a fost educatorul tânărului prinț Karl August de Saxa-Weimar și care fusese și victima unui pamflet goethean, se lăsă repede cucerit de farmecul acestei îndrăznețe personalități, căreia nimeni și nimic nu-i stetea în cale și pe care, odată sosit la Weimar, același Wieland îl primi cu brațele deschise 8). Puterea de fascinație a lui Goethe este la Weimar încercată de toți, iar Wieland are dreptate când scrie lui Merck într'un stil diti-rambic « că Goethe aduce vremea rea și vremea bună » 9). Impresia pe care o face Goethe aici este aceeași ca și pretutindeni pe unde a trecut: extraordinară. Până și Schiller recunoaște prestigiul lui Goethe, « al cărui nume



mulți oameni îl rostesc cu un fel de admirație » și explică efectul pe care îl face poetul în toate cercurile societății, prin aceea « că tot ce este el este întreg și că poate fi ca Iuliu Cesar mai mulți în același timp »¹⁰). Dar Weimarul pune între Goethe și opinia publică literară germană un hotar. Repede este el uitat de admiratori și alți scriitori mai tineri, ca Schiller, cuceresc favoarea publicului și o glorie tot atât de sgomotoasă, ca aceea asupra căreia se lăsase vâlul uitării¹¹). Cei dintâi zece ani petrecuți la Weimar, în timpul cărora Goethe s'a împărțit între pedanteria sentimentală a doamnei von Stein, petrecerile și zădărniciile dinastice ale lui Karl August și diferitele slujbe administrative pe care le-a ocupat, au înăbușit elanurile creatoare ale poetului. *Iphigenia*, pe care o scrisese întâiu în proză și care îi luminase drumul spre Italia clasică, nu trecuse din cercul nobil și amical al Weimarului în cercurile mai largi ale intelectualității. Ce era deci mai firesc ca Goethe să fie uitat ca poet? Oare Weimarul însuși nu făcuse în parte din el un simplu poet de curte, întorcându-l din drumul dezvoltării sale firești înapoi spre clasicismul francez, pentru care mai ales ducele Karl August avea o adevărată slăbiciune.

Fenomenul italian și întoarcerea sa la Weimar, unde aduce un bogat bagaj literar, din care poetul avea să-și culeagă motive de inspirație și îndemnuri poetice mulți ani după ce Italia devenise pentru el doar o simplă amintire, au însemnat pentru el reluarea îndeletnicirilor sale poetice. Dela 17 August 1786, când Göschen publică anunțul privitor la editarea operelor lui Goethe

În opt volume și până la 1794, când apar alte două volume suplimentare, poetul oferă în fiecare an publicului și cercurilor literare o nouă dovadă a hărniciei sale poetice. Cine urmărește cu atenție corespondența literară a epocii și recenziile publicate în periodicele vremii, își poate da seama lesne ce interes sgomotos și crescând au provocat pe rând scrierile lui Goethe. Dacă la Weimar *Iphigenia*, *Tasso*, *Wilhelm Meister* și *Hermann și Dorothea* stârnesc nedumerire, fiindcă nu sunt înțelese, în cercurile literare ele provoacă discuții contradictorii și aprecieri diametral opuse, ceea ce contribuie la cimentarea poziției literare pe care o ocupă Goethe cu tot mai multă autoritate în lumea poetică germană.

Cu epoca nouă a romanticilor, Goethe iese din cadrul epocii controversate a debutului și se confruntă cu o generație a cărei spiritualitate o fecundase el însuși și avea s'o îndrumeze până târziu de tot. Fără îndoială că romantica germană se leagă printr'o linie dreaptă de *Sturm und Drang*, care poate fi socotit doar ca o prefață a celei dintâi ¹²⁾. Goethe, deși nu mai era reprezentantul genialității anarhice din întâia sa tinerețe și trecuse prin epoca «educativă» a primilor ani de Weimar și a călătoriei în Italia, era socotit totuși de primii romantici ca un mare înaintaș al lor, ca adevăratul lor părinte sufletesc. Corespondența cu Goethe a acestor tineri înflăcărați de poezie este cea mai bună mărturisire a contactului cald și direct cu poetul dela Weimar și a faptului că acesta devenise centrul preocupărilor spirituale ¹³⁾. Ceea ce trebuie însă cu deosebire

relevat este faptul că, pe de o parte Goethe a contribuit enorm la formarea romantismului și a fost un îndreptar pentru tinerii romantici, pe de altă parte romanticii au fixat pentru întâia oară rolul de artist creator al lui Goethe, lăsând ca moștenire urmașilor literari o imagine goetheană, pe care nici propriile lor atacuri din vremea convertirii la catolicism n'au putut-o întuneca¹⁴).

Ce au văzut tinerii romantici în Goethe? Fără îndoială un poet, un artist de mare proporție, o personalitate covârșitoare și integrală. Mai puțin i-a fermecat omul. După zece ani de ședere la Weimar și după călătoria în Italia, Goethe devenise un izolat și un distant. Atitudinea lui supăra totdeauna printr'o solemnitate rece și prin rezerva stăpânită a omului închis ermetic într'o lume proprie. Romanticii l-au admirat de departe, nu l-au iubit însă ca om. Hölderlin spune, de pildă, că a pășit pragul casei lui Goethe cu «emoție», iar lui Hegel îi scrie că a întâlnit alături «de multă măreție și foarte multă omenie»¹⁵). Dar Jean Paul vorbește dimpotrivă de indiferența poetului față de toată lumea și că numai o discuție asupra artei și a poeziei îl putea încălzi și-l putea face să devie din nou «cu totul Goethe»¹⁶).

Tinerii care învățaseră, ca Novalis, să citească din *Goetz* ca dintr'un abecedar și pentru care fiecare gest și fiecare cuvânt al poetului trezia un îndemn sau căpăta valoarea unei pilde, erau surprinși când făceau cunoștința ministrului oarecum solemn și pedant dela Weimar. Niciunul dintre romantici nu s'a putut apropia mai mult de Goethe, iar unii dintre ei, ca Heinrich von Kleist, și-au sfârâmat existența, văzând că talentul lor

nu întâlnește recunoașterea deplină a maestrului către care îl îndrumaseră iluziile și visurile.

Este adevărat că o bună parte dintre primii romantici se strânsese în apropierea lui Goethe, la Jena, între 1799 și 1800; repede însă tinerii aceștia părăsiseră vecinătatea lui Goethe și odată cu aceasta și o bună parte din admirația lor inițială. Numai A. W. Schlegel isbute să păstreze legături normale cu poetul până foarte târziu, iar Ludwig Tieck știu și el să nu supere pe autoritarul dictator literar, în clipa în care tovarășii săi de poezie îl supărau atât de adânc cu predilecția lor exagerată pentru catolicism și Evul Mediu. Karoline Böhmer, mai târziu soția lui A. W. Schlegel, poate fi socotită pe drept cuvânt inițiatoarea cultului lui Goethe în Germania și propagandista cea mai hotărâtă și entusiastă a operei acestuia, într'o epocă în care poetul fusese aproape uitat. Karoline a inițiat de asemeni pe Friedrich Schlegel în opera lui Goethe și tot ea a deschis și celorlalți romantici drumul spre tainele spiritului lui Goethe. Față de atmosfera simpatcă lui Goethe din casa acestei remarcabile personalități feminine, nu poate surprinde entuziasmul cu care Friedrich Schlegel întâmpină pe autorul *Iphigeniei* încă în paginile revistei *Deutschland* în anul 1796, când numește poezia izolatului dela Weimar « aurora artei adevărate și a frumuseții pure » 17).

Cei doi frați Schlegel, doctrinarii școlii romantice, au pus dela început în centrul preocupărilor lor literare pe Goethe, așa cum acesta se înfățișa prin opera sa și chiar așa cum apărea el acum în plină evoluție clasicistă. Revista *Das Athenäum*, care apare între anii 1798 și



1800, este deodată străbătută de spiritul lui Goethe. Friedrich Schlegel îl numește acolo pe Goethe « reprezentantul spiritului poetic pe pământ », îi prețuiește în deosebi universalitatea, iar în studiul său despre poezie, el studiază amănunțit caracterul universal și progresiv al operei lui Goethe, comparându-l cu Cervantes și cu Shakespeare. Chiar și în clasicismul lui Goethe, Friedrich Schlegel vede modernism, căci socotește pe poet înălțat la o culme artistică, « care pentru întâia oară cuprinde toată poezia celor vechi și celor moderni » și poartă în ea « sămânța unei eterne progresivități »¹⁸⁾. Constatările acestea Schlegel le închinase romanului *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, carte esențială, pildă literară nesfârșită și punct de plecare al tuturor romanticilor¹⁹⁾. Nu numai Friedrich Schlegel, dar și fratele său Wilhelm Schlegel, Novalis, Tieck, Dorothea Schlegel și Schelling prețuesc pe *Wilhelm Meister* ca o adevărată biblie literară²⁰⁾. Novalis, de pildă, îl învățase pe de rost și-l prețuise întâiu ca o carte excepțională, pentru ca mai târziu să plănuiască o revenire ostilă, care să anuleze aprecierile lui Friedrich Schlegel din *Athenäum*.

Socotind romanul ca cea mai superioară formă literară, în orice caz ca o formă prin excelență romantică, poeții romantici au continuat romanul artistic și evolutiv, având ca punct de plecare *Wilhelm Meister*.

Dar romanticii, cu toată admirația lor pentru Goethe, au avut față de el o atitudine destul de neatârnată, chiar și în epoca în care ei recunoșteau în Goethe un adevărat conducător literar. August Wilhelm Schlegel, care a scris o recenzie entuziastă despre *Hermann și*

Dorothea și care, cu toate dificultățile desacordului ideologic de mai târziu, a păstrat până la sfârșit legături normale cu Goethe, a știut să-i vadă defectele și să-l judece cu deplină libertate de spirit și mai cu seamă a înțeles să aducă, în felul cum l-a judecat pe poet, un punct de vedere istoric ²¹). Aceleași rezerve le face Novalis și le va face Friedrich Schlegel, care mai târziu se va năpusti cu violență asupra «păgânului» Goethe. Dar ceea ce trebuie reținut din legăturile romanticilor cu Goethe, este acel cult al poetului care și-a avut originea în exaltarea trecătoare a tinerilor romantici, care, în frunte cu entuziasta Karoline și cu frații Schlegel, au afirmat pentru întâia oară semnificația excepțională a personalității artistice goetheene. Chiar dacă romanticii și-au potolit elanul și entuziasmul, cultul lui Goethe inițiat de ei a fost slujit cu credință până la moarte de Rachel Levin, soția lui Varnhagen von Ense, care a trăit toată viața învăluită de spiritul poetului, în acel Berlin în care salonul ei a fost până târziu un templu al acestui cult ²²). Și dacă romanticii, prin convertirea lor la catolicism, au devenit în bună parte refractari evoluției clasice a lui Goethe, asta nu înseamnă însă că nu li se datorește lor cristalizarea imaginii lui Goethe, așa cum s'a păstrat ea până în zilele noastre ²³). Dintre scriitorii preromantici, Jean Paul Richter face totul ca să se apropie de Goethe, dar nu reușește. În 1796 și 1798 Jean Paul vizitează pe Goethe, dar silințele sale de a-i cuceri intimitatea și încrederea sunt zadarnice. Mai târziu, când Börne și Menzel încearcă să opuiе gloriei goetheene, pe cea a lui Jean Paul, acesta deși

atacat de Goethe, n'a scris un singur rând necruțător împotriva lui Goethe, cum au făcut-o primii romantici, ci s'a strecurat cu abilitate printre diferitele curente literare, păstrându-și întreaga sa prețuire pentru pontiful din Weimar ²⁴).

De altfel, în clipa în care se răcesc legăturile lui Goethe cu întâia generație de romantici, se leagă prietenia sa cu unii din poeții celei de a doua generații, căreia îi aparțin protejații săi Achim von Arnim și Clemens Brentano. Membrii acestei generații erau foarte tineri față de Goethe, care pășea acum spre bătrânețe. Unii dintre ei, ca frații Brentano, erau copiii iubitei de odinioară Maxe Brentano. Originari din Frankfurt, un drum se deschidea prin Frau Rat Goethe dela tinerii începători literari la gloriosul înaintaș din Weimar. De aceea, când apare întâiul volum din culegerea de poezii populare (*Des Knaben Wunderhorn*), dedicația de pe frontispiciu se îndreaptă către Goethe, care la rândul său salută meritoria operă a celor doi tineri într'o lungă recenzie încărcată cu bizare calificative, pe care Friedrich Schlegel le-a parodiat cu umor și malițiozitate. Brentano și Arnim au privit totdeauna spre Goethe cu respectul cuvenit unui părinte sufletesc.

Dar Goethe l-a sprijinit și pe Zacharias Werner, cu care s'a întrecut în arta sonetului la Jena și căruia i-a reprezentat pe scena teatrului din Weimar câteva drame; iar un E. T. A. Hoffman, deși n'a fost socotit de Goethe decât ca un caz patologic, a cetit cu entuziasm acele opere ale poetului, cu care se simțea înrudit sufletește. De altfel generația mai nouă de romantici, căreia le

apartine Eichendorff, are față de Goethe o atitudine eclectică, apreciind acele laturi ale personalității și operei sale, cu care avea reale afinități. Eichendorff, de pildă, a fost în tinerețea sa un mare admirator al lui Goethe, pe care l-a prețuit ca poet liric și ca romancier, inspirându-se pentru romanele sale din același *Wilhelm Meister*, care a înrăurit atât pe romantici. Aceasta nu l-a împiedicat însă să-și revizuiască părerile și în a sa *Geschichte der poetischen Literatur in Deutschland* să ironizeze chiar pe acela care odinioară îi fusese o pildă unică. Alți scriitori ca Lenau, bunăoară, găsesc într-o singură operă goetheană, în *Faust*, nu numai o realizare, dar și un punct de plecare pentru o operă proprie, cum a fost acel *Faust* de esență lirică, pe care l-a scris poetul, patru ani după moartea lui Goethe.

Firește că Goethe, ca foarte mulți poeți de altfel, a devenit mai repede popular prin atacurile al căror obiect a fost și prin scandalurile pe care opera și atitudinile sale le-au provocat, decât prin valoarea scrisului său. Imaginea pe care lumea și-a făurit-o treptat despre Goethe s'a născut din atmosfera contradictorie creată de succesele înregistrate și din atacurile pe care poetul le-a suferit din partea adversarilor. Incetul cu încetul Goethe a crescut astfel deasupra admiratorilor și detractorilor săi. Este foarte interesant de urmărit acest proces de formație a mitului goethean. Poate că mitul acesta s'a putut făuri atât de repede și de lesne tocmai datorită izolării lui Goethe la Weimar, care devenise în ultimii ani ai vieții sale un cuib de taine și de povești. Poate, că romanticii au reacționat într'un târziu împotriva lui

Goethe și din cauza acestei izolări, a indiferenței reci și a protecției lipsită de căldură pe care pontifiul literar din Weimar le-a acordat-o cu o sgârzenie calculată.

La începutul veacului al nouăsprezecelea romanticii se depărtează de Goethe. Pe de o parte trecerea unora dintre ei la catolicism, pe de altă parte abuzul din ce în ce mai mare ce-l făceau de fantezie, al cărei « desfrâu » ducea la lichidarea formelor tradiționale poetice, au contribuit nu numai ca ei să judece cu asprime clasicismul lui Goethe, dar chiar să-l atace pe poet, învinuindu-l de păgânism, cum au făcut-o când Goethe a publicat studiul său despre Winckelmann. Pe rând romanticii încep să rupă săgeți împotriva lui Goethe²⁵). Astfel Novalis își revizuește părerea despre *Wilhelm Meister*, atacând realismul acestuia, care stă în calea poeziei adevărate și a fanteziei pururi creatoare. Chiar și Tieck, a cărui admirație pentru Goethe n'a cunoscut mult timp rezerve, în a cărui operă se oglindesc *Werther* și *Wilhelm Meister* și mai târziu după moartea poetului a retipărit cea mai veche carte de cântece a acestuia, îl atacă acum²⁶). Tieck critică pasiunea lui Goethe pentru antichitate, socotind-o « o superstiție arbitrară și goală »²⁷). Cel mai violent dintre toți e însă în atacurile sale Friedrich Schlegel, care ațâțat de ura soției sale Dorothea, devine din admiratorul entuziast al lui Goethe procurorul său necruțător.

Sub influența Dorotheei, care atacă fără scrupul pe acela în care văzuse un zeu literar, Friedrich Schlegel merge până acolo în micșorarea valorii lui Goethe, încât nu se sfiește să afirme că opereii acestuia i-ar lipsi un

« punct central ». Catholicismul recent al lui Fr. Schlegel intră în ceartă cu păgânismul antic al lui Goethe, iar poeziei atât de clare și simetrice a lui Goethe, în care domină un realism sănătos și limpede, Schlegel îi preferă acum proza sentimentală și inegală a lui Tieck. De altfel acesta e scriitorul pe care romanticii încearcă acum să-l opuiască cu toată hotărîrea lui Goethe, fără a putea însă anula nici influența covârșitoare, pe care acesta a avut-o asupra lor și mai ales asupra lui Tieck, rivalul și emulul său totodată. Numai August Wilhelm Schlegel, cu toate rezervele sale critice, îi poartă credință și de onomastica poetului în 1826 îi dedică înflăcărâte și banale versuri juvenile. Între soții Dorothea și Friedrich Schlegel pe de o parte, și între Goethe și cercul său clasicist pe de alta, neînțelegerile și dușmăniile vor merge crescând până în 1817, când un manifest semnat de Goethe în colaborare cu prietenul său Meyer și publicat în caietul al doilea din *Kunst und Altertum*, va ataca noua « artă germană religios-poetică » și va respinge astfel pe romanticii îndrăgostiți de catholicism și Evul Mediu. Heine are, poate, dreptate când spune cu o răutăcioasă ironie că Goethe a fost lipsit de recunoștință față de herolzii săi « frații Schlegel ». Cele câteva săgeți pe care le rupe Friedrich Schlegel împotriva fostului său patron literar sunt de fapt nevătămătoare și dacă n'ar fi fost convertirea la catholicism pe care protestantul Goethe nu i-a putut-o ierta niciodată, Friedrich Schlegel ar fi putut să păstreze legături corecte cu dictatorul literar dela Weimar, care și el în prietenii pe care le legase cu cea de a doua generație de romantici dovedise că înțelegea

arta medievală, poezia populară și elementele specifice rasei ale vechei poezii germane.

Trebue neapărat remarcat un lucru. Toată această bătălie literară s'a menținut în cadrul revistelor și grupărilor literare. Goethe nu pătrunsese în marele public, decât prin cele câteva opere de tinerețe, care îi provocaseră o sgomotoasă popularitate. Atacuri noi, venind din alte cercuri decât cele literare, aveau să producă o enormă vâlvă în jurul poetului. Acestea sunt atacurile cercurilor protestante, naționaliste și liberale care vedeau în ministrul ducelui de Saxa-Weimar, dacă nu chiar un dușman al poporului, în orice caz un hotărât adversar al mișcării naționaliste și liberale.

Fără îndoială că datorită acestor atacuri fizionomia morală a poetului a suferit modificări temporare și autoritatea sa etică a oscilat neconținut. Ele n'au putut însă împiedeca creșterea tot mai organică și mai adâncă a cultului Goethe. Poate că Goethe însuși a contribuit prin atitudinea sa reținută și prin refuzul de a se declara exponentul unuia sau altuia dintre curentele care se încrucișau și se războiau, la formarea aceluși cult, pe care nicio campanie sau revizuire nu l-a putut sfărâma.

Nu puțin a contribuit la răspândirea acestui cult și rolul cultural tot mai înalt, pe care Goethe reuși să-l dea Weimarului. În jurul curții din Weimar se găseau la sfârșitul veacului alături de Goethe oameni ca Wieland, Herder și Schiller; iar universitatea din Jena devenise una dintre cele mai reputeate din Germania. Nu mai vorbesc de toți zeii minori, cari roiau în jurul poetului și de legăturile sale cu învățații, scriitorii și artiștii din

întreaga Germanie, legături care făceau din el un punct central al culturii germane și un element de atracție pentru intelectualitatea europeană. Firește că autoritatea lui Goethe a crescut și mai mult în clipa în care el și-a asociat pe Schiller și alături de acesta a dus în 1796 marea bătălie a *Xeniilor*, prin care s'a netezit drumul clasicismului și s'au lichidat sâcâielile unor inamici care îndrăsneau prea mult. De sigur că tovărășia cu Schiller a fost și un act politic din partea lui Goethe, care își alătura chiar pe acel scriitor de care se deosebea mai fundamental și pe care anumite cercuri i-l scoteau în cale ca pe un strălucit rival. Dar Goethe după ce reîntrase cu noua serie de opere complete în arena literară a actualității, avea nevoie în izolarea sa de un tovarăș, iar în noua lui activitate creatoare de un stimulent și de un control. Georg Brandes are dreptate când spune că marele public nu a înțeles această unică prietenie literară a lui Goethe cu Schiller. Și nu trebuie uitat apoi că apariția lor solidară în bătălia *Xeniilor* a reușit să impue Weimarul ca o cetate a bunului gust și a obiectivității literare ²⁸). Prietenia aceasta a cimentat nu numai gloria mai tânără a lui Schiller, dar a dat prestigiului lui Goethe o formă definitivă. Indrumările și îndemnurile reciproce au deschis firește în opera fiecăruia din ei noi posibilități de realizare, iar publicațiile pe care le-au redactat au devenit organe hotărâtoare de control literar ale lumii literare și artistice.

Dar la creșterea prestigiului și renumelui literar al lui Goethe au contribuit și alte împrejurări. Opera lui nu s'a bucurat totdeauna de succes. Lucrările sale dramatice,

deși jucate uneori dincolo de hotarele Germaniei, au avut în patrie o soartă vitregă, care a luat câteodată proporțiile unei adevărate catastrofe ca în cazul dramei *Gross-Cophta*, care ajungând la Viena la a treia reprezentație a fost alungată de pe scenă și înlocuită cu un alt spectacol, după cererea publicului din sală. Iar în ce privește celelalte opere literare ale sale, ele au avut un răsunset restrâns și s'au bucurat de o primire inegală. Goethe însă nu s'a impus prin valoarea reală a operelor sale, care erau fie prea puțin înțelese, fie prea izolate de marele public. Trebuie să recunoaștem că ceea ce a înălțat din ce în ce mai sus pe soclul gloriei pe poet au fost două elemente oarecum lăturalnice: întâiu ambianța, atmosfera plină de nesfârșite rezonanțe, pe care i-au creat-o diferitele împrejurări și evenimente la care a participat, apoi continuitatea creațiunii sale literare și științifice, izvorând ca o consecință fatală dintr'o viață care mai bine de trei sferturi de veac a îmbrățișat cele mai hotărâtoare clipe ale Europei moderne. S'ar putea de sigur scrie o întreagă carte, bogată în amănunte ciudate și senzaționale, despre chipul cum s'au format și au evoluat prestigiul și gloria lui Goethe. Aici însă nu poate fi vorba de așa ceva. Ci se poate încerca doar fixarea câtorva momente caracteristice și câtorva etape ale uriașei glorii goetheene, care nu și-a încheiat încă ofensiva de-a-lungul și de-a-latul Universului.

Ceea ce a creat înainte de toate acea atmosferă de venerație în jurul lui Goethe au fost prietenii numeroase, venite din toate colțurile lumii, spre a sluji un om în care mulți vedeau un mare conducător spiritual,

prietenii care constituiau o adevărată « confrerie de admiratori », cum atât de bine a sesizat situația doamna de Staël încă în 1804 ²⁹). În jurul lui Goethe se formase cu timpul un adevărat stat-major, cu ramificațiuni însemnate și în afară de Weimar, care ajuta pe poet în activitatea sa publicistică, dar mai ales lua parte cu adâncă venerație la popularizarea operei și figurei sale spirituale. Mulți dintre acești discipoli goetheeni erau personalități literare de mână a doua, exemplare mediocre ale culturii germane, care căutau să se folosească de prestigiul poetului spre a ieși din anonimat. Dar poate că tocmai datorită mediocrității acoliților săi, poetul a putut domni ca un tiran, ceea ce l-a făcut pe Heine să afirme că Goethe s'a sprijinit în literatură pe « tiers états » ³⁰). Goethe nu s'a desinteresat însă de loc de public. Dimpotrivă, după epoca întâiei tinereți în decursul căreia publicul lui Goethe era format din tineretul entuziast al Sturm-und-Drangului, Goethe s'a mulțumit o vreme cu cercul din ce în ce mai larg și mai variat al curții din Weimar, pentru ca din când în când, să-și lărgescă cadrul său de influență personală prin publicațiile periodice pe care le redacta ³¹). Firește că la creșterea prestigiului lui Goethe a contribuit într-o mare măsură ecoul pe care opera lui Goethe l-a avut peste hotare, numeroasele traduceri franceze și engleze, reprezentațiile teatrale care au avut loc la Paris și curiozitatea enormă pe care ministrul-poet o stârnea pretutindeni în străinătate. Opinia publică germană a avut deodată doi Goethe: unul așa cum îl cunoștea lumea germană și altul cum era văzut de lumea literară străină.

Fără îndoială că acesta din urmă a reușit să modifice rezervele cu care era întâmpinat în patrie cel dintâi. De sigur că legăturile lui Goethe cu străinătatea au luat proporții și din cauza împrejurărilor internaționale, care au făcut din micul Weimar un loc de trecere și de întâlnire pentru regi, generali, și diplomați, iar din Goethe un rar punct de atracție al aceluia care vedeau în poet, ca și însuși Napoleon, numai pe neuitatul autor al lui *Werther*. Mai ales cartea doamnei de Staël a făcut o reclamă deosebită lui Goethe, intelectualitatea străină obișnuindu-se să vadă în el pe prototipul culturii germane. Fraza celebră a doamnei de Staël că « Goethe ar putea reprezenta literatura germană întreagă » devenise o formulă de orientare spirituală a străinilor care vizitau Germania ²).

Războaiele napoleoniene au adus multă lume la Weimar. Iar odată Goethe descoperit de străini, el a rămas până la sfârșitul vieții sale centrul de atracție al Weimarului. Numărul de străini cari l-au vizitat în ultimii douăzeci de ani ai vieții sale este imens, iar impresia pe care aceste vizite o fac în cercurile intelectuale germane este de sigur covârșitoare. Fiindcă atât musafirii, cât și oamenii de știință și scriitorii străini cari sunt în corespondență cu Goethe au făcut numele acestuia cunoscut și i-au dat o strălucire din ce în ce mai impresionantă. Astfel chiar în clipa în care atacurile adversarilor săi din lăuntru se întetesc el avea în străinătate plenipotențieri spirituali de talia lui Carlyle, Victor Cousin, Oehenschläger și alți mulți, cari toți laolaltă pun bazele acelei internaționale goetheene, care dăinuiește încă și astăzi.

Goethe scria în 1812: « Die Nationen gehen jetzt in der Welt so durcheinander, dass man Cosmopolit wird, ohne seine Wohnung zu verändern ». Firește că ceea ce atunci era o întâmplare datorită complicațiilor și războaielor europene, astăzi a ajuns o realitate imediată, care a transformat aforistica formulă de « Weltliteratur » într'un loc comun.

Poate că ceea ce făcea ca străinii să fie cucerți de Goethe era și prestigiul plin de farmec și de autoritate al personalității sale. Dacă în timpul primei sale tinereți Goethe stăpânea prin genialitatea sa vijelioasă, fixând în mintea celor care-l cunoșteau imaginea unei ființe excepționale, în calea căreia se deschideau orizonturi nebănuite, în epoca maturității și bătrâneții sale el surprindea prin vioiciunea cugetării, iar atunci când oamenii cari îl apropiau îi inspirau încredere, printr'o neobișnuită veselie și simplitate de gesturi. Această bogăție de viață și de spirit, împreună cu o rară naturaleță în contactul cu oamenii, a fost relevată bunăoară de Benjamin Constant, Victor Cousin și alții. Firește că atunci când vizitele îl plectiseau — și îl plectiseau mai cu seamă tinerii scriitori germani și oamenii indiscreți — Goethe se purta mândru și supărător, cum s'a întâmplat de pildă cu Grillparzer și cu doamna de Staël.

Multilateralitatea relațiilor sale și varietatea impresiilor pe care le producea, se datorau și faptului că Goethe reprezenta pe adevăratul om al Renașterii, fiind poate cel mai strălucit reprezentant al omului totalitar și universal și îmbrățișând cu spiritul său lacom de a ști toate domeniile artei și aproape toate domeniile științei.



Dacă urmărește cineva activitatea lui Goethe după reîntoarcerea sa din Italia, rămâne uluit în câte domenii deosebite și chiar contradictorii se manifesta spiritul său, preocupând în același timp lumea politică, cea literară și artistică și cea științifică a Germaniei³³). Dar tocmai această multilateralitate de ocupații, de creații și de relații omenești i-a creat treptat o popularitate și o glorie nemai întâlnită până atunci și de atunci încoace. Astfel a crescut el deodată uriaș deasupra contemporanilor săi, iar atacurile adversarilor, oricât de numeroase au fost, nu l-au putut răpune.

Heinrich Heine face în *Die Romantische Schule* unele foarte juste observații asupra inamicilor lui Goethe, remarcând inutilitatea și lipsa de efect a atacurilor. Mai ales fiindcă aceste atacuri veneau din partea unor oameni lipsiți de autoritate intelectuală deși aparțineau unor puternice cercuri ostile poetului. Astfel falșii *Wanderjahre*, pe care îi tipărește pastorul protestant Joh. Fr. Wilhelm Pustkuchen în 1821, reușesc datorită identității titlului cu cel utilizat de Goethe pentru *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, care apare mai târziu, să producă întâiu prin anonimatul lor confuzie, pe urmă prin critica agresivă făcută imoralității lui Goethe și prin elogierea idealismului lui Schiller, o enormă vâlvă³⁴). Din aceleași cercuri ortodoxe vin și atacurile lui Franz de Paula, Ritter von Spaun, care protestează împotriva laudelor doamnei Staël și numește pe *Faust* o «diaree de idei nemistuite». Nu mai puțin grav și perfid a fost atacul lui Vögler și Kochy, care, doi ani după Pustkuchen, au alcătuit pamfletul *Goethe ca om și ca scriitor*

având ca bază un articol ostil din *The Edinburgh Review* și în care Goethe este judecat cu cea mai mare asprime. Acelorași cercuri ortodoxe moraliste aparțin și cei doi profesori, Martin Span și Schütz, cel dintâi negând până și valoarea literară a poeziilor lui Goethe, celălalt insistând în cartea sa *Goethe und Pustkuchen* asupra valorii deosebite a falșilor *Wanderjahre* față de cei autentici ai lui Goethe. Firește că toate aceste atacuri, pornite din cercuri ortodoxe moraliste și aparținând în deosebi Germaniei de Nord, au turburat imaginea ce și-o făcea lumea germană despre poetul dela Weimar, care era astfel bagatelizat de pamflete și înlăturat, el marele burghez, din biblioteca puritanilor și pedagogilor germani.

Mult mai hotărîtoare sunt însă atacurile unor critici independenți, în fruntea cărora trebuie pusă critica pe care o face criticul și istoricul literar Wolfgang Menzel în a sa *Deutsche Literatur*. Menzel aparținea acelei concepții care socotea literatura ca un apostolat social și național și nicidecum ca o îndeletnicire estetică particulară. El nu reprezintă numai rigorismul moral ca atâția alți adversari ai lui Goethe ci și un anumit oportunism politic, care îl concepea pe scriitor în funcție de înalte idealuri sociale. Dar atacurile lui Menzel, care sunt foarte violente, nu se reduc numai la o simplă critică de fond și de atitudine, sau la una a formei și a însușirilor poetice. El îi recunoaște lui Goethe talentul dar îi contestă geniul. Pentru întâia oară în chip metodic și documentat i se neagă lui Goethe «originalitatea», fiind învinuit că ar fi fost toată viața un rob al

curentelor la ordinea zilei și al modelor trecătoare. Dacă *Clavigo* și *Wilhelm Meister* sunt pentru Menzel opere deadreptul imorale, *Tasso* e «profesiunea de credință» a curteanului; iar dacă *Faust* și *Wilhelm Meister* pot fi socotite totuși opere originale, e fiindcă în ele Goethe s'a copiat pe sine³⁵). Atacurile lui Menzel au fost exagerate și nedrepte. Ele au apărut astfel și unor reprezentanți ai *Germaniei June*, ca Heine, care în studiul său «Școala Romantică», a apărut pe poet împotriva învinuirilor nedrepte și a exagerărilor pătimăse ale lui Menzel. Goethe nu s'a sinchisit prea mult de aceste atacuri și a trecut asupra lor cu un surâs de dispreț și cu săgețile sprintene ale unei epigrame.

În ce privește atitudinea *Germaniei June* față de Goethe nu este chiar atât de negativă pe cât se pare la întâia privire. Astfel chiar și concetățeanul său Ludwig Börne nu vede în Goethe numai un tiran al literelor germane și un reprezentant al aceluia indiferentism social și național pe care-l condamna noua generație germană, ci și un poet de mare prestigiu. Dar tocmai fiindcă prețuia geniul poetic al lui Goethe, de aceea se supărase foarte pe atitudinea politică a poetului, în care vedea cea mai tipică formă a reacțiunii. Börne era evreu, originar din străfundurile ghetoului din Frankfurt. Era firesc ca el să îmbrățișeze liberalismul revoluționar care trecuse Rinul din Franța și pe care Goethe îl respingea cu o hotărîtă sinceritate. Börne nu putea înțelege cum Goethe se îndeletnicea cu colecții mineralogice în clipa în care Germanii sângerău pentru păstrarea neatârării lor politice. Deci Börne nu atacă pe poet și pe artist, ca Menzel,

ci pe omul de stat neînțelegător al noilor vremuri și care nu se sfiise să se rostească împotriva libertății presei ³⁶). Egoismul superb al lui Goethe supără toată această generație, care ar fi dorit ca patriarhul dela Weimar să fie pe de o parte alături de nouii luptători naționaliști, pe de alta să sprijine pe cei slabi și obidiți ³⁷). Nu e deci de mirare că Goethe e uneori pentru Börne, ca și pentru mulți alți intelectuali ai epocii « un pedant laș », « omul cel mai mic » și « o slugă supusă prinților ».

De altfel ostilitatea lui Menzel față de Goethe a fost împărțită de reprezentanții *Germaniei June* numai în chip trecător. Astfel Karl Gutzkow, elev și colaborator al lui Menzel, nu l-a privit la început pe Goethe cu ochi buni, numindu-l « un suflet sec și lipsit de viață ». Dar după moartea lui, și după ce petrece un timp în închisoarea dela Mannheim, Gutzkow revine asupra părerii sale de altă dată, modificându-și în bună parte punctul său de vedere privitor la Goethe ³⁸). În cartea sa *Despre Goethe la întretăierea a două veacuri* Gutzkow devine unul dintre cei mai pasionați apărători ai poetului, demascând pe toți cei ce caută să dărâme « obiectivitatea gloriei sale ». El se întreabă cu indignare « Ce-ar trebui să zică Anglia și Franța — care știu cine ne face cinste de treizeci de ani — despre țara noastră, dacă cineva le-ar arăta că fanatismul lui Menzel a mers atât de departe, încât să vrea să scrie o istorie a literaturii germane fără Goethe » ³⁹). El veștejește pe detractorii poetului care « a fost făcut răspunzător și confundat cu toate caracterele poeziilor sale » și-l apără de învinuirile de imoralitate. « Un geniu » și un prea « mare artist » ca Goethe nu poate fi cu atâta

uşurinţă dăruat. « Au venit — spune Gutzkow — numărâţi pitici, cari din mânicile hainei acestui uriaş şi-au tăiat haine întregi ». Cartea aceasta nu e numai o dreaptă apărare ci e şi unul din rarele şi interesante comentarii şi interpretări ce s'au făcut în acea epocă unui poet atât de greşit şi incomplet înţeles.

O evoluţie asemănătoare se observă la Heinrich Heine. Şi el a fost la început împotriva lui Goethe. Dar tot pentru cauze politice şi nu literare. De altfel atitudinea lui Heine, aşa cum reiese din *Şcoala Romantică* şi din articolul asupra lui Menzel, arată foarte limpede că el nu a admis atacurile violente ale acestuia şi ale altora împotriva lui Goethe. Un om de fineţea intelectuală a lui Heine nu putea să confunde atacurile împotriva omului cu aprecierea care se cuvenea poetului. Caracterizarea epocii de dominaţie culturală a lui Goethe, ca o adevărată « Kaiserzeit », nu este de loc exagerată şi supra-preţuirea lui Schiller în dauna lui Goethe apare la Heine ca o foarte precisă dovadă a ascuţitului său spirit critic şi a chipului cum ştie să pătrundă în tainele personalităţii goetheene. Iar critica adusă poetului pentru felul cum dăruia protecţia sa numai scriitorilor mediocri, neglijând sau chiar prigonind pe cei cari reprezentau o valoare excepţională, nu este numai o spirituală butadă ci corespunde unei realităţi lesne controlabilă. De altfel Heine ştie să ştie o măsură obiectivă atunci când judecă şi caracterizează cu aceeaşi vervă plină de ironie atât pe detractorii, cât şi pe apologişti lui Goethe. Poate că atitudinea, când măgulitoare, când ironică a lui Heine faţă de Goethe a avut ca scop provocarea unei apropieri între

cei doi mari lirici, apropiere care nu s'a produs însă niciodată, cu toate încercările repetate ale lui Heine de a-l convinge, prin scrisori admirative, în care îi cerea voie « să-i sărute mâinile », de însemnătatea unei prietenii literare între ei. *Germania Jună* de altfel, nu a atacat decât prea puțin pe poet, dar cu foarte mare severitate pe omul de stat și pe cărturarul, care se pusese deacurmezișul desvoltării normale a Germanilor. Sentimentul pe care l-a avut această generație față de Goethe a fost acela al unui « dépit amoureux », pe care îl resimt îndrăgostiții nenorociți, cari își văd dragostea și admirația respinse. Totuși critica și atitudinea *Germaniei June* au avut repercusiuni asupra imaginii lui Goethe așa cum s'a fixat ea în cercurile literare și în opinia publică germană după moartea lui. Câteva decenii mai târziu figura lui Goethe este întunecată de critica încă vie a generației liberale și naționaliste dela 1830, iar un istoric literar ca Gervinus a reeditat, dându-le o formulare definitivă, o parte din criteriile politice și morale care au stat la temelia atacurilor protestante, liberale și naționaliste de odinioară.

Treptat-treptat se face în jurul lui Goethe tot mai multă lumină. Cultul personalității sale se menține viu, iar pe la sfârșitul veacului al nouăsprezecelea ia dimensiunile neașteptate ale unei adevărate religii goetheene. Atacurile și ditirambii merg paralel, se contrazic și se întregesc, stimulează și paralizează totodată înțelegerea excepționalului poet și gânditor. Marele public, cum era și firesc, îl uită o bună bucată de vreme. Cărțile sale sunt foarte puțin cetite, iar dramele și poemele sale dramatice

sunt alungate de pe scenele de teatru de un repertoriu popular, în care abia dacă își găsește loc Schiller. De altfel Goethe n'a fost niciodată și nu este nici astăzi un poet cetit de largile cercuri populare. El a fost și, mai cu seamă, a rămas pentru vulg un scriitor învățat și admirat în școală, un poet ale cărui sentințe și proverbe e bine ca cineva să le rostească la anumite prilejuri, iar pentru o mică și pioasă confrerie de poeți, savanți și cetitori el este uriașul plin de neprevăzut, care, ori de câte ori te apropii de el, apare mai nou și mai neașteptat.

La 1849, când se împlinesc o sută de ani dela nașterea lui Goethe, opinia publică trece cu indiferență asupra acestei aniversări, care nu reușise să trezească lumea intelectuală din neastâmpărul politic în care fusese cuprinsă. Abia când operele postume ale lui Goethe încep să fie date publicității și când scrisorile trimise de el odinioară Charlottei von Stein ridică vâlul de pe ceea ce se credea că a fost o inimă de piatră și o minte de filistin, imaginea poetului este iarăși împinsă în planul întâiu, dar și eliberată de fardul dușmăniei și al adulației.

Weimarul însuși, care la început fusese numai un simplu loc de preumblare pentru satisfacerea unei foarte explicabile curiozități, devine cu timpul un adevărat îndreptar al culturii germane, o cetate a cultului lui Goethe, un colț de reculegere pentru poeții care-și căutau încă forma de realizare. Unii, ca Grillparzer, care avuseseră prilejul să se ospăteze la masa lui Goethe, vor fi urmăriți o viață întreagă de imaginea poetului ca de o otrăvită vrajă. Un Immermann, de pildă, va descrie mai târziu cu mult simț al detaliului, dar și cu căldură

pioasă, casa poetului de pe Frauenplan. Alții ca Hofmann von Fallersleben sau ca muzicianul și compozitorul Liszt, vor încerca să reînvie în a doua jumătate a veacului al nouăsprezecelea faima Weimarului cultural, creând acea asociație, căreia temporar i-a aparținut și Richard Wagner și care purta denumirea de *Neu-Weimar*, grupându-se în jurul marelui duce de Saxa-Weimar, demn urmaș cultural al strămoșilor săi.

Epigonismul Goethean își va urma drumul lui obsedant de-a-lungul întregii epoce moderne. Un Karl Immermann de pildă, cu toată întinsa lui activitate poetică, e azi recunoscut ca un epigon al lui Goethe. Admirația lui pentru marele său înaintaș n'a cunoscut margini, iar reminiscentele sunt vădite în cea mai mare parte a romanelor sale, până la *Epigonii*, după cum s'a silit să dovedească într'o cercetare mai nouă Franz Thewrssen. Dacă, de pildă o paralelă între *Werther* și *Papierfenster eines Eremiten* este foarte comodă, nu mai puțin bate la ochi înrâurirea romanului *Die Wahlverwandtschaften* în *Noul Pygmalion*, iar în *Epigonii* aproape tuturor personagiilor li se pot găsi modele în *Wilhelm Meisters Lehrjahre*⁴⁰). Romanul acesta își va păstra, de altfel, multă vreme rolul său de unitate de măsură pentru scriitorii germani moderni, înrâurirea lui dominantă putând fi urmărită în acel «Bildungsroman», chiar până în zilele noastre. Și la un scriitor mai de sine stătător ca Eduard Mörike, *Wilhelm Meister* are un rol decisiv, căci un roman ca *Maler Nolten*, nu se poate elibera de tehnica lui Goethe, de care se va ține seama în epoca germană până la largile fresce epice ale lui Thomas Mann. Eduard

Mörrike, cum remarcă un cercetător contemporan, Heinrich Ilgenstein, nu are numai afinități decisive cu Goethe, ceea ce se vede mai ales în lirica sa, dar nu se poate până la capăt elibera de reminescențele de epigon al lui Goethe, reminescente care reapar mereu în opera sa ⁴¹).

Această zeificare a lui Goethe și această ditirambică slăvire a orașului turingian, în care poetul și-a petrecut aproape toată viața, iau forme de vădită exaltare în versurile pe care Paul Heyse le închină în anul 1885 casei lui Goethe din Weimar.

Între anul aniversar al nașterii sale și între anul 1885 când se întemeiază *Goethe-Gesellschaft* la Weimar, imaginea lui Goethe, atât cea văzută de poeți cât și cea creată de învățați, este lipsită de unitate. Alături de marile exaltări admirative, care ridică pe poet pe socul unei zeificări spirituale unice și alături de dușmănia pătimașă a filistinilor cari îl resping fiindcă nu sunt în stare să-l adâncească și să-l înțeleagă, își fac loc înțelegerea meseriașilor literari și tentativa harnică a istoriografiei și criticei literare de a-i lămuri valoarea și semnificația simbolică.

Astfel de pildă un Franz Grillparzer, care nu s'a lăsat dus de valurile demagogiei literare ale *Germaniei June* și care a avut naivitatea să creadă că ar putea chiar completa prima parte din *Faust*, are față de poet o atitudine personală și critică, deși într'o anumită privință plină de înțelegere. El nu prețuește, de pildă, pe dramaturgul Goethe, precum respinge, în deplin acord cu Gervinus, operele de bătrânețe ca *Wanderjahre* și *Faust II*, care pentru el « nu sunt poezie ». Dar cât de fină și justă

e observația pe care o face el când afirmă în anul 1837 că « nu se poate spune ce ar fi fost Goethe, dacă ar fi putut rămâne la vârsta de treizeci de ani poet și ar fi devenit ministru la șaizeci de ani, în loc să fie ca acum cazul contrar ».

Pe de altă parte Hebbel, care nu a fost numai un mare dramaturg și un poet de talent, dar și un cugetător foarte ascuțit și un critic plin de o foarte largă înțelegere pentru tot ce este poezie și artă, a fost un admirator aproape integral al poetului. Hebbel s'a apropiat treptat de Goethe și opera lui, dar l-a cetit cu răbdare și încordată atenție, ajungând în cele din urmă să stăpânească pe deplin această operă vastă a Weimareanului. « Tagebuchurile » sale sunt pline de note caracteristice asupra lui Goethe și operei sale. El știe să treacă cu vederea scăderile și defectele de caracter, din care alții făcuseră adevărate capete de acuzare. Astfel Hebbel scuză într'un distih pe Goethe că l-a nedreptățit pe Heinrich von Kleist, precum într'un alt distih el justifică mania pontifului dela Weimar de a consacra mediocrități literare și științifice. Hebbel privește pe Goethe sub specie aeternitatis și poate că este întâiul mare scriitor german care vede în plăsmuitorul lui « *Faust* » o ființă « supraomenească », un geniu a cărui putere creatoare poate produce în focul ei mistuitor multă sgură. Hebbel prețuește cu deosebire universalismul lui Goethe și vede în el tipul ideal al poetului. Chiar dacă Goethe dă esteticului o mai mare însemnătate decât eticului, el e pentru Hebbel « un Shakespeare mai clar », iar *Faust* e « piatra fundamentală a unei noi mari drame ⁴²⁾ ». Toată viața

Hebbel a fost urmărit de spiritul lui Goethe, a cărui operă nu avea nicio taină pentru el, dându-i prilejul unor nenumărate aprecieri critice. Iar dacă el nu se încântă pentru *Stella* și pentru operele de bătrânețe ale poetului, în schimb înțelege să deosebească cu atâta agerime în analiza lui *Tasso*, eticul de estetic, precum primește îndemnuri și înrâuriri — ca cea a lui *Hermann și Dorothea* în *Mamă și copil* — pentru operele sale din vasta operă goetheană, Hebbel recunoaște ceea ce-l desparte de Goethe. E întâi «înțelegerea pentru frumusețea disonanțelor»⁴³). Apoi e o mai mare rigiditate etică, față de suplețea morală a lui Goethe. Intr'un sonet intitulat «Goethe», Hebbel formulează lapidar, entuziast și totuși cu o cuviincioasă măsură puterea creatoare «supraomenească» a acestui «mare egoist» care a înfruntat pe «lașii moralști» cu imperativul sacru al artei. Deci Hebbel are marea însușire de a nu-și lăsa întunecată judecata critică, nici entuziasmul cuvenit unui geniu, de măruntele împrejurări și stângăcii ale aceluia în care trăiau mai mulți oameni, ce se contopeau însă toți într'o uriașă și proteică personalitate.

Acestei libertăți de atitudine și discernământului său congenial cu spiritul marelui său înaintaș, îi datorește Hebbel puterea de înțelegere și prețuire a lui Goethe. E destul să ne amintim cum caracterizează Hebbel pe Goethe, atunci când ia parte în 1853 la reprezentarea primei părți din *Faust*, socotindu-l «un mare maestru care a înviat din morți Evul Mediu» și recunoscând în poetul Margaretei un autentic autor popular, spre a ne da seama cât de adânc pătrunsese el în opera lui

Goethe și cum știuse să calce în picioare prejudecățile liberalilor și ale moraliştilor și să refacă imaginea caricaturizată a unui geniu neînțeleș.

Încetul cu încetul Goethe devine astfel centrul poeziei germane. Se poate spune fără a exagera că fiecare generație, fiecare curent, fiecare poet descopere un alt Goethe și dă o interpretare felurită operei sale. El devine cu timpul un punct de reper și o unitate de măsură. În orice caz el rămâne pentru orice debut literar un punct de plecare, un mijloc de orientare și chiar un ideal de atins. Dela jumătatea veacului al nouăsprezecelea Goethe aparține tuturor scriitorilor, el este obiectul continuu de cercetare a învățaților și chiar curente și mișcările politice iau atitudine față cu dânsul.

Realismul vede încă un Goethe integral, acceptându-l în totalitatea lui, fără însă a-l îmbrățișa cu entuziasm prea înfierbântat și gălăgios. Astfel în 1849 cu prilejul acelei foarte potolite aniversări a nașterii poetului, Gustav Freytag, care poate fi socotit ca cel mai tipic exponent al realismului, a scris în *Der Grenzbote* un articol foarte rezervat, dar în care cere în sfârșit o carte despre viața lui Goethe, dar « o carte fără diplomație și fără cruțare ». Realistii se opresc poate mai cu atenție la Goethe clasicul, la acel Goethe care impresiona prin lipsa lui de subiectivism, prin măsură și prin contactul său cu o realitate curățită de romantismul întâiei tinereți. Față de Goethe ca om și ca personalitate realistii arată o anumită rezervă. Preocupați de frământările vieții contemporane, sau de lumea multicoloră a trecutului, ei nu s'au oprit prea mult la complexitatea atât

de variată a poetului. Poate că tocmai datorită indiferențismului scriitorilor realiști s'au putut produce atacuri violente împotriva lui Goethe în penultimul deceniu al veacului al nouăsprezecelea. Pentru scriitorii realiști Goethe era mai presus de toate autorul romanelor evolutive și problematice și mai ales al lui *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Forma romanului evolutiv este adoptată de scriitorii postromantici și realiști. Influența acestui roman poate fi urmărită dela *Maler Nolten* al lui Mörike și dela romanele lui Immermann, Ieremias Gotthelf, Gottfried Keller și Friedrich Spielhagen și până la romanele evolutive ale lui Thomas Mann. Mai mult încă, influența cea mai hotărâtoare a lui Goethe în literatura germană contemporană pare să fie în domeniul romanului. Cele trei forme tipice și deosebite de roman create de Goethe în *Werther*, *Wilhelm Meister* și *Wahlverwandtschaften*, se continuă până în zilele noastre, romancierii germani păstrând tiparul creat de înaintașul lor și variind doar conținutul sufletesc, atitudinea etică și stilul.

În epoca propriu zisă a realismului, nu întâlnim o întărire a cultului lui Goethe, ci, mai curând, un număr de încercări izolate, dar convergente de a revizui valoarea excepțională și unică acordată în chip cu totul unanim poetului.

E adevărat că două uriașe personalități ca Richard Wagner și Friedrich Nietzsche s'au socotit doar niște depărtați emuli ai lui Goethe. Wagner a avut, de pildă, un sentiment de nimicnicie față de Goethe, râvnind să scrie chiar un *Faust* simfonic⁴⁴). Nietzsche pe de altă parte, l-a așezat pe Goethe totdeauna printre marii

creatori de artă înaltă și senină și i-a prețuit în deosebi proza, a cărei înrâurire se poate vedea în *Nașterea Tragediei*. Pentru Wagner, Goethe a fost toată viața un îndreptar. Dela vârsta de șaisprezece ani, când tânărul cetește cu nespusă plăcere *Toanele Indrăgostitului*, și până ce pătrunde în adâncurile lui *Faust*, pe care-l socoate o operă de artă neînțeleasă, ca «dramele lui Shakespeare și tragediile antice», Wagner a trăit și scris sub vraja lui Goethe ⁴⁵). Mai ales pentru *Faust* admirația lui Wagner nu cunoaște margini, numind-o cea mai germană dintre toate dramele, iar în ce privește partea a doua din *Faust*, el o socoate «piesa teatrală din lume cu cea mai mare putere scenică și plasticitate» ⁴⁶). Cultul lui Wagner pentru Goethe a mers până acolo încât când a plănuit Bayreuth-ul, el s'a gândit să-l facă întâi la Weimar ⁴⁷). După Hebbel, Wagner este al doilea mare creator german modern, în evoluția căruia Goethe a jucat pas cu pas un rol hotărîtor.

Cultul lui Goethe a luat proporții mai mari și a prins rădăcini mai adânci abia ca o reacțiune la atacurile împotriva poetului care se întetesc între 1880 și 1885. Intr'adevăr în anul 1882 Emil du Bois-Reymond ține o senzațională prelegere cu prilejul instalării sale ca rector al Universității din Berlin, care poartă și provocatorul titlu *Goethe und kein Ende* ⁴⁸). Du Bois-Reymond atacă universalismul lui Goethe și cu autoritatea lui științifică recunoscută, contestă priceperea poetului în domeniul științelor naturale, numind operele științifice ale acestuia «jucăria născută moartă a unui diletant autodidact». Nu mai puțin violente sunt atacurile lui Sebastian

Brunner în ale sale *Bausteine zur Literaturgeschichte*, care apar cam la aceeași epocă și revizuirea pe care o face operei lui Goethe Alexander Baumgartner, pastor iezuit, care în monografia sa reia și precizează cu argumente științifice atacurile duse odinioară împotriva lui Goethe de protestanți și ortodocși ⁴⁹).

În acest moment de criză ia ființă la Weimar Societatea Goethe (*Die Goethe-Gesellschaft*) o asociație care are în grija ei cultul lui Goethe, printr'o restabilire a adevărului în jurul omului și creatorului spiritual Goethe, asociație la care participă laolaltă mecenai, nobili, admiratori de pretutindeni și oameni de știință doritori să-și închine munca, autoritatea și competența științifică cercetării amănunțite a vieții și operei poetului. Dela această dată, « Societatea-Goethe » devine mijlocul de reabilitare și stimulare a goetheanismului. Cincizeci de ani de existență ai « Societății-Goethe » se confundă cu jumătate de veac de cercetare științifică și reconstituire filologică a vieții și evoluției spirituale a marelui poet. Imaginea omului, poetului și savantului se fixează de acum în colo cu precizie. Cercetătorii vor putea adânci viața și opera poetului, nu le vor putea însă profana. Iar poezii și diferitele curente literare vor putea găsi fiecare pe un Goethe al lor propriu, care le va fi îndreptar sau mijloc de confruntare. În epoca realistă Goethe trece iar pe primul plan al interesului cercurilor intelectuale, datorită mai ales contribuției specialiștilor, care iau parte la înfăptuirea operei pe care Weimarul renăscut o începe odată cu apariția în 1887 a primelor șase volume din marea ediție a operelor lui Goethe dată

la iveală sub îndemnul și cu sprijinul arhiducesei Sophie de Saxa-Weimar ⁵⁰).

De acum încolo curente literare care se succed vertiginos timp de o jumătate de veac în literatura germană vor lua atitudine față de Goethe, descoperind un Goethe congenial, sau lovind cu violentă dar zadarnică patimă într'un zeu, care nu poate fi răsturnat de pe soclu. Evoluția dela realism la naturalism se va face prin această trecere dela Goethe luat ca totalitate — latură sub care e văzut el de scriitorii realiști, — la Goethe revoluționarul literar, aspect sub care le place naturaliștilor să prețuiască și admire pe înaintașul lor ⁵¹). Astfel încă la începuturile naturalismului, în 1878, când apare revista *Deutsche Monatsblätter*, Heinrich Hart, în articolul său *Lume nouă*, prețuiește în deosebi pe tânărul Goethe din « Sturm und Drang », fiindcă în opera acestuia « chiuiau spiritele descătușate ale poporului, iar omenirea își regăsia limba ». O apreciere asemănătoare asupra lui Goethe o fac și mai târziu naturaliștii, când în culegerea de articole bătaioase a lui Heinrich și Julius Hart, *Kritische Waffengänge*, ei cer scriitorilor să-și aleagă drept călăuză nu pe autorul *Iphigeniei*, ci pe tânărul revoluționar dela Frankfurt. Naturalismul din *Goetz* și vigoarea autentică a titanului poet nu puteau decât să încânte pe tinerii, cari ca și acesta încercau să revoluționeze literatura germană. Naturaliștii se opresc apoi cu atenție și cu înțelegere la romanele de complicată analiză psihologică ale poetului cum sunt de pildă *Wahlverwandtschaften*, roman ale cărui urme vor putea fi urmărite, alături de cele pe care le imprimă *Wilhelm Meister*, până la realiștii decadenți ca

Thomas Mann, opere pe care ei le socotesc foarte moderne și apropiate de spiritul actualității. Printre revoluționarii literari dela sfârșitul veacului trecut erau unii cari negau cu totul valoarea personalității și operei lui Goethe. O astfel de atitudine de frondă se întâlnește de pildă la Arno Holz, care în a sa *Revolution der Lyrik* a atacat pe Goethe, contestând valoarea poeziei sale, în deosebi a liriceii, pe care aproape o socotește ca un « cântec demodat de flașnetă ».

Scriitorii aceștia simt cum îi apasă umbra lui Goethe și caută să smulgă de pe fața marelui lor înaintaș, masca unui olimpianism pe care îl socotesc o simplă atitudine artificială. Frank Wedekind, de pildă, care a refuzat orice idee preconcepută și orice glorie prestabilită, privia sub unghiul caricatural al viziunii sale despre lume și pe Goethe. Pe Wedekind, ca și pe alți scriitori contemporani, îi supără faptul că Goethe devenise un loc comun al vechiului burghez german.

Cum foarte just remarcă Franz Servaes, Goethe armonicul și echilibratul, Goethe pedagogul și filistinul este punctul de pornire și oarecum autorul moral al generațiilor mai noi de filistini germani ⁵²). Aceștia au văzut și văd un Goethe după chipul și asemănarea lor, un Goethe înțelept și sublim, a cărui imoralitate neputând fi cu totul înlăturată din imaginea lui spirituală, este tălmăcită amabil și scuzată ca o slăbiciune inerentă genialității prea puternice.

În această privință reacțiunea poezilor a fost diferită. Arno Holz s'a năpustit cu o totală negare asupra aceluia care pentru el devenise unitatea de măsură a mediocrității

literare germane și a acelei lirice epigonice care înăbușea izbucnirea spre libertatea de creație a talențelor autentice. Wedekind, care ura locul comun și pe burghezul german, cu toate că nu odată a ironizat în operele sale obișnuitele sentințe goetheene, și cu toate că în *Franziska* a încercat să creeze o caricatură a lui *Faust*, nu se poate totuși elibera de obsesia plină de neliniște pe care i-o provoacă Goethe. Hugo von Hofmannsthal, îl iubește pe Goethe, însă pe un Goethe al intimității sale spirituale, nu pe cel din compendii și cărți de școală. Pentru Hofmannsthal, ca și pentru alți poeți neoclasici și impresioniști, Goethe e un artist al cuvântului și demonicul duhovnic al sufletului omenesc, biciuit de patimi nemărturisite. Modernismul german, fie cel al naturaliștilor, fie al impresioniștilor, fie chiar al expresioniștilor, smulge masca olimpică de pe fața torturată a poetului și găsește îndărătul acesteia pe camaradul de suferință și pe congenialul creator de artă literară. Unii scriitori, ca naturaliștii, văd, în tânărul Goethe, autor al revoluționarului *Goetz*, un modern; alții, ca impresioniștii și decadenții, văd în poetul lui *Tasso* un modern congenial, cum e cazul lui Hofmannsthal, care a scris poate cele mai delicate pagini interpretative asupra acestei poeme și care a dat toată înțelegerea artei unice a cuvântului pe care a stăpânit-o Goethe cu atâtea infinite resurse stilistice⁵³). Iar atunci când Hofmannsthal se oprește mai îndelung la ciclurile din *West-östlicher Divan*, el scrie paginile cele mai înflăcărâte și mai înțelegătoare totodată despre această carte rară pe care el o numește «o bibliie». El, care

e de obicei atît de sobru și de scump cu epitetele numește cartea aceasta «insondabilă», «înaltă» și «dumnezeiască»⁵⁴). Iată deci că impresionistul și estetul Hofmannsthal găsește în lirica de bătrînețe a lui Goethe prototipul poeziei lirice pure.

Scriitorii epigonici și impresioniști au gravitat temporar în jurul lui Goethe. Dacă un Liliencron, de pildă, s'a oprit în trecere la problema Goethe, în schimb Otto Julius Bierbaum a fost pururi în legătură cu opera acestuia, din care a cules totdeauna pagini caracteristice pentru acel *Goethe-Kalender* al cărui redactor a fost. Iar dacă un Ludwig Fulda a văzut în Goethe un înțelept și un fel de judecător suprem cu care înțelegem să ne confruntăm, alți scriitori ca acel veșnic revoluționar Iohannes Schlaf salută ca ceva nou modernismul lui *Wilhelm Meister*, pe când un spirit mai complex ca al lui Paul Ernst a remarcat pe drept cuvânt inegalitatea calitativă a operei lui Goethe și influența mai adâncă pe care a avut-o el asupra lumii germane, biografia sa covârșind prin atracție opera⁵⁵).

În sfârșit alți poeți ca Richard Dehmel văd modernismul lui Goethe în omenescul său, îndată ce se smulge de pe fruntea înflăcărată de gânduri și de patimi a geniului falsa perucă a olimpienului și burghezului încărcat de demnități publice. Mai mult încă, un Dehmel și un Stefan George pătrund adânc în tragismul acestei existențe unice și descopăr sub confesiunea artistică purificatoare de patimi, sbuciumul unei inimi pururi rănite și chinul unui spirit care nu-și află potolire.

Ceea ce cultul lui Goethe reușise să statornicească după câteva decenii de cercetări goetheene și de propagandă admirativă, devine acum o piedică pentru înțelegerea și apropierea poetului. Ceea ce trebuia să fie o consacrară, devenise pentru curiozitatea tineretului literar imaginea artificială a unui Goethe banalizat de cărțile didactice și de cercurile ortodoxe universitare.

De aceea scriitorii, și după ei o parte din public, caută un alt Goethe îndărătul imaginii celui oficializat. În privința aceasta mărturisirea lui Dehmel este caracteristică. « Imaginea înțeleptului domn consilier intim — spune Dehmel, — a olimpiianului armonic, pe care a pregătit-o onestitatea pedagogică a celor mai mulți dintre profesorii noștri de literatură, în fața mea se cufundă într'o ceață de suferințe, patimi și îndoieli, din care nu un geniu olimpic, ci dimpotrivă — dimpotrivă, pentru a păstra forma comparației antice — unul titanic, încearcă să limpezească și să înalțe un cosmos »⁵⁶). De altfel Dehmel poate fi pe drept cuvânt asemuit cu Goethe, cum de altfel s'a și făcut, din cauza caracterului elementar al poeziei sale, care izvorăște nemijlocit din prea plinul unui temperament covârșit de viață și de simțire⁵⁷). Acolo unde Goethe își deslănțue sufletul se întrevede o dramă sfâșietoare și te dogorește desnădejdea omului pe care vrea să-l doboare. Ca și Dehmel, mulți alți poeți contemporani descopăr imaginea unui Goethe uman și tragic, atunci când își fac singuri drum spre sufletul său. De aceea Dehmel protestează împotriva concepției profesoriale a unui Goethe olimpic și încearcă reabilitarea unui Goethe cu două suflete antagonice, în

neconținută și tragică luptă cu sine însuși. De altfel și Stefan George, care atunci când a alcătuit antologiile sale clasice, a adunat din lirica lui Goethe numai acele poezii în care poetul se înfățișa ca un maestru al cuvântului unic și al poeziei pure, a văzut în înțeleptul literar dela Weimar nu numai un îndrăgostit al verbului într'aripat și al imaginii plastice, dar și un om întreg care s'a dăruit cu aceeași patimă bucuriilor creației poetice, ca și suferințelor unei vieți trăite integral ⁵⁸). Poate că Stefan George exagerează când spune că vulgul nu poate decât mânji gloria poetului cu o admirație zgomoasă și lipsită de înțelegere. În orice caz Stefan George are dreptate când deosebește între un Goethe iubit în taină de rarii inițiați și un Goethe ridicat în slavă de larma unei mulțimi banale și profanatoare prin incapacitatea ei de pătrundere filosofică și artistică ⁵⁹).

Chiar și un poet atât de personal ca Rainer Maria Rilke, care prin chipul cum s'a dăruit întreg suferinței se deosebește radical de Goethe, are totuși afinități organice cu înaintașul său dela Weimar. Rilke a privit la început pe Goethe cu ostilitate și opera sa a fost creată în alte regiuni spirituale decât acele în care a crescut și trăit opera lui Goethe. Dar și el când îl descopere târziu, găsește mai ales în operele autobiografice ale lui Goethe cărări noi spre sufletul acestuia. Poate că mai lesne s'au putut stabili afinități între Rilke, gânditorul filosofic, și Goethe naturalistul, anumite asemuiri putându-se face între o cugetare și alta, fără ca o înrâurire directă să se poată stabili între cei doi mari lirici, Goethe fiind, cum s'a spus, un suflet care tindea cu spiritul său faustic

tot spre alte trăiri și realizări, Rilke menținându-se în existența prezentă, în care descoperea toate tâlcurile vieții și dumnezeirii ⁶⁰).

Firește că nu toți scriitorii văd în Goethe același înaintaș unic, care le-ar putea lumina calea ca o pildă strălucitoare. Foarte mulți, cuprinși de vălmășagul ambițiilor și luptelor literare, trec pe lângă el ca pe lângă un scriitor lichidat de manualele școlare, bun de a figura fără a fi cetit în bibliotecile prăfuite. Modernismul și actualitatea fac pe scriitori să creadă că nu e numai un drept al genialității lor revoluționare, dar chiar o datorie față de viitorul scrisului german, de a rupe orice legătură cu tradiția. Nu e deci nicio mirare că în 1899 apare lucrarea lui Rudolf Huch, *Mehr Goethe*, prin care acest scriitor mijlociu atacă fără cruțare decadentismul berlinez.

Intr'adevăr sfârșitul de veac găsește lumea literară complet desorientată. Dar Goethe, prețuit de unii sau respins de alții, este totuși o unitate de măsură, punct de plecare pentru diferitele categorii de scriitori. Astfel de pildă reacțiunea împotriva falsului modernism se duce în bună parte în numele lui Goethe. Cărticica spirituală și plină de vervă a lui Rudolf Huch nu trebuie privită ca o manifestare critică sporadică, ci ca un semnal de luptă, ca o tentativă de purificare a vieții literare. În clipa când Nietzsche devenia un scriitor la modă și când fiecare scriitor se visa un nou Zarathustra, Huch atacă această manie a supraoamenilor și «falsul patetism» nietzschean în care el vede o primejdie pentru dezvoltarea spiritului poetic al veacului. De aceea Huch opune

lui Nietzsche, lui Maeterlinck și altor «moderniști» pe Goethe, dar pe un Goethe clasic și armonios, nu pe cel al lui *Werther*, carte primejdioasă a cărei «confiscare și ardere o cere el până la un număr restrâns de exemplare, care vor fi lăsate sub supravegherea bibliotecarilor»⁶¹). Iar Wilhelm Bölsche, care aparține aceleiași generații ca și Huch, încercând să fixeze pe Goethe în cadrul veacului al douăzecilea, e de părere că tocmai caracterul mai larg al cercetărilor goetheene a făcut pe poet să nu fie un mit, ci să păstreze imaginea din ce în ce mai veridică a unui om care s'a voit demascat de posteritate. Dar dacă pe de o parte goethemania a lipsit pe poet de farmecul misterului, pe de alta ea a crescut valoarea a tot ce este uman în el, revelând la nesfârșit în fiecare clipă a evoluției sale un Goethe pururi nou și deci putând apărea ca o realizare a spiritului modern chiar și celor mai deosebite dintre generații și chiar celor mai personali dintre scriitori⁶²).

Cam la aceeași epocă de sfârșit de veac apar și schițele critice ale lui Franz Servaes și Alfred Biese. Cel dintâi ia atitudine față de metoda rutinară a biografilor și față de falsificarea imaginii autentice a lui Goethe. El nu vrea pur și simplu orice fel de Goethe, ci un Goethe luat ca o problemă și ca un întreg «și scutit de moralismul filistinilor». Deci Goethe trebuie «înțeles și adâncit». Iar dacă îi precizăm cele două laturi ale personalității sale, care sunt două forțe contradictorii, «chemarea faustică» și «demonia amabilității» care duce la acea tendință educativă a personalității, atunci Goethe apare în contradicție cu omul modern, la care tendința faustică,

tragismul personalității în conflict cu lumea, se opune cu totul concepției omului armonic al lui Goethe. Servaes considera așa dar pe Goethe ca un model căruia sufletul modern nu i se poate adapta ⁶³). Conferința lui Alfred Biese, banală și fără relief, e interesantă fiindcă înfățișează la aceeași epocă punctul de vedere filistin. Prin el vorbește «der deutsche Philister», care nu e însă străin de fenomenologia literară, care constată revenirea ciclică a lui Goethe în actualitate. Și el opune pe Nietzsche lui Goethe, socotind modernismul ceva «frivol și imoral» iar claritatea lui Goethe ca binefăcătoare pentru literatura nouă ⁶⁴). El vede însă, ca un autentic profesor, în Goethe o necesitate pedagogică a timpului, «un eliberator» de care contemporaneitatea și viitorul au neapărată nevoie. La discuția în jurul actualității sau perimării lui Goethe ia parte și Hermann Bahr, care stabilește just că tocmai ridicarea în slavă a lui Goethe olimpicul a contribuit la pulverizarea popularității sale ⁶⁵). El respinge deci pe olimpiantul consacrat de germaniști, preferind un Goethe inegal și bântuit de patimi, un Goethe mai puțin potrivit pentru manualele pedagogice, dar mai la el acasă în inimile oamenilor care-și trăiesc viața cu adevărat. De aceea Bahr crede că abia acum Goethe a fost descoperit de noua generație și că poeți ca Hauptmann și Hartleben nu sunt de loc străini de sufletul marelui weimarian. Un Hauptmann, de pildă, cum remarcă Oskar Walzel, nu e deloc prea departe de revoluționarul Goethe din Sturm und Drang, cu dramele sale realiste și mai ales cu acel viguros și stufos *Florian Geyer*, care nu e decât o reîntoarcere la lumea lui *Goetz* ⁶⁶). De altfel

în capitolul intitulat *Goethe totalul*, Bahr vede foarte înțelegător evoluția imaginii goetheene din generație în generație, așa cum ea apare și mai hotărât dacă-l urmărim oglindindu-se din deceniu în deceniu în mințile noilor revoluționari literari. Nu se va putea de aceea niciodată vorbi de un singur Goethe. « Cameleonismul » său apare mereu cu fiecare nouă confruntare literară. Eduard Spranger nu are, cred, dreptate când afirmă că lumea lui Goethe e complet diferită de a noastră, chiar dacă generația de scriitori postexpresioniști nu mai văd în el un model și un punct de plecare ⁶⁷).

Firește că în cei cincizeci de ani (1885—1935) de când, sub imboldul și sprijinul « Societății Goethe », reconstituirea vieții lui Goethe și cercetarea amănunțită și plină de pietate a operei sale, au luat largi proporții, cultul lui Goethe a avut momente de flux și de reflux ⁶⁸). Dacă de pildă între 1905 și 1915 Goethe stă în centrul preocupărilor spirituale, fie prin admirația necondiționată a unor poeți ca Dehmel, Hofmannsthal și George, fie prin pătrunderea lui în masele populare — în timpul marelui războiu el nu lipsește nici din ranița soldatului — și fie în sfârșit prin cercetările științifice care duc la lucrările lui Gundolf și Georg Simmel, după războiu expresioniștii au în bună parte o atitudine negativă față de marele lor înaintaș, pentru ca mai târziu gloria lui să reînvie cu o nouă înflăcărare care va cuprinde întreaga lume spirituală în anul jubiliar 1932.

Scriitorii din epoca expresionismului, cari nu toți trebuie cuprinși în aceeași caracterizare decadentă, cum a făcut-o Albert Soergel, au o atitudine diferită față de

Goethe ⁶⁹). Expresioniștii propriu ziși au văzut de pildă în Goethe pe prototipul burghezului german, pe care ei încercau să-l demaște spre a descoperi pe noul om. Goethe li era mult prea ordonat și mult prea legat de formele sociale, pentru a îndrăzni să caute îndărătul acestora acea autenticitate umană pe care o descoperise Dehmel și George. Răzvrățiții împotriva burgheziei nu puteau decât să răstoarne de pe soclu chipul acelu mare burghez, care, după concepția lui Thomas Mann, a fost Goethe. În această privință cărticica lui Carl Sternheim *Tasso oder die Kunst des Juste Milieu* poate fi socotită ca o foarte talentată tentativă de a caricaturiza fizionomia etică și spirituală a lui Goethe și de a lovi în cultul acestuia, care în cursul anului 1915 luase astfel de proporții, încât Sternheim vede în cele « șapte cărți despre Goethe care îi cad pe masă » simptomul cel mai alarmant al goethemaniei ⁷⁰). Burghezul Goethe, luat ca unitate de măsură pentru întreaga burghezie germană dela veacul al 18-lea până azi și pentru acel « juste milieu » pe care îl satirizează și-l critică Sternheim, este ceea ce expresioniștii au socotit o pildă multiplicată la infinit care trebuie demascată și un simbol care trebuie lichidat. În concepția « bunei cuvînte » din *Tasso*, în care Hofmannsthal crezuse că descoperise stăpânirea nobilă și plină de pudoare a unei sfâșietoare tragedii lăuntrice, Sternheim vede numai acea potolită și banală tranzacție a omului covârșit de formele sociale, față de care capitulează. Sternheim nu opune lui *Tasso* nici pe *Prinz von Homburg* de Kleist, nici pe *Judith* de Hebbel, ci doar pe *Zarathustra* lui Nietzsche, apariție trecătoare

în cultura germană, alungată repede ca un monstru inadaptabil, de strâmbăturile burghezilor pururi învingători.

Fără îndoială că întreaga concepție expresionistă despre viață și despre artă era în contradicție cu concepția lui Goethe de a renunța la chemările vieții prin autoeducare și prin formarea personalității în lupta între viață și demonul care domină destinul omului. Goethe credea în umanitate. Expresioniștii văzuseră năruirea umanității în marele măcel al războiului mondial și erau acum în căutarea noului om, care avea să-l înlocuiască pe cel dizolvat în crâncena încercare războinică. Ei nu puteau avea nicio înțelegere pentru obiectivarea lui Goethe și pentru greutatea sa, fiindcă în ei domina anarhia și fiindcă viziunea lor era exterioară, nu lăuntrică și legată de natură ca a lui Goethe. Expresioniștii văd natura ca ceva străin de ei, pe când Goethe se simte integrat în ea ⁷¹). Hermann Bahr, care printre cei dintâi a diferențiat lumea goetheană de cea expresionistă, constată că ceea ce domină pe expresioniști este frica de viață și de lume, pe când Goethe, cum remarcă Oskar Walzel, se înalță peste această teamă de a înfrunta lumea ⁷²). Față de Goethe și Schiller cari erau oameni educați esteticește, expresioniștii erau oameni ce se complăceau în desarmonie, fiindcă ei vedeau lumea desarmonic și nicidecum cosmic. De aceea poate că Walzel nu exagerează când socoate că însuși « conținutul de simțire al artei contemporane contrazice sentimentul vieții la Goethe » ⁷). Iar în încheiere, constatând la expresioniști o adâncă înrudire cu barocul, de care Goethe se eliberase repede, crede că el ar fi fost cu totul străin de această

artă haotică și străbătută de strigăte și extaze «și ar fi văzut în ea ceva patologic»⁷⁴). De altfel și alți cercetători, ca Franz Servaes, au văzut disproporția între moderniști și Goethe în incapacitatea celor dintâi de a trăi și simți cosmic.

Cu toate aceste deosebiri de concepție și de temperament, tineretul revoluționar al expresioniștilor recunoaște pe tânărul Goethe, în care vede un sfărâmător de idei și un antiburghez. Mulți dintre scriitorii acestei generații nu sunt lipsiți de un contact foarte asiduu cu poetul și e poate un lucru firesc ca acești tineri, a căror poezie se reduce uneori la strigătul liric sau la extazul dramatic, să vadă în poetul ritmurilor libere și al stilului simfonic din *Faust* pe un mare înaintaș al lor. Franz Werfel în *Spiegelmensch* nu face altceva decât să modernizeze dualismul faustic. Heinrich Mann încearcă, de pildă, o apropiere între Voltaire și Goethe, iar Rudolf Pannwitz se extaziază înaintea bătrânului Goethe⁷⁵). Paul Ernst dimpotrivă crede că artistul modern nu poate fi lipsit de preocupări etice și de aceea trebuie să urmeze pilda autoeducatorului Goethe. Iar în al său *Torso des Lebens* vede în Goethe pe unul din învățătorii săi. Spre deosebire de acești scriitori cari toți iau atitudine personală, în bună parte binevoitoare dar eclectică, față de Goethe, grupul lui Herwarth Walden de la «*Sturm*» se apropie de punctul de vedere negativ al expresioniștilor extremiști, socotind întreaga operă goetheană, prin caracterul ei subiectiv, opera «neartistică» a unui obsedat de propriul său eu și nicidecum expresia unui mare caracter poetic.

Sunt totuși scriitori contemporani care au încercat o lămurire obiectivă a lui Goethe. Thomas Mann de pildă, s'a străduit să facă o alăturare ciudată a lui Goethe cu Tolstoi, descoperind la amândoi aceleași trăsături distinctive: subiectivismul autobiografic și tendința pedagogică ⁷⁶). Thomas Mann, el însuși un mare poet burghez, deși zugrăvește în romanele sale decadența burgheziei germane, a știut să scoată în vileag acea latură burgheză a personalității și operei lui Goethe, pe care expresioniștii au judecat-o cu atâta asprime ⁷⁷). Desigur că luat în totalitatea lui, Goethe, în care cum foarte just remarcă Thomas Mann, « se armonizează în chipul cel mai fericit demonia cu urbanitatea », reprezintă prototipul burghezului eliberat și stăpân pe sine și deci se înfățișează în multe laturi ale personalității sale ca expresia cea mai triumfătoare a burgheziei moderne. De altfel problema aceasta, care fixează pe Goethe în cadrul evoluției burgheziei moderne și a rolului pe care el l-a avut și-l are în spiritualitatea umană, este mai mult ca niciodată actuală și fixează tot mai clar imaginea unui Goethe totalitar, în care forțele demonice și iraționale sunt stăpânite de echilibrul dictatorial al buneii cuviințe burgheze și al vieții trăite cu eroism lăuntric, dar fără gloria senzațională a eroismului romantic ⁷⁸).

Tot mai mult se situează Goethe în atenția publicului și a intelectualității germane și tot mai mult el devine o pildă, pe care unii, ca Gerhart Hauptmann speră s'o poată urmări în desvoltarea lor oareșcum asemănătoare, în timpul unei lungi cariere literare și în varietatea unei opere din care nu lipsesc atâtea analogii cu evoluția

poetică a weimarianului ⁷⁹). S'a mers până la o anumită zeificare a poetului, care în anul centenarului morții sale a luat proporțiile unei omagieri unice în istoria culturii ⁸⁰). Lucrul acesta a dus chiar la reacțiuni care au încercat să refacă imaginea umană a poetului, coborându-l din nou din înălțimea zeilor pe pământ ⁸¹).

De altfel național-socialismul, care admite individualismul numai întru cât el se pune la dispoziția colectivității, a avut o atitudine potolită față de titanul dela Weimar. Unii reprezentanți ai acestei discipline morale au căutat să-l coboare pe Goethe sub valoarea lui Schiller și să reediteze acuzațiile de odinioară ale naționaliștilor, care văzuseră în Goethe un suflet refractar la idealul național german, un adept al internaționalismului spiritual, care căuta să se ridice deasupra oportunismului patriotic și național.

De curând însă s'a încercat o încadrare a lui Goethe în ideologia național-socialistă. Prin aceasta atacurile pornite din anumite direcții împotriva poetului au fost înăbușite. S'a dovedit astfel încă odată multilateralitatea și proteismul lui Goethe și putința oricărui curent ideologic și literar de a descoperi în poet un model. Într'adevăr scriitorii poporaniști de astăzi, care pun mai presus de individualitatea anarhică a creatorului colectivitatea națională, a cărei expresie trebuie să fie poetul în orice clipă, văd în Goethe o uriașă sfortare de a-și crește individualitatea până la închegarea totalitară a ființei sale morale și spirituale. Ei nu văd în el ceea ce în bună parte a văzut istoria literară rutinată, adică un « învățat și un literat » ⁸²). Ei nu văd niciun « Weltbürger »,

ci un « German » autentic și un eliberator al sufletului german », așa precum însuși poetul s'a socotit, și pilda unui om care a tins la forma totalitară a personalității și și-a pus toate puterile în slujba unei opere care aparține înaintea de toate colectivității naționale ⁸³). Firește că scriitorii naționaliști și populiști se vor opri cu deosebită pietate în fața autorului lui *Goetz*, care a știut să slăvească în această dramă curat germană puterile ascunse și perpetue ale poporului.

II

După o sută cincizeci de ani de continue confruntări cu omul și cu opera lui Goethe, nu se poate spune că astăzi există o imagine unitară a poetului. În lumea scriitorilor germani s'a putut vedea sub câte aspecte este privit și judecat Goethe și cât de cameleonic evoluează el dela o epocă la alta. Varietatea acestor interpretări este însă tocmai ceea ce dă lui Goethe viață și-i întinerește mereu nemurirea. Poetul nu și-ar păstra o actualitate atât de vie, dacă nu s'ar adapta fiecărei noi actualități, dacă nu ar fi contemporan cu fiecare nou poet și nou curent literar. De aceea și studiul lui Goethe este pentru omul de știință care nu e un simplu arhivar, dar care are câtuși de puțin simțul artei și sensul gândirii filosofice, o nesfârșită înlanțuire de surprize, ce-i dau putința unor revizuri câteodată senzaționale.

Dacă imaginea spirituală a lui Goethe a variat la diferitele curente și generații literare și va mai evolua și de azi încolo, după cum fiecare caută să descopere

în Goethe un tovarăș și un model, în istoriografia literară Goethe și-a fixat fizionomia în funcție de materialul utilizat de cercetători și de metoda folosită pentru judecarea lui și uneori de anumite idei preconceptuate și rutinare ⁸⁴). Dar și aici trebuie să deosebim trei epoci diferite. Prima este cea care durează până la 1885, adică până la întemeierea « Societății Goethe » și odată cu aceasta până în ziua în care vastul material documentar începe să fie clasat, tipărit și utilizat. Lucrările care apar în Germania în această epocă pot fi socotite numai ca niște tentative harnice și eroice de a fixa chipul fizic și intelectual al lui Goethe. Cea de a doua epocă ar putea fi numită epoca marilor monografii, care se căznesc să creeze un Goethe unitar, oareșcum intermediar al tuturor curentelor și interpretărilor, dar punând accentul pe Goethe clasicul și olimpicul. Această epocă se încheie odată cu anii războiului. În sfârșit cea de a treia etapă, în care ne găsim astăzi, este cea a desăvârșirii cercetărilor filologice de detaliu și a regăsirii unui Goethe autentic sub măștile interesante sau numai înșelătoare, cu care l-au împodobit aceia cari vedeau în poetul și cugetătorul dela Weimar mai mult un semizeu, decât un om bântuit de patimi și totodată purificat prin renunțări.

Cel dintâi filolog goethean a fost Goethe însuși. Grija cu care și-a notat întâmplările, interesul cu care și-a tipărit operele, păstrându-le variantele și întreg materialul pregătitor, egoismul obsedant cu care a dat încă din viață casei sale destinația unui muzeu documentar, fac din Goethe un adevărat părinte al filologiei

goetheene. Toată această moștenire nu a putut fi însă valorificată, decât în ziua în care știința i-a dăruit puterea ei de discernământ și clasificare și când arhiducesa Sophie von Sachsen-Weimar a luat sub îngrijirea ei întregul bagaj documentar goethean creând *Arhiva Goethe-Schiller*. Sub auspiciile și cu sprijinul acestei principese s'a publicat «marea ediție din Weimar» a operelor lui Goethe. În legătură cu *Societatea Goethe*, iar apoi ca o expresie a activității ei științifice, au apărut cele treizeci și șapte de volume ale *Goethe-Jahrbuchului*, care în 1914 este înlocuit cu *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, din care au apărut până azi douăzeci și unu de volume, spre a face loc în 1936 unei publicații trimestriale, *Goethe*, cu același caracter strict științific, dar cu o mai largă împrăștiere în public. Pe lângă această activitate, a cărei temeinicie și însemnătate pentru filologia goetheană nu pot fi puse în discuție, «Societatea Goethe» a mai publicat dela 1885, anul întemeierii ei, și până azi patruzeci și opt de volume, privind toate numai probleme în legătură cu viața și opera lui Goethe și cuprinzând mai cu seamă un bogat material documentar. Dar nu numai la atât s'a redus activitatea filologică închinată lui Goethe. Societățile similare din Frankfurt și Viena și-au dat și ele contribuția lor de cercetări și culegeri documentare, iar revistele științifice literare, și nenumăratele lucrări speciale tipărite de profesori și diletanți specializați au făcut ca literatura din jurul lui Goethe să ia proporții înspăimântătoare și să devie uneori pentru cercetător o piedică în drumul spre lămurirea deplină a poetului.

Din vâlmășagul acestei opere mărunte și uneori meschine se desprind lucrările caracteristice, biografiile, monografiile și cercetările care au încercat să fixeze fizionomia umană și spirituală a lui Goethe în cadrul istoriei literare germane⁸⁵). În primii ani după moartea lui Goethe au început să apară nenumărate culegeri de scrisori, amintiri, convorbiri și anecdote privitoare la viața și creația poetului, al căror început îl fac atât de semnificativele și totuși atât de disputatele convorbiri ale lui Eckermann⁸⁶). Aceste publicații au fost urmate de un mănunchiu bogat de lucrări documentare, dintre care cea mai copioasă și mai interesantă este a lui Friedrich Wilhelm Riemer, care timp de nouă ani a locuit în casa lui Goethe, ca preparator al lui August Goethe⁸⁷). Drumul spre studiile obiective și sintetice, biografii și monografiile, duce prin aceste lucrări, în bună parte greșit și tendențios informate. O adevărată goethe-manie se deslănțue în primii ani după moartea poetului, mai ales în cercurile apropiate ale acestuia, manie care merge paralel cu atacurile diferitelor tabere inamice. Este deci lucru firesc ca și istoria literară din această epocă de tranziție să fie înrâurită de admirația excesivă a goetheenilor convinși, fie de concepțiile politice, morale și naționale ale vremii. Astfel de pildă în stufoasa sa istorie literară, *Die Deutsche Literatur*, Wolfgang Menzel se găsește cu totul sub influența inimicițiilor provocate de atitudinea etică și politică a lui Goethe, așa că judecata sa este lipsită de obiectivitatea care se cere unei lucrări, fie și cu un foarte vag caracter științific. Mult mai multă liniște în judecată și potolire în ton aduce

G. G. Gervinus⁸⁸). Și acesta aparține aceleași mentalități liberale, etice și naționaliste ca și Menzel. Și el nu poate judeca pe Goethe, decât în legătură cu atitudinea lui politică. El reproșează de pildă poetului că n'a avut sensul istoric al vremii, că a fost mult prea imparțial față de evenimente și că a fost prea artist⁸⁹). L'ar fi dorit pe Goethe « poet național » și crede că după manifestările sale din tinerețe și de bătrânețe ar fi putut ajunge, dacă ar fi voit. Fără îndoială că Gervinus, cu toate ideile lui preconceptuate, face un pas înainte în adâncirea poetului, dacă nu e chiar printre cei dintâi care să fi încercat a-l înțelege, înainte să-l judece și să-l valorifice.

Patru decenii mai târziu, apare *Istoria literaturii germane în veacul al optsprezecelea* a lui Hermann Hettner⁹⁰). Cu toate rezervele sale, Hettner situează just pe Goethe în cadrul culturii germane, accentuând demonismul său creator și « puritatea sa etică ». El apără pe poet de multe atacuri, admiră cu exclusivitate pe *Faust* și chiar dacă prețuiește pe *Clavigo* mai mult decât pe *Goetz*, are aprecieri pline de înțelegere pentru clasicismul goethean, pentru viața sa închinată artei și cugetării, pentru surprinzătoarea sa multilateralitate spirituală. Capitolele lui Hettner despre Goethe constituie pentru epoca în care au fost scrise o echilibrată geneză a vieții și operei poetului.

Pe la jumătatea veacului al nouăsprezecelea apar întâiele încercări biografice. Dacă lucrarea lui Karl Rosenkranz, *Goethe și operile sale*, poate fi citită cu interes, pentru încercarea de reabilitare a lui Goethe față de atacurile cu caracter politic și etic ce-i fuseseră aduse,

studii ca ale lui August Spiess și Iohann Wilhelm Schäfer pot fi socotite doar ca tentative lăudabile de a defrișa un teritoriu plin de măracini și de obstacole⁹¹). Lipsită de viață și având aspectul unei simple statistici de date biografice, este schița lui Goedeke; iar cele patru volume de material biografic adunat de Heinrich Viehoff nu reușesc să se închege într'un tot și să realizeze o imagine precisă și veridică a poetului⁹²). Prima monografie reușită și care își păstrează și astăzi frăgezimea este a lui Hermann Grimm, care a reușit în cadrul unor prelegeri universitare să desprindă din materialul redus care i-a stat la îndemână o imagine luminoasă și umană a lui Goethe. Cartea trăiește și astăzi prin căldura stilului, prin evocările plastice și prin unele observații și constatări critice, pe care nici descoperirile și cercetările filologice de mai târziu nu le-au anulat⁹³).

Un moment hotărâtor în filologia goetheană reprezintă schița sumară, dar deschizătoare de orizonturi noi și pline de adâncime, a filozofului Wilhelm Dilthey⁹⁴). Acest eseu deschide calea spre sintezele de mai târziu ale lui Friedrich Gundolf și Georg Simmel și dă orientări noi biografilor și monografilor contemporani. Dilthey pune toată greutatea pe interpretarea psihologică a poetului și operei sale și mai ales pe rolul pe care îl joacă în opera lui Goethe desăvârșita armonie între trăirea poetică și fantezia creatoare, care amândouă își găsesc expresie în « formularea poetică », în ceea ce numește el « Gestalt ». Dilthey și-a păstrat influența până în zilele noastre și metoda lui este aplicată cu anumite modificări și accentuări și astăzi.

Biografiile și monografiile se țin lanț timp de două decenii, dibuind drumul spre marea monografie epocală. Metoda filologico-istorică este tot mai mult pusă la contribuție, materialul bibliografic tot mai mult lărgit și adâncit, geneza operei lui Goethe făcută cu o tot mai minuțioasă pătrundere științifică. Dacă încercarea lui Heinrich Düntzer, nu reușește să închege o expunere unitară și personală, cu atât mai puțin isbutesc Gustav von Loeper și Adolf Schöll, în lucrările lor care nu sunt duse până la capăt ⁹⁵). Abia Alexandru Baumgartner realizează o vastă monografie a lui Goethe, revizuiind multe din părerile emise până la el, judecând uneori pe poet cu severitate și provocând astfel o adevărată răsmeriță în lumea goetheenilor. Poate că această lucrare plină de inițiativă a fost pe nedrept și prea aspru judecată, de sigur însă că cele o mie șase sute de pagine de text au făcut-o improprie unui public mai larg ⁹⁶). Nu va trece însă decât un deceniu și două monografii masive, scrise cu foarte mult talent și folosind cu pricepere științifică materialul adunat de filologi și istorici, vor face din Goethe pentru întâia oară un scriitor popular. Cele două monografii ale lui Richard M. Meyer și Albert Bielschowsky, amândoi evrei și deci cu însușiri native specifice pentru a specula un subiect gras, sunt fără îndoială cele dintâi lucrări unitare din care se desprinde imaginea vie și limpede a poetului. Richard M. Meyer și-a scris cartea după buna metodă a istoriei literare, reconstituind un Goethe care evoluează dela genialitatea Sturm und Drang-ului la echilibrul clasicului și la cuminenția bătrânului înțelept, dar îngăduindu-și uneori interpretări personale ⁹⁷).

Și Bielschowsky urmează cu scrupulozitate metoda genetică a istoriei literare, căreia îi adaugă însă plastice evocări ale personalității lui Goethe și ale epocelor și mediului în mijlocul cărora acesta a trăit, completând totul cu largi rezumate și caracterizări ale operelor sale⁹⁸). Lui Bielschowsky i s'a recunoscut de către toată lumea pătrundea psihologică, grija de a povesti opera în chip curgător și un stil limpede și colorat care toate la un loc fac monografia aceasta foarte plăcută la cetit și utilă pentru cunoașterea de ansamblu a lui Goethe. Biografia lui Bielschowsky este, cum bine remarcă Franz Servaes, un « Hausbuch », o povestire bine scrisă a unui Goethe în care forțele demonice sunt țărnuțite de puterea lui de stăpânire și resemnare⁹⁹). Din cartea lui Bielschowsky se desprinde imaginea unui Goethe victorios, a cărui operă e expresia triumfală a unei vieți pe care după lupte și zbuciume a dominat-o cu seninătate de zeu. Drumul lucrărilor genetice este urmat și de alte biografii și monografii, scrise după același calapod, printre care merită să fie menționate ca lucrări populare și totuș cu caracter științific monografiile lui Karl Heinemann, Ludwig Geiger și Georg Witkowski¹⁰⁰). Drumul acesta a fost urmat până în zilele noastre, când au apărut cartea lui Georg Brandes și cea mai recentă a lui Philipp Witkop¹⁰¹). Georg Brandes deși nu se depărtează de metoda genetică și deși nu desprețuiește niciun detaliu esențial din viața poetului și nimic ce-ar putea lămuri și caracteriza opera, e preocupat în desebi de evoluția personalității lui Goethe. Cum spune singur, el a vrut să facă o « carte dintr'o bucată », fără capitole și rubrici, și a

reușit. Brandes nu are deci o anumită predilecție pentru unele opere consacrate ale poetului, ci tratează pe rând, cu același interes și în ordinea apariției lor improvisațiile, fragmentele și operele cărora poetul le-a dat o încheiere definitivă. Utilizând această metodă, imaginea lui Goethe, e mai aproape de adevărul istoric, decât cea pieptănată și mereu retușată din monografiile populare. Fără îndoială că dintre marile monografii ale poetului, cea mai variată, mai interesantă și mai vie este această carte plină de suflet și de inteligență, în care Brandes urmărește accidentele și realizările personalității lui Goethe, în mersul ei plin de refulări și de renunțări, de victorii și de împliniri excepționale.

În rândul biografiilor trebuie pusă și viața romanțată, dar cu oareșicare pretențiuni științifice și literare, alcătuită de Emil Ludwig. Acest foarte abil eseist a încercat o reconstituire dinamică și colorată a vieții lui Goethe, în care literatura proprie utilizează figura marelui poet doar ca un pretext pentru o evocare, încărcată firește de nenumărate citate, care împletite într'un roman plin de peripeții, dau întregului un vădit caracter de autenticitate ¹⁰²). Renunțând la date biografice și fragmentând totul în momentele esențiale ale trăirilor goethene, Ludwig creează un Goethe propriu, în care intră foarte multe elemente de imaginație personală, dar care are totuși o înfățișare mai umană și mai torturată, decât aceea pe care o prezintă masca clasică sub care s'a sbătut în taină o mare sfâșiere sufletească. Ludwig este fără îndoială cel dintâi dintre biografii lui Goethe care a pus accentul pe demonismul poetului, pe acel

tragism pe care de obicei cercetătorii au știut să-l zugrăvească țărnut de forța împlânzitoare a înțelepciunii și resemnării. Ludwig a descoperit problematica goetheană, dar, lacom de efecte literare exterioare, a folosit pentru scopurile sale de scriitor, care urmărește succesul și poate chiar blufful, ceea ce trebuia să însemne un drum nou spre taina tragică a vieții și operei lui Goethe. Ludwig n'a voit să «dea un comentariu la operele lui Goethe» nici o simplă biografie, ci o imagine nouă a poetului, smulsă mai mult din viața lui interioară, decât din cea exterioară, ceea ce în parte el a și izbutit.

Biografiile și monografiile apărute până acum nu au reușit însă să fixeze imaginea deplină a lui Goethe, nici să epuizeze într'o interpretare meticuloasă și unică materialul filologic care de ani de zile a umplut biblioteci întregi. Tentativa făcută altă dată de Dilthey, de a impune o nouă metodă de interpretare a lui Goethe, nu a rămas fără urmări. Simpla manieră istorico-literară de a povesti cronologic viața și de a cerceta geneza operelor lui Goethe ajunsese aproape de epuizare, fără să fi realizat acea operă de mari proporții mult așteptată și fără să fi smuls fardul unui mediocru pedantism de pe chipul frământat de lupte și renunțări al poetului. Chiar și un istoric literar ca Eduard Engel, încearcă în monografia sa *Goethe, Omul și Opera* să se îndepărteze de drumul bătătorit al predecesorilor¹⁰³). El dă lucrării sale o împărțire proprie, fragmentând-o în zece cărți, care corespund tot atâtor epoce caracteristice ale vieții și operei lui Goethe. Și chiar dacă Engel se conduce după aceeași metodă istorico-filologică, urmată de monografiști

de până acum, el se căznește totuși să facă o demarcație între operă și viață, dând operei o însemnătate categorică și reușind pe alocuri să pătrundă miezul personalității poetului.

Cel dintâi care schimbă metoda de cercetare a lui Goethe, fără însă a urma linia trasată de Wilhelm Dilthey, este Houston Stewart Chamberlain¹⁰⁴). Acesta n'a fost un om de știință, ci un pasionat diletant, care de aceea a și dat interpretării lui Goethe o formă mai subiectivă și deci suficient de impresionistă, pentru a o lipsi de caracterul ei strict științific. În șase capitole, bine deosebite, Chamberlain tratează pe rând viața lui Goethe — pe care o împarte în două epoci — personalitatea lui complexă și totuși unitară, spre a da apoi aceeași însemnătate omului activ și practic, cercetătorului științific, poetului și înțeleptului. Prin distincția pe care el o face între diferitele laturi ale activității și personalității poetului, Chamberlain a aruncat, cu tot diletentismul său, o lumină nouă asupra lui Goethe, care nu mai interesează în cazul de față numai printr'o foarte copioasă biografie și printr'o operă imensă, ci prin multilateralitatea ființei sale spirituale. Foarte interesant și bine-venit a fost de aceea, un an după apariția cărții lui Chamberlain, studiul filosofului Georg Simmel¹⁰⁵). Este cea dintâi încercare de a realiza o sinteză a spiritualității lui Goethe. Pe Simmel nu l'a interesat nici Goethe omul, nici Goethe poetul, ci numai «sensul spiritual al existenței sale» și al fenomenelor acesteia. El a încercat să definească ceea ce tot el numește «ideea Goethe». În opt capitole condensate și sintetice Simmel pătrunde în

interiorul complicatei existențe spirituale goetheene, isbu-
tind să dea o nouă tălmăcire, de o perfectă unitate de
cugetare, unei vieți trăite intens și unei puteri de creație
unice prin vigoarea ei susținută și prin multilateralitatea
ei amețitoare. Pe Simmel îl interesează mult mai mult
gânditorul decât artistul și omul, căutând să scoată în
vileag ceea ce constituie esența cugetării și trăirii ideo-
logice goetheene. E o construcție solidă, o interpretare
psihologică clară și lipsită de exagerări, o asociație de
concluzii sugestive, care pun ființa spirituală a lui Goethe
într'un nou relief. Un loc hotărâtor în istoria monografiei
lui Goethe ocupă Friedrich Gundolf, cu al său *Goethe*¹⁰⁶).
Gundolf, urmând d umul tras de Wilhelm Dilthey, n'a
încercat și n'a realizat o monografie sau o biografie. Pe
dânsul elementele biografice nu-l interesează decât întru
cât pot fi folosite spre a urmări evoluția sufletească și
intelectuală a scriitorului. Nu-l interesează de asemeni
nici omul ca individ și nici poetul ca creator de artă, ci
personalitatea totală, întruchipată în aceea ce el numește
« die Gestalt » (Forma). Cu alte cuvinte Gundolf dife-
rențiază din viața sufletească și din opera poetului acele
elemente care vor sluji apoi construcției sale psihologice,
care va tinde la precizarea fizionomiei sufletești, etice
și spirituale a poetului. Pe cercetător nu-l interesează așa
dar în cazul de față decât ceea ce poate contribui la expli-
carea evoluției psihice și spirituale a lui Goethe. Eroii
principali din opera poetului, *Goetz*, *Werther*, *Egmont*,
Faust, *Wilhelm Meister* etc. nu sunt decât diferite întru-
pări ale poetului, diferite etape ale evoluției sale, nenu-
mărate forme trecătoare pe care fizionomia proteică a

lui Goethe le primește. Eroii aceștia nu preocupă în sine pe cercetător, ci sunt socotiți ca simboluri vii și caracteristice ale frământărilor și personificărilor ideale prin care a trecut poetul. Opera nu e considerată ca o creație evolutivă, ci ca o trăire personală, ca o simplă purgație, căreia i se dă semnificație simbolică. Ea este forma tipică, simbolică, uneori chiar alegorică a trăirii sale poetice.

Gundolf a rupt cu metoda genetică a biografilor, cu acel gen fragmentar de a reconstitui viața și opera poetului. El încearcă o vastă interpretare personală a ființei totale, a cugetării și a operei poetice goetheene. Cartea sa stufoasă și plină de paradoxe este de fapt, cum spune Harry Maync, o biografie sufletească¹⁰⁷). Prin aceasta, se urmărește linia continuă de trăire vitală și spirituală a lui Goethe, elementele de expresie a acestei trăiri în spovedania primară a liriceii, în simbolul personajelor și în alegoriile marilor creațiuni poetice. Firește că sinteza lui Gundolf este o carte subiectivă prin aceea că lasă, cum constată Maync, ca personalitatea covârșitoare a poetului să se oglindească în cea a autorului¹⁰⁸). El nu explică opera lui Goethe, deci mișcarea genetică a elementelor constitutive materiale, ci o lămurește din adâncurile ei demonice și creatoare, cercetând în toate esența pură goetheană, « fenomenul primar » goethean.

Fără îndoială că procedeul acesta, care porcede dela Dilthey, dar trece și prin metoda psiho-filosofică a lui Georg Simmel, nu poate fi folosit de oricine, ci se cere neapărat întrebuițat de o minte bogată, de o fantezie pururi proaspătă și de un talent literar remarcabil. Gundolf le-a avut pe acestea într'o măsură extrem de largă,

aşa că *Goethe* al său este un vast conglomerat de deducţii psihologice şi estetice, un amestec mozaic de observaţii şi notaţii proprii, o nesfârşită goană de chipuri ale poetului, din care cu greu cetitorul poate extrage fizionomia unică şi definitivă a poetului. Dar această carte fiind aşadar o carte de tâlcuri, de deducţii şi generalizări, de formulări ultime şi de viziuni definitive, ea cere cetitorului o oareşicare intimitate cu ceea ce a fost *Goethe* şi opera sa şi un anumit grad de maturitate spirituală.

Urmând întru câtva pilda lui Simmel şi a lui Gundolf, filosoful Eugen Kühnemann, a încercat şi el o nouă interpretare a lui *Goethe* într'o lucrare de proporţii mai largi¹⁰⁹). El studiază pe *Goethe* în funcţie de evoluţia lui *Faust*, operă în care e simbolizată evoluţia poetului şi care-l însoţeşte în tot timpul vieţii şi al dezvoltării sale spirituale. Socotind *Faust* ca opera centrală a lui *Goethe*, ca scopul final al existenţei sale, Kühnemann a urmărit în lucrarea sa întreaga evoluţie psihologică şi intelectuală a poetului în legătură cu diferitele etape hotărâtoare — după el sunt patru — pe care le parcurge *Faust*. Neputând despărţi pe *Faust* de *Goethe* şi pe *Goethe* de *Faust*, el încearcă să explice opera prin om şi omul prin operă şi să stabilească desăvârşita identitate între poet şi personajul său simbolic. Metoda aceasta are evident desavantaje, dar are şi mari avantaje. Are avantajul că epuizează imensul şi complicatul material faustic, explicând până în cele mai mărunte amănunţimi taina unei opere, care e urmărită pas cu pas în existenţa poetului. Dar are şi desavantajul unilateralităţii, fiindcă

socotește toate celelalte opere ale poetului numai ca momente pregătitoare ale operei unice *Faust*.

Aproape în același timp cu lucrarea lui Kühnemann apare cartea lui August Hohenstein ¹¹⁰). E și aceasta o operă de sinteză și o încercare de a prinde și reda esențialul din viața și creația goetheană. E însă o lucrare lipsită de acele construcții cerebrale, care socotesc viața și opera poetului numai ca un pretext, ca o temă pentru variațiuni literare și critice. Hohenstein nu renunță la elementele biografice, nici la caracterizarea operelor, evită însă detaliile cronologice, care ar turbura reconstituirea imaginii lui Goethe, în desvoltarea ei progresivă.

Precum se vede din preumblarea făcută prin literatura privitoare la Goethe în Germania, nici materialul, nici metodele aplicate la studiul lui Goethe nu au fost epuizate. Dimpotrivă, știința literaturii e în cazul de față abia la începutul ei. Dar Goethe însuși, cu cât e mai adâncit și mai amănunțit de cercetători, cu atât apare mai fragmentar și mai inedit. Capitoul Goethe e în istoriografia și critica germană departe de a fi încheiat și problema Goethe departe de a fi lichidată. Că așa stau lucrurile o arată gândul înțelegător al arhiducesei Sophie de a stimula și ajuta realizarea unei mari biografii a poetului și amânarea apoi a realizării acestui plan uriaș și de mari răspunderi. Că problema Goethe e încă o problemă în devenire o arată și planul *Societății Goethe* care ani de zile s'a gândit la redactarea unei vaste bibliografii a lui Goethe și la tipărirea unui catalog al bibliotecii lui Goethe. A îmbrățișa viața lui Goethe, înseamnă a cuprinde în același tot nu numai viața omenească

a poetului ci și a nesfârșitului număr de oameni cu a căror viață s'a încrucișat viața lui Goethe. A realiza o istorie desvoltată, genetică și critică a operei lui Goethe înseamnă a cerceta înainte de toate și, pe cât se poate, a epuiza tot materialul care a putut fi pus la contribuția creațiunii goetheene. Cu cât pare mai érmetică o sinteză a existenței și creațiunii goetheene, cu atât necesitatea unei amănunțiri analitice se face mai dorită. Fiindcă cu cât pătrunzi mai adânc în existența și în laboratorul literar al poetului, cu atât se lărgeste orizontul vieții și operei sale. Oricât de unilaterală ar părea de pildă la întâia privire metoda, istorico-filologică și oricât s'ar risipi ea în detalii tehnice, în cazul lui Goethe toate studiile și cercetările parțiale au darul de a deschide drumuri noi și neprevăzute spre ceea ce este esențial, autentic și necunoscut în spiritualitatea lui.

Și pe urmă punctul de vedere pe care-l va adopta monograful sau biograful modern, va trece cu siguranță dincolo de ideile preconceptuate ale germaniștilor. Goethe demonicul și problematicul, Goethe bântuit de furiile destinului lăuntric, sau micșorat de slăbiciunile obișnuite omenești, trebuie să apară în sfârșit fără fardul idealizant al preamăritorilor din uriașul material documentar pe care însuși poetul l-a pus la îndemâna posterității.

III

Pentru cunoașterea și înțelegerea lui Goethe nu e deajuns numai urmărirea prefacerilor prin care a trecut imaginea lui spirituală în Germania. Așa precum Goethe

a fost universal în preocupările sale științifice și literare și a sorbit hrană nouă pentru sufletul său veșnic dornic din atâtea culturi străine, tot astfel și el a sporit literaturile și cugetarea popoarelor cu multilaterală bogăție a vieții sale sufletești și a creației sale originale. Goethe nu aparține numai Germaniei, ci întregii culturi umane. Și dacă imaginea lui, așa cum a fost treptat creată de știința și lumea literară germană, este într'o neîncetată prefacere, cu atât mai vie, mai felurită și mai nouă este ea când trece de-a-lungul și de-a-latul literaturilor europene. O incursiune, fie cât de sumară — și în cazul de față ea nu poate fi decât o grăbită trecere în revistă — în marile literaturi universale va scoate în vileag un Goethe înțeles și prețuit felurit de popoarele care l-au înfiat, un Goethe cu fațete inedite, o personalitate spirituală și creatoare răsfrântă în lumina unor oglinzi noi, în care se întâlnesc cele mai deosebite lumini ale nenumăratelor culturi naționale.

Goethe a început să fie cunoscut în unele literaturi europene aproape odată cu apariția sa în poezia germană. Firește că întâiu la megieși și la națiunile mari, având civilizații și culturi în plină formație, ca francezii, englezii și italienii. Apoi, uneori și prin intermediul limbii franceze și engleze, pătrunde el în literaturile mai mărunte, ajungând în anii din urmă să-și întindă domnia spiritului în toate cele patru colțuri ale Universului. O ramificație uriașe de traduceri și comentarii, de influențe directe și indirecte se întinde astfel peste întreg globul pământesc, făcând din Goethe, alături de Shakespeare, personalitatea poetică cea mai prețuită și

cercetată. Ceea ce poate în deoasebi interesa la o astfel de cercetare nu e atât mulțimea traducerilor și studiilor interpretative, cât intensitatea cu care un poet își impune personalitatea și opera într'o cultură străină și felul cum el se oglindește în spiritualitatea diferită a popoarelor.

În Franța veacului al optsprezecelea, până la cartea epocală și romantică a d-nei de Staël, literatura germană era cunoscută numai incidental, iar poetul cel mai prețuit era de sigur Gessner, cu ideile sale atât de înrudite cu spiritul clasicismului francez ¹¹¹). Cei dintâi poeți germani al căror nume a avut răsunet în Franța sunt Goethe și Schiller. Goethe este prețuit treptat, pe etape, începând cu *Werther*, care are parte atât de popularitatea succesului cât și de sgomotul polemicei și încheiând cu *Faust* și celelalte opere de bătrânețe. De la moartea lui Goethe și până astăzi poetul a rămas permanent obiectul de discuție și de analiză, de admirație și de contestație, al cercurilor literare și științifice franceze, fără însă a pătrunde în masele mai largi de cetitori, fără a fi fost popular. Poate că acel spirit faustic și acel caracter de sfâșietoare desacorduri pe care le întâlnim în *Werther* și *Faust* au contribuit și la pătrunderea lui Goethe în Franța dar și la atitudinea de rezervă și lipsă de înțelegere deplină pe care Goethe a întâmpinat-o peste Rin. Cu toate acestea studiul legăturilor culturii franceze cu Goethe devine prin numărul mare al scriitorilor care au ținut contactul cu el o uriașă încercare de literatură comparată, pe care Fernand Baldensperger a isbutit la vremea sa s'o înfăptuiască ¹¹²).

Drumul lui Goethe în Franța constituie confruntarea timp de un secol și jumătate a celui mai reprezentativ geniu german cu spiritualitatea franceză. E o confruntare plină de peripeții care urmează drumul chinuit al unui greu proces de apropiere. Semnificația lui Goethe pentru cultura franceză, după cum reiese din cele două stufoase lucrări ale lui Baldenspeger, trebuie căutată în continuitatea prezenței sale spirituale timp de un veac și jumătate în viața intelectuală a poporului francez. Urmărind evoluția lui Goethe în Franța, ea ne apare, începând cu anul 1778, când se tipărește întâia traducere din *Werther*, ca o neîncetată fecundare a culturii franceze, fie prin opera sa uriașă, cunoscută și înțeleasă treptat, fie prin revelarea multiplei și complexe sale personalități, care ajunge să fie pe de-a'ntregul cercetată și pătrunsă abea la sfârșitul veacului trecut.

Și în Franța distingem un Goethe văzut și prețuit de poeți și un altul judecat de critici și istorici literari. Și în patria lui Corneille Goethe are o primire inegală, plină însă de variații, cu suișuri și coborișuri, fizionomia lui modificându-se din generație în generație, înțelegerea și prețuirea scrisului său evoluând după gustul și criteriile de prețuire ale școlilor literare. Opera sa, de pildă, este cunoscută prin salturi inegale trecând prin momente de mare modă, sau prin clipe de nedreaptă contestare; iar omul e descoperit târziu și urmează apoi prefacerile structurale în raport cu evoluția cunoașterii sale în Germania. Pentru întâia oară numele lui Goethe apare ca autor al lui *Clavigo* în 1774, deci foarte timpuriu ¹¹³). Opera literară care l-a făcut pe Goethe să treacă granița

a fost *Werther*. Mai ales în Franța rousseauistă, evoluând spre acel mal du siècle de care se plâng romanticii, *Werther* face o carieră plină de sgomot și de peripecii. Dela 1776 și până la 1797 apar optsprezece traduceri¹¹⁴). O serie de noi tălmăciri îl actualizează între 1800 și 1804, iar d-na de Staël în cartea ei renumită îl recunoaște ca o operă capitală a spiritului german¹¹⁵). Până la 1828 când Faust și operele de bătrânețe trec pe planul întâiu, *Werther* e aproape unica lucrare literară prin care e cunoscut Goethe, dela cetitorul de rând și până la tânărul Napoleon, care-l ia cu sine în Egipt și mai târziu în Rusia. Pe lângă aceasta, înrâurirea prin imitații, adaptări și dramatizări ia proporții nebănuite, putându-se înregistra în scurt timp numeroase romane wertheriene și treizeci și unu de dramatizări, cu și fără muzică. La toate aceste adaptări directe ale lui *Werther* se adaugă influența lui asupra unor scriitori ca Vigny, Musset, Alphonse Karr, care ca niște romantici cu sensibilitate mai pronunțată aveau afinități firești cu sentimentalismul excesiv și fantastic al lui *Werther*. După generația rousseauistă și preromantică dela 1780, generația romantică dela începutul veacului al nouăsprezecelea nu putea vedea în *Werther* decât un frate de ideal și de suferință. Cu toate că s'au ivit împrejurări în care *Werther* a fost socotit ca o carte otrăvitoare de moravuri, romanul acesta liric a fost totuși, mai bine de cinczeci de ani, cartea de vizită a lui Goethe în Franța, eroul romanului fiind confundat cu poetul și exemplificându-l. Cariera făcută de *Goetz*, *Egmont* și *Clavigo*, a fost de scurtă durată, dramele în proză ale poetului

contribuind totuși în parte la lichidarea clasicismului dramatic francez. Romantismul francez, afară de *Werther* și de balade, în care admira miraculosul și fantazia poetului, nu s'a oprit decât asupra lui *Faust*, care devine între 1828 și 1830 în Franța o carte populară. Față de *Faust* atitudinea școalelor literare franceze este subiectivă și deci părtinitoare. Romanticii îl traduc și-l admiră. Charles Nodier și Jean Jacques Ampère îl prețuesc cu deosebire, iar Gérard de Nerval, care prin Goethe devine un propagandist al culturei franceze, cum reese din cartea sa *Loreley*, prin traducerea sa în proză, foarte apreciată de Goethe, îl încetățenește definitiv ¹¹⁶). Versiunea în proză a lui Nerval, atât de apreciată de Goethe pentru limpezimea ei, nu este decât o palidă redare a textului german, lucru de care însuși tălmăcitorul și-a dat seama când l-a numit pe Goethe «l'imitétable ¹¹⁷). Popularizarea aparține însă tot teatrului și mai ales dramei și feeriei muzicale. Dela prima reprezentare însoțită de muzică, dată în 1827 la Théâtre Nouveautés din Paris, și până la opera de mare succes a lui Gounod, *Faust* și-a urmat destinul în Franța ca lucrare feerică de fast spectaculos și de armonie muzicală. În răstimpul unui veac Parisul a reprezentat zece traduceri deosebite din *Faust*. Cea din urmă a fost cea din 1925 cu prilejul spectacolului dela Odeon ¹¹⁸). Iar cauza și lupta pentru înțelegerea poemei a durat mai bine de un veac, fără ca francezii să poată admira și prețui pe deplin stufoasa frescă ideologică și dramatică, în care până astăzi mulți francezi văd «un program de educație a individului și a umanității ¹¹⁹). Romanticii n'au

pătruns în adâncurile cugetării faustice, iar clasiști văd în el o operă confuză, tulbure, cu reflexii medievale. Treptat-treptat se traduc și celelalte opere poetice ale lui Goethe. *Wilhelm Meister* apare tălmăcit complet în 1829 și dacă n'a străbătut în marele public, ca *Werther*, a înrăurit pe George Sand și pe Théophile Gautier, ajungând până la *Education Sentimentale* a lui Gustav Flaubert ¹²⁰). Goethe ca poet clasic e descoperit destul de târziu, abia după moartea sa și abia după ce critica literară serioasă, în fruntea căreia trebuie întâiu semnalat Sainte-Beuve, începe să vadă în el altceva, decât pe svăpăiatul autor al lui *Werther* sau pe « sumbrul » și « medievalul » plâsmuitor al lui *Faust*. Odată cu înțelegerea și adâncirea filosofiei germane clasice și romantice, se descopere și în *Faust* expresia autentică a aceleiași idealism și transcendentalism germanic, atât de greu accesibil spiritului limpede și clasic al francezului. Clasicismul lui Goethe e remarcat de Sainte-Beuve, de pildă, cu elogii, însă până târziu critica franceză, până la Amiel și până la Taine, nu face dreptate *Iphigeniei*, pe care Taine a numit-o totuși « cea mai pură capodoperă a artei moderne » ¹²¹). Abia parnasienii, printre care trebuie numit întâiu Leconte de Lisle, au recunoscut puritatea clasică și arhitectura de admirabil echilibru a operelor de maturitate ale lui Goethe, care făceau cu bună dreptate pe neoclasicii francezi să-l puie alături de poezii antichității. Târziu de tot, între 1860 și 1870, își deschide cu greutate drum în cultura franceză *Faust II*, a cărei adâncime, bogăție de idei și multilateralitate de stiluri încep să fie înțelese și gustate. Războiul dela 1870 și

anii care îi urmează opresc în loc ramificarea operei lui Goethe în Franța. Curând însă, datorită unor noi traduceri și prin retipărirea tălmăcirilor mai vechi, trăiește el o nouă și entuziastă tinerețe, iar *Faust II* este actualizat prin traducerea lui Sabatier, din 1893¹²²). Curenteles și modele literare își afirmă și în Franța capricioasele lor predilecții și respingeri față de un poet pe care critica literară, odată descoperindu-l, îl va cerceta și caracteriza în felurite chipuri. Ceea ce interesează în expunerea de față nu e atât mulțimea lucrărilor critice cu privire la Goethe, cât mai ales prisma prin care poetul și omul Goethe au fost judecați de criticii și istoricii literari francezi.

Poetul propriu zis, a fost cunoscut târziu în adevărata lui lumină. Unii goetheeni francezi ca Victor Cousin, Ampère, pictorul David și alții fuseseră la Weimar, iar doamna de Staël creionase în cartea ei profilul psihologic al poetului și încercase o caracterizare unitară a operei sale. Numai când autobiografia, corespondența și convorbirile cu Eckermann au fost cunoscute prin traduceri fragmentare sau totale, critica franceză și cercurile literare au prins a vedea în Goethe altceva decât un curtean olimpic, sau un egoist a cărui viață e o în-genunchiere de suflete. Imaginea totală a lui Goethe se desprinde și în Franța ca și în Germania cu greu din multilateralitatea imaginilor contradictorii. Așa după cum opera sa a pătruns prin diferite etape și s'a impus războindu-se cu școlile literare și deseori cu neînțelegerea publicului, tot așa și personalitatea sa a întâmpinat interpretări diferite, după cum informația autentică

asupra vieții și evoluției sale spirituale își făcea loc în cercurile intelectuale. În Franța a domnit totdeauna o strânsă legătură între critică și poezie. De aceea nu se poate face o demarcație atât de hotărîtoare între literatură și știința literaturii, ca în Germania. Goethe a fost în Franța, cum remarcă cu pătrundere Baldensperger, multă vreme înțeles greșit. Chiar spirite ascuțite și oameni în deobște informați, ca Edgar Quinet, J. J. Ampère, Laménais și Sainte-Beuve, au văzut în el fie un «suflet sec și neutru» față de loviturile vieții, fie un juisor care păstrează cu sânge rece un perfect echilibru sufletesc. Abia mai târziu Sainte-Beuve își dă seamă de simțirea sfâșietoare care se acunde sub masca olimpică a poetului, când cetește scrisorile, autobiografia, și mai ales convorbirile cu Eckermann. Nicăeri memoriile lui Eckermann nu au avut o mai mare înrâurire asupra interpretării și prețuirii lui Goethe ca în Franța, unde imaginea lui umană a primit retușări radicale, iar cea spirituală și-a sporit mult prestigiul. Abia după 1860 Goethe începe să fie cunoscut și de către francezi în toată multilaterală desfășurare a personalității sale. Sainte-Beuve, Lamartine, Flaubert, Paul de St. Victor, Théophile Gautier, Renan, pentru a nu numi decât pe cei mai aleși dintre conducătorii spiritualității galice, poeți și critici laolaltă, recunosc în Goethe un geniu unic. De altfel întâlnirea operei lui Goethe cu atâția poeți francezi chiar dacă n'a dus la o reușită traducere în versuri a lui *Faust*, au prilejuit atâtea traduceri reușite în versuri ale cântecelor și baladelor, dintre care unele traduse de Charles Nodier și Théophile Gautier

și-au găsit într'adevăr interpreți congeniali. În clipa morții lui Goethe, reputația lui era stabilită în Franța, chiar dacă imaginea lui nu era destul de clară și de întregă. Știrea morții poetului a pricinuit la Paris și în cercurile literare franceze emoția adâncă pe care o aduce orice mare și rar doliu. Astfel se cristalizează și în Franța o imagine mai bogată, mai variată și mai aproape de adevăr a poetului care odată revelat lumii intelectuale de imensul material bio-bibliografic, încetează să fie numai autorul câtorva romane și drame senzaționale, ci devine un creator uriaș și uman, însă cosmopolit prin lărgimea concepției sale de viață și prin variația și bogăția ideilor, iar prin autenticitatea operei sale « un fondator al națiunii germane » precum îl numește filologul foarte meticolos, care e Gaston Paris.

Dar la această precizare a imaginii lui Goethe în Franța și la încetățenirea sa într'o cultură care printr'atâtea laturi avea dreptul să fie refractară universalismului de esență atât de personală al poetului au contribuit în bună parte și cercetările uneori meticuloase și adâncite ale criticilor și istoricilor literari francezi, care merg mână în mână cu știința germană. În nicio țară nu s'au publicat atâtea lucrări temeinice de ansamblu și de detalii despre Goethe ca în Franța. O imensă bibliografie dovedește cât de intens și de continuu s'a îndeletnicit critica franceză cu poetul german, activitate care mai ales după războiul dela 1870 ia proporții neașteptate și inexplicabile. Unii dintre acești cercetători ca Saint-Marc Girardin, Bachat, Mézières și Ad. Bossert, confruntă și explică opera prin viață, după metoda genetică atât de prețuită în

Germania¹²³). Celebra biografie engleză a lui Lewes este și ea oferită în traducere publicului francez¹²⁴). Urmează apoi o serie de lucrări critice speciale de o însemnătate cu totul deosebită, din mijlocul cărora se desprind luminoase cartea lui Ernest Lichtenberger despre poeziile lirice și a lui Paul Stapfer despre capodoperele clasice ale lui Goethe, amândouă trecând dincolo de a doua ediție, ceea ce lămurește chipul neașteptat în care ele au satisfăcut curiozitatea publicului francez¹²⁵).

Cu cercetările acestea se trece dela diletantismul ocazional al poeților, sau dela simplele interpretări trecătoare ale istoricilor literari nespecialiști, la contribuția autorizată a germaniștilor, care va crește cu timpul și va culmina în participarea atât de activă a filologilor și criticilor francezi la producția comemorativă a anului jubiliar 1932¹²⁶).

Egoismul lui Goethe este poate singura sa latură suflătoare care stârnește și în Franța o intensă discuție. El însă contribuie la definitivarea cunoașterii a poetului, căci discuția contradictorie care s'a stârnit în jurul acestei chestiuni a făcut pe francezi să descopere ceea ce a fost esențial și cu totul personal în așa zisul egoism a lui Goethe: autoeducarea sa și organizarea evolutivă a individualismului său¹²⁷). Cearta în jurul acestei ultime probleme psihologice goetheene ce mai rămăsese de lămurit se încheie cu polemica dintre Eduard Rod și Emile Faguet, cel dintâi atacând olimpianismul lui Goethe, care pentru el nu e decât o altă formă ipocrită și camuflată a egoismului și a vieții sale mediocru trăită, cel de al doilea apărându-l și justificându-l, prin aceea că

diferențiază strălucirea operei de faptele diverse ale cotidianului biografic ¹²⁸). Astfel întregit Goethe intră în noul veac, în care se mai bucură de o renaștere în anii din prejma războiului mondial, pentru a trece din nou în umbră și a reapare cu prilejul festivităților jubiliare din anul 1932, spre a fi din nou o forță spirituală vie și a rodi mai departe în opera scriitorilor francezi, ca un copac pe care nu-l doboară vremea.

Este însă oare Goethe, după o atât de lungă infiltrare, uneori plină de piedici și lipsită de înțelegere, pe deplin cunoscut în Franța? Iată o întrebare la care se poate răspunde greu. Ca orice clasic el este mai mult studiat decât cetit, dar ca orice personalitate excepțională el are apostolii, devotații, admiratorii și detractorii săi. Pentru marele public el nu există totuși decât prin viața romanțată a lui Emil Ludwig și prin monografia lui Gundolf traduse de curând în limba franceză ¹²⁹). O biografie cu reale însușiri și de proporții acceptabile nu există. Schița lui Carré nu reușește să treacă dincolo de locul comun și de forma gazetărească a unei simple vieți ilustre ¹³⁰). Mult mai semnificative sunt lucrările germaniștilor, dintre care unii ca P. Loiseau se situează prin erudiția lor sigură și miraculoasă alături de larga frescă a lui Baldensperger ¹³¹). Nici pentru scriitori contemporani francezi Goethe nu este un străin. Pentru mulți dintre ei el poate fi socotit un punct cardinal după care se orientează. În această privință André Gide a recunoscut singur, cu încântare și cu un gest de pietate aproape filială, tot ceea ce-i datorează lui Goethe ¹³²). Ceea ce este deosebit de interesant în cazul lui Gide nu e

numai legătura sa puternică și aproape neîntreruptă cu Goethe, ci concepția sa foarte actuală despre poetul german, în care el nu vede ca atâția alții un german rece și grav, ci un spirit bântuit de forțe lăuntrice demonice. De altfel o înțelegere cu totul independentă a lui Goethe și deosebită chiar de a celor mai inteligenți cercetători germani o au scriitorii francezi contemporani de valoare. Maurice Barrès și Anatole France văd în *Faust* nu numai o operă capitală a lui Goethe, dar îi dau și o interpretare cu totul personală și independentă. Maurice Barrès a iubit pe Goethe alsacianul, a văzut în el o putere uriașă de rezistență la « febre » și « desordine » și a recunoscut că *Hermann și Dorothea* a fost punct de plecare pentru Baudouche ¹³³). André Suarés pe de altă parte înalță pe Goethe atât de sus deasupra lui Schiller, încât îl numește pe acesta din urmă un filistin, pe când poetul lui *Faust* e pentru el o ființă « măreață », a cărei măreție constă în a se crea pe sine însuși și în a se ridica mereu tot mai mult pe un plan superior. Pentru Suarés Goethe e « un mare european », « eternul student », care « studiază pentru a exista » ¹³⁴). Iar un scriitor de mai puțină strălucire ca Denis Saurat scrie că din plăsmuirile lui Goethe se desprinde azi « un fel de suflet nemuritor » chiar dacă opera lui este astăzi moartă. Goethe continuă astfel să fie prezent în literatura și în critica franceză. El e pentru Franța, un bun câștigat care e mereu actualizat prin traduceri noi și opere critice de valoare, iar opiniile asupra multor dintre operele sale revizuite. Apariția unor traduceri proaspete din *Werther*, fac pe Henri de Regnier și pe

Marcel Prévost să vadă în această carte, unul « o formidabilă plictiseală », celălalt « cazul limită a unei cărți depri-mante și caste ». Pe de altă parte traducerile din *Faust* și *Wilhelm Meister* ale lui Henri Lichtenberger, însoțite de prefețe documentate, aruncă o lumină nouă asupra lui Goethe înfățișându-l lumii literare în haina primenită franceză. Dar ceea ce în deosebi încetățenește pe Goethe în Franța și-l face oarecum autohton sunt traducerile noi ale *Scrisorilor* către d-na Stein, a lui *Dichtung und Wahr-heit*, a *Convorbirilor* cu Soret, și a celor cu Eckermann¹³⁵). Prin această tot mai bogată literatură goetheană cultura franceză și-l însușește pe cugetătorul și poetul german în întregime. De aceea semnificația lui Goethe pentru Franța mi se pare alta decât aceea a unei simple curiozități literare satisfăcute, sau a unor discuții în contradictoriu între esteți și istorici literari. Ea trebuie găsită în faptul că la urma urmelor Goethe apare pentru francezi ca esențialul creator al germanismului, ceea ce-l face să devină în clipele de catastrofică criză între Ger-mania și Franța ca o punte care duce dela mintea și inima unui popor la celălalt. Așa s'a întâmplat după războiul dela 1870, așa s'a întâmplat după războiul mon-dial și așa se petrece și astăzi, când ambasadorul Franței la Berlin nu e altul decât François Poncet, autorul unui studiu despre *Afinitățile electice*¹³⁶). Acesta a fost destinul lui Wolfgang Goethe în Franța. După infil-trări treptate și fără bătălii sgomotoase literare, Goethe este acum prototipul și purtătorul de cuvânt al germa-nismului la un popor cu care a avut o viață întreagă pu-ternice « afinități electice ». El a făcut și face să se uite,

cum a spus-o un mare poet francez, chipurile crunte ale lui Bismark și Moltke ¹⁸⁷).

Dacă Goethe a însoțit cultura franceză timp de o sută cincizeci de ani, fiind pentru unele curente literare chiar un punct de plecare, iar pentru critici un punct de reper și o exemplificare a spiritului german, în Anglia cariera lui este mai impresionantă, repercusiunile sale spirituale mult mai adânci, iar interesul pe care-l stârnește în anumite momente ia proporțiile unui adevărat cult. Numai faptul că abia un an după întemeierea în Germania a lui *Goethe-Gesellschaft* se pun bazele la Londra a lui *English Goethe-Society*, care timp de jumătate de secol va îmbogăți literatura goetheană cu nenumărate studii erudite, e o dovadă a permanentizării lui Goethe în mijlocul intelectualității engleze. Spre deosebire de Franța, unde Goethe a fost aprofundat abia târziu și unde au pătruns mai întâi operele sale și abia târziu personalitatea sa, în Anglia Goethe a fost foarte curând o problemă la a cărei deslegare și adaptare a contribuit un mare spirit și reformator ca Thomas Carlyle. Un critic englez a recunoscut pe foarte bună dreptate, că «numai atunci poate deveni Goethe un educator spiritual al anglosaxo-nilor», când el este cercetat și interpretat din punct de vedere englez ¹⁸⁸). Dacă prima cunoștință a englezilor cu Goethe a prilejuit-o același răsunător *Werther*, care tradus în 1779, din limba franceză, cunoaște în zece ani zece ediții, personalitatea lui Goethe și mai ales adevărata lui fizionomie etică nu este descoperită decât de Carlyle ¹⁸⁹). În Franța revoluția deschisese drumul tuturor libertăților morale, în Anglia ele trebuiau cucerite

și încetățenite treptat. În Franța, Goethe, a interesat mai mult pe critici și pe istoricii literari, poeții ocupându-se la început cu Goethe doar cu totul superficial, fără a-i pătrunde integral ființa morală și spirituală. În Anglia el străbate adânc în intimitatea intelectuală a unor poeți ca Byron, Walter Scott, Tennyson, Coleridge și alții, romantismul englez datorind lui Goethe o bună parte din materialul lui spiritual și din maniera lui poetică. În sfârșit, pentru a încheia această paralelă făcută în trecut, în Franța Goethe a fost mai ales o problemă estetică, pe când în Anglia el a fost și a rămas una etică.

Ceeace trebuie reținut din contactul lui Goethe cu Anglia, este că o bună parte a operelor sale sunt traduse de poeți de valoare, care își fac ucenicia în strânsă legătură cu poetul german. Operele sale capitale sunt curând traduse în limba engleză. *Goetz* e tradus în 1799, urmează apoi *Iphigenia*, *Clavigo*, *Stella* și baladele, în 1821 *Faust*, apoi *Wilhelm Meisters Lehrjahre* și treptat celelalte scrieri mai puțin însemnate. Dar *Goetz* este tălmăcit printre alții și de Walter Scott, tălmăcire pe care Goethe o cetește cu plăcere. *Noaptea lui Walpurgis* e tradusă de Shelley, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Carlyle. Coleridge a încercat să traducă pe *Faust*, iar o bună parte din poeziile sale lirice au fost transpuse în versuri engleze de Tennyson. În felul acesta și calitatea traducerilor a fost superioară celor franceze și influența sa asupra poeziei engleze a fost mai durabilă și mai esențială. Goethe l-a socotit pe Byron ca pe un copil sufletesc, recunoscând în *Manfred* o operă înrudită cu *Faust*, din care poetul englez a cules cele mai multe îndemnuri și sugestii pentru plăs-

muirea sa literară¹⁴⁰). Dragostea părintească a lui Goethe pentru Byron, pe care l-a cetit cu admirație și cu înțelegere critică și de a cărui poezie nebuloasă a fost înrâurit în *Elegia dela Marienbad* — după cum o recunoaște singur într'o convorbire cu Eckermann — constituie alături de colaborarea sa cu Thomas Carlyle unul din momentele cele mai înduioșătoare ale legăturilor culturale anglo-germane¹⁴¹). Byron și Carlyle au fost cei dintâi mari ambasadori ai spiritualității engleze în Germania, precum Goethe poate fi socotit ca îndreptarul temeinic al spiritului german în Anglia. Influența lui Goethe, odată semnalată prin activitatea traducătorilor de valoare se consolidează prin felul cum el se oglindește în însăși opera poeților. Goethe își precizează astfel treptat conturul fizionomiei sale în lumea britanică. El însuși și-a dat seama curând de locul pe care începea să-l ocupe în cultura engleză și s'a gândit la un moment dat să cerceteze într'un eseu calea apucată de operele sale în Anglia. Printre cei pe cari îi socotea ca pioni ai cugetării și artei sale enumerate pe Walter Scott, Coleridge și Byron¹⁴²). Dacă în lirismul lui Byron Goethe putea descoperi ceva din elanurile sale poetice tinerești și din frământările sale romantice, în romanele lui Walter Scott, autorul lui *Goetz* aruncase sămânța aceluși simț al trecutului și al istoriei naționale, care va fi unul din caracterele romantismului de mai târziu. Dar înrâurirea esențială a avut-o *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, al cărui didactism nu se putea să nu găsească răsunet în epica engleză. Soarta lui *Werther* a fost mai puțin fericită. După un succes sgomotos de public, după traduceri pline de denaturări,

după polemici și atacuri, după adaptări și felurite imitații, înrâurirea lui *Werther* n'a trecut în opera originală a scriitorilor, căci sentimentalismul excesiv al romanului german englezii îl întâlneră mai înainte în romanele lui Richardson, care poate fi socotit, alături de Young, ca unul din primii inspiratori englezi ai lui Goethe ¹⁴³). Dar dacă *Werther* n'a înrâurit pe poeți și a fost în bună parte respins de o critică prea severă, s'a menținut până azi la marele public, pentru care Goethe continuă să fie « the autor of *Werther* » ¹⁴⁴). Masele de cetitori au preferat pe « imoralul » amoretz și sinucigaș evolutivului « *Wilhelm Meister* », care prin renunțare ajunge pe treapta din urmă a superiorității etice. *Wilhelm Meister* ca tip al romanului evolutiv a înrâurit pe prozatorii romantici englezi, printre care și pe Disraeli, autor și el de romane în epocele când politica îl lăsa în pace ¹⁴⁵). Cel mai influențat a fost Edward Bulwer Lytton, care în trei din romanele sale merge pe urmele lui *Wilhelm Meister*, după care urmează entuziasmul goethean, oaspe al poetului la Weimar, Thackeray cu romanul său *Arthur Pendennis*.

Nicio altă operă a lui Goethe nu a avut un ecou asemănător în literatura engleză, ceea ce dovedește afinitățile romanticilor englezi cu această carte, în care, cu toate elementele ei foarte umane, domină spiritul etic. *Faust* n'a împărtășit aceeași soartă, deși traduceri, fie fragmentare fie realizări integrale, sunt mai numeroase. Felurite traduceri în proză și versuri din *Faust* au apărut în Anglia mai de vreme ca în Franța. Încă dela 1833 e tradusă partea întâia din *Faust*, iar curând după aceea în 1835 și 1839, apare și partea a doua ¹⁴⁶). Iar dacă drumul

său în teatru este întârziat, dacă înainte de războiul mondial Goethe ca scriitor pentru teatru e aproape uitat în Anglia, după războiul reprezentarea lui *Faust* înseamnă pentru unele scene din Londra un titlu de onoare. Astfel în 1921 se reprezintă de douăsprezece ori *Faust I*, la Old Victoria Theater, în traducerea alcătuită anume de frații Graham și Tristan Rowson¹⁴⁷). *Faust II*, cunoscut și mai puțin de marele public, este gustat doar de poeți și de critici abia târziu, când reputația lui Goethe în Anglia era bine stabilită și când personalitatea lui integrală fusese descifrată de englezi. De altfel tot fragmentar și din tâlmăcirile unor amatori fu cunoscută poezia lirică a lui Goethe, care, spre deosebire de alte țări, nu întâlnește în Anglia decât târziu o înțelegere deplină, când fu înfățișată în toată bogăția ei de imagini și colori de scriitorii scoțieni Theodor Merlin și W. E. Aytoun¹⁴⁸).

Dacă opera lui Goethe este cunoscută în Anglia, ca și în Franța, în etape fragmentare, Goethe ca personalitate întâlnește curând, datorită lui Carlyle o recunoaștere, care deschide drumul realizărilor monografice ale lui Lewes, P. Hume, Brown și I. G. Robertson. O imagine mai precisă asupra lui Goethe și-au făcut englezii citind cartea d-nei de Staël, care a apărut în traducere engleză la 1813. Era o carte în care Goethe se înfățișa în întreaga înflorire a personalității sale, ocupând locul central al unei literaturi care pentru întâia oară era revelată în linii largi intelectualității engleze. Cartea d-nei de Staël a fost pentru englezi un ochian îndreptat spre Weimarul clasic. Ea deschidea perspective noi unei literaturi, care așa cum oferise literaturilor străine

modele, căuta la rândul ei exemplificări ale tendințelor ei înnoitoare în renașterea poetică germană ¹⁴⁹).

Drumul lui Goethe spre inima și mintea intelectualităților engleze îl deschide însă Carlyle, iar spre masele largi populare discipolul acestuia Lewes. Thomas Carlyle, apostol și fanatic moralist, critic istoric și pamfletar, a intrat în lumea ideilor și a scrisului iubindu-l și cercetându-l pe Goethe. Din prima tinerețe și până dincolo de moartea lui Goethe, chiar și atunci când a evocat marile figuri eroice ale umanității, el a fost însoțit în formația sa literară de pontiful literelor germane dela Weimar. Dela ucenicia primelor eseuri publicate în *The Edinburgh review* și până la ultima evocare a lui Goethe ca erou al spiritualității moderne, Carlyle a avut imaginea vie a lui Goethe înaintea ochilor săi, Carlyle a fost un mare iubitor, cunoscător și vulgarizator al poeziei germane. *Viața lui Schiller* e una din primele biografii ale poetului. Pe drept cuvânt ea l-a consacrat pe Carlyle în Germania. Dacă ținem seamă de traducerile sale din nenumărați poeți germani și de sumedenia de eseuri publicate, înțelegem de ce Goethe într'o convorbire cu Eckermann a spus că se pricepe mai bine Carlyle în literatura germană, decât toți germanii în literatura engleză. Iar Hyppolite Taine afirmă pe bună dreptate că cea mai mare parte a ideilor sale Carlyle și-a luat-o din Germania ¹⁵⁰). Cine cunoaște opera atât de stranie a acestui cugetător și istoric englez, obsesia sa goetheeană poate părea o paradoxală manie literară. Dar ceea ce constituie mai presus de toate trăsătura originală a goetheismului lui Carlyle e mai mult interesul

său pentru Goethe cugetătorul, decât pentru Goethe poetul și artistul. Carlyle a descoperit din capul locului latura etică dominantă a lui Goethe și prin aceasta a creionat definitiv pentru mentalitatea puritană engleză fizionomia morală a aceluia, a cărui vieată și creație au fost o continuă evoluție purificatoare de patimi. Când l-a iubit Carlyle pe Goethe se vede mai ales din corespondența sa cu poetul, care înduioșează prin gingășia părintească a unuia și prin exaltarea entusiastă, aproape religioasă a celuilalt. Când Carlyle îi scrie lui Goethe la 24 Iunie 1824 că, « a smuls mulți sfinți din calendarul său, de când l-a cunoscut pe dânsul, dar că numele lui a rămas neclintit și scris în litere de foc », el nu a exagerat de loc realitatea ¹⁵¹). Goethe la rândul său a urmărit de aproape și cu recunoștință munca înflăcărată a lui Carlyle de a face cunoscută poezia și cugetarea germană în Anglia, și de a fi crainicul operelor sale, sperând însă de bună seamă, practic cum era, să facă din Carlyle un fel de corespondent al său în lumea britanică. Goethe însuși cultiva cu o meticuloasă grijă goetheismul lui Carlyle, trimițându-i repetate transporturi din scrierile sale proaspăt ieșite de sub presă și însoțindu-le de calde epistole din care respiră recunoștința pentru cele împlănuite și îndemnul pentru realizările viitoare. Dela primul său *Eseu despre Faust*, din 1822, și până la ultimul său studiu despre operele poetului, îndeletnicirea poetică și științifică a lui Carlyle cu Goethe este continuă. Dacă în *Eseul despre Faust* Carlyle are încă rezerve față de Goethe, în prefața cu care însoțește traducerea sa din *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, el descoperă valoarea etică

a renunțării care frânge elanurile individualismului. Prin această relevare a esențialului goethean, Carlyle reabilitează pe Goethe împotriva tuturor atacurilor puritane, care loveau în imoralismul său, așa precum acesta se desprindea la lectura superficială a lui *Werther*. Goethe astfel văzut de Carlyle, devine un bun definitiv al spiritualității engleze. Legătura sa personală cu Goethe și eseurile sale de mai târziu nu fac decât să amplifice și să desăvârșească imaginea etică a poetului și cugetătorului german. În eseuul său despre *Helena* și mai ales în acel despre Goethe, Carlyle face un nou pas înainte în descifrarea personalității goetheene, văzând în poetul și cugetătorul german un profet și un vizionar, un idealist și un realist totodată, remarcând astfel și acel dualism goethean, pe care abia cercetătorii contemporani îl vor accentua cum se cuvine. Moartea lui Goethe a fost de aceea pentru Carlyle aproape o catastrofă morală. Ea l-a lipsit de un adevărat « părinte » sufletesc, de un tovarăș de ficcare ceas și de un mare și sacru simbol al umanității. În necrologul său Carlyle îl numește pe Goethe « nu numai cel mai strălucit bărbat al timpului său, dar chiar omul tuturor timpurilor, unificatorul și împăciuitorul elementelor împrăștiate și contradictorii ale celui mai sbuciumat și mai fărâmițat veac ». Această figură integrală a lui Goethe, « învingător al vieții prin artă », profet și unificator al tuturor tendințelor epocale, om reprezentativ al tuturor veacurilor, evoluează în concepția lui Carlyle până la forma finală, în care se precizează aceea de erou al cugetării, ocupând în galeria de eroi ai umanității unul din locurile de frunte.

Chiar dacă imaginea pe care Carlyle și-o face despre Goethe este rezultatul unor imagini succesive, care se completează, fără a se contopi într'un tot și chiar dacă în această prezentare poetul rămâne cu mult în urma cugetătorului și a luptătorului eroic, Goethe a putut câștiga o deplină biruință morală în Anglia, numai datorită congenialului său propagandist.

Interpretările, adaptările și ditirambii lui Carlyle nu l-au făcut însă pe Goethe popular la englezi. Mcartea lui Goethe a trecut aproape ca un fapt divers¹⁵²). Lupta lui Carlyle pentru încetățenirea lui Goethe a contribuit însă, ca unele atacuri grosolane din *The Edinburgh Review* să fie paralizate, iar judecata aspră a unor critici ca de Quincey și John Sterling — acesta din urmă convertindu-se mai târziu la goetheism — să nu poată găsi ecou în lumea scriitorilor și a publicului intelectual englez.

Odată bătălia câștigată de Carlyle, iar Goethe reabilitat pe deplin față de sensibilitatea etică engleză, sarcina lui G. H. Lewes, de a construi o imagine integrală a lui Goethe, din care mai ales să se desprindă poetul, artistul și omul de știință, nu mai era o problemă greu de rezolvit, ci o simplă completare a operei lui Carlyle.

Înainte încă să apară o biografie a lui Goethe în Germania, începe să scrie la 1848 G. H. Lewes, *Viața și opera lui Goethe*¹⁵³). Senzația pe care a produs-o vestea acestei lucrări în Germania a fost atât de mare, încât istoricul literar Viehoff s'a grăbit să dăruiască el mai întâi publicului cititor german un Goethe. Cartea lui Lewes, fără să mai fi rămas azi o carte excepțională, a avut înainte de toate darul de a fi pentru Anglia o

lucrare amănunțită și bine construită asupra vieții și operei lui Goethe și o încercare isbutită de a reconstitui personalitatea totală a poetului, a cugetătorului și a omului de știință. Unii cercetători acordă chiar lui Lewes o însemnătate mai accentuată decât lui Carlyle, fiindcă el ar fi contribuit mai mult la popularizarea lui Goethe, decât studiile răslețe și fragmentare ale traducătorului lui *Wilhelm Meister*. De sigur dacă, de pildă Carlyle a fost inițiatorul înțelegerii lui Goethe, Lewes a fost popularizatorul lui. Lewes a lucrat pentru vremea lui cu multă râvnă științifică, întrebuițând aproape toate izvoarele ce-i putuseră sta la îndemână, printre care trebuie amintite convorbirile poetului cu Eckermann și Soret, scrisorile multe-puține câte fuseseră adunate până atunci, și spovedaniile cunoscute până atunci ale poetului. El a consultat *Poezie și Adevăr* cu prudență, dându-și seama că ar putea fi tot atât de lesne o piedică, cum ar putea fi un imbold. De aceea biografia lui Goethe așa cum a schițat-o Lewes, în linii simple, fără exagerări romantice și cu o continuă grijă pentru detaliul veridic, își păstrează și astăzi încă vioiciunea și caracterul ei autentic. Lewes, demn elev al lui Carlyle, căruia îi și închină cartea, a renunțat o clipă la grija de a înfățișa latura umană și deci structura profund etică a poetului. Față de atacurile lui Menzel — cunoscute încă din 1840 prin traducerea lui C. C. Felton a cărții lui Menzel, *Deutsche Literatur* — Lewes ia cu hotărîre atitudine, apărând pe Goethe împotriva învinuirii de imoralitate și explicând tot ce se putea spune în dauna poetului, prin caracterul său de artist și prin necesitatea artistului de

a călca în picioare viața, spre a face să triumfe arta. De altfel ceea ce desăvârșește expunerea biografică a acestei monografii este tocmai analiza atentă a operei goetheene și accentuarea elementelor curat artistice. Chiar dacă Lewes face rezerve față de opera dramatică din tinerețe a poetului și chiar dacă atitudinea sa clasicistă îl îndeamnă să prefere operele din epoca de maturitate a poetului, el știe să scoată tot timpul în vileag calitățile artistice, mai ales cele ce se desprind din prețuirea lui *Faust* și a lui *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Lewes deschide astfel drumul cercetărilor goetheene engleze de mai târziu, care vor explica și ele, ca pretutindeni de altfel, opera prin viață și viața prin operă statornicind legătura indisolubilă între o viață trăită exclusiv spre a fi spovedită în operă. Biografiile din ultimii ani ale lui Robertson și Brown nu vor face decât să întrească poate cu mai puțină independență, imaginea pe care cei doi evocatori ai lui Goethe, Carlyle și Lewes, au lăsat-o moștenire și care oferă englezilor un Goethe erou și un Goethe artist, eroismul ideii înfrățindu-se de minune cu arta purificatoare de desastre trăite și de slăbiciuni lichidate prin autodemascare. În ultimele decenii studiul lui Goethe în Anglia a trecut în mâinile specialiștilor, ale germaniștilor propriu ziși. Două studii monografice mari, vin astfel să întrească și să continue opera lui Lewes. Unul e *Viața lui Goethe* de P. Hume Brown, însoțit și de o prefață a Lordului Haldane; celălalt e al reputatului cercetător al operei lui Goethe I. G. Robertson și intitulat *Viața și opera lui Goethe*¹⁵⁴). Cartea lui Brown cuprinde două volume, în care viața

și opera poetului german sunt urmărite cu o minuțioasă întrebuintare a materialului bibliografic. E cea dintâi lucrare completă scrisă după metoda genetică istorico-literară. Monografia lui Robertson e mai condensată isbutind într'un singur volum să scoată în relief momentele caracteristice și hotărîtoare din viața și opera poetului, la a căror judecare și prețuire autorul nu se poate cu totul elibera de punctul de vedere etic, care a urmărit imaginea lui Goethe în Anglia, din clipa când opera și viața lui au luat contact cu spiritul englez ¹⁵⁵).

Soarta lui Goethe în America n'a atârnat numai de drumul pe care l-a urmat acesta în Anglia și de viața spirituală pe care a trăit-o acolo. Studiile lui Carlyle au găsit un puternic răsunset peste Ocean, iar traducерile engleze din Goethe au pătruns firește până dincolo de Ocean. Cu tot acest paralelism, care se va întâlni și în moralismul criticei americane față de unele opere ale lui Goethe, America îl descoperă și și-l însușește în parte singură pe poet și gânditor. E o descoperire lentă și mai puțin senzațională ca în Anglia. *Werther*, care e tradus în 1794, e dramatizat în 1796 și adaptat ca vodevil în 1828, nu a făcut nici pe departe cariera din Franța și nu a câștigat popularitatea celor zece traduceri engleze ¹⁵⁶). S'au tradus treptat *Tasso*, *Convorbirile cu Eckermann*, o bună parte din poezii, dar lui *Faust* nu-i vine rândul de a fi tălmăcit decât în 1848, când Emerson începuse să sprijine cu entusiasm încetățenirea lui Goethe în America ¹⁵⁷). Până la Emerson, al cărui rol în America corespunde celui jucat de Carlyle în Anglia, contactul intelectualității americane — marele public era străin de

orice manifestare a culturii germane — cu literatura germană a fost redus și datorit mai întâiu studenților americani în Germania. Dintre aceștia trebuie amintit mai ales Eduard Ewerett, care publică în 1817 un articol despre Goethe în *North American Review* și viitorul ambasador al Statelor-Unite, George Bancroft, care a publicat în paginile aceleiași reviste în 1824 un studiu intitulat: *Life and Genius of Goethe*¹⁵⁸). Goethe a primit cu plăcere pe tinerii săi admiratori și le-a urmărit cu interes activitatea. Bancroft nu se înfățișează însă ca un admirator servil, ci, ca un autentic puritan ce este, relevă ceea ce i se pare în contradicție cu morala și respinge mai ales *Die Wahlverwandtschaften*, operă mult prea complexă și îndrăzneată, spre a putea fi înțeleasă de oameni cu idei morale preconceptuate. Severitatea sa ia mai târziu proporții și mai grave, când în *Studies in german Literature* îl socotește pe Goethe inferior ca morală lui Voltaire¹⁵⁹). Un deosebit impuls a dat preocupărilor goetheene în America studiul lui Carlyle apărut la 1828 în *Edinburgh Review*. Aproape un adevărat cult al lui Goethe poate fi întâlnit în cercul lui Margaret Fuller, care în 1839 a publicat o antologie germană și proiectase și o biografie a poetului. Margaret Fuller mersese și mai departe în pasiunea cu care se dăruise lui Goethe și-l apăra mai târziu împotriva moralistului Menzel, într'un studiu publicat în revista *Dial* și care pentru prima oară în America lămurește cu obiectivitate așa zisul imoralism goethean¹⁶⁰). De altfel același gând de a statornici personalitatea lui Goethe într'o biografie, l-a urmărit și pe Bayard Taylor, care n'a putut

duce la bun sfârșit încercarea sa ¹⁶¹). Intre 1835—1840 traducerile din autori germani, deci și din Goethe, se înmulțesc iar odată cu Longfellow și Emerson, propaganda goetheană intră pe mâini temeinice și câștigă în prestigiu ¹⁶²). Longfellow iubește literatura germană, îl cunoaște și-l traduce pe Goethe, dar păstrează aceeași rezervă puritană față de așa zisul imoralism goethean. Dacă a tradus cu dragoste amândouă *Nachlieder*, el nu s'a putut opri să nu condamne *Die Wahlverwandtschaften*, ca pe o carte urită. Goethe nu era înțeles și prețuit decât parțial. De altfel lucrul acesta a durat încă multă vreme. Este adevărat că Ralph Waldo Emerson s'a apropiat cu multă dragoste și înțelegere de Goethe. Dar nici el nu l-a acceptat fără rezerve. Mai puțin multilateral decât Carlyle, Emerson nu pătrunde până în miezul lui Goethe și-i dă o interpretare etică obișnuită și strimță, ceea ce nu făcuse autorul lui *Sartor Resartus* ¹⁶³).

Emerson nu s'a închinat cu ușurință în fața unei înrâuriri pline de farmec. Pe Goethe nu l-a acceptat decât cu greu, abia după ce i-a adâncit opera și viața. La început, într'o prea cunoscută scrisoare trimisă lui Carlyle, el respinge amoralismul goethean, mirându-se că un geniu ca Goethe n'a știut « să lupte și împotriva inamicilor săi lăuntrici ». Câțiva ani însă mai târziu, într'o conferință ținută în iarna 1838—1839 la *Divinity College*, Emerson, păstrând încă o bună parte din rezervele etice, recunoaște « platoul asiatic înalt » pe care se înalță cugetarea lui Goethe și poezia lui în care vibrează actualitatea. Abia citirea părții a doua din *Faust*

convertește cu totul pe Emerson la goetheism¹⁶⁴). Dacă Emerson n'a înțeles, precum se vede nici viața nici personalitatea lui Goethe, în schimb el a dat o strălucită interpretare scriitorului. A fost poate unul dintre cei dintâi cari au deslușit taina acestei vieți, revărsată toată în taina scrisului, devenit pentru prima oară în lume obsesie, izbucnire simbolică a eului și profesiune totodată¹⁶⁵).

Emerson a cetit pe Goethe în întregime, înghițind cu lăcomie cele cincizeci și cinci de volume ale operelor complete. Și de sigur că nu interesează atât faptul că pe Emerson l-a încântat mai puțin *Faust* I, decât *Faust* II. Ceea ce interesează e faptul cum Emerson a caracterizat pe scriitor, spre deosebire de Carlyle care s'a exaltat pentru moralistul Goethe. Multă vreme și în nenumărate articole ale sale, Emerson se ocupă cu Goethe. Nicăeri însă el nu caracterizează cu mai multă supleță de spirit arta lui Goethe, ca în celebrul său studiu despre *Goethe* sau scriitorul¹⁶⁶). Nu numai că accentuează, cum s'a văzut, caracterul său de scriitor, care încredințează hârtiei în formă simbolică tot ce trăiește, dar afirmă și caracterul universal al unei opere, care fusese integral trăită într'un cuib mărunț de provincie. Așa precum ditirambic Emerson îl numește pe Goethe sufletul veacului său și-l prețuiește pentru acea multilateralitate, care-i dă putința să se ridice deasupra ideilor preconceptuate, să rețrăiască adevărul oriunde scormonește viața și lumea și să se preumbe cu spiritul său totalitar dela cântecul ocazional și până la atât de epocalele descoperiri științifice. La această viziune largă a scriitorului se adaugă

apoi caracterizările fiecărei opere în parte, caracterizări dintre care unele își păstrează originalitatea și valoarea până în zilele noastre. Eseist ca și Carlyle, cu care de altfel are comună prețuirea lui *Wilhelm Meisters Wanderjahre* și asemuirea poetului cu Napoleon, Emerson a contribuit la fixarea locului lui Goethe în cultură. Cu tot prestigiul dat de Emerson, cunoașterea și prețuirea lui Goethe în America, după începutul de popularitate dintre anii 1850—1860, încezesc. Goethe interesează în ultimile decenii ale veacului numai în chip izolat intelectualitatea americană. Traducerile care se fac sunt apariții sporadice ca acelea ale lui C. T. Brooks și Miss Ellen Frothingham¹⁶⁷). Iar studiile critice și istorico-literare sunt fără valoare deosebită. O cercetare mai largă, ca cea a lui Seely din 1884, poate fi socotită ca o întâmplare izolată. În cercurile puritane Goethe e judecat cu aceleași rezerve ca și mai înainte și până târziu în zilele noastre el nu s'a bucurat de o prețuire mai caldă și mai largă¹⁶⁸). Poate că numai *Faust* s'a păstrat ca o lucrare de teatru pe scenele din New-York, iar spectacolele germane date în multe orașe americane l-au renăscut din uitarea în care căzuse. Că înșiși puținii cunoscători și iubitori ai lui Goethe din America și-au dat seama de vitregia soartei sale, ne-o arată acel *Goethe-Club* întemeiat la New-York, pentru a-l face pe Goethe cunoscut în America prin conferințe date apoi publicității¹⁶⁹). Iar acea *Goethe Society of America*, în fruntea căreia a militat întâiu entuziastul evreu Marnay Baruch și care este fără îndoială o soră mai mică, dar devotată, a societății cu același nume din Weimar, a devenit un adevărat

centru al cultului lui Goethe în America. Nu puțin a contribuit la cunoașterea obiectivă a lui Goethe și traducerea din *Faust* a lui Taylor și cercetările profesorului de germanistică Hjalmar Hjort Boyesen, un norvegian care s'a adaptat repede mediului american și al cărui comentariu la *Faust* este o lucrare perfect informată pentru vremea ei¹⁷⁰). Serbările jubilară din 1932 au aruncat și în America o lumină nouă și strălucitoare asupra personalității și operei lui Goethe. Ele au luat proporțiile unor uriașe manifestări admirative, la care, prin glasul președintelui Hoover, au recunoscut în poetul german un mare cetățean al umanității¹⁷¹). De aceea o carte matură ca aceea scrisă de Barker Fairley, prin bogăția problemelor pe care le pune în legătură cu Goethe și prin adâncirea atât de serioasă a materialului cercetat, înfățișează punctul de vedere contemporan al intelectualității americane, care ca bună și demnă moștenitoare a lui Emerson, nu a reușit să-l vadă și să-l învie pe Goethe în totalitatea lui, ci numai într'un mozaic de sculptoare caracterizări¹⁷²). Poate că America e prea vastă și haotică pentru a înțelege această unică apariție universală a personalității lui Goethe și poate că și Goethe e prea mare spre a putea pătrunde în sufletul și mintea automată și grăbită a lui Homo Americanus.

Goethe a avut în Italia o intrare mai puțin senzațională ca în Franța și Anglia. Cu toate că poetul și-a desăvârșit educația spirituală în Italia, unde a căpătat viziunea integrală a lumii antice, italienii nu au avut curiozitatea să traducă în limba lor *Italienische Reise* decât în 1875¹⁷³). De altfel afară de *Werther*, care e tradus în 1781

și care a stârnit oareșcare interes, deși nu atât de puternic ca aiurea, celelalte opere ale lui Goethe se traduc destul de încet. Unele dintre lucrările sale de tinerețe sunt tălmăcite cu o neglijență care dovedește indiferență. Astfel *Goetz*, care a înregistrat mai multe tălmăciri, a fost tradus abia în 1857 de Fr. Vergani, *Hermann și Dorothea* e tradusă în 1804, *Torquato Tasso* în 1820, *Poezie și Adevăr* 1825-26, *Iphigenia* în 1832, *Faust I* în 1835, *Die Wahlverwandtschaften* în 1835, iar *Faust II* în 1835. Pe la mijlocul veacului trecut Goethe fu înfățișat publicului italian printr'un număr mare de tălmăciri. Acestea n'au rămas singurele. Operele sale capitale au fost firește traduse de mai multe ori. Fiecare generație a căutat să și-l însușească reactualizându-l. Procesul acesta al întineririi lui Goethe se observă de altfel pretutindeni în literaturile străine. Traducerea lui *Werther*, care are astăzi putere de circulație în Italia, e a lui G. A. Borgese. *Wilhelm Meister* e înfățișat în tălmăcirea lui Silvio Bianco, iar lirica lui Goethe poate fi cedită în antologia atât de variată a lui Tomaso Gnoli și Amalia Vago, antologie în care se întâlnesc printre altele numele lui Borgese, Carducci, Croce, d'Annunzio, Andrea Maffei și Luigi Pirandello. *Faust* a trecut și el din generație în generație. După ce apare în 1857 la Florenza *Faust I* de Slavini împreună cu *Faust II* de P. Gazzino, trei ani mai târziu tipărește Pietro Rotta o traducere completă a poemei lui Goethe, care e urmată de o alta a lui Maffei, spre a se încheia seria cu traducerea completă în proză a lui Guido Manaccorda, însoțită de o introducere, de un comentariu bine informat și

de bogate note explicative ¹⁷⁴). Foarte puține dintre operele lui Goethe devin în Italia populare, iar influența lor asupra literaturii italiene nu este prea mare. *Werther* provoacă de sigur anumite Wertheriade și multe transpuneri pentru scenă. De altfel în Italia muzicală, în care opera are rolul dominant, nu trebuie să se uite că Donizetti, îndemnat de textul lui *Tasso* a scris o operă. Chiar și *Faust*, când e reprezentat târziu de tot, în 1860, la Neapole, este întovărașit de muzică și balet și își datorește succesul mai mult spectacolului, decât adâncimii de cugetare și frumuseții textului ¹⁷⁵). *Werther* a făcut de sigur sgomot în Italia, nu însă atât ca în alte țări ¹⁷⁶). Iar influența lui nu este chiar categorică. Doar la Foscolo ea este mai pronunțată, căci romanul acestuia *Jacopo Ortis*, apărut în 1799, are vădite afinități cu *Werther*. Neoclasicismul italian opunea romantismului german o rezistență destul de dură și de aceea nu e nicio mirare că istorici literari ca De Sanctis remarcă întârzierea cu care romantismul și influența germană și-au făcut drum în Italia ¹⁷⁷). Foscolo, cu lamentațiile desnădăjduite ale lui *Jacopo Ortis*, atât de înrudite cu suspinele wertheriene, poate fi socotit unul dintre cei dintâi romantici italieni. De altfel Goethe n'a avut în Italia plenipotențieri ca Emerson și Carlyle. Giuseppe Manzoni poate fi socotit ca un admirator al lui Goethe, fără a fi însă și un popularizator al său. Legătura lui Manzoni cu Goethe a fost la un moment dat foarte strânsă, iar pontiful literar din Weimar, care l-a cetit cu foarte multă plăcere, a avut numai cuvinte bune despre talentul autentic al acestuia în convorbirile lui cu Eckermann. Articolul

admirativ al lui Manzoni despre *Faust*, publicat în 1826, alternează oarecum cu recenziile laudative ale lui Goethe din *Kunst und Altertum* și dau astfel acestei prietenii un vădit caracter de admirație reciprocă. De altfel unii critici italieni, ca Bonavenuto Zumbini, văd în *Il conte di Carmagnola* influența lui *Egmont*. De sigur dacă Goethe a fost la sfârșitul veacului al optsprezecelea în Italia numai o apariție literară trecătoare, aceasta se datorește faptului că în Italia se știa prea puțin limba germană și că a trebuit să treacă timp până ce el să poată pătrunde chiar în cercurile intelectuale. Cartea d-nei de Staël despre Germania a contribuit și ea la cunoașterea lui Goethe și a fost timp de aproape jumătate de veac un Bedecker german hotărâtor. Prin ea îl cunosc pe Goethe atât Manzoni cât și Carducci. Acesta din urmă e unul dintre puținii poeți italieni care s'a înflăcărat pentru Goethe, traducând balada *Der König in Thule*, cetindu-i întreaga operă, dar păstrându-și o oareșicare libertate în judecarea lui. O problemă Goethe n'a existat în Italia. Un punct de vedere moralist ca în Anglia n'a turburat pe critici. Dar începând cu Emilio Teza și încheind cu Farinelli și Benedetto Croce, critica italiană a însoțit de aproape numărul mare de traduceri care au apărut spre sfârșitul veacului trecut și în primele decenii ale veacului nostru. La început critica și comentariile sunt stângace și influențate de izvoare franceze, germane și engleze. Unele atacuri sunt izolate și nu merg în adânc. Necesitatea de a-l cunoaște pe Goethe ca om și ca personalitate crește. Lucrul acesta se vede din traducerea făcută de G. V. Giusti în 1880 a schiței biografice a lui

Michael Bernay din *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, din traducerea biografiei lui Lewes de către Pisa în 1889 și în sfârșit din biografia lui Guido Menasci din 1899, lucrare care a obținut oareșicare succes în Italia, dar superficială și fără rezistență. Abia Benedetto Croce, în al său *Goethe* reușește să releve și să prețuiască pe poet ca meșteșugar literar. Nu e o biografie. Nici până azi nu s'a scris încă una în italienește și italienii se mulțumesc cu traducerea cărții lui Emil Ludwig, apărută în 1932. Dar eseul lui Croce aduce interesante caracterizări și puncte de vedere personale privitoare la opera lui Goethe care trece astfel pe planul întâiu. De altfel atât Arthuro Farinelli în prefața la operele alese ale poetului, cât și Guido Manacorda în comentariile la *Faust* se opresc exclusiv asupra poetului și artistului, precum alți cercetători au închinat pagini înțelegătoare scrierilor sale naturaliste¹⁷⁸). În Italia Goethe ca om și ca personalitate creatoare n'a stăpânit spiritele. Nici în lumea scriitorilor problema Goethe n'a trezit prea mult interes. Poetul se menține obsedant și pururi tânăr în lumea germaniștilor, a căror școală nouă a închinat și închină mereu cercetări de detaliu sau de proporții generale operei și influenței lui Goethe în Italia.

Cu cât ne depărtăm mai mult de cele trei mari literaturi europene, cu atât pătrunderea lui Goethe se face mai încet și cu atât înrâurirea lui este mai redusă. Goethe joacă astfel numai rareori un rol hotărîtor, ci se mulțumește doar cu unul episodic. În Spania, de pildă, el pătrunde destul de târziu. *Werther* este tradus în 1803 și abia în a doua jumătate a veacului al nouăsprezecelea sunt

tălmăcite *Hermann și Dorothea*, *Goetz*, *Clavigo*, *Egmont*, *Torquato Tasso*, *Die Wahlverwandtschaften* și *Poezie și Adevăr*¹⁷⁹). O mai puternică impresie face asupra fanteziei fierbinți a spaniolilor *Faust*, care înregistrează mai multe traduceri, dintre care a lui Llorente din 1882 și a lui I. Maragall, mai recentă, sunt cele mai isbutite. Goethe nu și-a făcut însă drum în marele public spaniol. El a rămas un subiect de preocupare și de interes literar pentru poeți și critici literari, ca de altfel aproape în toată Europa. Astfel s'au oprit cu deosebire asupra lui Goethe Juan Valez și Marcelino Menendez Balayo, care au avut o atitudine destul de independentă față de poetul german, aducându-i anumite critice; iar profesorul de filosofie Urbano Gonzales Serrano scrie o lucrare mai vastă asupra lui Goethe, cu interpretări personale îndrăznețe. Dar influența lui Goethe își va face drum și în opera unor scriitori de seamă, ca poetul Espronceda și romancierul Valera, unde se pot întâlni urme vădite din *Faust*¹⁸⁰). Adevăratul ambasador al lui Goethe în Spania a fost însă marele poet catalan I. Maragall. Entuziasmul acestuia pentru Goethe seamănă cu al lui Carlyle. Și el a învățat limba germană cetind-l pe Goethe. Și el l-a tradus, l-a comentat și a pledat pentru cauza goetheană. Nimeni în Spania nu și-a închinat mai mult inima și mintea lui Goethe ca Maragall. El a scris un foarte semnificativ eseu *Discurs despre Goethe*, a tradus lieduri, elegii romane, opere de tinerețe, ca *Toanele Indrăgostitului* și opere cu caracter universal ca *Iphigenia* și *Faust*¹⁸¹). Dacă de pildă *Iphigenia* a fost tradusă într'un chip foarte credincios și

în forma aceasta s'a reprezentat în anul 1898 pe scena Teatrului Intim, din *Faust* Maragall n'a tălmăcit decât cu o foarte mare libertate episodul Margaretei și alte câteva fragmente independente. Toată gândirea lui Maragall este pătrunsă de cugetarea lui Goethe și el poate fi socotit ca un adevărat crainic al poetului german în Spania ¹⁸²). Fără entuziasmul și perseverența lui credincioasă, Goethe ar fi trecut episodic ca atâția alți mari poeți străini prin literatura spaniolă.

Rolul pe care Goethe l-a jucat în țările nordice n'a fost lipsit de însemnătate. Poate fiindcă vecinătatea și rudenia de rasă i-au deschis un drum lesne de străbătut, sau poate fiindcă limba germană fiind o limbă curentă în acele țări poetul a putut fi cunoscut înainte de a fi fost tălmăcit. În această privință Goethe pătrunde curând în Danemarca, chiar dacă de pildă *Werther* e tradus abia în 1832 ¹⁸³). Pe la 1770 «frigurile wertheriene» începușeră să facă victime în Danemarca și Norvegia, iar în Suedia «wertheromania» luase proporțiile unei adevărate epidemii psihice ¹⁸⁴). Cu toate acestea nu se poate spune că străbaterea lui Goethe în țările scandinave a fost fără accidente. Unii din ei, ca norvegianul Johan Herman Wessel, sau suedezul M. Goldschmist, au avut atitudini ostile poetului, iar în Suedia pe cât de puternic a fost curentul în favoarea lui *Werther*, pe atât a fost de acută și reacțiunea care s'a accentuat prin traducerea în limba suedeză a pamfletelor și broșurilor germane și printr'o serie de lucrări originale asemănătoare. În Danemarca Goethe a avut câțiva plenipotențieri de talent și de mare autoritate. Dacă poetul

Jen Baggesen, de pildă, care fusese în 1790 la Weimar, s'a convertit târziu la goetheism, subț înrăurirea unei iubite exaltate de farmecul operei poetului german, pentru a reveni apoi la aceeași atitudine ostilă din tinerețe, publicând în 1836 o satiră împotriva lui *Faust*, rolul lui Adam Gottlob Oehlenschläger pentru încetățenirea lui Goethe în Danemarca a fost netăgăduit. La începutul veacului al nouăsprezecelea Oehlenschläger deschidea drumul lui Goethe în țara sa, urmat de aproape de scriitori ca N. F. S. Grundwig, Schack von Stafeed și de câțiva esteticieni ca Cristian Oerstaedt, Franz Christ. Sibber și Carten Hauch, care au creat prin scris și prin vorbă atmosfera necesară unei mai adâncite înțelegeri a poetului. Dar abia generațiile mai noi de scriitori danezi au pătruns în intimitatea spiritului lui Goethe. Un poet ca Johann Ludwig Heiberg, care a tradus corespondența lui Goethe cu Schiller, se apropie de Goethe olimpicul și naturalistul, îl prețuește mai mult decât pe Shakespeare și pătrunde în miezul problematicei goetheene¹⁸⁵). Pe când Sören Kierkegaard, spirit religios, platonice și pur s'a simțit departe de estetismul și bunul plac sentimental al lui Goethe. Poate că drumul lui Goethe în Danemarca ar fi fost mai adânc și mai continuu, dacă întâmplările politice din ultimele decenii n'ar fi izolat sufletește poporul danez de cel german.

În Suedia Goethe face o carieră mult mai strălucită ca în Danemarca și Norvegia. Influența lui Goethe e acolo din capul locului hotărătoare. La sfârșitul veacului al optsprezecelea există o întregă pleiadă de scriitori

suedezi înrâuriți de *Werther*. Romanul acesta are la 1783 în Suedia o intrare triumfală și e multă vreme singura operă a lui Goethe populară, nu atât prin traducerea retipărită și revăzută mai târziu, cât prin înrâurirea directă pe care o are asupra mai multor scriitori. Cât de mare a fost capacitatea de fermecare și de cucerire a acestei cărți o arată reacțiunea unei bune părți din scriitorimea suedeză, care prin pana criticului Kellgren, atacă «convulsiile lui Goethe»¹⁸⁵). Cu toate acestea *Werther* și-a pus pecetea și pe scrisul unor scriitori romantici ca Claes Liviju și Lorenzo Hammersköld și a lăsat urme la cel mai goethean dintre poeții suedezi P. D. A. Atterbom. Curând însă imaginea wertheriană a lui Goethe este înlocuită în Suedia cu alta mai pură¹⁸⁷). Scriitori ca Atterbom, care a dat la iveală și o broșură apologetică privitoare la poetul german, Tegnér și Geiger au văzut în Goethe o figură ideală a culturii, o expresie a vieții trăită estetic prin stăpânirea însăși a forțelor vitale. Și în Suedia Goethe și-a câștigat astfel dreptul aceași cetățenie artistică și culturală ca în marile țări ale occidentului. Numai că aici imaginea lui Goethe nu a căpătat acel contur definitiv ca aiurea și nicio lumină proprie ca aceea pe care francezii, englezii și americanii au știut să i-o dea. Din toată frământarea critică scandinavă se desprinde doar monografia lui Georg Brandes care însă depășește cu mult hotarele țării sale devenind o faptă spirituală europeană și o reușită realizare de fixare definitivă a unei mai autentice imagini goetheene.

Și în Olanda *Werther* are o înrâurire puternică îndată după apariția lui, provocând și acolo caracteristicul

«Wertherfieber», cu plânsete, suspine și discuții contradictorii¹⁸⁸). Contactul cu Goethe n'a fost însă de lungă durată. Abia mult mai târziu la sfârșitul veacului al nouăsprezecelea el devine mai strâns, înțelegerea operei isbutind abia cu greu să-și facă loc în preocupările Olandezilor. Goethe ca om și controversa religioasă ce se iscă în legătură cu atitudinea sa față de religia catolică, interesează întâi lumea culturală olandeză. Lirica lui Goethe este printre cele dintâi tradusă, pentru ca apoi *Faust* să atragă privirile tuturor. Cu înțelegere scriu despre *Faust* Everardus Iohannes Potgieter, Carol Vosmaer și Allard Pierson. Mai ales acesta din urmă, cu autoritatea sa intelectuală recunoscută, a creat atmosfera necesară înțelegerii și prețuirii lui Goethe¹⁸⁹). Dar abia poezii care s'au manifestat în jurul anului 1880 au dat lui Goethe toată prețuirea. Poeți ca Verwey, Kloos Lodewyk, von Deyssel și alții s'au format în contact cu opera lui Goethe, pe care au știut s'o pătrundă. Abia după ce generația literară dela 1880 a deschis drumul lui Goethe în Olanda apar și traduceri isbutite din *Tasso*, *Iphigenia* și *Faust*¹⁹⁰). După apariția meteorică a lui *Werther* la sfârșitul veacului al optsprezecelea, prezența lui *Faust* este mai de lungă durată și ea este și acuma încă vie în spiritualitatea olandeză, cu toate că astăzi Goethe începe să fie iar contestat atât de moderniști care îl socotesc demodat, cât și de generația mai bătrână, care reeditează vechile obiecțiuni etice.

Cu cât opera lui Goethe străbate mai târziu într'o literatură, cu atât ea participă mai puțin la viața activă a acelei literaturi. Wertheromania își pierde astfel puterea

îndată ce *Werther* ajunge cu întârziere și într'o fază înaintată a poeziei poporului respectiv. În țările slave și balcanice, ultimele în care Goethe își întipărește farmecul și autoritatea sa spirituală, el se impune prin ceea ce aiurea a fost descoperit și gustat mai târziu, prin lirică. Și lucrul acesta e firesc. Marile literaturi occidentale l-au primit pe Goethe dreptat, odată cu diferitele etape ale evoluției lor poetice. Pentru francezi, englezi și italieni *Werther* a fost o carte contemporană și de aceea ea a fost atât de vie și influența ei atât de pătrunzătoare. Pe când în literaturile în care Goethe se încetățenește la jumătatea veacului nostru, el se înfățișează ca o imagine integrală și definitivă. Cele din urmă țări în care *Werther* a mai devenit o problemă revoluționară literară au fost Rusia și Polonia.

Rusia era o țară în care cultura nu pătrunsese în veacul al optsprezecelea decât în aristocrație și într'o parte din clasa conducătoare. Sub Katerina II-a, care nu trebuie uitat ca fost la origine princesă germană, cultura germană a putut străbate dreptat în rândurile societăți rusești. Și dacă țarina a socotit pe *Werther* o carte primejdioasă, asta nu înseamnă că o bună parte dintre scriitorii cari au popularizat pe Goethe în Germania n'au fost la început chiar intelectuali de sânge german ¹⁹¹). Și în Rusia Goethe, cel din epoca Sturm-und-Drang își face întâiu apariția. Printre primele plăsmuiri goetheene e tradus *Clavigo* (1780) urmat de *Werther* (1787) care provoacă și acolo o adevărată « Wertheromanie ». Apar imitații, se întâmplă sinucideri provocate de citirea romanului și se creează o turbure atmosferă wertheriană ¹⁹²).

Scriitori ruși l-au vizitat mai târziu pe poet la Weimar. Goethe nu găsește însă în Rusia un plenipotențiar de calitatea lui Carlyle sau a lui Emerson. Sergei Semenovitsch Uvarow, care a reușit să pătrundă în intimitatea lui Goethe și să întretie cu el o bogată corespondență, nu era personalitatea chemată să dea un impuls puternic cunoașterii și înțelegerii lui Goethe în Rusia ¹⁹³). Mai degrabă înrudirea casei domnitoare de Saxa-Weimar cu casa imperială rusă și legăturile câștigate astfel de ministrul Goethe cu personalitățile ruse care veneau la Weimar, au contribuit toate laolaltă la crearea unei atmosfere goetheene în cercurile conducătoare rusești, și deci și în lumea intelectualilor. Vizitele poetului Wassiliy Shukowski, întemeietorul școlii romantice rusești, la Goethe, încheiate atât de poetic cu un rămas bun în versuri trimis de admiratorul rus poetului, au contribuit firește mult la cunoașterea lui Goethe în Rusia. Poate că nu e o simplă anecdotă povestită de d-na Szymanovska într'o scrisoare din 1828 către cancelarul Müller, întâmplarea cu pana de care se folosisse Goethe și pe care Shukowski i-a adus-o la întoarcerea în Rusia lui Puschkin ¹⁹⁴). Că Goethe s'a impus în Rusia și în alte domenii decât cel literar, o arată și faptul că fusese ales în 1818 membru al Societății de Mineralogie din Petersburg, iar în 1827 membru de onoare al societății de științe din Charkow, pentru ca în 1833 Uvarow să facă o comunicare la Academia imperială de științe din Petersburg despre poetul german ¹⁹⁵). Cât de largă a fost pătrunderea lui Goethe în Rusia se vede și din numărul neașteptat de mare al traducerilor din *Faust*. Este deajuns dacă pomenesc aici

tălmăcirea lui N. Cholodkowsky și W. Briussov, aceea de mai târziu a lui Worontschenko, pe care o recenzează Ivan Turgenjev și cea a lui S. F. Mark, tipărită într'o ediție de lux. Mai mult încă decât *Werther*, *Faust* a jucat un rol hotărâtor la încetățenirea lui Goethe în Rusia. Se poate spune că *Faust* a însoțit de aproape evoluția literaturii contemporane rusești dela Puschkin, Turgenjev și până la Tolstoi. Puschkin a prețuit îndeosebi pe *Faust*, socotindu-l de o valoare egală cu *Iliada*, iar scrisul său este în întregime pătruns de această înrâurire, care se simte pretutindeni binefăcătoare. El a făcut un mic corolar la *Faust*, pe care Goethe primindu-l, i-a mulțumit trimițându-i odată cu pana sa versuri pline de căldură ¹⁹⁶). Iar în viața spirituală și în opera lui Turgenjev poema lui Goethe lasă urme și mai impresionante. Încă din vremea când petrecea ca student la Berlin, *Faust* este una din cărțile favorite ale sale. Dar când în 1844 apare traducerea lui Worontschenko, în recenzia pe care i-o închină Turgenjev nu mai întâlnim simplul comentariu admirativ al diletantului, ci judecata unui om care străbătuse până la limitele depărtate ale operei lui Goethe ¹⁹⁷). Turgenjev e printre cei dintâi Ruși care recunosc și înțeleg personalitatea integrală a poetului german și legătura organică ce există între opera și viața acestuia. El creionează pentru întâia oară la Ruși acea imagine care va rămânea și care se va completa cu trăsăturile noi pe cari le va adăoga fiecare nouă generație. Cât de obsedantă a fost pentru Turgenjev problema faustică și poema lui Goethe, o arată nuvela sa *Faust*, a cărei eroină

Vera moare sub imperiul unei pasiuni provocată de lectura acestei cărți. De altfel *Faust* a rămas pentru Turgenjev o adevărată biblie, în care va ceti până la sfârșitul vieții. Cunoașterea lui Goethe în Rusia, după o atât de isbânditoare prezentare, nu a fost după aceea de loc superficială, deși ea n'a luat proporțiile unui adevărat cult ca aiurea. În Rusia traducerile nu mai sunt la sfârșitul veacului trecut întâmplătoare, ci constituie realizări compacte, începând cu prima ediție a operelor din 1878—80. Printre traducători nu trebuie uitat Mihail Dostoiewski, fratele romancierului, ceea ce față de atitudinea negativă a lui Dostoiewski, poate fi socotit ca o adevărată ironie a sorții. Până și în Ucraina pătrunde Goethe, unde este tradus în limba poporului de Ivan Franko. Dar în Rusia Goethe, înainte de a străbate în totalitatea lui, se impune fragmentar, întâiu ca autor al lui *Werther*, apoi ca multilateralul poet al lui *Faust* și în cele din urmă ca o forță uriașă creatoare în toate domeniile, precum îl văd Tolstoi și generațiile noului veac. Cu toate acestea dacă spiritul slav se deschidea înțelegător febrilității și dorului wertherian și spiritului faustic, ortodoxismul rusesc, cu tendința lui de totală amputare a personalității, nu putea înțelege egocentrismul metodic și acel cult al personalității care domină destinul lui Goethe. Un anarhist ca Dostoiewski și un mare posedat ca Tolstoi nu puteau vedea în Goethe decât un demon, iar în olimpianismul său o reînviere a păgânismului.

Dacă la sfârșitul veacului al nouăsprezecelea se poate vorbi în Polonia de un adevărat cult al lui Goethe, opera poetului pătrunde în Polonia totuși relativ târziu¹⁹³).

Aceasta nu înseamnă că Goethe n'ar fi avut propagandiști devotați printre personalitățile sau tinerii polonezi cari îl vizitau la Weimar. Goethe însuși a avut o adevărată slăbiciune pentru oaspeții și admiratorii săi polonezi.

La Carlsbad verile și le petrecea mai ales în societate poloneză, ceea ce a contribuit mult la popularizarea lui în Polonia. Bradzinski și Mickiewicz devin crainicii cultului lui Goethe. Polonia trăiește timp de un deceniu sub vraja lui Goethe. Contactul între Polonia și Weimar devine foarte viu. Pianista Szymanovska, a cărei muzică neuitată a mângâiat decepția dragostei lui Goethe pentru Ulrike von Lewetzow, a fost poate ființa care a legat mai mult sufletul poetului de Polonia. Tot ea a făcut legătura între Goethe și Mickiewicz, care a devenit mai târziu un devotat goethean. La început clasicii polonezi nu s'au lăsat cucerți de literatura atât de caldă și explozivă a poetului revoluționar. Curând însă romanticii polonezi confundară lupta lor literară cu o adevărată bătălie pentru încetățenirea lui Goethe în Polonia.

La Weimar Goethe e vizitat de Adam Mickiewicz și Eduard Odyniec. Mai ales pe marele romantic polonez, Mickiewicz, Goethe îl primește deosebit de bine, pune pe un pictor să-l picteze și la plecare îi dă ca amintire câteva versuri. Ceea ce trebuie însă mai cu seamă accentuat în ce privește Polonia e rolul aproape revoluționar pe care-l joacă Goethe în clipa când clasicismul este lichidat de mișcarea romantică. Și în Polonia cartea doamnei de Staël face epocă și aci spiritul germanic în lupta ce-l duce cu spiritul clasicist de esență franceză iese învingător. Kasimir Brodzinski intervine într'un studiu al său pentru

Goethe și-i deschide drumul spre înțelegerea Polonezilor¹⁹⁹). Acest Brodzinski, supranumit Herder al Poloniei, l-a tradus pe *Werther*, iar epopea sa *Wiesław* are afinități cu *Hermann și Dorothea*. Goethe are astfel o intrare triumfală la care nu interesează atât traducерile nenumărate din opera poetului, cât înrâurirea aproape unică pe care opera goetheană o va avea asupra generației romantice de poeți polonezi din prima jumătate a veacului al nouăsprezecelea. *Werther*, *Hermann și Dorothea* și *Faust* pătrund adânc în inspirația poezilor romantici, dela Mickiewicz și până la Krasinski. Mai ales Mickiewicz, cu tot talentul său viguros cade lesne sub vraja lui Goethe. El nu se remarcă numai prin traduceri și ceea ce a scris despre poet, dar mai ales prin felul cum a primit influența covârșitoare a acestuia²⁰⁰). *Werther* și *Faust* lasă dăre adânci în opera lui Mickiewicz, iar *Pan Tadeusz* e plin de reminiscențe din *Hermann și Dorothea*. Dacă în tetralogia sa, partea a doua intitulată *Dziady* este cu totul sub vraja desnădejdei lui *Werther*, partea a treia a poemei, care gravitează în jurul lui Konrad, e cu totul stăpânită de spiritul lui *Faust*. Konrad e și el un Faust, cum observă George Sand în paralela ei despre *Faust*, *Manfred* și *Konrad*, dar e un Faust care crede în Dumnezeu și luptă pentru libertatea poporului fiind prin aceasta mai aproape de realitate. Mickiewicz și-a îndrumat prietenii Odyniec și Korsak să traducă din lirica lui Goethe, iar el însuși în sonetele sale este încă cu totul sub influența poetului²⁰¹). Cât de puternică a fost obsesia lui *Faust* în Polonia se vede și din felul cum poema lui Goethe și-a continuat înrâurirea în opera lui Ștefan

Garczinski, Iulius Slowacki și Sigmund Krasinski. Dacă în *Faptele lui Waclaw* a lui Garezniski Ideea faustică plutește vagă și neprecizată, în schimb în opera lui Iulius Slovacki și Sigmund Krasinski, care aparțin celei de a doua școli romantice poloneze, *Faust* și *Werther* serbează o adevărată reînviere. În poemul lui Slowacki *Kordjan* chiar critica poloneză a constatat o alternare a influenței lui *Faust* cu a lui *Werther*, iar poemul dramatic al lui Krasinski *Comedia nedivină*, este în întregime străbătută de spiritul lui *Faust*, dovedind astfel înrudirea sufletească și literară a poetului polonez cu cel german ²⁰²). Mickiewicz, care a cunoscut pe Goethe la Weimar, a rămas toată viața cu amintirea vie a acelei apariții de « Jupiter », sub care l-a văzut pe poet în intimitate. În Polonia s'a creat astfel un adevărat cult al lui Goethe, care a slăbit pe la mijlocul secolului trecut și care a împiedecat o cunoaștere temeinică a poetului ²⁰³).

Față de o asemenea înrâurire a lui Goethe asupra celor două școli romantice poloneze, nu e nicio mirare că opera poetului a fost aproape toată tradusă, iar unele scrieri, ca de pildă *Faust*, a fost tălmăcit de nenumărate ori, începând cu cea mai veche traducere a lui Alfons Walicki și încheind cu traducerea recentă a lui E. Zegadłowicz. De mai multe ori au fost traduse *Werther* și *Hermann și Dorothea*, toate celelalte opere au găsit traducători mai mult sau mai puțin dibaci, iar poeziile lirice au fost pentru toți poeții polonezi moderni prilejuri fericite de a-și confrunta talentul cu geniul lui Goethe ²⁰⁴). După acest contact aproape permanent al literaturii poloneze cu Goethe, ediția completă a operelor poetului îngrijită

de E. Zegadlowicz se înfățișează ca o consecință logică a acestei legături continue ideologice și literare a Poloniei cu stăpînul dela Weimar. La această consacrare definitivă a lui Goethe în Polonia se adaugă și activitatea științifică a germaniștilor care a contribuit la adâncirea imaginii umane și spirituale a poetului.

Contactul operei lui Goethe cu literatura iugoslavă a fost încă destul de timpuriu și de viu. Poate fiindcă Slovenii și Croații aparținând imperiului austriac și având astfel legături directe cu cultura germană, au putut lua mai lesne cunoștință de opera lui Goethe, decât alte popoare din Europa centrală. Nu puțin a contribuit la încetățenirea lui Goethe în Iugoslavia și interesul pe care poetul l-a avut pentru poezia populară sârbo-croată. Vizitele lui Vuk Karadžić și Sima Milutinović la Weimar, au mărit cercul internațional din jurul lui Goethe ²⁰⁵). Vuk a devenit colaboratorul lui Goethe la revista *Kunst und Altertum*, iar Goethe însuși datorește acestei prietenii studiile sale despre poezia populară sârbească, al cărei înflăcărat admirator a fost și pe care a asemuit-o cu *Cântarea Cântărilor*. Cu toate acestea opera lui Goethe a început să fie tradusă târziu în limbile sârbească și croată. Abia prin 1814 Goethe este semnalat în literatura sârbo-croată ²⁰⁶). Inrăurirea lui Goethe se manifestă întâiu la unul din elevii lui Sima Milutinović, poetul Petar Petrovici Njegos, care s'a căznit să pătrundă în opera poetului german ²⁰⁷). Întâia poezie lirică din Goethe e tradusă în 1826. Treptat urmează să fie traduse mai cu seamă baladele și cântecele. Unele poezii ca *Mignon*, *Pescarul*, *Linuștea mării* și *Erlkönig*

au fost traduse de câte patru și cinci ori. Lirica lui Goethe a ținut un contact permanent cu poezia lirică iugoslavă, influențând poeți sârbo-croați ca Subotić, Milanović și poeți sloveni ca Simon Gregorović, d-na Levstik și Simon Jenco ²⁰⁸). *Werther* e tradus întâia oară în 1844 de Ivan Rajić, dar urmează și alte două tălmăciri de Branco Mušicki și Isidora Sekulić. Influența lui *Werther* se întâlnește la Lasarević, nu însă o înrâurire pozitivă, ci mai lesne una negativă, deoarece cartea lui Lasarević e un adevărat Anti-*Werther* ²⁰⁹). Mai curând înrâurirea puternică a lui *Werther* se întâlnește la poetul sloven Josip Stritar, care de altfel primește pecetea lui Goethe în întreaga sa operă literară ²¹⁰). Și celelalte opere capitale ale lui Goethe ca *Goetz*, *Egmont*, *Iphigenia*, *Torquato Tasso* și *Hermann* și *Dorothea*, sunt traduse de mai multe ori, ceea ce dovedește nu numai continuitatea prezenței lui Goethe la Iugoslavi, dar și puterea lui de infiltrare. Tot așa *Faust* găsește mai mulți tălmăcitori, dintre care cel mai nou e R. Odavić, partea întâi fiind tradusă de cinci ori, iar poema completă fiind tălmăcită de Milan Savić. Înrâurirea lui *Faust* poate fi urmărită în opera poezilor Djalski și Ilić. Precum se vede, la Sârbo-Croați Goethe s'a încetățenit pe deplin fixându-și locul său în fiecare generație. Prețuirea lui s'a putut și mai bine vedea atunci când însuși statul Iugoslav a luat inițiativa publicării unei ediții populare sârbești a operelor sale. Imaginea lui Goethe însă nu s'a cristalizat nici în cercurile intelectuale și nici în cele ale unui public mai ales, decât atunci când noua școală de germaniști a încercat să puie bazele unor cercetări goetheene serioase. Astfel în anul 1922 s'a întemeiat la Belgrad o

Societate Goethe iugoslavă, iar cercetările lui Milos Trivunać asupra lui *Faust* și *Egmont*, care se cristalizează apoi într'o vastă lucrare bine informată și îngrijit alcătuită, reușesc să facă din Goethe o figură centrală a literaturii iugoslave ²¹¹).

Pretutindeni în Europa centrală spiritul lui Goethe are epoce de puternică infiltrare. La Unguri personalitatea și opera poetului sunt cunoscute curând. De altfel lucrul era firesc. Acel «*Werterfieber*», care ca o adevărată epidemie de gripă sentimentală se oprește la Viena, trece de sigur și la Budapesta, unde se joacă și primele drame ale lui Goethe în limba germană ²¹²). Printre primii admiratori ai lui Goethe e și reformatorul literar Franz v. Kazinczy, care îl vizitează pe poet la Weimar. Dar și acesta, ca și Franz von Kolczey, nu are înțelegere decât pentru Goethe clasicul. Ci abia Ioseph v. Baysz descopere «*minunata realizare*» a lui *Faust*, un adevărat «*mit al poporului german*», iar Ioseph v. Karman primește în opera sa înrâurirea lui *Werther*. Literatura ungară cunoaște și ea acum vrăja sentimentalității wertheriene și obsesia spiritului faustic ²¹³). Chiar dacă un Alex. Petöfy se lasă la început cucerit de punctul de vedere al *Germaniei June*, întreaga școală romantică maghiară stă sub egida lui Goethe. Admirația romanticilor unguri nu se manifestă numai în romanele baronului Ioseph Cotövos, dar mai ales în opera celor trei mari poeți romantici baronul Sigmund Kemeny, Iohann Arany și Emerich Madach ²¹⁴). Arany n'a tradus numai baladele lui Goethe, dar în poemul său *Toldi* se arată de aproape înrudit cu *Hermann* și *Dorothea*. Iar Emerich Madach, cu toate că realizează

în *Tragedia Omului* o operă originală, de sine stătătoare și plină de idei îndrăznețe, nu poate înlătura din calea talentului său vraja spiritului faustic și chiar forma structurală a poemei lui Goethe. Față de o asemenea dominație a spiritului goethean nu trebuie de loc să mire numărul mare și repetat de traduceri din opera poetului, influența lui Goethe menținându-se proaspătă până în opera lui Andreas Ady ²¹⁵). La activitatea traducătorilor trebuie adăogată și aceea a germaniștilor propriu ziși, cari și-au închinat o parte din truda lor cercetării și evocării lui Goethe. Expresia cea mai limpede a interesului pe care intelectualitatea ungară îl poartă lui Goethe este *Societatea Goethe* din Budapesta, a cărei activitate urmărește tocmai cunoașterea și popularizarea marelui poet german în Ungaria.

Nu lipsit de însemnătate a fost rolul jucat de Goethe în cultura cehoslovacă. În Boemia Goethe, ca un vechiu și credincios vizitator al Karlsbadului și Marienbadului, a lăsat urme trainice. Amintirea sa trăiește acolo încă vie, iar viața lui împletită cu aceea a locurilor pe unde a trecut, a suferit și a scris, îndeamnă la recapitulări, la cercetări și la tălmăciri. Poate de aceea a fost tălmăcit aproape în întregime în limba cehă, *Faust* bucurându-se ca pretutindeni de mai multe traduceri, cea mai de seamă fiind a lui Iaroslav Vrehlicky ²¹⁶). Grijă pentru răspândirea și înțelegerea lui Goethe în Cehoslovacia o încheie ediția jubilară în unsprezece volume a operelor sale poetice și cercetările germaniștilor, cari și aici trec în fruntea crainicilor deschizători de drumuri noi în viața și opera poetului.

Așa pătrunde Goethe și în țări mai depărtate, ca Grecia, Bulgaria, Albania și Turcia și chiar în Extremul Orient, a făcut cuvântul și gândul său călătorind din zare în zare și din popor în popor. În Grecia el străbate încă dela începutul veacului al nouăsprezecelea printr'un student care l-a vizitat pe poet în Weimar ²¹⁷). Acest student Papadopulos, a tradus *Iphigenia* în neo-greacă și făcuse astfel începutul cunoașterii lui Goethe în Grecia unde treptat sunt tălmăcite de diferiți poeți baladele și cântecele sale, iar de curând au fost traduse amândouă părțile din *Faust* de către poetul Konstantin Mermingas, după ce în ultimii cincizeci de ani *Faust* fusese tălmăcit de cinci ori, atât în limba cultă cât și în cea populară. Acelaș Mermingas, în dragostea lui nepotolită pentru Goethe, a publicat în 1937 cea mai mare parte din poezia lirică a acestuia în limba populară neogreacă oferind astfel pe poetul liric Goethe păturilor mai largi ale poporului grec. Marele poet liric contemporan grec Kostis Palamas, cu tot caracterul național al operei sale, a recunoscut în Goethe un mare model al poeziei grecești, închinându-i și două substanțiale studii critice ²¹⁸). În anii din urmă și în Grecia numărul traducerilor s'a înmulțit, așa că și în țara visată de poet, opera sa este pe cale de a pătrunde nu numai în lumea literară, dar chiar în masele marelui public.

Și în Bulgaria sunt numeroase traduceri din operele capitale ale lui Goethe, dintre care *Werther* e tradus de șase ori, *Hermann și Dorothea* de cinci ori, iar *Faust*, după ce trece prin diferite încercări merituoase, găsește în profesorul Balabanoff un bun și sânguincios tălmăciu.

Cercetările germaniștilor desăvârșesc imaginea pe care traducerile o oferă despre poet lumii culturale bulgare. În Turcia opera lui Goethe, în frunte cu *Faust*, este în parte tradusă, fapt la care trebuie adăogată și viața romanțată a poetului, scrisă de Ali Hassan.

Goethe a avut în literatura românească o pătrundere târzie și foarte inegală ²¹⁹). De aceea poate și înrâurirea lui a fost relativ neînsemnată. Literatura propriu zisă românească dezvoltându-se târziu după moartea lui Goethe, poetul n'a apărut în poezia noastră cu vigoarea și prospețimea actualității, ci cu prestigiul depărtat al unei glorii devenită clasică. Este foarte probabil ca unele scrieri ale lui Goethe să fi fost cunoscute boierilor cărturari încă din primul și al doilea deceniu al veacului al nouăsprezecelea fie din traduceri franceze, fie mai ales din unele tălmăciri în neo-greacă, ca aceea a lui Papadopulos din *Iphigenia*. Poezia lui Ienăchiță Văcărescu, atât de asemănătoare cu *Gefunden* de Goethe, nu a avut totuși ca model textul poetului german, ci precum s'a stabilit într'o cercetare recentă, o poezie populară românească ²²⁰). Din cercetările de până acum cea mai veche traducere din Goethe este fragmentul celor șase versuri din *Hermann și Dorothea* publicate cu prilejul morții poetului în *Albina Românească* din 14 Aprilie 1832 și câteva citate din convorbirile cu Eckermann. În 1838 apare traducerea baladei *Pescarul* de Timotei Cipariu, iar în 1842 suferințele junelui Werther, tălmăcite de Gavril Munteanu. Werther a fost tradus de patru ori și înrâurirea lui poate fi urmărită la Bodnărescu și Bolintineanu. În a doua jumătate a veacului

al nouăsprezecelea tălmăcirile din Goethe se înmulțesc, ele fiind cultivate de revistele *Convorbiri Literare* și *Familia*. Astfel apare *Faust* de V. Pogor și N. Schelitty în 1862, dar și cu unele părți versificate, tot în 1862 *Iphigenia* în traducerea lui Ilariu Pușcariu, după care urmează *Clavigo* în 1872, *Hermann și Dorothea* în 1884, *Stella* în 1874, *Werther* în 1875, *Egmont* în 1876, pentru ca seria să se încheie în anii de după războiul cu traducerile celor trei drame de tinerețe *Clavigo*, *Stella* și *Egmont* în 1925, de Traian Bratu, cu tălmăcirea în versuri a lui *Faust* de I. U. Soricu în 1924 și cu antologia lirică de Ion Sân-Giorgiu în 1935 ²²¹). Cu poezia lirică a lui Goethe contactul poeziei românești a fost neîntrerupt, începând cu poeziile dela *Convorbiri Literare* și încheind cu poeziile generațiilor mai noi adunați în volumul omagial închinat lui Goethe ²²²). Trebuie remarcat că majoritatea traducătorilor sunt poeți minori, cari nu izbutesc decât rareori să se apropie de valoarea estetică a originalului. Totuși unele poezii, mai ales baladele și cântecele, au fost tălmăcite de nenumărate ori. E destul să amintesc aici că *Der Fischer* înregistrează treisprezece traduceri, *Erlkönig* și *Der König von Thule* câte douăsprezece, ceea ce dovedește interesul neîntrerupt al poezilor mari și mici pentru lirica lui Goethe. Dar cu ceea ce s'a tălmăcit până acum din Goethe, cu cele patru traduceri din *Faust*, cu cele șase din *Hermann și Dorothea*, cu cele patru din *Werther*, deja amintite, și cu cele câteva drame tălmăcite, e drept, și ele de câte două trei ori, opera lui Goethe nu și-a făcut decât în chip fragmentar intrarea în literatura românească și într'o formă care e departe

de a-i fi congenială. Nici influența lui Goethe în poezia românească n'a fost puternică. Ea poate fi urmărită cum s'a văzut la Bolintineanu și Iacob Negruzzi, dar rodnică nu e decât în opera lui Eminescu ²²³). Poetul român deși nu a tradus decât în treacăt câteva fragmente în versuri, a aprofundat în original întreaga operă a lui Goethe, iar urme ale acestor lecturi temeinice se întâlnesc pretutindeni în scrisul lui Eminescu, fie în poezii, fie în *Sărmanul Dyonis*, fie în însemnările presurate printre manuscrisele sale. Dacă ne oprim puțin la contribuțiile critice și istorice literare românești față de Goethe, vom observa că aceasta e tot atât de întâmplătoare și de târzie, purtând în bună parte și pecetea diletantismului științific. Cea mai veche încercare critică e a lui A. Vântul, care schițează viața și analizează sumar activitatea literară a lui Goethe și are azi doar valoarea unei curiozități ²²⁴). Cele două studii ale lui Em. Grigorovitză despre *Faust* și *Werther* nu sunt și ele decât palide reminiscențe ale unor lecturi necomplete și neadâncite ²²⁵). La *Convorbiri Literare*, cultul lui Goethe este reprezentat prin entuziasmul lui Gh. Lazăr și printr'un foarte limpede studiu despre *Faust* al poetului Cerna, în care pentru întâia oară la noi e tratat în linii largi dualismul faustic al lui Goethe ²²⁶). Mai temeinice și în orice caz semnificative pentru legăturile lui Goethe cu România sunt studiile lui I. E. Torouțiu, Ion Gherghel și Ion Sân-Giorgiu, cari au cel puțin darul de a lămuri problema penetrațiunii lui Goethe la Români, care nu poate fi pusă aici decât în chip sumar. În orice caz imaginea lui Goethe în România nu este de loc limpede,

interesul marelui public fiind redus la atenția ce se dă oricărei mari personalități enciclopedice. Nici în cercurile noastre literare Goethe n'a fost și nu este un obiect de preocupare. Studiul lui Lucian Blaga despre demonism, în care Goethe ocupă un loc central, constituie o rară excepție. Doar în anul aniversar 1932, Goethe a stăpânit și în România câțva timp spiritele. Din tot ce s'a adunat atunci se desprind mai ales câteva eseuri, care încearcă să-l apropie pe poetul universal german de viziunea modernă a scriitorilor români contemporani și printre care se impun în deosebi comunicarea academică a lui N. Iorga, studiul lui Tudor Vianu despre *Goethe și Timpul nostru*, schița critică a lui Ion Pillat despre *Poezia lirică a lui Goethe*, studiul adâncit al lui Gh. Gh. Antonescu, despre pedagogia lui Goethe și schița foarte limpede a lui Alexandru Ieșan *Goethe-Faust* ²²⁷).

Goethe își face astfel drum în toate țările și îmbracă haina tuturor limbilor. Ajunge la Japonezi — la Tokio este azi o *Societate-Goethe* — și la Chinezi, la Arabi și la Evrei, pătrunzând până în literaturile cele mai uitate și mai izolate, la Lituani, Letoni, Estoni, Finlandezi, Portughezi, în sfârșit pretutindeni pe suprafața globului unde există o poezie care a luat contact cu literaturile marilor culturi universale. Nu se poate spune că pretutindeni Goethe a fost înțeles și mai ales adâncit. Cucerirea lui asupra culturii universale este încă în plin mers. Acea «literatură universală» — Weltliteratur — pe care el o doria și o pregătia cu multilateralitatea geniului său, o înfăptuiește el astăzi dincolo de moartea ce nu i-a putut răpune spiritul, care reapare în cele mai

ascunse colțuri ale universului, ori-unde se scandează un vers și ori-unde poezia este căutată și prețuită pentru realizările ei epocale.

Fără a fi fost cunoscut în totalitatea lui și fără a fi fost înțeles decât de foarte puțini aleși, numele lui Goethe, devenit chiar uneori un simplu loc comun rostit de buzele semidoctilor, a trecut din țară în țară și din popor în popor, spre a se aprinde într'o uluitoare strălucire în anul jubilar 1932, când serbările ce i-au fost închinete pe toată întinderea globului, au făcut deodată din numele unei glorii de manuale școlare mitul creatorului totalitar, înălțat victorios în nemurire dintr'o viață realizată pe deplin. Trebuie urmărite aceste festivități aniversare la fiecare popor în parte, spre a se vedea cu o uimire ce nu cunoaște margini cum regi, cărturari și tot ce au avut mai ales popoarele în lumea lor spirituală s'au închinat înaintea unui geniu, pe care întreg universul l-a cinstit ca pe cea mai pură expresie a existenței sale spirituale ²²⁹).

Dar ceea ce arată că abia în ultimul deceniu Goethe a început să cucerească interesul marelui public de pretutindeni și că lumea tinde tot mai mult să înțeleagă scrisul operei sale, este nevoia ce s'a simțit de curând pretutindeni de a-l traduce pe *Faust* în întregime. Poema lui Goethe este astăzi tălmăcită în mai bine de treizeci de limbi, iar în unele din ele sunt mai multe traduceri, fără ca întrecerea între tălmăcitori să se fi încheiat. Mai ales în ultimii zece ani numărul traducerilor din *Faust* a sporit și a das bogăția de idei și de imagini a poetului german la cele mai depărtate popoare. Astfel apar pe

rând traducerea ungară a lui Kosma Andor, cea românească a lui I. U. Soricu, cea bulgară a lui Aleks Balabanov, cea sârbească a lui R. I. Odabitsch, cea suedeză a lui Viktor Rydberg, cea portugheză a lui Visconde de Castillo, cea daneză a lui P. Hansen, cea arabă a lui Moh. Awad, cea în limba urdu a lui Abid Husain, cea rusească a lui V. Brjusov, cea lituaniană a lui Valaicio, cea albaneză a lui Shevki Selenica, cea chineză a lui Chow Hsio P'u, cea finlandeză a lui Walter Juva, cea letonă a lui A. Bikerts și cea flamandă a lui Anthonie Donker. O armată întreagă de poeți și comentatori au dăruit cea mai de seamă operă a poetului german literaturii lor, ridicând astfel noi monumente de înțelegere și de slavă celui mai cuprinzător geniu creator al ultimelor veacuri.

Și cu toate acestea Goethe este departe de a fi înțeles și cunoscut în esența lui. Prezența sa în cultura popoarelor este fragmentară și întâmplătoare. Participarea oamenilor de știință, prin monografii bogat informate și studii evocative, este de sigur un pas îmbucurător înaintea, ea însă nu rezolvă necesitatea de a adapta și de a integra pe Goethe în cultura fiecărui popor în parte. Studiile și monografiile n'au depășit în majoritatea lor lucrările similare germane. Dimpotrivă truda neîntrepută a traducătorilor și comentatorilor de pretutindeni n'a izbutit să lumineze decât anumite laturi ale personalității proteice goetheene. Se pare că umanitatea încă nu este destul de matură pentru a prețui cum se cuvine spiritul uriaș și pururi tânăr al lui Goethe. Drumul spre miezul ființei lui Goethe este încă plin de urcușuri grele. Fiecare popor e abia la începutul cunoașterii operei lui

Goethe. Oricât a fost poetul tradus în mai bine de patruzeci de limbi, în prea puține țări există traducerea integrală a operelor sale. Și nicăiri încă el n'a pătruns ca un mit în straturile adânci ale poporului, nicăieri imaginea lui nu s'a fixat definitiv, nicăiri el n'a dat încă rodul spiritual pe care ar putea să-l dăruiască chiar și celei mai rafinate dintre culturi. Georg Brandes a spus cu bună dreptate și fără să exagereze de loc, că gradul de cultură al unui popor se măsoară după chipul după cum acel popor și l-a apropiat pe Goethe ²²⁹). Spirit universal, care oglindește în activitatea și scrisul său întreaga cultură umană și care anticipează minunat asupra viitorului culturii noastre, Goethe poate fi socotit ca unitatea de măsură după care trebuie judecată orice literatură și orice cultură. Prin confruntarea cu Goethe, prin capacitatea de a și-l însuși și a-l actualiza, prin puterea de a-l adapta unei noi limbi și unei noi intelectualități, un popor își dă marele său examen spiritual. Și cu toate că a fost tâlmăcit în nenumărate rânduri și în nenumărate limbi și deși unele literaturi îl pot înfățișa cu tot ce a scris el mai caracteristic, cu toate că statistica studiilor și cercetărilor care i-au fost închinată a luat proporții uriașe, Goethe este în cultura universală încă la începutul carierii sale. Din deceniu în deceniu, și din veac în veac spiritul său crește tot mai larg în spațiu și tot mai adânc în sufletul popoarelor, dând naștere unui Goethe inedit și complex, multilateral până la a se desfășura în infinit și totuși uman și aproape de fiecare din noi cu inima lui care a bătut ca a noastră, dar cu gândul lui care s'a urcat până la zenitul înțelegerii și

judecății omenești. Astfel Goethe a ajuns centrul acelei literaturi universale, pe care a întrevăzut-o și la a cărei creare a muncit în anii triumfători ai bătrâneții sale, adunând în juru-i talente și înfățișând atâtea genii exotice în scrisul său critic și poetic.

Goethe n'a creat însă numai formule dar și noțiunea de « Weltliteratur »²³⁰). Chipul cum timp de o sută de ani poetul a hrănit spiritul atâtor literaturi, ni-l arată astăzi ca un realizator al acelei utopice « Weltliteratur », în care popoarele se împacă și se înfrățesc prin poezie. Pe vremea lui Goethe gândul acesta putea pare paradoxal. Astăzi el a ajuns la realizare prin înseși întâlnirea atâtor genii poetice și gânditoare în grădina de imagini și idei a poetului. Dacă Weimarul fusese încă pe vremea lui Goethe locul de întâlnire al atâtor exotice personalități literare, astăzi nu există o literatură, în a cărei cuprins Goethe să nu-și aibă mica sa proprietate. Marele părinte al cosmopolitismului literar este fără îndoială Goethe. Dar acest nou cosmopolis nu e o babilonie literară, ci o asociație de literaturi naționale, cu caracterele lor specifice, dar cu un adânc substrat uman, care leagă ca un ciment literaturile între ele. Goethe a contribuit și ca personalitate și ca poet la crearea acestui internaționalism literar, care păstrează și dezvoltă specificul național, dar care face ca valorile mari ale spiritului universal să circule.

Dacă privim pătrunderea lui Goethe în cultura lumii, după cele două mari forțe polare care s'au întâlnit în spiritul și viața poetului, tendința faustică și puterea de renunțare, vom înțelege lesne de ce dăinuie stăpânirea

lui Goethe, de mai bine de o sută de ani și de ce contactul său cu spiritualitatea universală este pururi viu și fecund. Dualismul goethean este ceea ce a dat acestui mare spirit viață veșnică. Cele două idei-forțe au pătruns alternativ dincolo de hotarele spirituale ale Germaniei și au fecundat viața sufletească și intelectuală a popoarelor. La început Goethe străbate în Europa ca răzvrătitul reprezentant al spiritului faustic. El e Werther, Faust și Mefisto totodată. El e dorul de viață al lui Werther care se sfarmă în neant, fiindcă dorul se disolvă în suferință, iar durerea chiamă moartea. Putea oare această frenezie sentimentală, care respiră din fiecare rând al lui « Werther », să nu se întindă ca o molimă la răsăritul și la apusul provinciilor germane? S'a văzut doar că istoria lui Goethe în literatura universală se poate aproape reduce la istoria lui « Werther ». În Franța el a pătruns ca un păcat, iar raționalismul francez a luptat îndelung împotriva acestei maladii germanice, care năruia siguranța logică a raționalismului clasic. Spiritul faustic are în « Werther » doar o prefață. El își găsește expresia abia în demonia pururi ne'mplinită a lui Faust, spirit revoluționar, care scuturându-se de tot ce-i oferea existența căreia îi aparținea, se căznea să-și deschidă mereu alte orizonturi, spre a depăși actualul și normalul și a pătrunde dincolo de ceea ce-i oferea viața zilnic. Acest spirit care doria totdeauna altceva și era pururi nemulțumit, e ceea ce Goethe dăruia nou culturii europene, creându-i, cum foarte just spune Fritz Strich, o nouă viață interioară și un nou stil universal.

Poate că e puțin exagerată interpretarea lui Strich, care vede unicul drum al lui Goethe în cultura lumii numai în acel frământat și neostoit spirit faustic. Firește că imaginea faustică a lui Goethe a fost la început cea populară. Cel care își ucidea demonul faustic sub disciplina unei voințe de fier și a unei resemnări potolitoare, a fost până târziu în Europa, și mai e pentru vulg și astăzi încă, romanticul autor al lui *Werther* și *Faust*. Cosmopolitismul literar s'a născut și s'a dezvoltat în bună parte datorită atmosferei wertheriene și faustice creată de popularitatea lui Goethe. El a fost însă întreținut și de o altă latură a fenomenului goethean, aceea a lui Goethe înțeleptul.

Firește că înțelepciunea lui Goethe, care își are originea în renunțare și resemnare, n'a fost adâncită de cei cari au văzut în bătrânul învățat, poet și om de Stat dela Weimar un olimpic. Olimpianismul lui Goethe ține mai mult de locul comun pedagogic, decât de o nouă atmosferă goetheană, creată prin pătrunderea acestui Goethe olimpic în popor. Fără a provoca o reînviere a poetului și gânditorului de proporții obsedante, olimpianismul Goethean a avut și are o carieră asemănătoare cu aceea pe care a avut-o ideea și atmosfera faustică. Goethe autopedagogul a devenit repede modelul marilor resemnați. În puterea lui de renunțare s'a văzut de către moderni și contemporani o pildă unică și puțința de izbăvire de acel spirit faustic pe care tot el l-a dăruit lumii. Idealul său educativ, pe care, cu întreaga viață nouă pe care o creează, critica recentă l-a cuprins în ultima formulă literară germană numită *biedermeier*, este

fără îndoială idealul perfectului burghez²³¹). Goethe a opus lui Faust, nepotolitul și nemulțumitul, pe tipul omului «biedermeier», acel burghez — exemplarul circulă prin toată literatura germană, dela Stifter până la contemporani — care își zăgăzuieste viața și trăiește tihnit într'o lașă și resemnată autorenunțare. Caricatural tipul «biedermeier» trăiește în meschinul burghez, cu acea morală și concepție de viață pe care Frank Wedekind a rezumat-o în expresia *etepetete*. Deci dacă Faust, în jargonul lui Wedekind este de-a-dreptul «hopla», bătrânul Goethe este în formalismul său de cancelarie puțin *etepetete*. Dar lăsând la o parte orice glumă, tipul «biedermeier», care fuge de pasiune și chiar de dorință, este polul opus al tipului faustic. Iar dacă *Faust I* preumblă prin culturile europene ideea faustică, cu nelămuririle și patimile ei dureroase, *Faust II*, în finalul său resemnat și suficient de pedagogic, e de fapt apoteoza «biedermeierului». Amândouă aceste prototipuri goethene au fost și sunt în circulație. Spiritul umanității găsește pe rând în aceste tipuri de viață și sensuri de gândire — întocmai ca într'o alternare a sistolei cu diastolă — fermentii unei noi existențe. Acea «Weltliteratur», pe care a inițiat-o Goethe, s'a creat treptat în jurul acestor două idealuri de viață, care astăzi nu sunt numai bunuri poetice pentru literaturile de pretutindeni, dar concepții adâncite în spiritualitatea popoarelor. Orice revoluție literară, ca și orice reacțiune poetică se găsesc la origine în această fenomenologie a spiritului goethian, care se reduce în esență, la spiritul faustic, covârșit de dor și torturat de

neliniște, și la spiritul «biedermeier», tinzând prin autoeducare să elimine orice ispită din drumul vieții.

IV

Puterea de infiltrare și de înnoire a lui Goethe, cu fiecare epocă nouă și cu fiecare cultură străină care și-l însușește, este neîntreruptă și nesfârșită. Mitul care s'a creat în jurul poetului se revizuieste și se naște mereu. Masca olimpică pe care generațiile mai noi au smuls-o de pe chipul uriașului a lăsat să apară un Goethe luptând eroic cu bucuriile exterioare ale vieții și cu durerile adânci care i-au bântuit existența. Iar Goethe acesta uman și umil, care reînvie de sub fard, deschide o complexitate de probleme, care cer oricărui cercetător să fie puțin poet și oricărui poet care vrea să-l înțeleagă să fie un minier îndrăzneț și răbdător. Mimetismul său caracteristic — nu-și spunea oare el însuși în tinerețe «un cameleon»? — îi variază și-i complică stabilitatea imaginii la nesfârșit, încât s'ar putea spune că nu există un singur Goethe, pe care să-l sesisăm cu precizie și să-l oferim mulțimii ca pe o fotografie definitiv retușată, ci sute și mii de Goethe, asemănându-se ca niște frați, dar deosebindu-se totuși prin câte o nouă trăsătură caracteristică.

A scrie așa dar o nouă monografie a lui Goethe înseamnă a prinde din faptele și împrejurările de atâtea ori repetate un nou ritm al existenței lui Goethe și a culege din coborîrea în străfundurile operei sale ceea ce este tipic goethean și ceea ce este esența operei sale.

Va trebui așa dar reluată imaginea lui Goethe așa cum a fost ea fixată într'un secol de desgropări biografice și cercetări istorico-filologice. Asupra uriașului material adunat de cercetători o lumină nouă poate fi aruncată, astfel că din jocul de lumini și umbre va putea renaște un Goethe diferit și actualizat. Nu e vorba deci în lucrarea de față nici de admirația neprecupețită a școlii clasice filologice germane pentru Goethe «olimpicul», prototip al desăvârșirii morale care își ascunde cu ipocrizie lipsurile și păcatele, nici de critica pătimașă a acelor câțiva originali, cărora le-a plăcut să scoată în evidență umbrele — și numai umbrele — din viața pământească a marelui poet. Va fi dimpotrivă o biografie în care umbra și lumina se vor îmbina în chip nemijlocit, scopul urmărit de biograf rămânând dela început și până la sfârșit unul singur: reconstituirea unei imagini unitare din cameleonismul nesfârșitelor căderi și reînvieri. Poate că tinzând la reliefaarea unui Goethe mai uman, desfăcut de orice ipocrizie voită, lipsit chiar de acea unitate etică și estetică sub care a fost înfățișat în majoritatea cazurilor, poetul și cugeătorul dela Weimar va renaște într'o lumină nouă, iar viața lui va apărea în formele ei autentice, adică în lumina unei continue lupte lăuntrice, cu nenumărate clipe de tragică criză.

Voiu înfățișa deci un Goethe al crizelor sufletești și un Goethe a cărui voință de autodominare este dureros și uneori chiar în chip comic privită de acel irațional sufletesc și spiritual, pe care poetul însuși l-a numit «demonismul» său. In ce privește metoda utilizată în

redactarea monografiei mele, nu am încercat să inovez. M'am ferit însă mai cu seamă de amestecul până la confuzie al vieții și operei poetului, ceea ce poate fi pentru metoda psihologică a unui Gundolf, de pildă, un izvor de nebănuite resurse, dar ceea ce duce la devieri primejdioase, prin faptul că se confundă poetul cu eroii creați în bună parte de fantezia lui. Cele trei sinteze ale spiritualității lui Goethe pe care le-au încercat Chamberlain, Simmel și Gundolf sunt de sigur lucrări de nebănuită ascuțime intelectuală. Ele înfățișează însă un Goethe unilateral și în cazul lui Gundolf un Goethe, a cărui imagine este creată nu numai din adâncirea psihologică a omului, ci și din contribuția pe care o poate oferi opera însăși. Acea « Gestalt » la care tinde Gundolf e de fapt o creațiune a sa personală, interpretare uneori plină de fantezie, alteori covârșită de deducții logice a omului și poetului Goethe.

Se va spune cu drept cuvânt că la niciun alt poet omul și opera nu se întregesc mai bine ca la Goethe. El însuși a indicat drumul unei astfel de cercetări, scriind acea atât de literară autobiografie *Poezie și Adevăr* în care lămurește bine cât de deplin se oglindește și se purifică viața trăită de el în opera sa literară, dacă explicăm fiecare dramă, fiecare roman, fiecare poemă printr'un moment trăit de dânsul și spovedit apoi într'o plăsmuire literară. Metoda aplicată întâi de Dilthey, de a vedea într'o operă literară o intensă trăire artistică, a avut, e drept, părțile ei bune. Să nu se uite că dictatura școlii filologice și istorice nu ar fi fost atât de lesne înlăturată, dacă nu s'ar fi pus în locul acesteia metoda

interpretării psihologice și filologice a operei literare. De aici și până la o interpretare estetică, nu este decât un pas. Abuzul de psihologism însă a creat în istoriografia literară o stare de spirit tot atât de jenantă ca și aceea creată de interpretarea filologică și istorică a operei poetice. Fiindcă dacă în cazul din urmă opera literară era numai un pretext pentru a se aduna și discută împrejurările în care ea lua naștere, în cazul dintâi confuzia ce se făcea între opera poetică și elementul de trăire subiectivă care îi stetea la temelie contribuia pe de o parte la o exagerată idealizare a poetului, pe de alta numai la interpretarea psihologică și subiectivă a operei poetice, fără a ține seama că aceasta poate fi privită ca caz de sine stătător și chiar independent de creatorul ei. Cercetătorul literar se ocupă și într'un caz și într'altul mai mult cu cauzele care produc o operă literară, decât cu opera poetică în sine. Iar metoda cea mai recentă, pe care au căutat s'o impue câțiva tineri învățați, tineri al căror scop e de a trage din întreaga activitate a poetului esența ultimă a creațiunii sale spirituale, a dat cercetătorilor literari de acest soi o tendință și o formă atât de abstractă, încât comentariile de acest fel par scrise într'o limbă destinată numai unor rari inițiați.

Fără a insista în aceste rânduri de introducere asupra problemelor metodolice actuale, am socotit că trebuie să mărturisesc de ce în expunerea care va urma, am căutat să pășesc pe o altă cale decât cea urmată fie de istoricii literari partizani ai metodei pozitivistice, fie de biografii cari au crezut că opera literară se poate comenta numai

prin adâncirea psihologică a personalității poetului. Firește că un Gundolf, de pildă, are dreptate când susține că « nu se poate face deosebire între viața sufletească a poetului și producția lui literară ». Unitatea între viața interioară a poetului și operă a fost doar recunoscută de însuși Goethe, care încă în tinerețe afirmase că orice lucrare poetică are o formă interioară cu care se naște în sufletul și mintea poetului și căreia trebuie să-i corespundă apoi nemijlocit și spontan forma exterioară ²³²). Dar a studia opera unui poet numai pentru a pătrunde tainele sufletului său și a încerca să reconstitui personalitatea sa, înseamnă a uita că opera literară, oricât de legată ar fi ea de viața și sufletul poetului, este un lucru în sine și și de sine stătător, care trebuie gustat, înțeles și judecat, indiferent de autorul lui.

În monografia pe care am întreprins-o înțeleg să urmez o cale mijlocie. Nu voiu disprețui materialul imens pe care l-au strâns istoriografii literari pentru a lămuri geneza operei lui Goethe, ci dimpotrivă îl voiu utiliza în măsura în care o asemenea întrebuintare precede o priveliște de ansamblu. Nu voiu trece de asemenea cu vederea nici sugestiile pe care interpretarea psihologică și estetică le poate oferi unui cercetător pentru care poezia nu este în niciun caz o anexă a biografiei.

De aceea am despărțit capitolele literare de cele biografice. Am evitat amestecul biografiei și al genezei literare cu analiza literară propriu zisă și judecata estetică, amestec care la Georg Brandes e atât de pitoresc și interesant. Am crezut că *Werther*, de pildă, este o operă poetică de sine stătătoare, care, chiar dacă e cercetată în funcție

de locul pe care îl ocupă în istoria literaturii și în creațiunea goetheană, și chiar dacă i se identifică geneza și motivele, trăiește totuși prin ea înseși și trebuie deci interpretată, lămurită și judecată, ca orice pagină de poezie. Iar în cazul lui Goethe operele sale nu pierd neapărat caracterul lor goethean, dacă sunt socotite și ca altele decât ca oglinda fidelă a unei nenorociri sentimentale, sau a unui moment de criză sufletească. Am căutat deci în capitolele literare ale lucrării mele să pun cât mai mult accentul pe arta literară și mai puțin pe geneza operelor.

Am socotit că o rece analiză a operei literare nu poate decât să ajute la înțelegerea și prețuirea acesteia și că eliberând poema, drama sau romanul din mărunțișurile laboratorului poetic, le voi înfățișa cititorului prin ceea ce ele au durabil și total, nu sub forma fragmentară a unui film luat prin surprindere în camera de lucru a poetului. Căci așa cum Goethe ca personalitate este cu tot «cameleonismul» său o ființă totală, care trebuie privită după liniile mari ale desfășurării sale, tot așa și opera sa trebuie văzută în realizarea ei definitivă și nu în devenirea ei mărunță și meschină. Fiindcă dacă la esența ființei și operei lui Goethe duc atâtea drumuri, dacă cercetându-i activitatea rătăcești pe atâtea poteci fermecătoare, pentru a-i fixa imaginea integrală e nevoie să te depărtezi de el până vei descoperi perspectiva și fundalul luminat pe care se reliefează uriașa lui umbră vie de totdeauna.

I

ZORI DE ZIUĂ

Orașul liber Frankfurt pe Main, veche cetate de încoronare a regilor și împăraților romani, era la sfârșitul veacului al optsprezecelea un însemnat centru de desfășurare al negoțului german. Pe lângă aceasta, târgurile anuale îi dădeau un viguros spor de viață. Călătorii veneau atunci nu numai din cele mai depărtate regiuni ale Germaniei, dar și din multe și felurite țări străine. Faptul că Goethe a aparținut unei familii de burghezi înstăriți din acest oraș și că a trăit acolo douăzeci de ani, nu puțin a contribuit la formarea ființei sale sufletești și spirituale. Ceva din fiul de rentier și din tânărul monden aparținând protipentadei orășenești, a trăit până la sfârșit în Goethe. Iar faptul că Frankfurtul era punct de întâlnire a atâtor drumuri și ducea o viață liberă și lipsită de mărginirea medievală a celorlalte regiuni și cetăți, a creat în spiritul lui Goethe predispoziția pentru o cugetare și o viață intelectuală, care aveau să țintească repede dincolo de granițele patriei sale.

Viața de curte dela Weimar, avea să găsească mai târziu, sub isbucnirile nestăpânite ale tânărului genial,

urmele pedantismului și simțului de ordine ale bătrânului Consilier Johann Caspar Goethe, dar și independența de cugetare a unui german crescut în atmosfera cetățenească a unui oraș liber.

Johann Wolfgang Goethe, s'a născut în casa părintească de pe Hirschgraben în ziua de 28 August 1749, la amiază. Insuși poetul recunoaște mai târziu că zodiile i-au fost binevoitoare. De altfel el a dat zilei sale de naștere totdeauna un tâlc deosebit, socotind-o ca un sfârșit și ca un început de etapă, cruce de drum în peregrinările sale lumești.

La aniversările sale, Goethe recapitula adesea trecutul și își făcea oareșicum programul de viață pentru viitor. Ziua de naștere era, pentru el, zi de reculegere și de judecată proprie. Ea mai era uneori și punct de pornire a unor mari hotărâri. Astfel plecarea sa din Leipzig, când sfârșit de boală se grăbea să ia drumul casei părintești, se petrecuse în chiar ziua aniversării sale; iar plecarea dela Wetzlar, fusese și ea hărăzită pentru aceiași zi aniversară, fără însă ca poetul să se fi putut smulge atât de ușor din vraja tragică a Lottei.

Poetul era întâiul copil — din șase — al Consilierului imperial Johann Caspar Goethe și al Katharinei Elisabetha, fiica înaltului magistrat municipal Johann Wolfgang Textor, primar ales pe viață și figură proeminentă a burghezimei din Frankfurt. Doi copii muriră foarte curând, alți doi muriră și ei de epidemiile provocate de războiul de șapte ani. Au rămas în viață numai Goethe și Cornelia, care avea să moară în plină tinerețe la 1777. Intre soții Goethe era o diferență de vârstă, de

douăzeci și unu de ani; iar familiile lor erau originare din cele două părți opuse ale Germaniei, nordul și sudul, care de altfel găsiseră de mult o punte de trecere în Frankfurt, oraș cu alcătuire burgheză și cu puternic ritm negustoresc. Goethe era astfel atât prin ascendență cât și prin mediul căruia îi aparținea, un copil al contrastelor. Iar când poetul a pus mai târziu în gura lui Faust constatarea că 'n el «locuesc două suflete», făcea o depărtată aluzie la propriul său dualism sufletesc, ale cărui rădăcini ar trebui căutate în împrejurările pe care destinul le crease în jurul originii sale. De altfel Goethe, cercetând mai târziu zodia sub care se născuse, descoperi cu satisfacție că era favorabilă unui fericit destin, cu toate că micul Wolfgang venise pe lume în împrejurări penibile, aproape asfixiat și cu fața înegrită de congestie.

Aceste două lumi deosebite germane erau întrupate în părinții săi. Pe cât era tatăl de pedant, sever și posac, pe atât se deschidea de luminos sufletul clocotitor de tinerețe al mamei. Și dacă consilierul aducea printre copii aerul rece al unui tată care nu înțelegea veselia și joaca, în schimb mama își putea revărsa tinerețea numai când era singură cu copiii. Contemporanii spun despre ea că acolo unde «apărea izvorea viață și bucurie». Intre cei doi părinți era un contrast ca între umbră și lumină. Și contrastul acesta se continua atavic în poet. Dualismul său sufletesc, acea dublă personalitate pe care o înfățișa el, cele «două suflete» care se sbăteau în pieptu-i erau în-tâlnirea într'o singură ființă a desacordului de temperament și caracter dintre tată și mamă. Iar când mai târziu

Goethe se caracterizează singur în banalele și prea cunoscutele versuri (« Vom Vater hab ich die Statur — Des Lebens ernstes Führen; — Vom Mütterchen die Frohnatur, — Und Lust zu fabulieren »), el își dă seama că toți strămoșii retrăiesc în el. Căci versurile următoare (« Urahnherr war der Schönsten hold — Das spuckt so hin und wieder; — Urahnfrau liebte Schmuck und Gold — Das zuckt wohl durch die Glieder »), sunt cea mai precisă afirmare a dependenței de demonismul său atavic, de acel destin pe care el îl va formula atât de clar mai târziu în *Urworte*.

Johann Caspar Goethe, deși aparținea acum burgheziei înstărite din Frankfurt, purtând cu morgă titlul de consilier imperial și ducând o viață anostă și monotună de rentier calculat și econom, nu era totuși decât fiul unui croitor și hotelier îmbogățit, originar din Turingia. Printre strămoșii poetului se găsesc însă reprezentanți ai tuturor claselor sociale, dela cel mai mărunț muncitor și până la înaltul funcționar și profesor universitar. În linie dreaptă și în primele generații, Goethe înscrie în arborele său genealogic după tată, pe străbunic potcovar, pe bunic croitor, iar pe tată un burghez deplin, adică jurisconsult. Se crede că unul dintre străbunii săi ar fi fost însuși marele pictor Lucas Cranach. Familia Textor, — numele e numai latinizarea nemțescului Weber — cu toate că venise și ea din alt ținut, avea mai vechi legături cu Frankfurțul, căci dăduse acestui oraș câteva generații de juriști și funcționari municipali. Așa de pildă, tatăl Elisabetei ajunsese Stadtschultheiss, adică primar al orașului Frankfurt, fără îndoială cea mai

înalță magistratură a locului. Un an după Johann Wolfgang, se născu Cornelia care jucă un rol atât de însemnat în copilăria poetului.

Două surori și doi frați mai mici muriră însă de timpuriu, așa că micul Wolfgang se bucură de toată dragostea, grija și obsesiile consilierului.

Johann Caspar, a fost un om ciudat, o fire singuratecă și retrasă. Conducându-se după concepții strimte și severe, tinzând de timpuriu la situații prea mari, el a rămas în cele din urmă un om alături de societatea al cărui conducător se dorise. După studii de drept făcute la Leipzig și Giessen, în urma unui an de practică juridică încercată la Wetzlar, Johann Caspar își încheie astfel ucenicia cu o călătorie în Italia, pe care a povestit-o pe italienește într'o carte plină de interes și originalitate, spre a se retrage apoi fără slujbă și fără meserie în casa largă și întunecoasă a mamei sale de pe Hirschgraben. Când i se urî cu singurătatea și burlicia, aduse aci pe mult prea tânăra sa soție, menită să-și ofilească veselia și tinerețea lângă un soț care-i slujea ca pedagog și lângă un stăpân care nu-i îngăduia nici un gest de independență. La ce se reducea viața acestui bărbat, maniac și solemn, care râvnind demnități prea înalte și neputându-le obține, își cumpără un titlu de consilier imperial, care cu toată inutilitatea lui îl așeza în același rang cu patricienii și notabilitățile din Frankfurt? Goethe ne-a lăsat în « Poezie și Adevăr » o imagine vie și în bună parte veridică a tatălui său. Neavând unde-și cheltui energia și cum întrebuinta cunoștințele pe care le înmulțea cu noui și

variate lecturi, consilierul Goethe se mulțumi să-și exercite tendințele dictatoriale și însușirile administrative în mica gospodărie de pe Hirschgraben. Ocupat cu lecturile, cu colecțiile de desenuri și tablouri, cu redactarea amănunțită în italienește a impresiilor sale din călătoria făcută în Italia, Johann Caspar își crease în viața de familie un mic regat, asupra căruia domnia ca un monarh absolut. Căsnicia și copiii i-au fost prilejul mult așteptat pentru a realiza practic concepțiile sale despre viață. Iar când Wolfgang și Cornelia împliniră vârsta de școală, consilierul își inaugură marea lui activitate pedagogică cu o meticulozitate unică, ajutat doar de un neînsemnat preparator și de câțiva maeștri de dexterități. Wolfgang simți de mic efectele pedantismului și severității părintelui său, pe care-l asculta, dar de a cărui fire rece și gravă nu se putuse niciodată apropia. În schimb el găsi în afecțiunea caldă și iertătoare a mamei, în bunătatea împărțitoare de zaharicale și povești a bunicii și în camaraderia înțelegătoare a Corneliei atmosfera intimă și plăcută care-l făcea să uite severitatea tatălui. De altfel această severitate își arată efectele abia după ce Wolfgang ajunse la vârsta când Johann Caspar, își putu înfăptui pe seama fiului principiile pedagogice. Până atunci el asculta poveștile mamei și ale bunicii și se juca cu Cornelia, pe care a iubit-o cu o căldură neobișnuită și a cărei căsătorie mai târziu l-a turburat adânc. Mama sa era de sigur o ființă mult mai interesantă decât cum a fost zugrăvită până acum. Paginile închinat de poet în autobiografie nu aruncă destulă lumină asupra

unui suflet de o tinerețe atât de limpede și de o sociabilitate atât de sprintenă. Scrisorile ei însă destăinuiesc un suflet proaspăt și o bunătațe de inimă care mergea până la sacrificiu. A răbdat cu stoicism și chiar cu surâsul pe buze tirania ursuză a soțului și a suportat fără suspine și gesturi teatrale fuga fiului într'o altă lume, pe care ea dela început a înțeles-o și iubit-o. Prietenia ei epistolară cu ducesa Anna-Amalia, care ia forma caldă a unei mari intimități, e încă o dovadă a chipului cum știa ea să iubească fără să ceară nimic în schimb. « Frau Rat » cum i se spune în cercurile mai largi, sau « Frau Aja » cum au poreclit-o prietenii din Frankfurt ai lui Goethe și cum i se va zice toată viața în intimitate, a știut să treacă senină și bună printr'o viață care nu i-a dăruit nici fericire și nici prea multe bucurii. Numai acel optimism robust care a însuflețit-o totdeauna și numai dragostea de oameni și umorul cu care privea orice împrejurare, au ajutat-o să suporte o lungă văduvie departe de fiul ei. Goethe nu și-a chemat rudele la Weimar. Pentru bătrâna mamă n'a găsit un loc în casa sa. Nici în scrisori nu era prea darnic, iar vizitele sale în casa părintească au fost atât de rare, încât atunci când se produceau deveneau evenimente extraordinare. Și cu toate acestea, nicăieri în scrisul ei atât de viu și de plastic, în lungile epistole pe care le trimitea ducesei-mame sau doamnei von Stein, nu se întâlnește o vorbă de muștrare pentru un fiu care pusese între el și mamă o nejustificată depărtare. Și doar copilăria poetului fusese atât de cald mângâiată și de viu luminată de înțelegerea camaraderească a unei mame, care ea înseși abia ieșise din anii copilăriei. Dacă Frau

Rat iubise teatrul nebunește — n'a avut ea oare la vârsta de cincizeci și șapte ani o dragoste, firește, nenorocită pentru actorul Unzelmann? — poetul s'a simțit atras din cei dintâi ani ai copilăriei spre lumea de iluzii înșelătoare a scenei.

De aceea poetul s'a bucurat foarte când bunica i-a dăruit la un Crăciun un teatru de marionete, care a fost pentru băiat o adevărată revelație, căci prea curând deveni din spectator el însuși regisor, actor, și autor, plictisindu-se de păpușele neînsuflețite și de textele ce-i steteau la îndemână. În prima formă a romanului său, *Wilhem Meister*, Goethe închină câteva mișcătoare pagini acestui debut teatral, care împreună cu vizitarea regulată a teatrului francez, venit la Frankfurt odată cu ocupația franceză, stârnesc gustul și priceperea pentru teatru din prima sa tinerețe. Goethe a avut de sigur norocul să crească și să evolueze în condițiuni normale și fericite. N'a cunoscut nici o privațiune și n'a dat piept cu mizeria. Vărsatul de care a suferit și a lăsat urme pe obrajii săi frumoși, ca și alte boli, au fost ușor învinse de organismul său puternic. Soarta nu l-a aruncat de timpuriu, ca pe alți poeți ai epocii sale, pe drumurile nesigure ale pribegiei. Copilăria lui n'a fost numai la adăpostul sărăciei, dar s'a găsit sub controlul foarte riguros al unui părinte care-l urmăria ca un detectiv necruțător.

Viața zilnică a copilului era de aproape supravegheată de tată. Până și jocurile și glumele sale erau oarecum cronometrate și calculate. Fire sensibilă și imaginativă, micul Goethe se temea de pildă să doarmă

singur în odaia întunecoasă în care locuia. Sever și încăpățânat în strictetea sa pedagogică, consilierul Goethe își sili copilul să doarmă fără însoțitor, iar noaptea apărea în halat, ca o fantomă, ca să controleze dacă micul Wolfgang nu se refugiase în camera servitorilor, spre a cere acestora protecție împotriva stafiilor imaginare. De altfel, încă de timpuriu, Goethe dă dovada unui îndrăzneț spirit de independență și a unor rare aptitudini pedagogice și însușiri dominatoare. Copiii puțini cu care îi place să vie în atingere — tânărului Goethe nu-i plăceau decât copiii frumoși — se pun repede sub conducerea sa; iar pe fratele său mai mic Hermann Jacob, deși nu-l plânge când moare, îl iubește fiindcă-i slujește ca obiect pentru copilăreștile experiențe pedagogice. Exercițiile acestea pedagogice el nu le face numai din spirit de imitație, având la îndemână pilda tatălui, ci și dintr'o foarte pronunțată dispoziție atavică. În fiu rețrăește încă de pe acum pedantismul consilierului. Goethe n'a fost dat, ca alți copii, dela început, la școală. Aceasta nu înseamnă însă că învățătura pe care a primit-o dela tatăl și dela preparatorii săi nu a fost cu mult mai bogată și mai intensă decât aceea pe care ar fi putut-o dobândi în școli. Din capul locului, preocupările sale intelectuale se îndreaptă în deosebite direcții. Universalismul său intelectual de mai târziu își are poate originea în acest prematur și multilateral contact cu tainele culturii. Pe lângă poveștile mamei și lecturile plicticoase ale tatălui, Wolfgang e pus să facă nenumărate exerciții de versuri și proză în limba germană. Învață de asemenea latinește, franțuzește, italienește și

englezește, așa că foarte curând se încumetă să scrie un mic roman în patru limbi. La baza acestui învățământ multilateral și obositor se găsea religia. Biblia deveni pentru el, împreună cu întâile povești ale mamei, marele izvor de stimulare al fanteziei. Afară de aceasta, Goethe ia lecții de muzică și desen și învață mai multe instrumente deodată, încercându-și norocul muzical la pian, violoncel și flaut. Nici scrima nu rămâne afară din program, ca un sport necesar unui tânăr ce vrea să reușească în viață. Copil precoce, înzestrat cu o mare putere de asimilare și cu o lacomă pasiune de a ști, Wolfgang devine repede preocuparea de căpetenie nu numai a tatălui, dar și a multor rude și cunoștințe, care toate voesc să contribue cu ceva la educația lui. Copilul fiind obiectul atâtor manii și exerciții educative, suportă cu eroism un regim intelectual cu adevărat inchizitorial. Nemulțumit cu ceea ce fiul său putea răbda în timpul programului școlar propriu zis, consilierul Goethe socoti că și orele de libertate și recreație trebuiau întocmite după un program rigid și minuțios. De aceea când împrejurările — și ele n'au lipsit să vie — îi îngăduie să fugă de sub privirea scrutătoare a obsedatului tată, micul Wolfgang o face cu o bucurie nespusă.

Cu tot programul încărcat alcătuit de tată, învățătura lui Goethe nu se reduce numai la studiile pe care era obligat să le urmeze. Biblioteca bogată și variată a tatălui său deschide de timpuriu băiatului o lume nouă și atrăgătoare, unde el găsește, potrivit cu vârsta sa, cărțile pline de mituri și imagini ale antichității. Astfel el cetește felurite culegeri de fabule, pe « Ovid » și « Telemac »

al lui Fenelon, apoi « Robinson Crusoe », « Insulă Felsenberg » și « Călătoria în jurul lumii » a lui Lord Anson, toate povestiri care-i stârniau și încântau fantezia. Rătăcind prin Frankfurt, curând după aceea, Goethe dă, la un telar, peste acele stranii și miraculoase « Volksbücher » datorită cărora face cunoștință pentru întâia oară cu « Eulenspiegel », « Frumoasa Melusină », « Impăratul Octavian », « Frumoasa Magelona », « Fortunatus », « Jidovul Rătăcitor » și poate și cu « Istoria Doctorului Faust », povești și mituri populare, dintre care unele au slujit mai târziu poetului ca pretexte pentru operele sale proprii.

Cu toată strictețea creșterii sale și cu toată supravegherea grijulie a tatălui, copilăria lui Goethe a fost, din fericire, tulburată de câteva întâmplări, care contribuie la înviorarea și eliberarea copilului din cătușele pedantismului și la punerea lui în contact cu viața. Mai întâi, vestea zguduitoare a cutremurului dela Lisabona, din 1755, ajunse și în casa lui Goethe, iar copilul fu pus de timpuriu să cugete asupra zădărniciilor vieții și asupra capriciilor destinului, ceea ce-i zdruncină credința în Dumnezeu. Moartea bunicei provoacă de asemenea o schimbare totală în casa atât de amorțită a părinților săi. În sfârșit, consilierul Goethe, cuprins deodată de frigurile unei reînnoiri radicale, se puse să dărâme, aproape în întregime, vechea locuință și să construiască, treptat alta nouă, mai luminoasă și mai potrivită cu gustul său. Cum aceste îmbunătățiri temeinice se făceau fără ca familia Goethe să fi părăsit locuința, copiii fură trimiși pentru scurt timp la un pension, astfel că micul Goethe putu

gusta acum, pentru întâia oară, binefacerile unei libertăți neobișnuite, care însă nu durară multă vreme.

Intâmplarea cea mai hotărâtoare a copilăriei sale este însă războiul de șapte ani, care izbucnește în 1756, când Goethe era încă un copil. Războiul aduce ceartă în familie. Intre ginere și socru se iscă o neînțelegere serioasă cu privire la drepturile și valoarea beligeranților. Consilierul Goethe este cu toată convingerea sa de partea Prusiei, iar bătrânul Textor de partea Austriei. Cât pe ce să încrucișeze spada socrul și cu ginerele. Astfel, războiul acesta strămutându-se și în rândurile familiei lui Goethe, împărțind-o în două tabere, a făcut pe micul Goethe să nu se mai bucure câțva timp de plăcerile pe care casa primitoare a bunicului i le oferea. Mai ales că băiatul fiind de partea tatălui, nu mai putea sta acum în fața bunicului devenit adversar politic. Rămânând deacum în colo mult acasă sub supravegherea și mai îndrăcită a amărâtului său tată devenit din ce în ce mai nervos și mai supărăcios, pe lângă studiile de care am pomenit, copilul își petrece timpul cu teatrul său de păpuși, cu lecturi din clasici și cu mici exerciții literare care stârnesc admirația colegilor de școală și de joacă și aprobarea chiar a părintelui, mândru de fecunditatea poetică a fiului. Totuși basmul pe care-l reproduce poetul după o jumătate de veac în « Poezie și adevăr », nu poate avea nimic comun cu ceea ce zămislise și stilizase odinioară capriciul literar al băiatului. Biblioteca tatălui său îi deschide și tainele literaturii germane mai noi, iar micul Goethe face cunoștință cu poeții anacreontici și cu toată literatura în stil Roccoco, foarte pe gustul lumii

de pe atunci, literatură pe care o va imita în cele dintâi încercări literare ale sale. Nici o mirare deci că celebrități trecătoare ca Hagedorn, Canitz, Drollinger, Gellert, Creuz și Haller, formează temelia cunoștințelor literare ale viitorului poet. Tatăl urându-l pe Klopstock și având de aceea interminabile certuri cu prietenii săi, «*Messiada*» ajunse în mâinile lui Goethe prin mijlocirea unui prieten al casei, iar hexametrii plini de largi imagini și nemai întâlnite sonorități ritmice, fermecară pe copilul pentru care versul obișnuit și preferat era alexandrinul dulceag al unui Canitz sau Drollinger.

Anul 1759 mutase deodată războiul la porțile Frankfurtului. La 2 Ianuarie trupele franceze ocupară vechiul oraș imperial, iar sobra și claustrata casă a consilierului Goethe primi ca locatar nepoftit și nedorit pe contele Francois de Théas-Thoranc, locotenent regal și om cu mare influență la comandamentul trupelor de ocupație.

Pentru copilul Goethe această violare a libertății și severității sale pedagogice, prin prezența în casa părintească a unui străin ciudat și misterios, era un eveniment cu consecințe nebănuite pentru formarea personalității sale. Consilierul Goethe însă socotia găzduirea și locuirea sub același acoperiș cu un reprezentant al dușmanilor o gravă umilință și o capitulare chinuitor de grea. Contele Thoranc nu era însă un om supărător și nici măcar unul antipatic. Goethe și-a amintit de dânsul cu o duioșie și o simpatie, care contrastează cu dramatica indispoziție pe care a resimțit-o tatăl său, consilierul, timp de aproape patru ani cât reprezentantul armatelor inamice a fost



Tănărul Goethe în odaia sa de lucru la Frankfurt.



CHARLOTTE VON STEIN
după o pictură de Karl V. Imloff

încartiruit în casa de curând refăcută de pe Hirschgraben. Thoranc nu era numai un om foarte civilizată și sobru în apucături, dar și un mare iubitor de artă și pictură, ceea ce nu putea să displacă morocănosului consilier, el însuși un colecționar neostenit. Casa consilierului Goethe era de fapt un mic muzeu. Colecțiile de stampe și gravuri aduse de Johann Caspar din Italia dădeau locuinței de pe Hirschgraben aspectul unei instituții. Ochiul băiatului se obișnuie de timpuriu cu imaginile antice și cultura sa estetică avu din capul locului un izvor serios de informație. Iar faptul că biblioteca tatălui îl ispătia cu tainele atâtor infolii vechi și atâtor cărți noi, crea acea ambianță de intelectualitate fină în care se va complace mai târziu poetul. Apariția în casa părintelui a unui alt mare amator de artă, cum era locotenentul regal, nu putu decât să îmbogățească atmosfera de artă, cu care se obișnuise Goethe din anii copilăriei. În ce-l privește pe conte, el strânse laolaltă pe pictorii din Frankfurt și împrejurimi și-i puse să-i picteze la comandă tablouri în chiar casa lui Goethe. Poetul se împrieteni repede cu interesantul personagiu, prin bunăvoința căruia putuse străbate și 'n taina culiselor teatrului francez care-și deschise porțile la Frankfurt, după intrarea trupelor de ocupație. Jocul de păpuși fusese pentru Goethe numai o vagă introducere în tainele scenei și ale artei dramatice. Teatrul francez a însemnat însă pentru el o revelație neașteptată, care cuceri fantezia copilului și-i absorbi toate preocupările intelectuale. Băiatul era nelipsit dela spectacole, căci gratuitatea bițetelor oferite de bunicul său îi îngăduia să fie totdeauna

de față la aceste reprezentații care îi ofereau, alături de comediile lui Molière și Marivaux, dramele burgheze ale lui Destouches și Diderot. Curiositatea lui Goethe nu se mulțumi numai cu rolul său de spectator al teatrului francez. Lacom să știe ce se petrece dincolo de rampă, Goethe pătrunse în culisele teatrului, unde contele Thoranc se bucura de trecerea pe care o au toți protectorii și mecenații. Romantismul din epoca « Sturm und Drang » a lui Goethe își are o scurtă prefață în acest contact al poetului cu misterele scenei, continuat puțin timp după aceea în prietenii sale cu tineri desrădăcinați și suspecti și în dragostea lui cu final dramatic pentru acea blondă Gretchen. Febra teatrală a micului Goethe ia la un moment dat proporții nebănuite, căci prietenia sa cu un băiat din trupa franceză, Derone, și dragostea pentru sora acestuia îl fac o clipă să creadă c'ar putea fi folosit de teatrul francez ca autor dramatic, scriind chiar în acest scop și o piesă în alexandrini, probabil acea dramă *Belsazer*, de care vorbește el pe larg în *Wilhelm Meister* și din care nu s'au păstrat decât citatele împrăștiate în acest roman.

Dar viața aceasta plină de neprevăzut și de vrajă nu ține mult, căci foarte curând o neînțelegere aprigă izbucnește între consilierul Goethe și contele Thoranc. După bătălia dela Frankfurt, care avusese un sfârșit nenorocit pentru Prusieni, consilierul Goethe îndrăznește să-i spuie lui Thoranc că ar fi dorit ca sfârșitul luptei să aducă și sfârșitul ocupației inamice. Ieșirea consilierului stârnește mânia amabilului conte. La început furia lui Thoranc nu cunoaște margini și hotărîrea lui de

a aresta pe consilierul Goethe a fost cu greu potolită și oprită în loc, de intervențiile foarte călduroase ale tălmăciului care însoțea pe conte. Curând după aceea Thoranc părăsi casa lui Goethe și în locul lui veni să ocupe camerele libere câțiva înalți funcționari germani, printre cari se găsea și directorul de cancelarie Moritz. Casa lui Goethe deveni din nou locul de adunare al prietenilor consilierului și poetul își reluă studiile începute sub controlul tot mai atent nu numai al tatălui, dar și al prietenilor casei. Goethe continuă lecțiile de latină la care se adăogau acum lecțiile de ebraică și cele de engleză. Se afundă apoi din nou în studiul Bibliei, care-l inspiră pentru poema sa epică *Joseph*, rămasă pierdută pentru posteritate, cu toate încercările unui învățat de-a o descoperi într'un manuscris uitat, care însă s'a dovedit a fi încercarea literară a unui poet necunoscut. De asemenea, urmează cu patimă exercițiile de versificator prestigios, jucării literare, care reușeau să umple de mândrie pe consilierul Goethe și să minuneze pe camarazii săi.

Două evenimente vin să contribuie mai cu seamă la pregătirea lui Goethe pentru viață. Unul îl pune în contact apropiat cu structura socială a epocii, altul îi trezește pentru întâia oară acel demon al iubirii, care n'avea să-l mai părăsească niciodată.

Încă din vara anului 1763 încep la Frankfurt pregătirile pentru încoronarea lui Josef de Habsburg ca rege roman. Încoronarea are loc la începutul anului 1764 și durează mai multe zile, prefăcând Frankfurtul într'un mare și agitat centru internațional. Ca nepot al bătrânului Textor, care a organizat și prezidat festivitățile,

Goethe a avut prilejul să urmărească de aproape adunările, cortegiile, iluminările, alegoriile, în sfârșit toată pompa încoronării și încoronarea însăși, spectacole care i-au revelat măreția neașteptată a unei serbări cu adânci rădăcini în tradiția orașului său natal. Ca un halucinat, băiatul se strecoară în acel *Römer*, în care oficia ca un stăpân bunicul său și unde putu admira întreaga ceremonie a încoronării, spectacol auzit și multicolor, de un fast și de o măreție unică, pe care nu-l va uita până în anii bătrâneții. Micul Goethe, pentru a nu pierde nici-un amănunt al încoronării, se substituie personalului de serviciu și apare în convoiul ce trece pe lângă rege, cu o farfurie de argint în mână. Cât de puternică a fost impresia pe care aceste festivități au lăsat-o în sufletul tânărului, se vede din chipul amănunțit cum zugrăvește el mai târziu, în autobiografia sa, pompoasa încoronare a regelui Josif. Dar aceste serbări au fost pentru Goethe un prilej unic ca să guste tulburătoarele clipe ale celei mai fragede și totodată cele mai trecătoare dintre poveștile sale de iubire. Pe Gretchen, tovarășa lui de sbengiueli pe străzile sgomotoase și ticsite de lume străină ale Frankfurtului, Goethe a întâlnit-o în casa unor cunoștințe trecătoare cu care intrase în legătură prin mijlocirea unui prieten de hoinăreală, care în « Poezie și Adevăr » se ascunde discret sub pseudonimul Pylades. Viața deslănțuise în precocile tânăr și poet un gust de aventură care-l împinse curând la tovarășii dubioase și primejdioase. Dar Goethe nu avea în mijlocul acestor băeți desghețați și fără rost, decât rolul fiului de bani care-și gata golește punga pentru a plăti

petrecerile și al poetului ocazional, care fabrică poezii de dragoste, de nuntă și de înmormântare, fără a ști totdeauna că talentul său literar era speculat de camarazii săi abuzivi. Gretchen cuceri repede prin naivitatea și gingășia ei, inima înflăcăratului versificator. Goethe ne-o zugrăvește în culori gingașe și îmbietoare, în autobiografia sa. Paginele care cuprind această dramatică idilă sunt poate cele mai frumoase din toată autobiografia sa. Iat-o pe Gretchen la fereastră, cu boneta albă și cu cozile pe spate cosând la gherghef; iat-o apoi la biserică cu ochii aplecați pe cartea de rugăciuni; iat-o rezimată de umărul tânărului poet, ascultându-i versurile, și iat-o pierzându-se cu micul ei îndrăgostit pe străzile mișunând de lumea venită pentru serbările încoronării. Este sigur că această fetiță din popor, care cucerise inima virgină a tânărului poet, a dat nu numai numele eroinei din *Faust* dar și multe din trăsăturile ei caracteristice. Iar scena cu Gretchen la gherghef, sau scena dela biserică din *Faust*, sunt două clipe neuitate, trăite adânc de școlarul Goethe la Frankfurt. Situația între Goethe și iubita lui nu a fost însă clară. Gretchen era cu câțiva ani mai în vârstă decât înflăcăratul ei prieten. Nicio mirare deci că ea nu putea simți la fel cu poetul, a cărui iubire timidă dar hotărâtă o primea nu fără oareșicare vanitoasă plăcere, ale cărui versuri sonore le asculta cu drag și a cărui tovarășie înexcursii și preumblări o găsea firește atrăgătoare și plină de haz. Nu se știe ce sfârșit ar fi luat această idilă între un băiat de patrician cu elanuri poetice, și o dulce fată din popor, care nu putea vedea în tânărul ei

admirator decât un copil, dacă o împrejurare dramatică și neașteptată nu i-ar fi curmat firul.

Abia se potoliseră serbările încoronării, care însemnarea pentru Goethe un prilej rar de a participa la bucuriile populare și a urmări fastul regal la brațul primitor al blondei sale muze, când iată că a doua zi după ce Gretchen îi dăduse întâia și ultima ei sărutare, Goethe fu încarcerat în odăița lui de lucru și supus unor chinuitoare cercetări închizitoriale. Poetul era învinuit, că în ultimile luni își petrecuse timpul în tovărășia unor derbedei printre cari autoritățile descoperiseră și un falșificator, pe care tânărul Goethe îl recomandase bucnicului său pentru o slujbă. Băiatul n'a vrut să dea la început nici o lămurire. Mușenia lui era firește o dovadă de caracter. Dar când i s'a spus că tovarășii săi au fost descoperiți și că vor fi arestați și că și numele său a fost amestecat în discuție, Goethe dădu toate lămuririle, dar numai după ce i se făgădui că prietenilor nu li se va întâmpla nimic. Intr'adevăr, bătrânul Textor luă grabnic măsuri discrete pentru ca scandalul să fie înăbușit și ca prietenii lui Goethe să nu iasă prea păgubiți dintr'o astfel de întâmplare. Iar în ce-o privește pe Gretchen, care ca și Goethe nu avusese niciun amestec în această nenorocită afacere, ea părăsi pe neașteptate Frankfurtul și din ziua aceea nimic nu se mai auzi despre ea. Despărțirea de Gretchen, izolarea de prieteni și emoțiile scandalului zdruncinară până într'atât sănătatea poetului, încât el căzu la pat, zguduit de puternice crize de nervi. Nu avea decât un gând: Gretchen. Convalescența o petrecu greu, bănuiră neîncetat mai ales de consilierul

Goethe, care credea că desmeticirea lui Wolfgang din criza puternică prin care trecea nu se putea face decât prin supraveghere și izolare. De aceea dădu ca supraveghetor nefericitului îndrăgostit pe un preparator, care avea să-l îndrumeze pe căile curate și cinstite ale științei și poeziei. Dar Goethe nu voia să știe nimic altceva decât adevărul. Il chinuia gândul la soarta adevărată a prietenilor săi și mai ales a lui Gretchen. Supraveghetorul îi ridică în cele din urmă vălul de pe taina care-l chinuia. Goethe află astfel că « verișorii » lui Gretchen, fuseseră scoși de sub învinuire, dar că Gretchen nu se sfiise să declare și să semneze declarația din procesul-verbal al cercetării, prin care mărturisise că nu l-a socotit pe Goethe decât ca pe un copil și că n'a avut pentru tovarășul de vis și hoinăreală decât nevinovate sentimente de soră. Mărturisirea aceasta căzu ca un trăsnet pe sufletul băiatului. Gretchen se lepădase de dânsul, în timp ce el nu-și potolia durerea și chinul de grija și dorul ei. Revelația aceasta jignitoare și umilitoare a contribuit mai mult ca orice la desmeticirea poetului și la vindecarea sa, decât toate predicile și moralele tatălui său. Goethe nu i-a iertat niciodată lui Gretchen această mărturisire, care-l puneă într'o lumină veselă și batjocoritoare. De aceea efectul acestei vești a fost neașteptat de binefăcător pentru neurastenicul tânăr. Dragostea și suferința făcură curând loc disprețului și în scurt timp Goethe putu să-și reia viața obișnuită, fără să mai fie nevoie de disertațiile filosofice ale preparatorului său. Preumblările și excursiile în tovărășia surorii sale Cornelia, a cărei feminitate dulce îi înlocuia în chip ciudat amintirea

iubitei și viața în mijlocul naturii, îl făcură să-și recapete bucuria de a trăi pe care i-o zdruncinase iubirea sa nefericită. Cornelia deveni confidenta și camarada lui de fiecare zi. Iar prietenele ei, alese din cercurile bogate ale burgheziei locale, convinseră repede pe tânărul sentimental, că imaginea lui Gretchen putea fi ștearsă de surâsul lui Charitas Maixner sau de frumusețea Lisettei Runkel. Poate că simpatia lui Goethe pentru Charitas Maixner nu a fost chiar atât de superficială, căci de pe atunci poetul se învățase să vindece o dragoste care murea cu una nouă care abia apărea. La aceasta se adăogau exercițiile de desen dupe natură, reluarea studiului limbilor vechi și a lecturilor celor mai variate și enciclopedice. Recăpătându-și liniștea, Goethe se gândi că, în reculegerea sa plină de remușcări, n'ar greși dacă ar intra în acea ligă a tinerilor virtuoși (Tugendbund), care avea și la Frankfurt un corespondent. Scrisorile către conducătorul acelei ligi, Ludwig Jsenberg von Buri, ni-l înfățișează pe Goethe ca pe un ispășitor resemnat și ca pe un bun cunoscător al micilor sale păcate, cu totul conștient de firea sa «cameleonică» și nestatornică. Dar ele mai sunt și o dovadă a maturității sale premature, nu numai prin chipul cum un copil de cincisprezece ani știe să adâncească sufletul uman, dar și prin suplețea unui stil proaspăt și plin de nuanțe, care nu mai e al unui începător în ale scrisului.

Intr'adevăr, anii copilăriei au trezit în Goethe nu numai multe din trăsăturile personalității sale viitoare ca dragostea pentru natură, interesul pentru știință și lectură, spiritul de observație de mai târziu,

uşurinţa de a scrie tot ce trăia dar mai ales acea putere de plăsmuire şi creaţie, unită cu o hărnicie tenace care n'aveau să-l părăsească niciodată, toate aceste însuşiri goetheene, pe care Gundolf în cartea sa despre Goethe le scoate cu deosebire în relief. Dar copilăria sa a cunoscut şi cea dintâi luptă cu acel demon romantic, care, dacă acum îl face să smulgă cătuşele unei educaţii severe şi să încerce a sfărma porţile vieţii, foarte curând îi va deschide tainele unui subiectism capricios şi ale unei fantezii eruptive, din care se va naşte purificat şi nou poetul celor dintâi elanuri romantice.

Goethe n'a avut, cu tot regimul din casa tatălui său, o copilărie monotonă. Ceea ce era mai târziu să constituie esenţa caracterului său, se precizează de pe acum în sufletul şi mintea copilului şi a băiatului de şcoală. Alternarea sa între viaţa largă care îl atrăgea şi între acel demonic egoism care-l reîntorcea din drumul slobod al sentimentelor şi al fanteziei, stabilise şi în anii copilăriei acel echilibru al fiinţei sale, atât de necesar unei vieţi armonice. La Frankfurt, în casa părintească, rolul demonului care zăgăzueşte isbucnirile vieţii, îl joacă pedantul său tată. Imprejurările materiale şi morale dau copilului prilejul să trăiască în miniatură viaţa lui de mai târziu. Ele îi trezesc acele însuşiri categorice goetheene, care vor face din el mai târziu un om excepţional. Gundolf descopere la micul Wolfgang trei însuşiri caracteristice: simţul frumosului, sentimentul demnităţii şi fantezia poetică. Dar aceste daruri nu deveneau goetheene decât în funcţie de viaţă şi de trăirea ei. Copilăria îi modelează aproape toate însuşirile care în curând aveau

să facă din el o personalitate excepțională. Geniul mustește și se revelează în acele conflicte de familie, pe care copilul nu le va lua în serios și în care el vede cu surâsul pe buze un joc de forțe antagonice. În mijlocul copiilor, la învățatură, sau la joacă, micul Goethe simte pentru întâia oară stăpânindu-l chemarea pedagogică. El nu e numai dominat de imaginația sa poetică, care-l mână să scrie el singur texte pentru teatrul de păpuși sau să umple zeci de caete cu versurile care îi țâșnesc sprintene și nesfârșite din jocul peniței. Spiritul său cameleon, care nu va însemna niciodată în lunga lui existență o părăsire a personalității, ci numai o fragmentare a ei și o adaptare la împrejurările vieții și la sborurile fanteziei îl face să primească orice îndemn de viață și orice formă de expresie. Dar nimic ce vine din afară nu e primit de către micul Goethe. fără o confruntare curajoasă cu inima și creierul său. În această întâlnire uneori tragică între geniu și viață trebuie căutată încă din copilărie trăsătura fundamentală a trăirilor lui Goethe. Lupta cu tatăl spre a scăpa de schematismul unei educații, care ar fi distrus din fașă autenticitatea frăgezimei sale de suflet și de spirit, atingerea vie cu viața largă socială la serbările încoronării sau în scenele de războiu și trăirea intensă, adâncă și dramatică a celor dintâi întâmplări din viața sentimentală, sunt toate împrejurări în care apare în miniatură Goethe luptătorul și omul cosmic de mai târziu. Biografia interioară a micului Goethe se desface cu greutate din împrejurările banale ale copilăriei și din decorul în care el a trăit până în anii adolescenței.

Ea este însă tot atât de plină de friguri și încărcată de intensitate, ca anii pe care îi petrece mai târziu la Leipzig și Strassburg. Dragostea de poezie, care ia de pe atunci proporțiile unei obsedante grafomanii, se luptă încă din ultimii ani petrecuți la Frankfurt cu dragostea pentru plastică, care face din el un desenator neodihnit. Forma exterioară corespundea pentru el de timpuriu unei forme interioare nemijlocite. Iubește stelele pentru misterul păgân pe care ele îi revelează. Iubește natura în care descopere forțe dumnezeiești, care n'au nimic comun cu Biblia, carte în care poetul a căutat totdeauna mai mult literatura decât religia. Păgânismul său anti-creștin îi ia sufletul și creerul în stăpânire tocmai în vremea în care d-ra von Klettenberg căuta să-l împace pe deplin cu doctrina lui Iisus. Forțele care aveau să se încrucișeze mai târziu în sufletul omului și poetului, sunt în biografia sa lăuntrică schițate. În miniatură, copilul Goethe prevestea și pregătea pe Goethe de mai târziu. Unele forțe sunt încă latente și acoperite încă de vălul opac al educației raționaliste. Dar viața avea să deschidă adolescentului porțile spre acele taine de trăire autentică și de frumos desorbit de cătușele raționalismului, taine pe care le închidea adânc în sufletul său primăvăratec.

Ducând în suflet de pe acum antagonismul între burghezul potolit și aventurierul romantic, între stăpânirea rațiunii și jocul viu al fanteziei, Goethe va lua cu el în viața de student dela Leipzig, un suflet proaspăt dar ușor aburit de un scepticism timpuriu și o pregătire intelectuală, care reprezenta pentru viața lui o adevărată

enciclopedie de savant și de poliglot. Tânărul Goethe pășia astfel în viața de student cu o maturitate timpurie, având în bagajul său nu numai pretențioasele costume de tânăr patrician și o bibliotecă eclectică de erudit prematur, dar și experiență suficientă pentru a înțelege lumea cu acea anticipație genială, care îi va îngădui să evite dramele prea adânci ale existenței. Leipzigul va fi pentru poetul galant în stil Rococo, cea dintâi întâlnire cu viața și cruzimile ei.

II

STUDENT LA LEIPZIG

Orașul Leipzig nu era pe vremea tânărului Goethe monoton și demodat ca astăzi. Socotit drept cel mai de seamă centru comercial al Germaniei din a doua jumătate a veacului al optsprezecelea, Leipzigul era un oraș internațional, cu multă mișcare de călători străini în timpul celor două bâlciuri anuale. Mai avea o foarte prețuită universitate și se distingea prin încercări de modernism urbanistic și printr'o viață mondenă, din care nu lipseau petrecerile vesele și ultimele creațiuni ale modei.

Tânărul provincial, care venise îmbrăcat cu haine confecționate în casa părintească sub supravegherea atot știutoare a tatălui său, se simțise la început străin și stângaciu în această lume nouă. Cu purtările sale libere și nestăpânite și vorbind cu volubilitate dialectul împetrișat de proverbe al orașului său natal, Goethe se strecură întâiu cu timiditate pe străzile forfotind de lume ale Leipzigului. «Micul Paris», cum era poreclit pe acea vreme orașul de pe Pleisse, care adăpostea de altfel și o colonie franceză și se găsea tocmai în frigurile marelui

bâlcu de toamnă, a făcut, fără îndoială, o puternică impresie asupra tânărului student. Clădirile înalte, lumea elegantă și mai ales grija exagerată a femeilor saxone pentru exteriorul lor, ca și o anumită libertate a manierelor, l-au făcut pe Goethe să exclame cu oareșicare mândrie într'o scrisoare în limba franceză adresată surorii sale Cornelia « On se croirait presque à Paris ».

Dar consilierul Goethe, care alesese Leipzigul ca oraș universitar pentru fiul său, se gândea la cercul de prieteni gravi și solemni pe care-i avea acolo și către care-l îndrumase pe tânărul student. Pachetul cu scrisori de recomandatie, pe care-l strecură consilierul în bagajul poetului, deschise lui Goethe casele serioase și liniștite ale unor savanți pătrunși de rolul lor academic. Astfel el găsi o primire părintească în casa consilierului Boehme, profesor de istorie și drept, care împreună cu soția lui căutară să convingă pe entusiastul poet să nu înlocuiască studiul atât de folositor și înțelept al dreptului cu cel al filologiei. D-na Boehme încercă să șlefuiască manierele adolescentului și avu grijă să potolească pasiunea de versificator a lui Goethe, mărturisindu-și desinteresul pentru versurile pe care poetul i le cetise, fără să numească pe autor. Descurajarea literară provocată de d-na Boehme pricinui lui Goethe una din acele stări de suflet apăsătoare în care omul se îndoște în chip tragic de sine.

Ca urmare, Goethe aruncă în flacări manuscrisele aduse dela Frankfurt, printre care se găsea poate și poemul epic *Ioseph* și câteva drame, dintre care n'au ajuns până la noi decât doar unele fragmente din *Belsazer*

care astăzi pot fi cetite în *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* și în corespondența sa.

Viața lui Goethe la Leipzig a alternat între petreceri de tânăr dandy, studii întâmplătoare, o legătură sentimentală cu clipe de fericire și de sbucium și câteva prietenii, dintre care prietenia cu Behrisch este într'adevăr de o deosebită însemnătate pentru formarea personalității lui Goethe. Foarte curând cameleonismul nativ al poetului îl va transforma din cap până în picioare. Garderoba demodată alcătuită cu atâta grijă de părinții săi la Frankfurt, va fi înlocuită cu una nouă, făcută după toate cerințele modei locale. Manierele sale se vor adapta societății elegante, pe care o vedea la promenadă. Prietenul său Johann Adam Horn, într'o scrisoare adresată din Leipzig lui Wilhelm Carl Ludwig Moors, ne oferă un portret plin de haz și ușor caricatural al tânărului poet, care își însușise noua modă cu exagerare adevărat nebunească și care se adaptase cu totul stilului rococo al vremii.

Man mag Amphion seyn und Feld und Wald bezwingen,
Nur keinen Goethe nicht kann man zur Klugheit bringen.

Toată această revoluție în viața exterioară a lui Goethe corespundea unei răsmerițe lăuntrice. Goethe iubea și Horn descoperind această taină o vestește ditirambic prietenului său. De aceea nu e nicio mirare că Goethe n'a luat studiile prea în serios. Prelegerile de drept îl plictiseau, fiindcă el știa de acasă mai mult decât îi oferia pedantismul uscat al profesorilor din Leipzig. Iar studiile literare fiindu-i interzise, se mulțumea cel puțin să

urmeze în ore libere unele prelegeri de filologie clasică, de filozofie, de fizică și mai ales cursurile celebrului fabulist Gellert, pe care-l admiră mai puțin, când constată că preferă proza versurilor.

Goethe face însă cunoștință și cu anumiți medici și oameni de știință și pentru întâia oară el își îndreaptă gândurile spre problemele anatomice și botanice, care mai târziu vor constitui preocupările sale hotărâtoare, întrecând chiar pe cele literare. Mai cu seamă în casa consilierului Ludwig, unde Goethe își ia mesele în primele luni ale șederii sale la Leipzig, el trăiește într'o societate pentru care științele exacte sunt îndeletnicirea de căpetenie. Un eveniment e vizita la bătrânul profesor și poet Gottsched, vizită pe care Goethe o face în tovărășia noului său prieten Iohann Georg Schlosser. Goethe îl găsi pe Gottsched în haina lui roșie de casă, căznindu-se să-și acopere chelia cu o perucă pe care i-o aducea servitorul, dar primind pe oaspeți cu acea solemnitate proprie tuturor marilor maniaci literari. O întâlnire de sigur epocală, în care se confrunta gloria unui dictator poetic al trecutului cu aceea care avea să fie întemeietorul culturii moderne germane.

Dacă la început poetul se silește să fie un student harnic și regulat și să ducă viața hotărâtă de tatăl său, foarte curând însă se emancipează de tutelele în grija cărora îl dăduse consilierul, renunțând până și la dejunurile pe care le lua în casa consilierului de curte Ludwig. Trece-rea prin Leipzig a viitorului său cumnat Schlosser înseamnă pentru Goethe un prilej neașteptat pentru a eși din viața monotonă în care intrase. Schlosser îl introduce

în societatea veselă dar aleasă a restaurantului lui Schönkopf, unde Goethe avea să rămâie nu numai pentru masa plină de trufandale și bunătați a gazdei și pentru prietenii noi pe care le leagă, dar mai cu seamă de dragul ochilor albaștri ai aceleia care avea pentru întâia oară să-i dăruiască bucuriile unei iubiri împărtășite. Schlosser îl trezi și din neîncrederea sa literară, așa că Goethe își reluă cu o înnoită înfrigurare activitatea sa poetică, versificând spontan și sprinten în toate limbile pe care le cunoștea și înflorindu-și corespondența către prieteni cu aceste versuri, care dacă sunt lipsite de maturitate, sunt totdeauna pline de grație, duioșie și ironie.

Viața trăită de Goethe timp de trei ani la Leipzig, a fost aceea a unui tânăr cu existență dublă care alterna cercurile academice cu lumea mondenă plină de contraste a tinerilor eleganți. El deveni repede mondenul elegant și fantesist sigur de sine, care căuta să turbure și să surprindă lumea prin felul îmbrăcămînții, a manierelor și purtării sale, chiar dacă unii contemporani cari l-au cunoscut în acea epocă de formație, l-au găsit mai mult ridicol, decât plăcut. Causeur îndrăzneț și prețios, el se simțea tot atât de bine în societatea savanților pe care-i sfida cu cunoștințele sale enciclopedice, cât și în a tovarășilor de petreceri cu cari își pierdea serile în renumita cârciumă cu reminiscente faustiene Auerbachs-Keller, sau în societatea fetelor din toate clasele sociale, pe care le judeca indulgent și de sus în scrisorile sale către sora sa Cornelia. De altfel cine vrea să cunoască pe Goethe din epoca studiilor sale la Leipzig, să nu-l caute în autoportretul din *Poezie și Adevăr*, ci în

scrisorile sale către Cornelia și în cele de mai târziu către Behrisch. Aici e Goethe întreg, cu nestatornicia sa, cu acel început de genialitate afectată, cu pedantismul precoce în plină evoluție, cu fermecătoarele treceri dela o dispoziție sufletească la alta și cu variația unică de preocupări literare și umane, care scot în relief puterea sa rară de asimilare. Scrisorile către Cornelia sunt de o sburdălnicie copilărească în stil și idei. Ele contrastează straniu cu atitudinea de pedagog și om cu experiență ce și-o ia el față de sora sa, care e numai cu un an mai mică decât dânsul. Poetul îi dă lecții de stil, îi face cu asprime duioasă critica scrisorilor, o judecă pentru gândurile ce-i împărtășește și-i controlează cu atenție lecturile, interzicându-i cetitul romanelor. Mândru îi scrie el că « are un frate care face versuri englezești », și cu o ironie plină de o imaginară maturitate vorbește de « fetițele saxone », care-i sunt dragi, dar pe care nu le ia în serios. De altfel scrisorile către Cornelia, oricât de calde și fantaziste sunt, nu au sinceritatea deplină care se revarsă din belșug în corespondența sa cu Behrisch.

Cine era acest Behrisch de care Goethe își amintește cuprins de o dulce duioșie în convorbirile cu Eckermann o jumătate de veac mai târziu? Ernst Wolfgang Behrisch, în momentul când l-a cunoscut Goethe, nu era numai preparatorul tânărului conte Lindenau, dar și un personagiu straniu la port, bizar în gesturi și de o independență de spirit plină de îndrăzneli critice, care au încântat și cucerit repede pe tânărul poet. Deși Behrisch era cu zece ani mai în vârstă decât Goethe, între cei doi originali se legă o prietenie foarte strânsă. Goethe

fu deacum încolo nedeslipit de acest Mefisto în miniatură, căruia dacă nu-i plăcea literatura germană contemporană, îi plăceau femeile, vinul și petrecerile de tot felul. Goethe descoperi într'însul un inițiator în viața ușoară a Leipzigului, un ironist care, deși pedagog de odraslă princiară, glumea pe seama moralei burgheze, un stimulent pentru exercițiile sale poetice și un confident pentru furtunile sentimentale prin care curând îi va trece sufletul. Behrisch îl face să cunoască și partea de plăcere pământească nu numai bucuriile înalte pe care le poate oferi iubirea. Cu el pătrunde poetul în boema localurilor de noapte, în taina culiselor teatrale și în bucuriile depline pe care libertatea individuală nestingherită de prejudecăți le poate dărui unui tânăr, care fusese crescut în disciplina austeră a consilierului Goethe. Poetul a gustat cu entuziasm tineresc această libertate, care-i oferia caleidoscopul variat al unui oraș, în care ispitele și atracțiile se găseau pe toate cărările. Prietenului său Reese îi scrie versuri, în care-și cântă această libertate de student stingher și hoinar.

Ich lebe hier

So wie ein Vogel, der auf einem Ast

Im schönsten Wald sich, Freiheit atmend, wiegt.

Dar tovărășia cu Behrisch nu ținu multă vreme. Isprăvile celor doi originali fură repede cunoscute în cercurile academice și Behrisch căzând în disgrația părinților tânărului conte, își pierdu postul de preparator și se văzu silit să primească o funcție asemănătoare la ducele de Dessau și să părăsească Leipzigul. Cu toată

reputația proastă ce și-o făcuse Goethe în anumite cercuri din Leipzig și cu toate că noului preparator al contelui îi fusese interzis orice contact cu neastâmpăratul student, Ernst Theodor Langer nu ocoli pe tânărul poet, dar nici nu putu înlocui prietenia lui Behrisch. Deși despărțiți, amicitia lui Goethe cu Behrisch își urmează drumul și când criza izbucnește în dragostea lui Goethe pentru Kätchen Schönkopf, poetul își revarsă desnădejdea, bănuielile și bucuriile în pagini pătimașe, pe care Behrisch le întâmpină cu ironia sa sceptică și înțelegătoare pentru tot ce este slăbiciune omenească.

S'ar crede că Goethe nu a gustat la Leipzig decât viața și bucuriile ei superficiale și că înțelepciunea pedagogică a păstrat-o doar pentru a ascunde severului său tată adevărul și spre a da pedante sfaturi săptămânale surorii sale. Goethe a fost însă chiar din copilărie o fire atât de multilaterală și spiritul său a avut atât de largi și complexe ramificații, încât nu se putea mulțumi doar cu iureșul petrecerilor. Insuși Behrisch a fost pentru dânsul nu numai un tovarăș de hoinăreală și desfătări, dar și un stimulent pentru cercetările literare și creațiunile sale poetice. Patima poeziei îl cuprinde iar ca o boală, așa că nici el nu știe bine la câte drame, comedii și poeme lucrează în același timp. Un lucru însă e sigur că, după descurajarea din primele luni, Goethe recapătă încrederea în vocația sa poetică. Astfel lui Behrisch îi scrie odată, cu o rară încredere în opera sa, următoarele: « Îți trimit alăturat ultima mea poezie. O cred bună și va apare în volumul al doilea al operelor mele ».

Afară de aceasta, lăcomia culturală a lui Goethe caută să găsească potolire în toate direcțiile. Dacă universitatea nu-l interesează decât superficial, în schimb pasiunea sa pentru cetit, perfecționarea sa în limbile pe care le învățase în casa părintească, exercițiile serioase de desen și gravură precum și dragostea sa pentru teatru, toate împreună iau un loc însemnat în îndeletnicirile sale zilnice. Goethe continuă la Leipzig aceleași ocupații felurite de autodidact eclectic, care citește fără metodă cinci limbi diferite, care acumulează cunoștințele cele mai variate și care caută îndemnuri culturale pretutindeni. În locul lui Klopstock, Goethe prețuește acum dintre contemporani pe Lessing, ale cărui lucrări dramatice nu numai că le vede de mai multe ori pe scena teatrului din Leipzig, dar unele din ele, ca *Minna von Barnhelm*, îi dau prilejul să participe ca actor la o reprezentație de diletanți organizată de prietenele sale. Scrierile teoretice ale lui Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* și *Laokoon* vor fi pentru tânărul și oarecum dezorientatul poet, întâiul îndreptar estetic serios. Ele îi vor da puțința să-și lămurească problemele de compoziție și tehnică literară, care îl chinuiau încă de pe când la Frankfurt urmărea cu interes crescând prefetele lui Corneille și Racine. La Leipzig, Goethe cetește întâia oară pe Shakespeare în traducerea lui Wieland, fără însă să resimtă înrâurirea poetului englez, care câțiva ani mai târziu va contribui în chip hotărâtor la trezirea originalității sale literare. Iar influența teoretică a lui Lessing nu e nici ea atât de puternică cum ar fi putut fi, dacă Goethe la trecerea lui Lessing prin Leipzig s'ar fi grăbit să-l

cunoască și și-ar fi dat seama cât de mult se deosebea acest reformator al spiritului literar german de Gottsched și chiar de Gellert. Goethe este în această epocă a tinereții sale reprezentantul aceluia stil roccoco, în care delicateța și chiar afectarea formală constituiau trăsăturile lui fundamentale. De aceea prețuește el cu deosebire pe Wieland, a cărui poezie vaporoză și plină de multicolore podoabe încântă pe tânărul și afectatul anacreontic. Nu puțină admirație are el și pentru clasicii francezi și mai cu seamă pentru Boileau, pe care îl recomandă cu căldură Corneliiei, ca « pe un om care poate forma gustul nostru » și căruia recunoaște că-i datorează « puținele sale cunoștințe de literatură franceză ». Aceasta însă nu-l împiedică să-l admire sincer și pe Shakespeare și să plănuiască o nouă *Romeo și Julieta*, spre a se lua la întrecere cu gloria marelui său înaintaș. Precum se vede, gustul literar al lui Goethe nu era fixat și afară de admirația lui înflăcărată pentru Boileau, eclecticismul literar al poetului rătăcește în toate direcțiunile, fără a se opri însă cu hotărîre într'o anumită direcție. Cameleonismului său decorativ și social îi corespunde și la Leipzig o multilateralitate de preocupări intelectuale, printre care, nu cea mai puțin însemnată, este teatrul. Goethe iubia teatrul e mai mult ca oricare altă distracție. Iar la Leipzig găsea o mișcare muzicală și teatrală în plină propășire. Lacom de a vedea și de a se informa, el va pătrunde până în intimitatea gospodăriei teatrale și muzicale din capitala Saxoniei. Așa precum îl cunoscuse pe Gottsched, el se va apropia și de Christian Felix Weisse, dramaturgul cel mai harnic și cel mai des jucat de pe atunci. Teatrul

cel nou — *Teatrul vechiu* de astăzi — fusese tocmai clădit și se deschisese la 10 Octomvrie 1766 cu o dramă de Iohann Elias Schlegel. Iar Goethe, care frecventase din capul locului spectacolele din Leipzig, va fi un vizitator foarte regulat, singur sau cu prietenele sale, ale reprezentațiilor date de trupa lui Heinrich Gottfried Koch. Tot în această vreme Goethe face cunoștința Coronei Schröter, o tânără cântăreață în vârstă numai de cincisprezeci ani, dar de o frumusețe care tulburase mințile multora, fără însă să ferească pe nimeni. În casa lui Johann Adam Hiller, compozitor renumit în acea vreme și conducătorul unor concerte foarte iubite de cunosători, sau chiar aiurea, Goethe era mereu pe urmele acestei tinere artiste, pe care, când soarta îl va țintui la Weimar, el o va aduce, ca o pildă de frumusețe feminină și de talent teatral, făcând din ea cea dintâi interpretă și colaboratoare a sa.

Dar Goethe, neastâmpărat și curios cum era, nu părăsește nici celelalte preocupări artistice, ca de pildă desenul și, pe lângă aceasta, gravura în lemn. La restaurantul negustorului de vinuri Schönkopf, unde îl introduce Schlosser, Goethe dă peste o lume mult mai pestriță și de aceea și mai interesantă decât cea întâlnită la masa profesorului Ludwig. La « Mărul de Aur », după cum povestește Goethe în autobiografia sa, mâncau la amiază sau veneau seara, câțiva lituanieni, viitorul primar al Leipzигului Hermann, un preparator Zaharia, fratele poetului, diplomaticul Pfeil, Krebel, un fel de Falstaff, apoi muzicantul Lohlein librării Reicli și Iunius, familia Breitkopf cu care se va împrieteni poetul, gravorul

Stock și alți musafiri de mai puțină însemnătate. Era o societate amestecată dar cu atât mai atrăgătoare pentru spiritul cameleonice și eclectic al lui Goethe. Aici la birtul atât de intim și prietenos al lui Schönkopf face Goethe cunoștința marelui pictor Adam Fredrich Oeser, care atrage pe poet în academia lui de arte frumoase din castelul Pleissenburg. Oeser se bucura și ca pictor și ca profesor de oarecare celebritate. Pictase cortina teatrului din Leipzig, foarte admirată de public, ilustrase cărți de literatură, se îndeletnicise și cu sculptura, iar ca profesor, isbutise să-și creeze un cerc foarte larg de elevi. Oeser, deși încă afectat și artificial, în arta lui, era, în estetica sa, un susținător a unei cât mai mari apropieri de natură. La el, înainte de celălalt dascăl al său, Herber, Goethe învață că frumosul trebuie căutat în simplitatea formelor și a liniilor.

Goethe l-a prețuit mult ca teoretician și chiar ca pictor, chemându-l la Weimar mai târziu, ca o adevărată autoritate în materie. Ca profesor, Oeser a înrâurit gândirea artistică a tânărului poet, ceea ce el a recunoscut în scrisorile sale către fiica acestuia, Friederike, de care se legase printr'o foarte curată dar sentimentală prietenie și la care a prețuit gingășia de suflet și bunătatea ei de inimă. Oeser se ocupa foarte serios de Goethe, care lua lecții particulare de desen. Directorul academiei de pictură care era un prieten și admirator al lui Winckelmann, inițiază pe Goethe în tainele artei antice și-l face să prindă gust pentru liniile simple și pure ale artei clasice. Dacă îndrumările și sfaturile lui Oeser n'au făcut din Goethe un pictor, ele au contribuit, în bună parte, la formarea

gustului său artistic și la curățirea talentului său poetic de acea prețiozitate a stilului rococo, atât de opus simplității de forme a antichității. Incântarea sa artistică nu-l face numai să citească cărți de artă și pictură ca *Viața pictorilor* a lui d'Argenville, dar să se re-peadă pentru câteva zile la Dresda, spre a pătrunde în tainele minunate ale celebrei galerii de tablouri unde ochii săi lacomi de frumusețe se opresc îndelung asupra pictorilor olandezi. Vizita proiectată la Dessau, spre a cunoaște pe Winckelmann, rămâne un plan neîmplinit, căci tocmai când Goethe vrea să-l realizeze, Winckelmann moare.

Mai trebuie amintit, cel puțin în treacăt, și prietenia cu tipograful Breitkopf și familia acestuia, prin mijlocirea căruia el intră în legătură cu gravorul Stock, care locuia în mansarda casei Breitkopf. Goethe petrece multe după amiezi în atelierul lui Stock, luând cu acesta lecții de gravură și realizând câteva peisagii, păstrate până în zilele noastre. Cu această din urmă îndeletnicire, Goethe își desăvârșește orientarea sa în lumea artelor.

Viața neastâmpărată și plină de variație, pe care o duce Goethe timp de aproape trei ani la Leipzig, este însă stăpânită și sbuciumată de iubirea lui pentru Anna Katherina Schönkopf, fiica birtașului la care poetul își lua prânzurile. În *Poezie și Adevăr*, Goethe trece ușor peste această iubire, ale cărei emoții și bucurii chiar le bagatelizează. Tot așa și în scrisorile către Cornelia, pomește doar o singură dată despre Kätchen, când o pune

în rândurile celorlalte fete saxone din cercul cunoștințelor sale, numind-o «o fată bună», «plăcută», «bine crescută» și având și o calitate excepțională, aceea de a-i îngriji rufăria. Dar cetind scrisoarea trimisă lui Behrisch se poate lesne vedea că iubirea pentru Kätchen l-a stăpânit și l-a chinuit până la neurastenizare, făcându-l uneori să-și piardă cu totul capul. Este sigur că această iubire a fost prima pasiune a lui Goethe, spre deosebire de uşoara criză sentimentală provocată la Frankfurt, de Gretchen. Dacă Goethe nu a mărturisit deschis această dragoste cunoștințelor sale din burghezia Leipzighului și nici surorii sale, e fiindcă el a socotit-o ca o trecătoare înflăcărare, a unui tânăr patrician pentru o fată dintr'un strat social mai de jos. Totuși Goethe a iubit-o pe această fată blondă, care prin discreta ei cochetărie întorcea capul multor mușterii de-ai lui Schönkopf. A fost trăirea adâncă și desăvârșită a unei iubiri, care pentru întâia oară îl făcuse pe poet să înțeleagă câtă durere și cât sbucium desnădăjduit pot deslănțui doi ochi albaștri și surâsul strengăresc al unei fete. Kätchen fără să fie frumoasă, era drăgălașă, veselă și prietenoasă. Goethe găsi în ea o bună camaradă de lectură și teatru și, mai ales, o atentă ascultătoare a harnicelor lui exerciții literare. Deși cu trei ani mai în vârstă ca el și destul de simplă, Goethe s'a înțeles de minune cu ea și între ei, repede, s'a legat mai mult decât o prietenie.

Iubirea lui Goethe a fost dintr'un început împărțită. Kätchen îl alesese dintre toți curtezanii și Goethe era

fericit să vadă cum unul câte unul din adversarii săi erau înlăturați chiar de iubita care-l alesese pe el. Kätchen l-a iubit cu o sinceritate de copil. În serile când putea scăpa de sub supravegherea părinților, se arunca în brațele tânărului poet, care-i răsfăța iubirea nu numai cu versuri și mici daruri, dar de la un timp și cu scene nebunești de gelozie, explozii nestăpânite ale unui caracter dominator. Dragostea aceasta fără țintă precisă, și trecătoare, fiindcă Goethe nu se gândise o clipă să-i dea forma burgheză și sigură a căsătoriei, după cum reiese din cele dintâi scrisori trimise prietenilor, nu putea să se încheie decât cu conflicte și inutile scene de gelozie și să ducă la o treptată amortire a sentimentului.

Intr'adevăr în primăvara anului 1768, Goethe e aproape vîndecat de iubirea care l-a stăpînit și robit doi ani de zile. Neurastenizat și cu sănătatea sdruncinată, el are o explicație hotărîtoare cu aceea care l-a iubit, dar poate nu l-a înțeles și pentru care va avea de acum încolo, numai un dulce simțimânt de prietenie. Dacă Goethe s'a putut smulge din această primă luptă cu demonul erotic, aceasta se datorește puternicului său instinct de conservare și celui minunat egoism care totdeauna l-a scăpat din cele mai tragice frămîntări. Mai datorește însă izbăvirea sa morală și acelei purificării sufletești pe care i-o dăruia pe atunci marea lui consolatoare, poezia, și în sfârșit prieteniei cu Friederike Oeser, care i-a fost un dulce și înțelegător duhovnic sentimental.

Excesele trupești, petrecerile, berea, cafeaua și viața nereglată pe care a dus-o la Leipzig, i-au năruit lui

Goethe sănătatea. Plămâni săi nu erau într'o stare prea strălucită. Accidentul de trăsură din timpul călătoriei sale dela Frankfurt la Leipzig și o cădere de pe cal întâmplată mai târziu, i-au vătămat plămâni. Incercările sale de a-și întări sănătatea prin băi reci și dormitul aproape gol în aer liber, mai mult i-au slăbit, decât i-au întărit, puterile trupului. Intr'o noapte, avu pe neașteptate o puternică vărsare de sânge care l-a ținut apoi, câteva zile, între viață și moarte. Nici până astăzi, cu toate cercetările medicale întreprinse de către oameni de specialitate, nu se știe care a fost cauza acestei emoptisii. E mai mult ca sigur însă că, Goethe a suferit de tuberculoză, dar că, și în cazul de față, puterea geniului și rezistența organismului, au învins treptat, treptat, răul. Convalescența nu-i putu reface sănătatea. Cei trei ani de zile petrecuți la Leipzig însemnau pentru Goethe, acum, o înfrângere. Era timpul să părăsească Leipzig unde cunoscuse multe bucurii și ispite împlinite, dar de unde nu putea aduce acasă, decât un suflet tulbure, un trup sfâșiat de boală și, afară de caetele cu drame și versuri, nici o dovadă că ascultase sfaturile severe ale tatălui său. Era deci timpul să plece. Și într'adevăr la 28 August 1768, chiar în ziua sa de naștere, fără a-și lua rămas bun dela prieteni și mai ales ferindu-se s'o mai vadă pe Kätchen, Goethe părăsi, pe furiș, orașul celor dintâi studii universitare și a celor dintâi lupte cu demonul vieții. Goethe folosi pentru întâia oară rețeta fugei de lângă ființa iubită, atunci când o complicație sentimentală îl târa pe marginea

prăpastiei. Abia târziu, Goethe îi scrie lui Käthchen din Frankfurt câteva rânduri înfrigurate de rămas bun. Käthchen era însă fată deșteaptă și n'a suferit prea mult. Peste un an de zile, ea deveni soția doctorului Kanne. Când Goethe o revăzu în 1776, cu prilejul scurtei sale șederi la Leipzig, nu mai simți pentru ea decât duișia ce-i putea stârni o ființă care i-a dat odinioară, nu numai clipe grele de sbucium, dar și luminoase ceasuri de fericire.

III

INCEPUTURI LITERARE

Goethe a fost unul dintre cei mai precoci poeți. Cele dintâi versuri le-a scris la vârsta de opt ani. Cu prilejul anului nou 1757, el felicită pe bunicul său în două poezii versificate ușurel, cu pedante reminiscențe mitologice, în care e vorba de Apollo, și cu rime corecte care dovedesc la copilul-poet, o oarecare tehnică literară. Facilitatea cu care mânuia versul nu numai în limba germană, dar și în limbile străine pe care treptat le-a învățat, face pe elevul de școală să-și ia foarte de timpuriu în serios, meseria sa literară. Până la vârsta de șaisprezece ani Goethe scrisese de sigur foarte mult. Aceasta reiese nu numai din mărturia făcută în autobiografia sa în care povestește că, în fiecare an, își strângea operele într'un volum caligrafic copiat, dar și din însăși tehnica puținelor poezii ce s'au păstrat de pe vremea copilăriei sale. Astfel versurile de mai jos, scrise în albumul prietenului său Moors, în ziua când împlinește șaisprezece ani, surprind nu numai prin tonul lor personal și prin acel ușor scepticism, pe care-l întâlnim de timpuriu la Goethe, dar și prin puritatea expresiei, prin siguranța cuvântului

și prin mlădierea firească a versurilor rimate impecabil.

Dieses ist das Bild der Welt,
Die man für die beste hält,
Fast wie eine Mördergrube
Fast wie eines Burschenstube
Fast so wie ein Opernhaus
Fast wie ein Magisterschmaus,
Fast wie Köpfe von Poeten,
Fast wie schöne Raritäten
Fast wie abgesetztes Geld
Sieht sie aus die beste Welt.

Poezia aceasta, evident ocazională, cuprinde în mic pe Goethe de mai târziu și e lipsită cu totul de elementele eterogene care mișună în începuturile sale literare. E o confesiune sprintenă și spirituală, desprinsă din noianul de reminiscențe anacreontice, pe care le vom întâlni împrăștiate cu îmbelșugare în versurile de mai târziu, dela Leipzig. De altfel gluma și atitudinea pedagogică se pot găsi de asemenea și în cele câteva exerciții latino-germane, păstrate în caetul micului Goethe.

De sigur că, febrila activitate literară a copilului-poet, se datorește mai multor împrejurări și pricini. Mai întâi îndemnurile tatălui său, care vedea în pasiunea de versificator a fiului, o îndeletnicire în apropiată legătură cu studiile sale, manie mult mai puțin primejdioasă decât hoinăreala pe străzile orașului. Apoi, întrecerile literare cu alți băieți de aceeași vârstă, sau chiar mai mari ca el cari, recunoșteau talentul poetic al camaradului și se foloseau de el cu prilejul inofensivelor lor întâmplări sentimentale. Pentru mica ceată de amici fără căpătâi, cu

care Goethe rătăcea pe străzile și prin localurile Frankfurtului, el nu era în bună parte decât versificatorul abil și prestigios, care-și câștigase o timpurie aureolă de celebritate în jurul frunții. Mania lui de a rivaliza cu alții în această capricioasă artă a poeziei, o întâlnim foarte curând. Mama lui, dela care moștenise după propria lui mărturisire acea « Lust zum Fabulieren », îl punea deseori în plăcuta situație de a isprăvi el basmul pe care-l începuse ea. Iar cu prietenii de școală se lua la întrecere, plâsmuindu-le basme, din care, povestea despre *Noul Paris*, redată în forma greoaie din *Poezie și Adevăr*, nu e decât o reminiscență întârziată, transpusă stângaci, în stilul copt al bătrâneții sale. Pentru aceiași copii, el compune și piesele pe care le reprezenta, cu pedantism și cu multă seriozitate, pe mica scenă a teatrului său de păpuși.

Dintre poeziile acestei epoci, aproape toate dispărute în flăcările nimicitoare din căminul odăii sale de student din Leipzig, s'a păstrat o singură poemă mai lungă, *Coborîrea în Iad a lui Christos*, în care nu trebuie caută influența lui Klopstock, pe care Goethe, fie că nu-l cetise încă, fie că-l cetise superficial, ci doar reminiscențele lecturilor sale din Biblie și din alte cărți sfinte, descoperite în biblioteca tatălui său. De altfel și faptul că în acelaș timp el scrie o lungă poemă epică în proză, *Iosef*, e o dovadă că alături de elementul mitologic, luat dela poezii anacreontici ai vremii și de care se folosește ca de un ornament literar pretențios, personagiile și întâmplările biblice rețin întreaga atenție a tânărului Goethe și-i stimulează fantezia.

Coborîrea în Iad a lui Christos e o poemă înrăurită de literatura epocii și lipsită cu totul de originalitate și de orice element autentic goethean. Cu foarte multe repetiții inutile, cu un verbiaj încărcat de imagini convenționale și bombastice, cu expresii energice și cu versuri în majoritatea lor corecte și chiar mlădioase, poezia aceasta scoate în relief acea mare putere de adaptabilitate literară care a fost totdeauna proprie lui Goethe. Ea este o dovadă că și la șaisprezece ani, poetul își însușise o tehnică literară, la care au contribuit nu numai obiceiul său foarte timpuriu de a versifica până și teme școlare, dar și însușirea și adâncirea mijloacelor tehnice pe care poezia germană le stabilise în evoluția ei viguroasă dela Opitz până la Gellert și Gottsched.

Dar Goethe nu s'a manifestat în copilăria sa numai în poezia lirică, ci și în cea epică, din care însă nu s'a păstrat nimic. Mai cu seamă drama a fost genul literar în care el și-a risipit entuziasmul poetic. Mai întâi jocurile teatrale ale copilăriei și pe urmă teatrul francez din timpul ocupației inamice a Frankfurtului au deschis lui Goethe ispitele vrăjite ale scenei. Pornind cu teatrul de păpuși, pentru care a folosit texte din biblioteca tatălui său, trecând la teatrul de copii, pentru care compunea singur piesele, dramatizând romanele ce îi cădeau în mână, el trecu repede la o activitate dramatică neobișnuită, nădăjduind chiar, să-și vadă, una din alegoriile sale dramatice, reprezentată pe scena teatrului francez din Frankfurt. Atunci începe Goethe tragedia « *Belsazer* », tot atunci scrie prima ciornă a comediei « *Capriciul îndrăgostiților* », schițează o piesă în limba italiană și concepe o sumedenie

de planuri dramatice pe care nu le duce la bun sfârșit. Febra aceasta teatrală e, la Goethe, explicabilă prin faptul că teatrul fiind un gen artistic complex și mixt, universalismul lui Goethe și pasiunea sa de plămădire, găseau în lumea de iluzii plasticizate a scenei un domeniu mai larg și mai variat de realizare. Poate că și simțul său pedagogic era mai la îndemână în lumea unor eroi, mai mult împrumutați și imaginați decât luați din realitate, eroi pe care Goethe îi putea mânui și struni după pofta inimei.

De sigur că, hărnicia sa literară din copilărie nu a fost pentru Goethe decât o etapă pentru cucerirea unei tehnice literare, fără de care, chiar și cel mai talentat dintre poeți, nu poate să-și realizeze inspirația. Elemente goetheene propriu zise, nu se întâlnesc decât în cele câteva dedicații epigramatice, scrise în albumul prietenilor săi, din care s'au păstrat mult prea puține. Dacă socotim însă că, pofta de creație, ambiția de a imita și de a întrece chiar modelul și necesitatea de a da formă literară și a se adapta oricărei lecturi și oricărei inspirații laterale, sunt elemente caracteristice ale spiritualității lui Goethe, atunci, e firesc să întâlnim în grafomania prematură a tânărului, unele dintre însușirile tipice ale lui Goethe de mai târziu.

Intâile luni petrecute de Goethe la Leipzig, nu sunt prielnice poeziei. Poetul e cuprins de o criză de neîncredere în puterile sale de creație, fie din cauza influenței pe care mediul universitar a exercitat-o la început asupra lui, fie deoarece legătura cu unele personalități poetice mai deosebite ale epocii îl făceau să vadă că

începuturile sale literare nu erau decât, timide încercări nereușite. Prietenului său Riese îi mărturisește că-i trebuie încă mult ca să rivalizeze cu « gloria marilor oameni » pe care-i întâlnește la Leipzig. El se aseamăie cu viermele care, luat de vânt și urcat până la înălțimea la care sboară vulturul, se crede la fel cu acesta dar se desmeticește repede când vântul se oprește și bietul vierme se întoarce în praful din care fusese ridicat. Iar surorii sale îi scrie puțin timp după sosirea la Leipzig, « că și-a revenit din nebunia de a se crede poet și că nu mai face aproape de loc versuri, decât atunci când vrea să înfrumusețeze scrisorile către prieteni, care cu bunătatea lor veche le socotesc totdeauna admirabile ». De sigur că versurile acestea ocazionale, scrise în mai multe limbi, nu sunt « admirabile ». Ele au însă avantajul asupra creațiunilor lui poetice din aceeași vreme, că sunt confesiuni ale unei sensibilități, care găsește uneori accente personale, eliberate aproape cu totul de înrâurirea versificării convenționale a epocii. Ele scot mai ales la iveală ironia și umorul lui Goethe, care dispar aproape cu totul în poeziile sale serioase. Astfel, chiar necrologul în stil de vaudeville, scris după dorința tatălui său cu prilejul morții mătușei sale, are motive originale și expresii proprii. Dintre poeziile acestea ocazionale, cea mai caracteristică este elegia pe care o scrie cu prilejul morții fratelui lui Behrisch. Elegia aceasta cuprinde, alături de motivele convenționale întrebuintate de obicei în asemenea cazuri, câteva strofe și unele versuri în care Goethe se eliberează de modele, iar sensibilitatea și ingeniozitatea sa stilistică nimeresc imagini,

accente și împerecheri de cuvinte, demne de un autentic poet. Strofa de mai jos, de pildă, are ceva din fiorul liric pe care-l întâlnim mai târziu în poezia lui Goethe.

Nie hat ein Herz so viel gelitten,
 Herr, sieh herab auf Ihre Not,
 Und schenke gnädig Ihren Bitten
 Sein Leben, oder Ihren Tod.

Foarte curând însă după această criză de îndoială și de neîncredere în misiunea sa poetică, Goethe își recâștigă pofta de creație și gustul său pentru poezie. O jumătate de an mai târziu, îi scrie Corneliiei, rectificând cele spuse despre insuficiența darului său poetic. « Cum sunt cu totul lipsit de mândrie, pot să dau crezare convingerii mele intime, care îmi spune că am unele însușiri cerute unui poet. Am început să scriu versuri la vârsta de zece ani și am crezut că ele sunt bune; acum la șaptesprezece ani, văd că sunt proaste, dar sunt totuși cu șapte ani mai bătrân și le fac de șapte ori mai bine. Dacă ar fi spus cineva *anno* 62, despre *Iosef*, ceea ce spun eu acum singur despre el, ași fi fost atât de deprimat, încât n'ași mai fi pus niciodată mâna pe condeiu ».

Rândurile acestea sunt cea mai limpede dovadă că pentru Goethe, poezia trecuse din nou pe primul plan, dar că, afară de pasiunea scrisului și de focul totdeauna viu al inspirației, el avea acum la îndemână un spirit de autocritică în formație, lucru ce nu-i putea fi decât de folos. Ceea ce n'au remarcat până acum destul de bine cercetătorii literari, este tocmai acest spirit de autocritică, trezit atât de timpuriu la Goethe și pe care strofa de mai

jos, intercalată într'o scrisoare către Cornelia, îl pune într'o lumină originală, căci arată umorul și ironia cu care Goethe se judeca pe sine.

Von kalten Weisen ringsumgeben
Sing ich was heiße Liebe sey;
Ich sing vom süßen Saft der Reben
Und Wasser trink ich oft dabei.

Catrenul acesta, ieșit din condeiul unui poet de șaptesprezece ani, care era supus influențelor literare ale epocii sale, e o minunată caracterizare a acelei poezii artificiale și afectate, în care personalitatea adevărată a poetului dispărea cu desăvârșire pentru a face loc unor motive netrăite și străine chiar de sensibilitatea sa. Goethe recunoaște, că deși cântă iubirea el nu o trăiește și deși slăvește vinul, el bea apă. E redată aci umoristic soarta poezilor galanți și anacreontici, care, îndrumați de tirania modei, cântă stări sufletești și simțăminte străine și neadâncite, folosind doar materialul alegoric lexical consacrat de poezii epocii. Goethe este însă nedrept cu sine însuși. Poezia sa din epoca de student dela Leipzig, nu e o poezie lipsită de autenticitate sufletească.

Intr'adevăr, urmărind lirica lui Goethe de la ciclul *Annette*, și până la culegerea de poezii cuprinsă în « *LEIPZIGER LIEDERBUCH* » (Cartea de cântece din Leipzig) vedem cum artificialul se dizolvă în firesc și autentic, cum alegoricul împrumutat de aiurea face loc elementelor reale de natură și viață, cum imaginile, expresiile, motivele și vocabularul stilului rococo și anacreontic sunt, dacă nu înlocuite prin altele originale, în orice caz altoite cu elemente autentice goetheene.

Ciclul *Annette* cuprinde un număr de poezii, pe care Goethe le-a scris între anii 1766 și 1767, adică în primul an de Leipzig și pe care le-a ales din producția lui vastă, de aproape cinci sute de pagini — după propria lui mărturie — pentru a fi tipărite în volum. Behrisch, cu spiritul său critic ascuțit, l-a oprit să tipărească aceste încercări, dar a făcut, drept compensație, o foarte îngrijită copie caligrafică a lor. În această culegere de versuri, Goethe urmează, aproape netulburat, moda timpului. Deși volumașul are ca titlu numele iubitei sale, Anna Katharina Schönkopf, poetul nu cântă iubirea sa ci iubirea în genere, iubirea ca o virtute socială sau ca un joc idilic și pastoral. Spiritul său pedagogic se simte la largul lui atunci când sfătuește fetele să se ferească de cuceritori, sau să reziste îndrăznelilor acestora. Deci, nu sentimentul iubirii, nici cutremurul pasiunii tinerești, sau spovedania unei emoții puternic trăite, constituie fondul acestor poeme, în care eroii poartă nume de păstori antici, ca 'n poezia pastorală și anacreontică a vremii, ci teoria iubirii, acea sentențioasă *ars amandi*, pe care Goethe o întâlnește la poeții consacrați de modă. Evident că, și stilul acestor poezii este lipsit de originalitate și e plin de reminiscențe din lirica galantă. Indată însă ce Goethe trece la mărturisiri proprii, ca în elegia amintită, sau ca în cele trei strofe concentrate din poezia « Somnului », lirismul ia locul simplei versificații și alegoria decorativă se dă la o parte înaintea sensibilității poetului și a elementelor de confesiune adevărată. De aceea și cele trei ode scrise lui Behrisch, după plecarea acestuia din Leipzig, fiindcă sunt o mărturie a prieteniei

sale pentru Behrisch și oglindesc atmosfera de umilință în care acesta a trebuit să părăsească pe neașteptate Leipzigul, au accente, imagini și împerecheri de cuvinte, prin care lirica lui Goethe se descătușează de modelele sale artificiale. În anul 1769 tipărește primul său volum de versuri cu melodii de Breitkopf, intitulat *Cântece noi* și supranumit și «Leipziger Liedebuch». În alegerea aceasta strânge unele din poeziile sale, cuprinse în primul ciclu *Annette*, o parte din versurile din cel de al doilea ciclu dedicat prietenei sale Friederike Oeser și câteva poezii noi scrise la Frankfurt după întoarcerea sa. Versurile mai vechi introduse în această culegere se disting prin două însușiri esențiale. Sunt întâi poezii cu caracter pronunțat personal și liric, iar în rândul al doilea, ele sunt astfel revăzute de Goethe din punct de vedere stilistic, încât, comparația lor cu variantele mai vechi, vădește în chip surprinzător eliberarea stilistică a poetului de sub înrâurirea anacreonticilor. Nu e lipsit de interes pentru evoluția personalității literare a lui Goethe, dacă alăturăm unele versuri modificate de variantele inițiale.

Iată de pildă poezia «Noaptea» din ciclul Friederikei Oeser, poezie care e în sine o operă lirică cu puține resturi anacreontice, ca de pildă personificările mitologice «Luna» și «Zefir». În această poezie, lirismul lui Goethe nu numai că izbucnește cu toată vigoarea, dar instinctul său poetic sparge definitiv tiparele vechilor formule poetice și descopere, în împreunările felurite de cuvinte, elemente noi stilistice. Prima strofă a acestei poezii sună în întâia ei variantă astfel:

Gern verlass ich diese Hütte,
 Meiner Schönen Aufenthalt.
 Und durchstreich, mit leisem Tritte,
 Diesen ausgestorbenen Wald.

Poetul modifică precum urmează strofa, în varianta pe care o tipărește în volum.

Gern verlass ich diese Hütte,
 Meiner Liebsten Aufenthalt,
 Wandle mit verhülltem Tritte
 Durch den ausgestorbenen Wald.

Dacă modificarea din versul al doilea este fără însemnătate, modificarea din versul al treilea dovedește la Goethe, nu numai un simț remarcabil pentru atmosferă și plasticitate, dar și capacitatea de a găsi în vocabularul și mijloacele sale stilistice, putința unei formulări cu totul personale a ideii și imaginii poetice.

De sigur că, și în volumul acesta, domină încă stilul galant și jucăuș al anacreonticilor. Lipsesc însă inutilele descrieri decorative, alegoriile încărcate și acel balast lexical artificial, care se întâlnește în poeziile mai vechi din ciclul *Annette*. Goethe păstrează însă nomenclatura anacreonticilor. Amor, Luna, Zefir, Phöbus și unele franțusisme din poezia galantă, ca Papillon, Libelle etc. sunt rămășițe anacreontice la care Goethe încă nu renunță. De asemenea, nota pedagogică și moralistă nu lipsește nici din această culegere. Iar dacă teoria amorului îl mai obsedează încă pe tânărul curtezan în unele poezii, în această culegere, iubirea adevărată și intens trăită, izbucnește în spovedanii lirice de o sinceritate și

de o simplitate neobișnuită până atunci, în afectata și prețioasă poezie galantă a secolului. La baza acestor cântece, care se mișcă încă greoi prin materialul lexical moștenit, se găsește totuși o simțire naivă și pură, care reușește să spargă tiparele artificiale ale liricei anacreontice. Poezii ca « Fericirea » « Noaptea » « Fluturile » « Nestatornicie » « Fericirea iubirii », dar mai ales « Cântec de nuntă » și « Lunei », sunt creațiuni poetice în care lirismul lui Goethe isbucnește în toată gingășia și muzicalitatea lui cuceritoare. Cu toate inegalitățile, stângăciile și naivitățile lor, poeziile acestea sunt, față de tot ce s'a scris în lirică până la Goethe, mici bijuterii literare, în care întâlnim nu numai acea sinceritate naivă dar și acea putere de plăsmuire, acel joc al fanteziei și acea muzicalitate naturală care constituie vraja neînțeleasă a poeziei lui Goethe. Chiar într'o poezie cu decor anacreontic cum e « Cântecul căsătoriei », din care nu lipsește galanteria erotică a epocii, Goethe reușește să închege strofe de o posnașă discreție sentimentală, pe care maeștrii săi în acest gen nu le-au putut realiza, ca:

Schnell hilft dir Amor zu entkleiden
Und ist nicht halb so schnell wie du,
Dann hält er schalkhaft und bescheiden
Sich fest die beiden Augen zu.

Iar în altă poezie « Fericirea », din care Goethe a înlăturat decorul pastoral și afectarea galantă, lirismul său țâșnește firesc și cald, în versuri cu ritm propriu și cu vocabular personal. În culegerea aceasta de versuri, Goethe face întâiul pas dela poezia ocazională didactică

și moralistă, foarte prețuită atunci, la poezia-confesiune, în care lirismul cel mai spontan își face drum prin resturile unui stil perimat, ca izvorul prin stânca roasă de apă.

Iar dacă ne oprim la poezia « Cântecelmele mele », pe care Goethe a introdus-o la sfârșitul acestui ciclu, găsim în ea o mică frântură de suflet, disolvată în câteva imagini proprii și cuprinsă în câteva versuri foarte melodice, versuri care vestesc în miniatură pe marele artist liric de mai târziu:

Verfliesset, viel geliebte Lieder,
 Zum Meere der Vergangenheit!
 Kein Mädchen sing euch lieblich wieder,
 Kein Jungling in der Blütenzeit.

Versurile acestea scrise la douăzeci de ani, sunt cea mai bună dovadă a evoluției surprinzătoare pe care talentul lui Goethe a descris-o în anii uceniciei sale literare. Evoluția aceasta se vede limpede nu numai în fondul poeziei sale, care încetează de a fi impersonal și împrumutat din literatura modei, nu numai în vraja aceluși lirism, care dacă nu are încă violența de simțire de mai târziu, e însă de o sensibilitate și puritate unică, nu numai în acel simț al naturii care ridică vălul descrierilor artificiale de pe viziunea nemijlocită a frumuseților naturale, dar și în ritmul muzical al versului, în vocabularul propriu și personal, în plasticitatea imaginilor și în împerecherile originale de cuvinte, care toate laolaltă poartă pecetea stilului lui Goethe și prospețimea unei limbi poetice autentice,

Poezia lirică n'a fost singura preocupare literară din tinerețea lui Goethe. La Leipzig, ca și la Frankfurt, ambiția literară și pasiunea de plăsmuirii poetice îl îndreaptă și spre alte genuri literare, dar mai ales spre genul dramatic. Lucrul acesta nu trebuie de loc să ne mire și să ne surprindă. Nu numai interesul lui puternic pentru teatru, trezit încă din copilărie, dar și atmosfera teatrală a Leipzигului, care avea un teatru stabil pe care poetul îl vizita des și unde influența lui Gottsched ca popularizator al teatrului francez clasic lăsase urme adânci, făcând însă loc înrâuririi lui Lessing și Weisse, a contribuit la stimularea preocupărilor sale dramatice. De sigur că la început, totul se reducea numai la planuri de tragedii cu subiecte biblice. El însuși mărturisește că realizarea acestor gânduri dramatice « era atunci cu neputință pentru umerii săi prea slabi ». Plănuește o tragedie « *Moștenitorul de tron al lui Faraon* », scrie pe « *Bel-sazar* », din care s'au păstrat doar câteva fragmente în *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* și îndrăznește chiar să scrie un text de operă în italienește. Goethe era însă prea tânăr și neexperimentat pentru a scrie o dramă. Studentul luase viața ușor și cu îndrăzneală încredere în puterile sale. El nu trăise încă tragic, deoarece chiar sbuciumul sufletesc provocat de iubirea sa pentru Käthchen Schönkopf, nu avusese urmări prea adânci și dureroase. Dar ceea ce n'a realizat în dramă, Goethe a isbutit să realizeze în comedie. Alături de încercarea nereușită de a traduce *Mincinosul* lui Corneille, Goethe a conceput și, în parte a realizat, două comedii,

una sentimentală și cu substrat subiectiv și alta socială, rezultat al unor observații obiective.

Prima comedie, *Toanele îndrăgostitului*, începută la Frankfurt și terminată la Leipzig, e fără îndoială un produs al influențelor literare care-l urmăreau pe Goethe în acel timp. E o comedie sentimentală, un « Schäferspiel » după calapodul obișnuit, scrisă în alexandrini rimați și în stilul sentențios și ușor înflorit al poeziei galante. Și totuși, așa precum după prefaceri și retușări încăpățânate, poetul reușește să dea, la capătul a doi ani de muncă, comediei sale forma definitivă, tot astfel, fabula de o naivitate copilărească și personagiile lipsite de relief, capătă viață și trăiesc cu adevărat prin elementul de experiență personală care se simte, atât în acțiunea de comedie, cât și în dialectica personagiile. Prin această străbatere lirică a unui material împrumutat, Goethe reușește, cu toate stângăciile de construcție și de stil proprii tinereții sale, să dea viață și grație unei opere poetice, în care abundă reminiscențe din Gellert și din alți scriitori la modă. Căci cele două perechi îndrăgostite care iau parte la acțiune, nu sunt decât ironica evocare a celor patru eroi sentimentali dela Leipzig, dintre care Goethe și Käthchen se travestesc în rolurile capricioșilor și geloșilor îndrăgostiți, Eridon și Amine, iar doi dintre prietenii și prietenele lui Goethe în ceilalți eroi ai comediei, Lamon și Egle, care iau în glumă viața și socotesc amorul ca o desfătare fără complicații, împărțitoare de voieșie și fericire ușoară. Goethe a trăit într'adevăr scenele de gelozie pe care și le face unul altuia Eridon și Amine; iar chipul cum frivolul Lamon se

vindecă de severitatea moralizatoare la care ușurința sa nu-i dădea dreptul, poetul a experimentat-o atunci când dragostea sa exclusivă și cu toane pentru Käthchen a ieșit din criză. Am apăsat anume asupra acestui element biografic din *Toanele îndrăgostitului*, fiindcă ceea ce dă viață badinajului sentimental și grație sentițnelor teoretice despre amor, rostite de eroii comediei în discuțiile lor sentimentale, este tocmai acest element trăit. De altfel și caracterele personajilor mai puțin însemnate ale comediei dătoresc relieful lor vădit și viața lor reală, acestei autenticități de inspirație. Mai surprinde pe urmă, în lucrarea aceasta de tinerețe, construcția echilibrată și gradația potrivită a finalului, care, cu tot sfârșitul său de farsă, îl arată pe Goethe ca pe un tehnician al genului. Dacă supără și obosesc reflecțiunile, monoloagele, inutilul verbiaj sentimental și o anumită afectare galantă în stil, acestea toate se dătoresc genului pastoral și galant pe care însă, Goethe a știut să-l reprezinte aici cu un talent, cu o grație și o virtuozitate superioare contemporanilor săi anacreontici. Numai rimele sunt uneori la tânărul versificator impure și stângace, ceea ce se poate lesne ierta unui debutant, de altfel atât de harnic și de priceput.

Și cea de a doua comedie din adolescența lui Goethe e rezultatul unei munci îndârjite și al unui spirit neostentat. *Complicii* e o comedie de observații obiective și impersonale și, după însăși spovedania poetului, inspirată de una din desele întâmplări dramatice care au neliniștit și chiar lichidat multe familii burgheze din Frankfurt — Goethe avea de gând să scrie mai multe drame cu subiecte luate din viața burgheză a orașului său

natal. El renunță totuși la planurile sale, poate și fiindcă își da seama că drama burgheză nu se poate adapta la forma dramei clasice franceze. Câțiva ani mai târziu, când drama burgheză franceză îl va atrage pe cărările ei, Goethe va realiza repede și ușor în *Clavigo* ceea ce nu putuse înfăptui acuma. De altfel prin piedicele și greutățile pe care i le impuneau însuși materialul dramatic și fabula care-i stătea la îndemână, se poate explica sfârșitul nepotrivit pe care Goethe îl dă în cele din urmă comediei sale.

Tot astfel din pricina dificultăților de compoziție și de caracterizare a personajilor, Goethe a refăcut mai târziu această piesă de trei ori, neisbutind totuși să-i dea încheierea și rotunjimea dorite și plănuite de el. Acțiunea se desfășoară în casa unui birtaș, care și-a măritat fata după Söller, un stricat și un bețiv. În goana după bani, Söller jefuește pe un chiriaș, Alcest, care e îndrăgostit de Sophie, fără însă ca aceasta să răspundă cum dorea, la dragostea lui. Furtul banilor stârnește îndoeli și bănueli felurite și nedrepte. Sophie îl bănuiește pe tată, acesta o învinuiește pe Sophie și e gata s'o denunțe, iar Alcest dă crezare tuturor bănuielilor și nu are decât un gând, s'o seducă pe vinovata și prefăcuta iubită. Dar adevărul iese la iveală. Hoțul a fost Alcest. Și sfârșitul e că toți se împacă și se resemnează, fiindcă fiecare a avut o parte din vină, găsindu-se aproape în același timp, pentru motive deosebite însă, în camera lui Alcest. Finalul comediei are un ușor iz de satiră. Iar dacă în cele din urmă adevărul învinge, și prin aceasta morala

iese triumfătoare, libertinajul în care se simte influența lui Wieland din *Agathon*, dă întregii acțiuni o atmosferă de ușurătate și de glumă jovială. Dar caracterele, în bună parte greșit conturate, nu puteau duce la acest sfârșit, care ar fi cerut umorul și puterea de caracterizare ale lui Heinrich von Kleist, pentru a lichida cu un surâs încurcăturile datorite slăbiciunilor și ipocriziilor umane.

Goethe însuși a judecat mai târziu cu asprime această încercare de tinerețe. El nu s'a oprit însă la viciile de construcție și caracterizare, ci mai mult la latura etică a acțiunii și a personajilor. Totuși comedia aceasta are însușiri care nu trebuesc tăgăduite. Mai întâi trecerea dela badinajul galant al unei lumi care nu are altă preocupare decât jocul iubirii, la o lume obiectivă, smulsă din realitate și actualitate, lume care dă poetului prilejul să creeze câteva tablouri din viața de familie, învâluindu-le în cea mai colorată și mai vie atmosferă. Apoi încercarea, firește grea pentru un tânăr fără experiențe necesară de a pătrunde sufletul omenesc și de-a diseca pasiunile, de-a adânci patimele și de-a judeca faptele. Și în sfârșit, o nouă latură a eticei și maniei sale pedagogice, critica societății, cu toate că lui Goethe îi lipsea pe atunci o unitate de măsură etică, precum remarcă just unul din cercetătorii săi. De asemenea versul alexandrin, pe care-l folosește și aici, e mai puțin monoton și fragil ca în *Toanele îndrăgostitului*, e însă pe alocuri cu desăvârșire nepotrivit cu fondul și pare de aceea prozaic și anost. Las cu totul la o parte tehnica învechită, cu

monoloage lungi, cu ieșirile și intrările silite ale personajilor și cu vădita nesiguranță a poetului de a conduce acțiunea.

Dacă activitatea literară a lui Goethe la Leipzig e încă în întregime sub influența lui Wieland, a lui Gellert și a poeziei galante, preocupările sale intelectuale ni-l arată căznindu-se să găsească drumuri noi pentru realizarea planurilor sale literare. Pe Shakespeare pe care-l citește în traducerea dulceagă a lui Wieland, îl vede încă nelămurit la orizontul său literar, dar totuși, dela acesta primește îndemnul tainic de a crea lucruri mari și noi, în poezie. Iar în ce privește forma, alexandrinul, versul preferat al tuturor poezilor vremii, începe să nu pară și lui Goethe destul de potrivit cu orice gen de poezie. El descoperă acum versul de unsprezece silabe pe care-l utilizează, după însuși mărturisirea sa, în actul al cincilea din *Belsazer*, dramă care i-a slujit ca mijloc de experimentare în domeniul metricei. De altfel, el se gândeste să adopte pentru teatru proza, ca fiind mai potrivită genului, după cum reiese dintr'o scrisoare către Behrisch, în care îi spune că scrie o nouă comedie, într'un act și, de astă dată, în proză, intitulată: *Oglinda virtuții* din care s'a păstrat doar o scenă într'o scrisoare trimisă prietenului său. Activitatea literară a lui Goethe din ultimul an petrecut la Leipzig, dacă poartă încă puternice urme ale poeziei anacreontice și galante, ni-l înfățișează pe Goethe tulburat de îndoieli și de probleme noi estetice și, deci, pregătit pentru descătușarea revoluționară pe care o va trăi, ca o adevărată renaștere spirituală, foarte curând, la Strassburg.

IV

RENAȘTEREA

Reîntoarcerea lui Goethe la Frankfurt are ceva dramatic și misterios totodată. E o plecare clandestină, fără rămas bun și fără ezitări. E smulgerea din viața care-i sdruncinase trupul slăbit de boală și sufletul hârțuit de iubire. Și totuși Goethe a știut să se biruiască și să nu fie nici victima exceselor fizice, nici a unei femei iubite. Întâmplarea cu ofițerul pe care-l întâlnește la un han, în timpul călătoriei de reîntoarcere, este caracteristică. Acesta privindu-l lung pe străinul călător, îi spune cu un aer de bun cunoscător: «Pari să nu fii un străin pentru sexul frumos... Dar ești bolnav, și pot pune rămășag, zece contra unu, că nici o fată nu te-a ținut de mâneacă». Iar când ofițerul îi întinse zece taleri, Goethe cu un surâs satisfăcut îi răspunse: «S'a făcut domnule căpitan, păstrează-ți cei zece taleri, ești un cunoscător și nu-ți arunci banii».

Primirea în casa părintească a fost tristă. Fiul dela care asprul consilier aștepta atâtea minuni, nu se întorcea cu studiile încheiate și cu poftă de muncă, ci ca un înfrânt, beteag la trup și întunecat la suflet. Atmos-

fera pe care Goethe o găsea în casa părinților săi, nu era mai puțin încărcată și sumbră. În lipsa fiului și a oricărei ocupații serioase, consilierul Goethe își muștrulise soția și mai ales fiica, din care făcuse ținta tuturor mânilor sale pedagogice. Sosirea lui Wolfgang înseamnă pentru mamă și, mai ales, pentru Cornelia o eliberare din persecuția pedagogică a tatălui și, cu toate grijile pe care le trezia sănătatea poetului, o variație în monotonia vieții de toate zilele. Cornelia era un amestec bizar de severitate și blândețe și avea un caracter inegal, care suporta cu greutate metoda de educație a consilierului. Din ziua reîntoarcerii poetului, ea deveni tovarășa lui nelipsită și înțelegătoare pentru tot timpul bolii și convalescenței sale. În această atmosferă, Goethe își petrecu convalescența, întreruptă deseori de revenirea și agravarea bolii, care era cât pe aci să-l coste viața. Căci, după o ușoară îmbunătățire, răul îi revine cu furie în Decembrie 1768 și-l duce până pe pragul morții. Boala de care a suferit Goethe în adolescență, n'a fost nici până azi lămurită pe deplin. Vărsarea de sânge pe care a avut-o la Leipzig și care s'a repetat la Frankfurt, a avut, după cercetările medicilor, la origină, o tuberculoză fără rădăcini adânci de care organismul său viguros s'a putut vindeca în anii, maturității. Sifilisul sau abcesul, de care au vorbit unii par mai puțin sigure, decât hemoftisia pe care o indică aproape toate simptomele bolii. Astfel, datorită unui medic care se ocupa și cu alchimia și care-i dădu să bea dintr'o doctorie anume pregătită de dânsul, Goethe scăpă cu viață, prelungindu-și până în primăvară

convalescența, alternând patul cu fotoliul larg și confortabil din camera dela masardă.

Pentru Goethe, reîntoarcerea la Frankfurt în casa părintească, nu însemna decât o trecătoare întrerupere a vieții literare de diletant și de poet cu toane, pe care și-o croise singur. Nimic nu-l mai interesa aci, nici chiar dragălașele prietene ale Corneliiei. Una singură pare să fi fixat atenția poetului. E Charitas Meixner, la care totuși nu găsește farmecul saxonelor și mai ales acea cochetărie naivă a lui Käthchen, pe care nu o poate uita. La nouăsprezece ani, Goethe trăiește din trecut. Leipzigu-l îi apare în amintire, luminos și fermecător, cu viața lui fărîmițată și cu cele câteva prietenii, către care gândurile sale aleargă adesea. Lui Adam Fried. Oeser îi scrie plin de recunoștință pentru tot ce a învățat dela dânsul: « Știi ce eram când am venit la dumneata și ce eram când ne-am despărțit; deosebirea e opera dumitale ». Și cu cât dorul de Leipzig crește, cu atât și scrisorile pe care le trimitea lui Käthchen sunt mai calde și iubirea sa stinsă începe să lumineze din nou. Ar dori să se reîntoarcă în micul Paris unde petrecuse ceasuri atât de plăcute și ar fi vrut să facă Paștele în mijlocul acelora care puseseră stăpânire pe sufletul și gândurile sale. Logodna lui Käthchen cu pictorul Christian Karl Kanne, despre care af.ă abia mai târziu, pune sfârșit unei încercări zadarnice de a păstra din depărtare, inima fetei. Cele din urmă scrisori pe care le scrie lui Käthchen sunt pline de melancolie, remușcări și regrete, dar presărate și cu glume și ironii mușcătoare.

Nostalgia după Leipzig, trăirea în imaginație și în corespondență a vremurilor trecute, nu-i pot umple golul vieții dela Frankfurt. Sănătatea trupească îi revine treptat în cursul anului 1769, nu-i aduce însă și o înviorare sufletească. De când s'a întors Goethe dela Leipzig, era în căutarea unui reazim moral. Viziunea morții și zădărnicia vieții îl fac să caute un refugiu în religie. Această nouă pietate religioasă ia repede formele unui pronunțat misticism. O prietenă a mamei sale, Susanna Katharina von Klettenberg, pietistă cunoscută în cercurile religioase, aparținând ordinului Herrenhuterilor, îi dă puțința să adâncească sentimentul său religios, să se apropie de Dumnezeu și mai ales să-și purifice religiozitatea și credința de raționalismul epocii în care fusese crescut. Iar dacă Oeser îl învățase să prețuiască, în artă naturalul și adevărul, cu atât mai mult, mistica, în care se complăcea acum, avea să-l ajute să pătrundă misterele naturii. În acea epocă, în care chimia și, alături de ea, alchimia preocupă toate spiritele, iar cercetarea naturii era smulsă din cătușele strimte ale «filozofiei luminilor», tânărul Goethe se înconjoară de cele mai ciudate cărți vrăjitoarești. Astfel el cetește *Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum* al lui Welling, studiază pe Theophrastus Paracelsus, pe Basilius Valentinus, pe Van Helmont și mai ales vestita carte *Aurea Catena Homeri*. Dacă adăugăm și faptul că Goethe își procurase fel de fel de instrumente și retorte și încerca el însuși să realizeze anumite prefaceri și cristalizări chimice, avem doar o slabă imagine a acestui Faust în miniatură, care

se căznește zadarnic, prin proceduri înrudite cu magia, să pătrundă tainele vieții și ale naturii.

Aceste îndeletniciri chimico-medicale și adâncirea problemelor religioase la care îl îndemna cartea lui Arnold *Kirchen- und Kezergeschichten* nu erau singurele ocupații ale lui Goethe. În primele luni la Frankfurt, poezia rămăsese pe al doilea plan. Chiar după aceea poetul n'a făcut altceva decât să prelucreze manuscrisele aduse dela Leipzig, dând o nouă formă comediei *Complicii* și tipărindu-și în sfârșit volumul de versuri. Lucrează de asemenea la un basm și la o farsă cu titlul *Comedie la Leipzig*, încercări și proiecte de care vorbește în scrisorile sale. Nu uită însă nici dragostea sa pentru desen și reîncepe exercițiile de gravură, care-l fac să se îmbolnăvească destul de serios de gât. La un moment dat îi scrie lui Oeser, că desenul este ocupația lui principală. Nici lectura cea mai variată nu lipsește din îndeletnicirile spirituale ale acestui tânăr cu toane, la care alternează veselia cu melancolia. Cu cât sănătatea i se îndreaptă, curiozitatea sa literară și științifică crește. Cetește astfel pe Propert și pe Voltaire, pe Ossian — fără a se entusiasma — *Ugolino* a lui Gerstenberg, pe Shakespeare și Rousseau și recitește cu admirație pe Lessing, numindu-l un «cuceritor, un fenomen de spirit, una din rarele apariții de acest soi din Germania». Iar în Februarie 1770, cu puțin timp înainte de a pleca la Strassburg, într'o scrisoare către prietenul său Reich, poetul nu recunoaște decât trei maeștri: pe Oeser, pe Shakespeare și pe Wieland, în care crede și de care se lasă îndrumat.

Cu sănătatea refăcută, cu inima vindecată și cu spiritul dornic de cunoștințe noi și de creații literare, Goethe e gata în primăvara anului 1770 să reia activitatea universitară întreruptă de prea lungă vreme. Viața în casa părintească nu mai este cu putință, mai ales că incidentele între tată și fiu, izvorâte din neînsemnate discuții privitoare la decorarea interioară a odăilor, Goethe declarându-se pentru stilul natural și simplu adoptat la Leipzig, deveniau tot mai dese și mai buclucașe. Astfel plecarea poetului la Strassburg, la sfârșitul lui Martie 1770, pune capăt unei situații provizorii, în care tânărul cu gesturi de înflăcărată independență se simțea ca într'o închisoare și dădea tatălui său nădejdea că recalitrantul copil va urma cel puțin de data aceasta sevele îndemnuri părintești și se va întoarce curând cu teza de doctorat în geantă.

Strassburgul, unde Goethe sosește la începutul lui Aprilie descinzând la hanul « Zum Geist », era pe vremea aceea un oraș franco-german cu universitate franceză, renumit mai ales prin catedrala lui gotică, pe care Goethe se grăbi îndată s'o viziteze. Intâia sa impresie n'a fost atât de puternică, cum lasă el să se vadă din autobiografia sa, căci corespondența sa din primele luni nu trădează prea mult entuziasm pentru orașul mediocru, în care venise să-și încheie studiile. Abia când în preumblări și excursii făcute pe îndelete, călare sau pe jos, va pătrunde în mijlocul naturii alsaciene și va descoperi poezia Rinului și a Vosgilor, Goethe va începe să iubească acest ținut. Strassburg mai era încă, pe atunci, un oraș german. Numai administrația era franceză. Goethe se obișnuiește

treptat cu viața de aici, mai ales că în pensiunea în care lua mesele, intră în legătură cu o societate pestriță de funcționari și studenți care deveniră curând camarazii și prietenii săi. El cucerește repede lumea nouă în care intrase și foarte curând este privit ca un fel de conducător spiritual al acestor prânzuri vesele, presărate de convorbirile cele mai variate. Printre comeseni se găsea actuarul Johann Daniel Salzmann, om trecut de patruzeci și opt de ani, învățat, lipsit de pedantism și bun camarad. Acesta a avut la început o destul de mare înrâurire asupra lui Goethe, îndrumându-l în studiile sale juridice dar și dându-i puțința să fie primit în multe familii din Strassburg, unde, printre altele, poetul mai învăță o artă: aceea a jocului de cărți. El cunoaște apoi pe teologul Frantz Lerse, cu care leagă o strânsă prietenie. Mai târziu poetul va da numele acestuia unuia dintre personagiile din *Goetz*. De asemenea face cunoștința medicinistului Mayer von Lindau, a teologului Weyland și a studentului în drept Engelbach. În semestrul al doilea se adaugă apoi pietistul și poetul Jung-Stilling, suflet delicat și ales, cu care Goethe se împrietenește repede. În acest mediu, în care nu era încă nimic ca să-l pasioneze, Goethe se reculege și își reia cu plăcere studiile de drept, pe care nici mai târziu, când vraja dragostei îl va cuprinde, nu le va întrerupe. În mijlocul mediciniștilor în care petrecea o parte din zi, Goethe începe să se ocupe câte puțin și cu medicina, pentru ca în al doilea semestru să urmeze cursuri de chimie și anatomie. Încă slăbit trupește și cu nervii sdruncinați, poetul știe că fără sănătate trupească munca intelectuală nu

poate fi dusă la bun sfârșit. De aceea caută prin trai liniștit și mai ales prin autoeducare să-și întărească organismul și să se vindece de grețuri și de sensibilitatea excesivă cu care rămăsese de pe urma bolii. Goethe povestește în *Poezie și Adevăr*, că urcându-se în turnul catedralei din Strassburg încerca să se obișnuiască cu înălțimea, vindecându-se astfel treptat de acele amețeli supărătoare de care suferise în ultimele luni. Tot așa, prin autosugestie și voință încordată, scapă el și de alte slăbiciuni nervoase care îi șubrezeau viața. Dar ceea ce îi redă mai ales sănătatea fizică și morală, sunt preumblările și excursiile, pe care le face, în bună parte, călare. Astfel, în tovărășia prietenului său Weyland, face o călătorie în Alsacia de jos, vizitând cu interes regiunea industrială dela Saarbrücke. Cu acest prilej, descoperă pitorescul și farmecul unei naturi pentru care Goethe întâia oară începe să aibe ochi înțelegători de poet. În fața frumuseților naturii, pe care o contemplă cu ochii unui suflet liniștit și liber, Goethe simte în sfârșit că viața îi deschide drumuri noi, pe care el va pași în toamna anului 1770, când va face cunoștința lui Herder și a Friederikei Brion.

Un intermezzo caracteristic intervine între timp, fără însă să aducă vreo schimbare în viața poetului. E întâmplarea cu cele două fiice, Lucinde și Emilia, ale profesorului francez, la care Goethe lua lecții de dans. În casa acestuia, Goethe, petrecea câteva ore pe zi în tovărășia celor două fete, care ajunseseră repede într'o dramatică luptă pentru cucerirea inimei tânărului și infocatului dansator. Cea mai îndrăgostită era sora

cea mare, Lucinde. Sora mai mică Emilia, era logodită, iar preferința care i-o arăta Goethe, precum și dragostea pasionată a Lucindei pentru poet, erau suficiente elemente de nevroză sentimentală, spre a atrage repede atenția fluturatecului poet asupra complicațiilor nebănuite ce se puteau ivi. Și într'adevăr despărțirea lui de cele două prietene a fost dramatică și totodată umoristică. În seara despărțirii, Lucinde surprinde pe Emilia în brațele lui Goethe și-i face surorii sale o violentă scenă de gelozie, învinuind-o că nu e pentru întâia oară când îi răpește un bărbat. De data aceasta ea nu va mai îngădui sacrilegiul. Pe Goethe nu-l va avea. Și aruncându-se la pieptul desorientatului tânăr, fără ca acesta, încremenit de uimire să fi putut face un singur gest, îi apăsă mai multe sărutări pătimașe pe gură. Iar când Goethe scăpă din îmbrățișările ei nebunești întretăiate de amenințări furioase și pleacă spre a nu se mai întoarce vreodată, el lua cu dânsul blestemul Lucindei, care avea să cotopească de nenorociri pe aceea căruia Goethe avea să-i dea cel dintâi sărut, după sărutarea înveninată a răsbunătoarei Lucinde. Câtva timp mai târziu, când la Sesenheim, Goethe schimbă întâile sărutări cu Friederike Brion, își aminti, copleșit de o grea presimțire, de blestemul Lucindei.

Între timp cu venirea toamnei, Goethe își reia activitatea sa universitară și studiile sale de drept și medicină. La aceasta se adaugă o amănunțită cercetare a catedralei din Strassburg, ceea ce îl face să descopere toată măreția și frumusețea artei gotice, căreia el îi va da numele de « artă germană ». Catedrala aceasta, în care el

tălmăcește esența artei plastice germane, adică armonia între sublim și plăcut, și o înlănțuire nemijlocită a tuturor elementelor decorative, n'a fost pentru Goethe numai obiectul unui eseu despre arhitectura germană, pe care-l va publica abia în 1772, dar poate că și cauza inițială a convertirii sale la germanism și a vindecării sale de influența franceză și de acel raționalism estetic pe care-l primise în bună parte dela Boileau. Și astfel într'un mediu pe jumătate francez Goethe se vindecă de influența culturii franceze și se convertește la germanism, convertire la care contribue mai cu seamă noua sa prietenie cu Herder. Prin poezia lui Klopstock, prin drama lui Shakespeare, prin arta gotică, prin criticismul raționalist al lui Lessing și mai ales prin contactul său direct cu natura și Dumnezeu, spiritul lui Goethe se pregătise pentru marea revoluție literară germană al cărei reprezentant tipic trebuia să devie el foarte curând.

În Septemvrie 1770, poetul face printr'o întâmplare cunoștința lui Herder, care venise la Strassburg în tovărășia prințului de Holstein-Eutin, pe care-l părăsi însă după paisprezece zile, căci boala de ochi de care suferea, îl silea să rămâie mai multă vreme în îngrijirea medicilor. Cunoștința pe care Goethe o făcu cu Herder, chiar în ziua sosirii acestuia, deschise repede calea unei prietenii, în care Goethe aducea devotamentul unei tinereți entusiaste și curiozitatea plină de stimă față de un om de litere cunoscut și în plin urcuș, iar Herder experiența unei vieți trăite intens și crestate de lupte, o personalitate deplin formată pentru cei douăzeci și șase de ani ai săi și o cultură, o concepție și un spirit critic de o rară ascuțime.

Vizitele lui Goethe, la început timide, deveniră repede zilnice, iar Herder chinuit de boala sa de ochi pe care nici primejdioasa operație pe care o suportă în prezența lui Goethe, nu i-o putuse vindeca, primi întâiu cu rezervă apoi cu simpatie și cu încredere vizitele tânărului. Goethe, era numai ochi și urechi, fiindcă știa că în creierul lui Herder găsește o bibliotecă pururi vie și o bogăție de idei originale, din care putea culege în voie o sumedenie de îndemnuri și sugestii. După înseși mărturisirea poetului, Herder a fost pentru el un stimulent. Goethe l-a admirat și, cu o curiozitate pe care Herder n'a respins-o niciodată, a pătruns în laboratorul literar al criticului. De când venise la Strassburg, Goethe nu avusese o prietenie literară și nu întâlnise pe nimeni care să-l îndrumeze, să-i deschidă orizonturi noi și să-l îndemne la lucru. Scrisese puțin și cetise, după vechiul său obicei, fără metodă. Herder, despre care cu puțin timp înainte poetul vorbise cu ușurință și neîncredere, era totuși prin criticele sale literare, un debutant cu renume de răzvrătit. Dacă la Leipzig, Goethe scăpă prilejul să cunoască pe Lessing, el nu înțelese să piardă ocazia unică de a se hrăni din inteligența, cultura și spiritul critic ale lui Herder. De altfel, prietenia aceasta a fost în prima ei fază foarte ciudată. Goethe nu și-a deschis sufletul lui Herder. I-a ascuns proiectele sale literare, pe *Goetz* și pe *Faust*. Poate fiindcă, arătându-i comedia *Complicii*, Herder n'a acordat acesteia nicio atenție. Nu a existat între amândoi o intimitate adevărată, o contopire sufletească fără rezerve. Ce-a fost atunci? Herder, bolnav și singuratec, primea cu plăcere prezența plină de respect a lui

Goethe în viața sa izolată dela Strassburg. Era de asemeni, bucuros că un tânăr inteligent, plin de curiozitate științifică și literară urmăria cu atenție speculațiile sale filosofice și istorice prin care își strecura sarcazmul și ironia mefistofelică. Herder, cu spiritul critic și mania sa pedagogică, a găsit în Goethe un element răbdător și tolerant, care asculta, înregistra, și nu opunea nicio rezistență. Căci Goethe întâlnește la Herder nu numai un spirit critic de o îndrăzneală și de o originalitate neobișnuită, care dacă distrugea pe unii idoli ai poetului, ca pe Ovid de pildă, în schimb îi curăța spiritul de atâtea false credințe literare. Mai găsisse la el și metoda plină de adâncime a istoricului, care nu se mulțumește să judece fenomenele istorice și literare la suprafață, ci caută să meargă până la cauzele lor primare. Herder îi arată, în manuscris, studiul său despre originea limbilor, în care Goethe când își scrie, la bătrânețe, autobiografia sa, spune că « se găsea în embrion tot ce Herder a realizat treptat mai târziu ». Dar învățătura lui Herder pentru Goethe e mai ales verbală. Ea se oferă în convorbirile zilnice, în cărți pe care i le recomandă și în concepția nouă istorică care se desprinde din fiecare cugetare a criticului privitoare la literatură. Astfel raționalistul Goethe, crescut în estetica strimță a lui Boileau, care abia culesese la întâmplare ceva din critica lui Lessing, și se hrănise la cultul simplității și al adevărului predicat de Oeser, dela care primise ceva din concepția artistică a lui Winckelmann, descoperă datorită lui Herder, interpretarea divină a istoriei și originea primară și dumnezeiască a poeziei, care după formula lui Hamann, dascălul lui Herder, e,

« limba universală a umanității ». Noua interpretare dată poeziei de Herder, care socotea limba în forma ei primară ca poezie și care vedea în poezia populară a națiunilor aceeași expresie a unei genialități divine, nu putea decât să spulbere credințele raționaliste ale poetului, a cărui genialitate tumultoasă abia aștepta să arunce la o parte tot balastul strimtelor reguli estetice. Herder îl reîn- toarce pe poet la Shakespeare, în a cărui lume multicoloră și în a cărui poezie eruptivă și fantastică, Goethe găsește acum un adevărat tezaur de poezie naturală și un neașteptat stimulent literar. Tot Herder îi atrage atenția asupra lui Ossian, pe care-l cetise superficial și care prin contrafacerea în care se înfățișa, reușise să treacă drept colecționar de vechi cântece germanice, precum și asupra lui Xenofon, Platon și Rousseau, singurul francez pe care Goethe, îl socotea ca pe un înnoitor revoluționar al unei literaturi de mult timp uzată și îmbătrânită. Pentru Goethe lumea revelată de Herder fusese o adevărată minune, căci în locul unei literaturi artificiale ca o grădină englezească, se deschideau acum sălbatecile drumuri și păduri ale unor încântătoare priveliști de poveste și de vis. Herder n'a fost pentru Goethe decât un deschizător de poteci, un sfărământor de idoli și un liberator de graniți intelectuale. De acum încolo genialitatea și titanismul lui Goethe nu mai au nevoie de tălmăciu spre a pătrunde în miezul lumii și a poeziei. Când Herder părăsi de Paște 1771 Strassburgul, Goethe nu-l regretă prea mult și-i înlesni chiar să-și împrumute banii trebuitori călătoriei, pe care Herder, om de cuvânt, îi înapoie cu toate greutatele sale materiale covârșitoare. Herder, care scrie

logodnicei sale Karoline Flachsland în termeni atât de lipsiți de importanță despre Goethe, numindu-l « un om adevărat bun, dar extrem de ușuratec și de glumeț », nu-și dădea seama că la Strassburg deslănțuise sufletul și închipuirea aceleia care trebuia curând să devie reformatorul necontestat al poeziei germane.

Goethe odată stârnit de spiritul demonic al lui Herder, trăiește de acum încolo într'o adevărată beție literară, împărtășind entuziasmul său pentru Shakespeare, Ossian și Homer celor din preajma sa. Prânzurile zilnice de sub preșidenția lui Salzmann, deveniră o adevărată academie literară, în care cultura franceză în frunte cu Voltaire, dar cu excepția lui Diderot și Rousseau, era călcată în picioare, iar natura, geniul germanic și libertatea erau ridicate în slavă. Curând se adaugă acestei tovărășii Iakob Michael Reinhold Lenz, poetul cu chip feminin, cu suflet pătimăș și cu fantazie aprinsă, care prin spiritul său de intrigă îi dă mai târziu lui Goethe mult de furcă. În cele din urmă își face apariția și Heinrich Leopold Wagner, alt literat care avea să graviteze în jurul lui Goethe, astfel că, cei ce aveau să deslănțue curând în literatura germană acea revoluție literară numită *Sturm und Drang*, își stabiliseră acum la Strassburg micul lor cenaclu. În această tovărășie, care e în miniatură, gruparea revoluționară de mai târziu, Goethe predică cultul naturii, al lui Shakespeare și al poeziei germane. Dar și traiul exterior al lui Goethe se schimbă din ziua când personalitatea și geniul său se trezesc la viață nouă. Un martor ocular ni-l descrie pe Goethe « cutreerând pădurile, munții, mărăcinișurile și văile,

într'o îmbrăcăminte cu totul personală și surprinzătoare, cu pălăria strâmbă și părul sburlit » încât « privirea, mer-sul, vorba, bastonul, totul vestia un om extraordinar ». Aceeași impresie face Goethe și asupra altora, ca, de pildă, asupra poetului alsacian Gottlieb Konrad Pfeffel, care-l numește « un om de geniu, dar de o suficiență insu-portabilă ».

La această schimbare neașteptată a lui Goethe, care în locul tânărului bolnăvicios cum fusese la sosirea în Alsacia, apare acum ca un bărbat de o sălbatecă vitalitate, a contribuit mai mult decât se crede, dragostea lui pentru fiica pastorului din Sesenheim, Friederike Brion. A fost cea dintâi dragoste literară a lui Goethe, nu atât prin consecințele ei poetice, cât prin cadrul idilic și pei-sagiul fermecător în care s'a desfășurat și prin atmosfera romantică în care a trăit Goethe la Sesenheim. De altfel Goethe și-a dat seama, că ceea ce l-a cucerit atunci, nu a fost femeia, ci farmecul natural al acestei fete de țară, acel parfum de floare de câmp ce se desprindea din toată ființa ei. Simplitatea cu care ea își dăruia o iubire lip-sită de artificii, grația cu care purta costumul național alsacian și gingășia cu care cânta cântecele populare, de care Herder îi vorbise tocmai lui Goethe și pe care acesta, de acum în colo, le va culege în călătoriile sale de-a-drep-tul din gura poporului.

În autobiografia sa, Goethe închină câteva pagini pline de vrajă și duiosie acestei iubiri de tinerețe, pe care o lite-rarizează într'atât, încât, ca s'o puie în legătură cu romanul lui Goldsmith *Vicarul din Wakefield*, fixează cunoștința cu Friederike în vara anului 1770, deși călătoria pe care

o face în Lorena cu prietenul său Weyland, care-l duce la Sesenheim unde pastorul Brion trăia înconjurat de mica lui familie asemeni vicarului lui Goldsmith, se întâmplă abia în Octomvrie. Goethe învăluie descrierea acestei iubiri câmpenești și suave, într'o horbotă literară, din care se desprinde chipul dulce al Friederikei, cu nasul mic și ușor ridicat în sus, cu ochii ca cicoarea, cu cozile prea grele pentru grumazul ei. Goethe evocă apoi armonia de linii a unui trup svelt și sprinten și acea voioșie și sburdălnicie șugubeață, care câștigă repede inima și imaginația poetului. Pentru tânărul care, de dragul unei glume, venise travestit în haine de student sărac, întâia seară petrecută în intimitatea unei familii, în care îl vrăjea laolaltă bunătatea și căldura pastorului ce-l primise ca pe un vechiu prieten cât și veselia comunicativă a celor două surori mai mari Olivia și Friederike, a fost de sigur, de o proaspătă și unică noutate. A doua zi, Goethe leapădă travestiul sărăcăcios pentru altul mai vesel, și reappare la Sesenheim ca un adevărat cuceritor, hainele de sărbătoare ale unui tânăr din Drusenheim mistificând din nou pe ospitalierii săi amfitrioni. Dar gluma a durat puțin, căci dragostea își deschide repede larg aripile în suflul lui Goethe. Reîntors la Strassburg, biletele și versurile pleacă grăbite spre Sesenheim, unde Goethe nu lăsase numai o muză ca din povești, dar și un cadru de basm. Poetul nu poate uita « limpezimea cu care vorbea Friederike și care prefăcea noaptea în zi », nici atenția cu care ea ascultase basmul *Noii Melusine* și nici grația de căprioară cu care alerga pe potecile răvășite de toamnă. Până'n primăvară îndrăgostiții s'au văzut puțin, dar

depărtarea măria vraja unei iubiri care se născuse în condițiuni atât de idilice. De Crăciun, Goethe petrecu câteva zile în casa pastorului, iar puțin după aceea, mai sigur în plin Carnaval, Friederike veni pentru câteva zile la Strassburg. Simpla fată de țară, îmbrăcată în portul regiunii și mișcându-se stângaciu într'un mediu neobișnuit nu se potrivea cu decorul și viața felurită a orașului. Când însă primăvara îmbrăcă în flori Sesenheimul și când în Sâmbăta Paștelui Goethe sosi pe neașteptate și găsi în poarta casei de țară a pastorului pe cele două surori, atunci farmecul Friederikei cuprinse ca într'o beție pe poet, iar în zilele ce urma, boschetul înflorit din grădina parohiei îngădui lui Goethe să strângă pentru întâia oară în brațe iubita, care-i dăruia cu simplitate și bucurie elementară o dragoste curată ca un izvor de apă, dar deplină ca o biruință a naturii. Dacă Goethe a iubit-o pe Friederike în cadrul ei idilic, dacă el ca un călător fără scrupule a primit cu ușurință ofranda totală a acestei iubiri înflăcărare și încrezătoare, Friederike a văzut de sigur în tânărul și genialul student, cu purtare de patrician și cu toane de poet, prototipul visurilor sale. Goethe își dădea seama că iubirea lui era o încântare și o beție trecătoare, pe când, dragostea Friederikei un sentiment puternic și hotărât. După ce trecuse prima înflăcărare, în timpul unei noi și prelungite vizite pe care Goethe o face de Rusalii la Sesenheim, când Friederike se agață de dânsul ca o iederă, el își dă seama că iubirea lui e trecătoare ca o poezie și că idila sa nu poate dura mai mult decât o primăvară și atât cât trebuia ca să-i deslănțuie șuvoiul unui lirism de mult adormit.

Reîntors la Strasburg și năpădit de grijile examenelor cari se apropiau și de sfârșitul șederii sale între străini, Goethe își dă seama că finalul poveștii sale de iubire se apropie. El mărturisește că despărțirea i-a sugrumat sufletul și în clipa în care, la ultima întâlnire, i-a întins Friederikei mâna de pe cal, își dă seama că sfâșia inima unei ființe care crezuse într'însul. Abia mai târziu, la Frankfurt, când Friederike îi scrisese o scrisoare neuitată, Goethe înțelese că plecase ca un hoț, care zdrobise un suflet și ucisese un vis. Friederike nu l-a uitat niciodată pe Goethe, iar când, în Septemvrie 1779, Goethe a revăzut-o în treacăt, el o găsi nemăritată, dar resemnată și blândă așa cum o părăsise odinioară. Goethe s'a judecat cu asprime în autobiografia sa, pentru ușurătatea cu care s'a purtat cu o femeie, față de care a dus lipsa de scrupule până la a-i sfârâma existența și căreia, după înseși mărturisirea sa, i-a primejduit aproape viața prin brutalitatea despărțirii. Remușcările l-au urmărit însă multă vreme și dacă în Weislingen și Clavigo el condamnă propria sa ușurință, în cele două Marii din *Goetz* și din *Clavigo* și în Margareta din *Faust*, Goethe a apoteozat amintirea iubitei cu ochi albaștri și cozile blonde de pe malurile Rinului. Idila dela Sesenheim, în care Goethe a pus mai multă poezie și imaginație decât inimă și conștiință, nu puteau să aibă decât acest trist amurg, căci tânărul licențiat în drept și micul titan genial care nu cunoștea scrupule și piedici în calea sa, avea înaintea lui o viață întreagă, pe care nu o putea închide în cadrul romantic și sterp al unei idile prefăcute într'o mediocră căsnicie.

Ultimele luni petrecute la Strassburg, Goethe le-a întrebuințat pentru pregătirea lucrării sale de doctorat. Ingâmfat, îndrăzneț și sigur pe sine, Goethe voi să scrie o teză originală, dar cu un caracter prea revoluționar pentru mentalitatea juriștilor din acea vreme. Teza sa trebuia să aibe ca titlu: *Jesus autor et iudex sacrorum*, iar subiectul ei avea drept scop să desvolte fraza « că legiuitorul nu e numai îndreptățit, dar chiar dator să stabilească un anumit cult, de care n'au voie să se desfacă nici clerul nici laicii ». Consilierul Goethe, căruia poetul îi comunică planul său în detaliu, ca un protestant luminat și un jurist erudit ce era, împărtășește în totul părerile fiului său. Tema lui Goethe, influențată puternic de « Contractul Social » al lui Rousseau, temă prin care susține că religiile au fost introduse de oameni politici și mari cuceritori militari și că însuși creștinismul ar avea o temelie politică și etatistă, a surprins și a îndignat pe profesorii din Strassburg. Aceștia s'au grăbit să respingă o teză de doctorat, a cărei răspundere morală nu și-au putut-o lua și a cărei tipărire în niciun caz nu putea fi încuviințată. Indrăzneala lui Goethe de a discuta cu atâta libertate religia, a produs în cercurile universitare o enormă senzație. Profesorul Ring scrie despre Goethe, ca despre un erudit pretențios, care a fost repede pus la locul lui; iar Elias Stöber spune că tânărului candidat la doctorat « îi lipsea cu siguranță o doagă ». Neputându-și trece doctoratul, spre marea mâhnire a tatălui său, căruia teza scrisă în latinește îi convenia de minune, Goethe a pregătit la iuțeală un număr de teme juridice de cea mai banală factură, pe care le susținu în ziua de

6 August 1771, având ca referent pe prietenul său Lerse. Examenul s'a ținut într'o adevărată atmosferă umoristică, de care pomenește pe larg profesorul Metzger într'o scrisoare.

Astfel Goethe devenit licențiat în drept, se întoarce acasă pe la mijlocul lui August cu un titlu mai mărunț, dar care nu-l oprea totuși să poarte în Germania titlul de doctor, spre satisfacția și consolarea consilierului. O scurtă oprire la Mannheim îl aduce în sala de antichități a Academiei de desen, unde poate, pentru întâia oară, — căci la Dresda ochii săi nu se opriseră asupra nici unui exemplar de artă antică — să asemuiască liniile simple și nobile ale sculpturii grecești, care fac ca credința sa în arhitectura nordică să șovăe puțin. Poetul are aici doar o fulgerătoare viziune a ceea ce avea să-l cucerească pe deplin, în Italia, mai târziu.

Goethe revenia acum în orașul său natal, renăscut trupește, cu spiritul eliberat de prejudecățile primei tinereți și cu un pachet de proiecte literare, dintre care drama sa, *Goetz von Berlichingen* avea să fie cea dintâi realizare poetică ce trebuia să-i deschidă drumul unei rezezi celebrități.

V

DESCĂTUȘAREA

Activitatea literară a lui Goethe la Strassburg nu a fost bogată. Și dacă ar fi să judecăm evoluția surprinzătoare care se produce în spiritul și talentul său numai după puținele documente literare rămase, ar fi să nu înțelegem ce-a însemnat pentru poet tot ce-a trezit în el, natura, poezia populară, spiritul germanic pe neașteptate descoperit, apoi Herder și grandioasa personalitate creatoare a lui Shakespeare. Strassburgul a fost pentru Goethe o epocă de desrobire spirituală, de mari prefaceri lăuntrice, de sfărâmări de idoli și de largi orizonturi deschise ca niște imense luminișuri. Spiritul său trezit la viață nouă, scutura acum pe neașteptate lanțurile raționalismului și decorurile pudrate ale stilului rococo. Goethe a primit în această etapă a evoluției sale o serie întregă de altoiuri, spiritul său croindu-și poteci noi și deschizând orizonturi nebănuite unei inteligenți dornice de libertate și unui talent poetic obosit de convenționalul literar al vremii. A fost o epocă mai mult de gestație și de formație intelectuală, decât de creație propriu zisă. Lumea nouă care i s'a relevat la Strassburg, l-a zguduit prea puternic, freamătul ce i-a clocotit în suflet

I-a cutremurat prea intens, pentru ca limpezimea de gând și reculegerea sufletească de care avea nevoie creația sa poetică, să fi găsit răgazul trebuincios unei activități literare fecunde. La Strassburg are loc abia însămânțarea noilor concepții și altoirea noilor motive literare. Roadele vor apărea după întoarcerea la Frankfurt și după lichidarea crizei sentimentale dela Wetzlar. De aceea, urmărind activitatea literară a lui Goethe în Alsacia, vom asista la zorile unei zile foarte luminoase și la înmugurirea unei primăveri poetice, al cărei belșug, Goethe îl va culege însă, abia, peste câțiva ani.

Venind dela Frankfurt la Strassburg, Goethe n'aduce cu dânsul niciun proiect literar. Cel mult, acele însemnări, cuprinse sub titlul de *Ephemerides* și în care putem urmări, de-a-lungul cetirilor sale, eliberarea sa spirituală, care va îndruma geniul său trezit la viață nouă, pe alte căi. Universalismul lui Goethe ia în aceste însemnări « efemere » proporții cu adevărat haotice. E un mărăciuniș de nume și de probleme din toate domeniile, de citate, de confruntări și de inițieri intelectuale, care ne înfățișează intelectul lui Goethe, după o expresie pe care el o aplică lui Shakespeare, ca « o cutie mică de rarități ». Criticismul său se lărgește mult și aproape toate motivele esențiale de mai târziu ale *Sturm und Drang-ului* apar în embrion în aceste « efemeride ». Lecturile sale alătură pe Lessing de Rousseau, pe Voltaire de Paracelsus, pe Rousseau de Tauler, pe Giordano Bruno de Iacob Ayrrer, pe Esop de Jouvenal, pe Skalzii germanici de Homer și așa mai departe. Aici apare întâiu, într'o sumară critică făcută lui Lessing, concepția lui Goethe despre arta ca-

racteristică, susținând că « anticii au evitat din arta plastică mai mult ceea ce era fals, decât ceea ce era urât », și că « au înțeles să transforme în chipuri frumoase, în frumusețe, cele mai groaznice strâmbături ». Apoi, întâlnim ca o sentință de condamnare ostilitatea împotriva oricărei limbi străine folosită în poezie, după cum reiese din lapidara formulare: « Cine scrie sau face poezie într'o limbă străină, e ca unul care locuște într'o casă străină ». Tot printre aceste « efemeride » cuvântul « geniu », din care revoluționarii literari vor face mai târziu o lozincă, se strecoară de-a-lungul citatelor pe care le culege din poezii străini și din filosofii cu al căror scris își nutrește gândirea. Iar printre cele câteva cugetări care încheie mozaicul « efemeridelor » întâlnim două, în care spiritualitatea nouă a lui Goethe oglindește ceea ce era mai hotărîtor pentru creația lui: cultul naturii și aversiunea față de falsa cultură. Când spune că « natura e o melodie, în care e închisă o adâncă armonie », Goethe se simte contopit cu marea muzică armonioasă care e pentru dânsul lumea formelor vii; iar când formulează lapidar și hotărîtor că, « ura împotriva pedantului sau a cenzorului e un etern principiu de bază al naturii », el nu face decât să constate disproporția dintre cultura rațională și natura liberă și creatoare de valori veșnice.

Treptat-treptat, Goethe leapădă trevesiurile conceptuale și literare cu care cultura și educația sa raționalistă îl învesmântase. Individualismul său, care până acum nu reușise să rupă cătușele modei și ale educației, izbucnește în toată libertatea, spărgând tiparele raționali-

mului în care își sugrumase elanurile unei tinereți, pe care o trăise până atunci mai mult la suprafață, decât lăuntric. Iată-l chiar în seara sosirii sale la Strassburg, descoperind imensitatea barbară a catedralei lui Erwin von Steinbach și frumusețile unei arte inedite, dar condamnate în contumacie, de dânsul și de alții. Iată-l gă-sind întrunite și înfrățite în același monument, puterea de creație divină a geniului, trecutul veacurilor apuse și frumusețea caracteristică a unei arte spontane, eliberate de teroarea regulilor. Curând după aceea, natura sălbatcă, înoindu-se pururi și confundându-și rămășițele trecutului cu bucuriile înfloririi multicolore și neregulate, apare ochilor săi ca o minune a lui Dumnezeu, sau ca o poveste nesfârșită a unui geniu poetic nevăzut. Și această natură, o întâlnește el la tot pasul, în călătoriile făcute la întâmplare pe drumurile pitorești ale Alsaciei, în nopțile cu lună, în larma orașelor, în liniștea patriarhală a satelor și în pitorescul oamenilor și obiceiurilor lor. Dar natura alsaciană, îi va revela și acel specific germanic, care-i va alunga din minte ultimele urme ale stilului rococo și ale influenței franceze prea timpurii și de aceea, neasimilate. Căci, drumurile naturii renane îl vor duce spre tainele unui trecut, care îi va revela geniul creator al germanilor și îi va descoperi frumusețile poeziei populare, în care natura cu podoabele ei și omul cu pasiunile lui, se înfrățesc pentru totdeauna. Și tot în cadrul naturii pe care el o trăește cu toate avânturile sufletului său, Goethe va întâlni silueta alsaciană și plină de un farmec primitiv a Friederikei, care-l va smulge din lăncezeala unei intelectualități sterpe și-l va arunca



Camera lui Goethe în casa părintească din Frankfurt
După un pastel de Ludwig Michalek



Friederike Brion

în mrejele unei iubiri, care va însemna pentru dânsul, înainte de toate, deslănțuirea deplină a lirismului său.

Dar toate aceste forțe noi, care se trezesc nemijlocit în sufletul și spiritul poetului, vor putea da roade abia în clipa când se vor clarifica, când un spirit critic călăuzitor va ști să le dea orientarea trebuitoare, pentru ca ele să devie roditoare. Călăuzul acesta a fost, pentru Goethe Herder. Ceea ce descoperise poetul întâmplător prin intuiția sa genială, era acum lămurit ideologic de Herder. Acesta a fost pentru Goethe un adevărat revelator de taine spirituale, nebănuite. El îi deschide poetului larg porțile imaginației și-i desleagă lanțurile spiritului. Individualismul instinctiv al titanului în miniatură, devine prin Herder, conștient și capătă nu numai justificare filosofică dar și una istorică. Dela Herder primește Goethe crezul că în poezie nota dominantă trebuie s'o aibă simțirea și că prin forță creatoare și pasiune se manifestă geniul poetic zămisitor de opere originale, fără a ține seama de arbitrarul regulelor. Herder îi lărgeste apoi concepția poetică, dându-i o temelie istorică și sensul dumnezeesc al lumii, al poeziei și al limbii. Tot bagajul raționalist adus de Goethe la Strassburg este lichidat de spiritul critic și tăios al lui Herder. Idolii cărora poetul i se închinase până atunci, sunt sfărâmați de judecata necruțătoare a criticului. Poezia, limba și poporul creator de artă, iată cele trei elemente decisive și strâns legate între ele, primite de Goethe ca un comandament estetic dela Herder, care descoperise sufletul lui Dumnezeu în poezie și în limbă și văzuse în poezia populară

sau a geniilor naționale, expresia cea mai pură a geniului omenesc.

Ce era deci mai firesc, decât ca Goethe să renunțe la stilul artificial al anacreonticilor și la utilizarea pedantă a limbii franceze, care comparată cu proaspăta limbă germană a poeziei populare, îi apărea acum ca o haină prea strimță și prea săracă pentru bogăția sufletului său? Cele douăsprezece poezii populare — numai una singură e în dialect alsacian — pe care Goethe le-a cules de-a dreptul din gura poporului, sunt toate balade, în care geniul popular fixează în cadrul naturii germane, figurile de eroi ale prinților medievali, sau ale fetelor din popor, în frăgezimea și simplitatea lor cu totul deosebite de siluetele feminine ale idilelor anacreontice. Dacă ar fi să judecăm numai după aceste poezii, ce a învățat Goethe dela lirica populară, am trebui să recunoaștem că însușirile caracteristice de mai târziu ale poeziei sale, acțiunea, dramatismul, mișcarea și dinamismul, poetul le găsisese concentrate în vibrațiile repezi și pătimașe ale acestor balade, în care totul e viață și freamăt, mișcare și forță dinamică. Aici Goethe întâlnea elementele idilice în altă haină decât aceea a stilului rococo; iar în simplitatea formei și în lipsa oricărei podoabe verbale inutile, Goethe găsea cea mai bună pildă pentru propria sa producție lirică. Unele dintre baladele sale ca « Das Lied von der Magd », (Cântecul slujnicei), aveau să-i servească ca motive pentru viitoarele sale drame, cum e cazul cu *Clavigo*, al cărei final amintește sfârșitul baladei servitoarei părăsită de iubit și stingându-se de durere. Cetind cu atenție baladele populare culese de Goethe la douăzeci

de ani și confruntându-le cu baladele sale de mai târziu, se poate vedea ușor cât și-a însușit Goethe din tehnica acestor poezii culese la întâmplare. De altfel și faptul că, introduce printre poeziile proprii acea minunată poezie populară « Heidenröslein », (Măcieș din vale) căreia numai prin câteva detalii stilistice îi schimbă forma originală, e o dovadă cât de adânc a trăit el lumea și muzica poeziei populare. Ce fel de folos i-a adus contactul cu limba populară și sfaturile lui Herder, se vede în fiecare rând al său scris la Strassburg, dela traduceri fragmentare din Ossian, până la poeziile sale lirice cuprinse în ciclul « Friederike ».

Dacă urmărim, în ordinea lor cronologică, poeziile inspirate de iubirea pentru Friederike Brion, vom desluși la cele dintâi din acest ciclu, obsesia stilului delicat și galant al anacreonticilor. Simțirea încă nu izbucnește cu violență și vechea recuzită a stilului rococo mai e utilizată de poet, spre acea expresie idilei sale dela Sesenheim. Astfel poezii ca: « Blinde Kuh », (De-a baba oarba) « Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg » (Dacă moare vulpea, rămâne blana) și « Mit meinem gemalten Band » (Cu o panglică pictată) aparțin ca motive, simțire și stil liricei anacreontice. Cele dintâi două sunt badinajuri sentimentale în legătură cu două jocuri de societate, iar stilul jucăuș în care sunt scrise nu trădează un fior liric puternic și nici nu revelează o mânuire nouă și personală a materialului lexic. Cea din urmă poate fi socotită pe drept cuvânt un model de poezie anacreontică. Motivul panglicii presurată de trandafiri, afectatul joc de cuvinte, ușoara frivolitate care se desprinde din simțirea poetului și sentimentalis-

mul dulceag care încheie poezia, fac ca acest cântec superficial în fond și în stil, să întreacă mult, întreaga producție anacreontică a poeziei galante. Dar ce neașteptată e trecerea dela această poezie dulceagă și decorativă, la poezia bărbătească din chemările de dragoste către Friederike! Odată cu descoperirea naturii elementare, are loc la Goethe și descătușarea simțirii sale poetice, care nu se mai găsește la largul ei în decorul înghir-lantat și pudrat al stilului rococo. La Sesenheim, în grădina parohiei pastorului Brion, Goethe nu mai e studentul cu peruca bine așezată și cu haina tăiată după cea mai afectată modă. Acum e călătorul entuziast, care, cu părul în vânt și cu haina uzată de pribegii, străbate, în goana calului, șoseaua care duce dela Strassburg la Sesenheim. Poetul vede, simte și înțelege lumea, altfel. Așa precum își trăiește viața fără a mai ține seamă de regulile convenționale ale politeții de fiecare zi, disprețuind poruncile rațiunii și legile pedante ale societății, tot așa și poezia sa e de acum încolo o izbucnire spontană și caldă a unei simțiri care nu cunoaște piedici și în calea căreia nu stă nicio idee preconcepută. Poate fiindcă nu scrie acum cu gândul de a face literatură, ci doar din nevoia de a-și revărsa prisosul sufletesc, Goethe s'a descoperit pe sine însuși în strigătul de bucurie sau de durere a unei iubiri care era, prin condițiunile în care s'a născut, ea însăși literatură adevărată și adânc trăită. Ceea ce constituie farmecul acestor poezii, e tocmai caracterul lor de improvizație, de confesiune grăbită și de purificare a unei simțiri prea vijelioase. Forma îngrijită și stilizată nu e esențialul în această poezie vulcanică,

în care irupe un lirism nestăpânit. Câtă deosebire între strigătele acestea pătimășe și înfrigurate și între sentimentalismul pedagogic din poeziile dela Leipzig! Aici nu mai e pretenția cu zorzoane și broderii din lirica artificială a primei sale adolescențe, ci e simțire devenită cuvânt și imagine, ritm și melodie. Goethe descoperă acum ritmul liberat de cătușe al poeziei și muzica nelămurită și șerpuitoare a unui vers care evoluează la întâmplare după capriciile muzicei interioare a elanului său sufletesc. Aceasta e marea prefacere ce se întâmplă acum cu poetul Goethe: adaptarea formei exterioare la forma interioară a poeziei, condiție pe care Goethe, doi ani mai târziu, o va socoti hotărâtoare pentru orice creație literară.

Fiindcă poezia lui este acum o izbucnire spontană și nestăpânită, ea va avea un puternic caracter dramatic, care va fi desbaterea unui conflict lăuntric, va fi acțiune vie, va fi freamăt și tremur sufletesc dizolvat în ritm. E firesc deci ca pentru o asemenea poezie poetul să creeze o limbă nouă, spontană și nemijlocită ca și cauza care o produce, o limbă puternică și proaspătă în care vocabularul, împerecherile de cuvinte, imaginile, ritmul, într'un cuvânt stilul să fie expresia nemijlocită și unică a frământărilor lăuntrice și a viziunii poetice. O poezie de pildă, ca « *Erwache Friederike* » (Trezește-te, Friederike!), cu toate imperfecțiunile și stângăciile ei formale, conține mai mult lirism și are mai multă expresie, decât toată poezia galantă din care se inspirase până atunci Goethe. Iar poezia « *Willkommen und Abschied* » (Bun sosit și rămas bun) întrunește toate elementele liricei goetheene

de mai târziu, atât prin spontanitatea și vigoarea simțirii, prin acea beție interioară care se sbuciumă în ritmul versurilor, prin tremurul imaginilor și prin acea unică înfrățire cu natura, cât și prin precizia expresiei, prin utilizarea verbelor în locul adjectivelor și prin toate detaliile stilistice care caracterizează originalitatea poetului. O strofă ca cea de mai jos, vădește în cele mai mici amănunțimi, cum freamătul lăuntric al poetului și viziunea dinamică a naturii, devin ritm, imagine și expresie poetică.

Der Mond von einem Wolkenhügel,
 Sah schläfrig aus dem Duft hervor,
 Die Winde schwangen leise Flügel,
 Umsausten schauerlich mein Ohr.;
 Die Nacht schuf tausend Ungeheuer —
 Doch tausendfacher war mein Mut;
 In meinen Adern welches Feuer!
 In meinem Herzen welche Glut!

Câtă deosebire apoi între felul cum fusese până acum cântată natura în poezia lirică germană și între chiotul de bucurie și admirație pentru frumusețile peisagiului din acel « Mailied », (Cântec de Mai) — în forma lui inițială intitulat poate chiar mai bine « Maifest » — în care murmurul naturii se împerechează cu înfiorările sufletești ale poetului, străbătând în ritmul scurt al versurilor în care totul e mișcare și strigăt! Natura cu înflorirea ei spontană, cu bucuriile, luminile, culorile și cântecele pe care le împarte, nu e decât leagănul înflorit și însoțit al iubirii care nu-și găsește pe deplin fericirea în mijlocul armoniei

universale pe care poetul o descoperă în tot cuprinsul firii. În repede succesiune a stărilor sufletești și a visiunilor plastice, în ritmul aproape trepidant al versurilor scurte ca niște răsufări pripite, în lipsa totală de pozoabe stilistice și în expresiile lapidare ca niște interjecții, stă valoarea acestei poezii care deschide, fără îndoială, o epocă nouă în lirica germană.

Strofele de mai jos ajută cu exemplificarea lor plastică și directă, la prezentarea noului lirism, pe care-l smulge Goethe sufletului și spiritului său în mijlocul naturii alsaciene.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blinkt dein Auge
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud und Mut

Zu meinen Liedern
Und Tänzén giebst.
Sei ewig glücklich
Wie du mich liebst!

Când un poet simte atât de puternic viața, natura și iubirea, când personalitatea sa se desfășoară cu atâta

independență și vigoare, ce geniu literar i-ar fi putut vorbi mai mult sufletului, decât acel titan al fantaziei și al pasiunilor umane, acel răscolitor al tainelor naturii care a fost Shakespeare? La Strassburg, alături de Homer și de Ossian, marele prieten al închipuirii sale poetice și covârșitorul său dascăl și stimulent e, Shakespeare. Desigur că, nu aici ia Goethe întâia oară contact cu poezia lui Shakespeare. Aici însă îi descoperă originalitatea, îi pătrunde geniul creator prometeic și se simte congenial cu dânsul. Aici, prin intermediul lui Herder, care vede în Shakespeare o forță primitivă de plăsmuire poetică, marele dramaturg englez devine obsesia lui Goethe. Din convorbirile avute cu Herder, privitoare la geniul lui Shakespeare, s'a născut acea cuvântare entuziastă a lui Goethe intitulată *Zum Shakespeare Tag*, scrisă la Frankfurt anume pentru ziua de 14 Octomvrie 1771, care însă, după toate probabilitățile, nu a fost cetită la o serbare organizată în cinstea lui Shakespeare. Deși tipărită abia în 1773, această mică disertație aparține, ca idei și ca stil, aceluși început de Sturm und Drang al cărui reprezentant tipic a fost Goethe. Firește că admirația excesivă a lui Goethe pentru Shakespeare nu mai era un lucru surprinzător în Germania, unde, după Iohann Elias Schlegel, Moses Mendelsohn și Lessing, — acesta din urmă, după cum se știe a căutat să-l împace pe Shakespeare cu principiile aristotelice și să-l opuiască ca pildă de imitat clasicilor francezi — Gerstenberg, în ale sale *Scrisori despre ciudățeniile Literaturii* scoase în relief realismul până la barbarie al poetului englez. Ceea ce poate aduce Goethe nou, e o explozie de admirație fără rezerve

pentru geniul creator al englezului cu care se simte frate și tovarăș de plămăiri poetice, e stilul ditirambic exagerat în care îmbracă cuvântarea sa și e violența disprețuitoare prin care lichidează vechile modele franceze. Nu trebuie apoi trecut cu vederea că Goethe, el însuși poet cu elanuri prometeice, vede în Shakespeare, un camarad congenial de poezie, care și-a putut înfăptui visiunile literare, ceea ce tânărului titan din Strassburg nu-i era încă îngăduit. Shakespeare e deci, pentru Goethe, un mare și vjelos îndemn și mult mai mult decât un model ce trebuie adâncit, explicat și imitat. El singur recunoaște în cuvântarea sa că, a cugetat puțin despre Shakespeare, pe care mai mult « l-a simțit și l-a bănuț » și a cărui lectură a fost o revelație care i-a « lărgit existența cu un infinit ». Acuma, în sfârșit, își dă seama că unitatea de loc e asemeni unei temnițe, iar unitatea de acțiune și de timp sînt cătușe împovărătoare pentru fantazie. Aceeași putere și independență de creație admiră el la Sofocle, rămas neînțeleș de francezi, « căroro echipamentul grecesc li era prea mare și prea greu ». Iar caracterizarea tragediilor franceze, « care se aseamănă toate ca zăpada », și care prin regularitatea lor sunt plictisitoare, e de sigur o formulare tipică pentru toată estetica din Sturm un Drang. Pe Shakespeare îl iubește, cum îl iubea Pylade pe Oreste, fiindcă a știut să creeze viața și natura și ca un nou Prometeu a zămislit oameni de mărime « colosală » și i-a în-suflețit cu « suflarea spiritului său ». In fața lui Shakespeare, Goethe nu poate striga decât : « Și eu strig, Natură ! Natură ! Natură ! nimic atât de mult natură ca oamenii lui Shakespeare ». Și prin gura acestor oameni uriași

vorbește geniul și personalitatea poetului, care a știut să strângă « în cutia sa cu rarități întreaga istorie a lumii ». Câtă depărtare deci, dela poezia dulceagă și artificială a lui Wieland și Voltaire și chiar dela propriile sale încercări în care oamenii sunt fragili « ca niște bășici de săpun », până la fresca aceasta grandioasă a operii shakespeariene. Cât de puternic îl va înrâuri Shakespeare cu al cărui geniu nu îndrăznește să se măsoare, dar spre a cărui înălțime tinde cu încăpățănare, se va vedea nu numai în *Goetz*, dar în toate acele planuri dramatice de proporții mari și cu eroi titanici care încep să fie zămislite de rantația lui Goethe.

Aceleiași epoci de formație spirituală a Strassburgului aparține și articolul său *Despre arhitectura germană*, deși acest mic eseu, redactat la Frankfurt după notele aduse cu sine din Alsacia, a fost publicat abia în 1773. Entuziasmul cu care Goethe descoperă tainele minunate ale artei gotice, adâncirea neîntreruptă a structurii și podabelor catedralei din Strassburg, admirația pentru maestrul ei creator, Erwin von Steinbach, l-au îndemnat pe poet să aștearnă pe hârtie gânduri noi, pe care uriașul monument i le-a trezit, gânduri care-l fac să-și schimbe concepția estetică și cu privire la arta plastică, nu numai la cea literară. Studiul acesta e scris în același stil diti-rambic și admirativ ca și cuvântarea despre Shakespeare, cu toate că Goethe își dă ostendela în părțile teoretice să pară foarte serios pregătit și să se rostească cu obiectivitate și siguranță. Nota polemică, cu exagerări inerente unui entuziasm tineresc, nu lipsește nici aici.

Astfel, învinuiește pe francezii și pe italienii că și-au « câr-pit » arhitectura lor din resturile antichității, fiind mereu preocupați să imite, să proporționeze și să respecte, anumite principii pe care tânărul estetician le socotește cu severitate « mai primejdioase pentru artist decât exemplele ».

Sub tirania acestor principii se găsea Goethe, când a privit întâia oară catedrala lui Erwin von Steinbach ridicându-se în fața lui în toată măreția ei gigantică. Pentru Goethe cuvântul « gotic » avea atunci un înțeles pejorativ și era sinonim cu barbar, diform, desordonat și haotic. Acum, ideile preconceptuate dispar în fața descoperirii că, în colosul masiv pe care-l contemplă există nu armonie numai între părțile mari ale construcției, dar și între cele mărunte și, mai ales, între cele dintâi și cele din urmă. « O impresie mare de tot — spune Goethe — îmi umplea sufletul pe care, fiindcă ea (catedrala) era compusă din o mie de particularități armonice, nu o puteam decât simți și gusta, în niciun caz însă recunoaște și explica ». El constată acum cu încântare că, masele greoaie și barbare « sunt însuflețite de micile și nenumăratele părți și detalii » și protestează că o operă atât de grandioasă a fost micșorată de esteticianii germani prin cuvântul gotic, neînțeles de ei, când ar fi trebuit să-și dea seama că se găseau înaintea unor pilde unice de arhitectură originală germană, în care pentru întâia oară « se aflau întrunite, într'un tot viu, elementele împrăștiate ». El numește această artă, plină de contradicții aparente, o artă caracteristică și formulează astfel fără șovăire principiul estetic al Sturm und Drangu-lui, pe care mai târziu îl vor

relua romanticii, că «singura artă adevărată este cea caracteristică».

În cele două studii estetice și critice, întâlnim, în sâmbure, aproape toată estetica generației din Sturm und Drang. E, cum se vede, cultul naturii, cu nesfârșita și veșnic noua ei putere de creație, e domnia atotputernică a geniului care nu urmează ci creează regule, e independența întregă a artistului față de plăsmuirile sale și e mai ales concepția hotărîtoare pentru generația sa, că poezia și arta în genere, sunt creațiuni spontane, naturale și caracteristice ale unor titanii spirituali.

Dacă opera literară a lui Goethe nu s'a îmbogățit în acești doi ani decât cu câteva poezii, furnicarul de idei cu care se întoarce poetul la Frankfurt și spiritualitatea sa eliberată din cătușele raționalismului și a falselor modele, îi vor da putința să treacă foarte curând dela teorie și încântare pentru marile genii creatoare ale omenirii, la înfăptuiri poetice, în care geniul său se va desfășura în deplină libertate și cu o originalitate, căreia, lichidarea ideilor preconceptuate și a literaturii de imitație, îi va deschide drumuri spre adevărate triumfuri literare.

VI

PE MARGINEA CARIEREI DE AVOCAT

A doua reîntoarcere a lui Goethe la Frankfurt a adus în casa consilierului Goethe bucurie și mândrie. În sfârșit tânărul revenea în orașul natal cu o diplomă de licențiat și cu o teză misterioasă de doctorat în manuscris. Mai aducea, însă, și un pachet care cuprindea o bogată recoltă literară și științifică. Ceea ce era însă deosebit de însemnat e că, Goethe se înfățișa cu o tinerețe reînviată, cu o sănătate exuberantă și cu o frăgezime sufletească plină de cele mai nobile elanuri. Un băiat, cântăreț, ambulant din harpă, întâlnit de Goethe în trecerea prin Mainz și adus cu el la Frankfurt, era singurul pescheș care nu putea bucura pe bătrânul consilier, ceea ce și făcu pe mama poetului, să-i găsească găzduire aiurea. Consilierul Goethe putea așa dar începe o viață nouă. Inscriind pe tânărul jurisconsult printre avocații orașului, pe care el mai de mult refuzase să-l servească, era fericit că poate îndruma cu pedantism și voluptate biroul de avocatură al fiului și să-i claseze, cu metodică atenție, manuscrisele. Cu vitalitatea sa excesivă și cu firea sa, când contemplativă, când activă, gata de a schimba singurătatea odăii de lucru cu vesele petreceri în tovărășia

prietenilor pe care-i strângea repede în jurul său, Goethe n'a dat prea mare însemnătate activității sale juridice. Foarte curând și-a lăsat biroul avocațial aproape cu totul în seama tatălui care-și găsisese astfel, o ocupație plăcută și absorbantă.

Goethe rămăsese sub vraja Strassburgului. Despărțirea de Friederike, îi lăsase în suflet chinuitoare remușcări și un dor care îi păstra proaspătă amintirea aceleia ce-i fusese muză și victimă. Câteva strofe mediocre și stângace, redau atmosfera sumbră și sentimentală în care poetul a trăit întâile luni după reîntoarcere la Frankfurt. Alături de imaginea blondă a Friederikei, Goethe e urmărit încă de prietenii pe care le cucerise la Strassburg, dintre care cea pentru Herder sta acum în centrul vieții sale spirituale. Când Herder, obosit f'rește de destăinuirile înflăcărâte ale tânărului prieten, îi scrie în sfârșit câteva rânduri amicale, Goethe izbucnește în exclamații svăpăiate ca acestea: « Herder, Herder, rămâi pentru mine ceea ce îmi ești », și continuă cu declarația solemnă și exagerată, că vrea să fie « planeta lui Herder ».

De sigur că autoritatea științifică a lui Herder îi stimulează ambiția literară și-l face să se arunce cu furie în vâlmășagul unei intense activități scriitoricești, care va dura fără întrerupere până la plecarea sa la Weimar. *Faust* și *Goetz*, creșteau tot mai clar în imaginația poetului, iar alături de aceștia, doi eroi gemeni, Cesar și Socrate intră în alambicul de creație poetică a lui Goethe. Dacă mai adăugăm redactarea acelei cuvântări despre Shakespeare, în care culminează adorația sa pentru dramaturgul britanic, punerea la punct a notelor sale

privitoare la catedrala din Strassburg, revizuirea poeziilor populare culese din Alsacia spre a fi trimise lui Herder și versurile pe care le scrie acum sub influența lui Pindar, atunci avem o slabă idee despre tot ce frământa mintea genială și sufletul înaripat al poetului.

În primele luni petrecute la Frankfurt, Goethe e cuprins de o mare hărnicie literară, de astădată fără alte prietenii, decât aceea a surorii sale Cornelia, care devenise confidenta sa literară. Lecturile sale din această epocă, alternează studiile vieții lui Goetz von Berlichingen cu cercetarea istoriei veacului al XIV și XV și cu aprofundarea lui Pindar și a lui Ossian. Poetul recitește Biblia, sprijinindu-și lectura, ca un bun elev al lui Herder pe aprofundate studii istorice, comparând traducerea lui Luther cu cea a lui Schmidt și cu originalul, cercetări harnice și adâncite din care au răsărit două broșuri pline de idei tolerante. Lui Goethe îi este silă de activitatea sa de avocat și preferă o viață interioară, din care să culegă idei și forme pentru a acoperi vrafuri de hârtie, care, după însuși mărturisirea lui, ajung o « săptămână pentru diareia capului său ». Dar Goethe nu era în stare să îndure multă vreme singurătatea mansardei pe care o locuia acum din nou în casa părintească. Iubea viața, societatea oamenilor inteligenți și având aceleași preocupări ca și dânsul, și prețuia mai ales tovărășia plină de vrajă și de tentații, a femeilor. Era deci firesc ca Frankfurtul să-i apară ca un cuib gol, ca o speluncă, și să-și petreacă timpul în preumblări făcute pe jos, în împrejurimi, până departe la Darmstadt. O poezie cum e « Cântecul de furtună al călătorului », cuprinde în ritmurile ei libere și energice

această dăruire a lui Goethe către natură. Iar o altă poezie din aceeași epocă « Vultur și Porumbel, » scrisă și ea în ritmuri libere, oglindește toată mediocritatea vieții în care e silit să trăiască și resemnarea înțeleaptă, în care sufletul său de vultur ce râvnește înălțimi nesfârșite, nu se poate mulțumi.

Dar pribegiile acestea singuratece găsesec, la Darmstadt; un loc unic de popas. Aici Goethe face mai întâi cunoștința lui Johann Heinrich Merck, care era în viața de toate zilele casier-plătitor militar, dar care, prin spiritul său critic mefistofelic, prin sarcasmul său asemuiitor cu al lui Herder, precum și prin largile-i cunoștințe despre oameni și despre lucruri, prin cultura sa multilaterală și mai ales prin activitatea sa publicistică destul de întinsă și de cunoscută, capătă repede un puternic ascendent asupra poetului. Dacă activitatea literară a lui Merck, care scria cu ușurință, în atmosfera și stilul timpului, nuvele, satire și fabule, nu-l încântară peste măsură pe Goethe, spiritul lui întreprinzător, experiența, înțelepciunea și forța sa de caracter nu-i puteau fi decât folositoare. Și Goethe, care în iarna anului 1771 scrisese, în șase săptămâni, prima versiune a lui *Goetz*, mai mult stimulat de Cornelia, decât îndemnat de încrederea în sine și de continuitatea care erau întru totul necesare unei opere de proporții mari, găsi în Merck un mentor mai optimist și mai înțelegător decât fusese Herder. Ca și tatăl său, Merck îl va sfătui să dea tiparului o parte din operele sale și tot Merck va face din poetul haotic și clandestin, un harnic și metodic publicist. Dar la Darmstadt, Goethe a găsit un cerc de femei sensibile pentru frumos

și literatură, care au primit cu entuziasm și aproape sărbătorește în mijlocul lor, pe poetul lui *Goetz*. Intr'adevăr poetul dădea un farmec deosebit preumblărilor romantice făcute în societatea acestor delicate doamne, la începutul unei primăveri triumfătoare. Goethe era acum în elementul său. Găsise un mediu în care mania lui literară era privită cu interes și înțelegere. În cele trei prietene, Caroline Flachsland, logodnica lui Herder, domnișoarele de Roussillon și von Ziegler, descoperise trei muze, sentimentale și înțelegătoare pentru entuziasmul său cald și tineresc. Trei ode pindarice « Elysium », « Cântecul de dimineață al pelerinului » și « Cânt de sfințire a stâncei », care poartă ca subtitlu numele simbolice ale celor trei muze din Darmstadt, Psyche (Caroline Flachsland), Urania, (d-ra Roussillon) și Lila (d-ra von Ziegler), cuprind ceva din atmosfera acestor prietenii amoroase, în mijlocul cărora Goethe își recapătă repede încrederea în spiritul său de dominație. Numai cine cunoaște în amănunțimi acea epocă sentimentală dela sfârșitul veacului al XVIII, poate înțelege exaltările acestor îndrăgostiți de natură și poezie, care nu aduceau aproape nimic pământesc și vulgar în schimbul lor de afecțiuni eterice și în sărutările cu care pecetluiau revederile și despărțirile melancolice și înlăcrimate.

Cele două luni din primăvara anului 1772, petrecute mai mult la Darmstadt decât la Frankfurt, au fost pentru Goethe un divertisment idilic și sentimental, care nu a avut niciun fel de consecință pentru viața sa interioară, cu toate că logodnica lui Herder, într'o scrisoare trimisă acestuia, regretă că Goethe nu ar fi nobil, pentru

a transforma flirtul său cu d-ra von Ziegler într'o căsătorie. Colaborarea simțului practic a lui Merck cu hărnicia entuziastă a lui Goethe și-a găsit repede un loc de manifestare în revista *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* (Anunțurile savante din Frankfurt). În *Poezie și Adevăr* Goethe se ocupă pe larg cu activitatea sa la această revistă, mai ales în primul ei an de apariție când poetul făcea parte din conducere și era poate îndrumătorul ei cel mai însemnat. În anul următor, participația lui Goethe a fost serioasă însă nu hotărâtoare, iar în anii următori, deși revista trecuse în alte mâini, poetul a continuat să colaboreze, alături de alți tovarăși de credință literară, cum a fost, în special, Heinrich Leopold Wagner. Goethe recunoaște că a publicat în această revistă treizeci și cinci de recenzii. Cercetările filologice din ultimii ani nu au putut identifica decât cel mult cincisprezece recenzii ale poetului, dintre care unele sunt și astăzi socotite ca îndoelnice.

La 1 Ianuarie 1772 Merck ia conducerea acestei reviste, pe care editorul Deinet voia s'o reînvie din letargia în care căzuse și s'o impue actualității printr'o redacție tânără și nouă. Cu Goethe și Schlosser ei formează un mic comitet de redacție, căruia i-se alătură și colaboratorii externi, dintre care nu lipsește Herder, cu care se leagă o întinsă corespondență. Spiritul dominant al revistei este însă Goethe. Nu numai prin faptul că scrie singur un număr destul de mare de recenzii, dar și prin rolul activ ce-l are în discuțiile premergătoare redactării finale, el împlinind și calitatea de secretar al acestui cerc literar al «Germaniei tinere».

Goethe participă apoi la ultima revizuire a recenziilor, așa că stilul său avântat, îndrăzneț și genial, era acela care da oareșicum tonul acestor severe judecăți critice. Goethe se înfățișează în aceste recenzii ca un adevărat revoluționar literar, nu numai prin stilul ditirambic și înflăcărat, presărat de ironii mușcătoare și atacuri violente, dar și prin felul cum pune problemele, prin ideile sale înaintate și prin atitudinea de frondeur care nu respectă valorile consacrate. Trei recenzii luate la întâmplare ajung pentru a ne da seama de spontaneitatea și libertatea spiritului său.

Intr'o dare de seamă despre « poeziile unui evreu polonez », după câteva rânduri neînsemnate privitoare la culegerea de versuri a poetului polonez, Goethe devine ditirambic și aproape extatic, căzând în cel mai nestăpânit subiectivism. Făcând un apel către geniu în general, cere acestuia să trimită patriei sale un poet adevărat, și schițând apoi portretul tânărului — care va trebui să fie în același timp « om de societate », « bun recitator de cântece » « un conducător de cor », « un dansator », « un charmeur », care însă să nu cadă victimă zeiței sale, în sfârșit un om, plin de veselie, frumusețe și spirit, — se adresează din nou geniului spre a-l ruga să-i dea cântărețului o fată, zugrăvită firește după chipul și asemănarea Charlottei Buff, care să dăruiască poetului fericirea și armonia necesară creațiunilor sale poetice. Nu apare oare Goethe aci ca un îngâmfat și ca un obsedat de propria-i genialitate?

Poetul vrea să fie însă obiectiv și erudit în recenziile sale. Nu reușește decât rareori să-și înfrîneze

subiectivismul și îndrăznelile genialității sale nestăpânite. O recenzie ca aceea cu privire la cartea lui I. H. F. Müller despre cele două teatre imperiale din Viena, e scrisă într'un stil mai potolit și înfățișează ideile autorului lui *Goetz* despre actori și teatrul german, dintre care multe vor apărea amplificate în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*. Goethe cere actorilor să fie adevărate «genii originale», care știu să pătrundă în miezul operei marilor scriitori dramatici și să-i identifice sufletește cu publicul. El contestă teatrelor din Viena dreptul de a se mai numi naționale, «până în ziua când germanii vor constitui o națiune și Viena va fi reprezentată prin ei».

Genul de recensii însă în care se complace mai mult tânărul Goethe, e cel polemic, e pamfletul și critica neîndurătoare împotriva aceluia, pe cari el îi socotește falșificatorii vieții intelectuale germane. Astfel, el atacă pe ziariștii și scriitorii care nu pun viață adevărată și convingere în scrisul lor, atacă fără scrupul pe unul din adepții lui Klotz, fostul conducător al «Bibliotecii științelor frumoase», pentru cinismul ce-l are de a demasca pe fostul său protector literar, precum atacă și pe comentatorii lui Homer, cari, neînțelegându-l, îl profanează.

Revista fără să pătrundă adânc în public, impresionă și neliniști cercurile intelectuale și mai ales pe cele religioase, care se simțiră jignite de chipul cum tinerii recenzenți tratau problemele religioase. Ceea ce surprinse în deosebi, fu stilul ditirambic, nervos și presărat cu violențe, acel stil care caracterizează toată generația literară revoluționară dela 1770. A mai interesat

apoi acel cult al naturii și al libertății pe care autorul lui *Goetz*, știe să-l imprime tovarășilor săi literari. Revista apără sub conducerea lui Merck numai un an de zile, iar activitatea solidară și intimă a celor trei conducători nu ținu decât câteva luni.

În Iulie 1772, Merck plecă într'o călătorie mai lungă, iar Schlosser, logodindu-se cu sora lui Goethe, fu prins în curând de alte preocupări. Goethe însuși se duse în Mai la Wetzlar și fu acolo curând absorbit de romanul său sentimental cu Lotte Buff. *Goetz* a fost scris în prima lui formă sub influența iubirii lui Goethe pentru Friederike, în atmosfera de remușcări și melancolie dela sfârșitul anului 1771 și începutul lui 1772. În *Goetz* a ispășit iubirea lui pentru Friederike, dând Mariei ceva din spiritul de jertfă și dăruire și din trăsăturile de victimă și martiră nevinovată a idilicei muze din Sesenheim. Adelaidei și lui Weislingen le-a împrumutat unele însușiri ale caracterului său nehotărît, schimbător și dominator. Astfel, *Goetz* poate fi socotit în parte și ca o confesiune, în care Goethe și-a mântuit sufletul de drama provocată la Sesenheim, dramă care va mai renaște încă odată în spiritul său în frământările sufletești din « *Clavigo* » și mai ales când va concepe tragedia Margaretei din « *Faust* ».

Plecarea poetului în Mai 1772 a fost hotărîtă de consilierul Goethe, care voia să întărească autoritatea tânărului avocat prin câteva luni de practică juridică la curtea supremă de justiție din Wetzlar. Iși făcuse doar și el noviciatul acolo, deci fiul trebuia să urmeze pilda tatălui. Această instituție era un fel de tribunal

central pentru întregul imperiu roman german. Aici se discutau litigiile dintre micile state, care toate aveau reprezentanțele lor diplomatice. Multă treabă nu se făcea acolo. Goethe povestește cu ironie în *Poezie și Adevăr*, că biurocrația inutilă și zecile de mii de procese acumulate de decenii făceau activitatea acestei curți de justiție, aproape nulă. Cum era și firesc, Goethe și-a dat seama de toată ipocrizia și chiar venalitatea instituției la care era trimis să se instruiască și de aceea, socoti că nu are nimic de pierdut dacă ar prefera studiul lui Homer, Socrate, Xenophon, Platon, Theocrit, Anacreon și Pindar, vrafurilor de acte anoste care umpleau rafturile tribunalului. Singurul lucru care-l mai putea atrage în orașul acesta plicticos și lipsit de farmec, era societatea felurită a plenipotențiarilor, cari reprezentau diferitele state și orașe germane la curtea supremă de justiție.

Mulți dintre acești tineri se întâlneau la amiază la un fel de «masă cavaleriească» alcătuită o societate veselă, în care membrii erau oarecum aleși pe sprinceană și purtau pseudonime caracteristice. Goethe, cunoscut ca poet și publicist, purta de pildă, numele eroului său de dramă, Goetz. În această societate el legă și câteva prietenii, în deosebi cu baronul von Kielmansegg și cu tânărul diplomat von Goué, cu care are puternice afinități intelectuale. Imprejurimile pline de pitoresc ale orașului și o primăvară încărcată de flori au stârnit repede în Goethe dorul pribegiei. Poetul hoinărea în neștire pe cărările singuratece din apropierea Wetzlarului, pretrecându-și timpul în tovărășia copiilor

și a fetelor de țară, sau discutând literatură și filosofie cu câțiva prieteni, la umbra unui copac. Intr'o astfel de împrejurare l-a cunoscut Iohann Christian Kestner, atașat pe lângă ministrul Falke din Bremen. Kestner era mai în vârstă decât Goethe și își îndeplinea slujba cu o rară conștiințiozitate. Dar mai presus de toate, el era logodnicul unei fete fermecătoare, Charlotte Buff, fiica intendentului ordinului teutonic din Wetzlar. Kestner l-a cunoscut atât de bine pe Goethe, viețile lor s'au amestecat atât de hotărîtor în cele trei luni cât a durat prietenia lor la Wetzlar, încât chipul cum logodnicul Charlottei îl descrie pe poet, poate fi socotit ca cea mai bună caracterizare a tânărului Goethe. Indată după sosirea lui Goethe la Wetzlar, Kestner scrie, printre altele, unui prieten: «Are foarte multe talente, e un adevărat geniu și un om de caracter, posedă o extraordinar de vie fantazie, ceea ce îl face să se exprime mai întotdeauna în imagini și simboluri. În toate simțimintele sale e violent, are totuși multă stăpânire. Felul său de a gândi e nobil; pe cât se poate, liber de prejudecăți. Acționează după bunul său plac, fără să ție seamă dacă e pe placul altora, dacă e conform modei, dacă uzul societății o îngăduie. Urăște orice silă. Iubește copiii și poate să se ocupe mult de ei. E ciudat și are în purtarea sa, în exteriorul său, unele lucruri care-l pot face neplăcut. Are însă trecere la copii, la femei și la mulți alții.» După ce amintește pe scurt câteva din calitățile lui intelectuale, insistând asupra dragostei de adevăr, a pasiunii pentru artă și independenței

de spirit, Kestner termină caracterizarea astfel: «E, într'un cuvânt, un om foarte ciudat».

Cu toate că era un om mediocru, Kestner a fost totuși un suflet nobil și de elită. Prietenia și înțelegerea sa pentru Goethe au rămas până la sfârșit netulburate de mica dramă pe care a pricinuit-o mai mult iubirea nebunească a poetului pentru Lotte, decât necredința acestei tinere, care dădu dovadă de o mare tărie de caracter. Cunoștința pe care o face Goethe cu Charlotte Buff, în trăsură care-i conducea a treia zi de Rusalii la balul câmpenesc dela Wolperthausen, venia într'o clipă când poetul, vindecăt de dragostea lui pentru Friederike și ușor tulburat de prietenii amoroase dela Darmstadt, era în așteptarea unei noi iubiri. Sufletul poetului plutea în acea dulce tulburare pe care i-o lăsase o iubire defunctă, ce prevestia și chema alta nouă. Lotte Buff, era, atât prin tinerețea, simplitatea și farmecul ei natural, cât prin chipul ei blond și trupul ei svelt, parcă anume sortită să fie iubită de Goethe. Incântătoarea noapte de bal, petrecută la Wolperthausen în societatea acestei fete simple și fragede, a cuprins pe Goethe într'o nespus de dulce beție. Iar priveliștea de a doua zi, care-i înfățișa pe Lotte în mijlocul celor nouă frați și surori și în cadrul unei gospodării ținută cu hărnicie și devotament, cuceriră cu totul sufletul poetului, în care domnia totuși burghezul cu atâta putere.

Din ziua aceea, Wetzlarul, curtea supremă de justiție și prietenii, nu mai există pentru Goethe. Numai poezia continua să dea o lumină de vis orelor de castă intimitate, pe care poetul le petrecea zilnic în preajma

Lottei. Fata aceasta cuminte și conștiincioasă în toate, primia totuși cu plăcere, deși cu o demnă stăpânire, dragostea lui Goethe semănată cu elucubrații literare și tulburată de toane geniale. Dacă ar fi să judecăm puterea iubirii sale pentru Charlotte Buff, după mărturisirea stăpânită și sumară din *Poezie și Adevăr*, am putea crede că ceea ce s'a petrecut la Wetzlar a fost numai o « prietenie nevinovată », cum numește el în memorii această dragoste svăpăiată care-l împinsese până la marginile sinuciderii. Corespondența lui Goethe cu Kestner și Lotte de mai târziu, *Werther* scris pe de-întregul după scrisorile autentice și după însemnările sale zilnice, precum și mărturiile contemporanilor, sunt însă dovada cea mai vie a gravei crize sentimentale, poate una dintre cele mai primejdioase din viața lui.

« Idila germană », cum numește Goethe această iubire, a fost într'adevăr o deslănțuire sentimentală, care n'a stăpânit numai ca un demon pe exaltatul poet, dar a tulburat adânc viața așezată și cuminte a lui Kestner și a Lottei. Tânăra logodnică a întâmpinat cu eroism vraja tumul toasă și bolnăvicioasă în care Goethe a cuprins deseori femeile pe care le-a iubit. Fără să-și dea seama de paradoxala situație pe care o ocupase în intimitatea celor doi logodnici din primele zile ale cunoștinței sale cu Lotte, Goethe își petrece acum, ca un zănatec, aproape tot timpul în preajma ei, făcându-i versuri și lecturi din poezii preferați, jucându-se cu copiii cari își pierd capul după junele doctor, ajutând-o chiar pe Lotte la bucătărie, întovărășind-o la cules fructe, însoțind-o în preumblări și excursii și înlăturând aproape cu totul

pe Kestner din intimitatea la care acesta avea dreptul. Goethe ajunge astfel să stăpânească ca o dulce obsesie sufletul sensibil al Lottei. Chipul cum el se introduce la orice oră din zi în casa intendentului Buff, fără a ține seama de faptul că Lotte nu mai era liberă și că gura lumii era slobodă, dovedește o lipsă de discreție și de scrupul care trădează desnădejdea sa erotică.

Deși Lotte nu era o fire complexă și sentimentală, iar Kestner nu era o fire geloasă și deși însuși Goethe nu se gândea să sfarme logodna celor doi prieteni, menajul acesta platonice în trei nu putu ține la nesfârșit. Atmosfera devenea din zi în zi mai înăbușitoare. Furtuna plutea de mult în aer. Curând idila lui Goethe începu să se tulbure. Kestner devenea neliniștit și posac. Lotte era obosită și, oricum, terorizată de pasiunea în creștere a poetului. Iar Goethe însuși nu se sfia să fie imprudent și întreprinzător peste limitele îngăduite de situație și de cea mai elementară prudență. În casa lui Buff aerul era înăbușitor și greu ca înaintea unei furtuni, iar întâlnirile celor trei eroi ai romanului sentimental erau acum întretăiate de tăceri pline de stângăcie și sfială, sau de aiurelile simbolice ale îndrăgostitului, care nu se mai sfia de Kestner pentru a lăsa în voie capriciile iubirii sale nenorocite. Titanul înlănțuit simția nevoia să rupă cătușele și să smulgă prada din brațele rivalului. O clipă însuși Kestner, dându-și seama de sălbătăcia iubirii lui Goethe și de însușirile sale excepționale, care puteau nu numai fermeca dar și fericii o femeie, se gândi să renunțe la Lotte. Scrisoarea pe care i-o scrie iubitei în plină criză a iubirii și logodnei

lor, e cel mai autentic document al acestei drame, care era gata să sfarme o viață. Kestner îi scrie bărbătește, dar cu o duioasă teamă de a o pierde. Ii cere să-și scruteze inima. Ii spune că iubirea nu se poate împărți ca prietenia și că « cea mai mică complezență are importanță, și a primi, fără a răspunde, e primejdios ». E un ultimatum hotărât, dar prin care logodnicul dă deplină libertate iubitei să-și aleagă singură drumul fericirii. Și Lotte are instinctul sigur că elegantul și genialul Goethe nu-i poate vorbi aceeași limbă. Ea nu avu să ia, de fapt, nici o hotărîre. Căci hotărîrea era luată gata de cel care-i tulburase o clipă linia dreaptă a vieții, pe care vraja unei complicități sentimentale trecătoare, nu i-o putuse frânge. Intr'adevăr, Goethe nu era deloc dispus să ducă iubirea sa până la marginile unei hotărîri bărbătești. Poate fiindcă se simțea încă necopt pentru căsnicie, poate fiindcă nu se credea în stare să dea iubitei fericirea liniștită dar sigură, pe care i-o oferia Kestner, sau poate fiindcă stăpânirea și liniștea iubitei jigniseră nemăsurata lui afecțiune. Totul era așa dar pregătit pentru criza finală și pentru lichidarea idilei, care amenința să devie o dramă, cu toate că Goethe mărturisește la bătrânețe că zilelele petrecute lângă Lotte, au fost zile de sărbătoare, iar « calendarul întreg ar fi trebuit tipărit cu roșu ».

Intr'o zi de August, Goethe își pierde deodată cumpătul și într'o izbucnire vijeloasă de iubire o îmbrățișează pe Lotte. Foarte cuviincioasă, ea avu stângăcia și naivitatea să aducă la cunoștință logodnicului omagiul desnădăjduit al poetului și să-și schimbe deodată

purtarea față de Goethe. Acesta își dădu repede seama că prezența sa în casa Charlottei Buff devenise supărătoare pentru fată și umilitoare pentru dânsul. O invitație la Giessen, unde îl aștepta Merck, îi veni în ajutor și-i dădu prilejul să se smulgă pentru câteva zile din viața covârșită de sentimentalism inutil și bolnăvicios dela Wetzlar. Călătoria la Giessen, unde apăsarea sufletească în care se găsia nu-l împiedică să facă o farsă copilărească profesorului Höpfner, la care se introduse în travestiul unui student sărac, nu reuși totuși să-i liniștească nevroza erotică. Oricât reapăru geniul de sub suspinele îndrăgostitului, și oricât Merck îl readuse la realitate, sosirea iubitei pe neașteptate la Giessen îl robi din nou cu totul. Merck făcu și el cunoștința Charlottei, dar nu împărtăși entuziasmul lui Goethe. Iar când însoțind pe poet la reîntoarcerea la Wetzlar, întâlni acolo și alte fete cu adevărat frumoase, Merck încercă zadarnic să îndeplinească rolul lui Mephisto, sfătuindu-l pe Goethe să nu-și mai piardă timpul cu logodnica unui prieten, când putea atât de lesne afla fericirea întinzând numai mâna în jurul său. Dacă Merck n'a izbutit să găsească lui Goethe locșii-toare pentru Lotte, în schimb i-a deschis ochii asupra situații ciudate și nefirești în care se afla, îndemnându-l să părăsească cât mai curând Wetzlarul. Goethe însuși, obosit, hărțuit și neurastenizat își dădu treptat seama că și în cazul acestei iubiri unica soluție era fuga, renunțarea la o luptă din care părăsirea definitivă a arenei era singura ieșire. Plecarea hotărâtă pentru 28 August, ziua sa de naștere, care de altfel coincidea

cu a lui Kestner, amândoi prietenii fiind născuți sub aceeași constelație, fu amânată din zi în zi. Goethe nu se putea despărți de Lotte. În seara de 10 Septembrie cei trei prieteni se întâlniră din nou, fără însă ca Goethe să trădeze hotărîrea luată de a părăsi Wetzlarul a doua zi de dimineață. Convorbirea alunecă cu melancolie asupra vieții viitoare. Prietenii hotărîră ca cel care va muri întăiu, să dea de veste celor rămași în urmă. Goethe care știa că va pleca a doua zi, fu adânc mișcat de această convorbire și-și luă rămas bun dela Lotte cu un accent tragic, ca și cum cel care era să dispară întăiu din viață avea să fie el. Lotte îi întinse mâna cu un surâs și cu un prietenește « pe mâine ». Dar, a doua zi de dimineață, după ce-și făcuse în grabă bagajele și le trimise înainte la Frankfurt și după ce în două bilete scrise cu înfrigurare lui Lotte își descărcă sufletul și-și luă rămas bun dela ea, fără un cuvânt de pică și amărăciune, Goethe porni pe jos dealungul râului Lahn spre Koblenz, liniștindu-și nervii sfâșiați de frământările ultimelor zile, în bătaia vântului de dimineață și la priveliștile felurite și pitorești muiate în liniștea dulce a zărilor Goethe încheie astfel idila sentimentală cu un gest de adâncă înțelepciune. Oricât de sfâșietoare i-a fost hotărîrea, ea împăca voința de a trăi și a învinge a geniului. Viața nu-l putuse nici de astă dată înfrânge. Goethe n'a mai fost Werther, ci pur și simplu Goethe. Două luni mai târziu însă, un tânăr coleg al poetului, secretarul legației din Braunschweig, Karl Wilhelm Jerusalem, îndrăgostit de soția unui alt diplomat își curmă viața cu un glonte de pistol. Prototipul lui Werther

muri din iubire neîmplinită, însângerând fracul albastru, în care avea să moară mai târziu eroul lui Goethe.

Fuga lui Goete făcu senzație la Wetzlar. Lotte cutremurată de această plecare neașteptată, respiră totuși ușurată iar Kestner nu putu fi decât recunoscător poetului, că se dăduse la o parte din calea a doi oameni care-și croiseră o viață liniștită de burghezi fără frământări și complicații romantice.

Goethe, cu robustețea lui sufletească și cu tinerețea tiranică a geniului său, trecu destul de ușor peste această înfrângere sentimentală. În orice caz, fuga de acum era mai puțin vinovată ca cea dela Sesenheim. Dispariția sa nu sfărma nici o inimă. Dimpotrivă ea limpezia o situație devenită înăbușitoare pentru toți. Geniul său găsi repede aripi noi și sufletul său se desfășură larg în prietenii proaspete. Cât de îndrăcit era demonul său protector și cât de biruitor se ridica poetul din vălmășagul slăbiciunilor omenești, reese din impresia uluitoare pe care personalitatea sa o stârnia pretutindeni. În scrisoarea consilierului care povestește vizita lui Goethe la Giessen, se află un pasagiu în care se spune cum în cercul profesorilor universitari adunați la o masă de birt, glasul lui Goethe era singurul care se auzia dominând cu sentințele lui întreaga societate savantă, care încremenise de admirație. Un om care în mijlocul unei pustiitoare iubiri poate găsi puterea vrăjitoarească de a stăpâni atâtea minți luminate, nu e desigur un învins, necum o victimă care a aruncat din mâni pistolul sinucigașului.

La Wetzlar, Goethe a scris puțin. Pe Lotte n'a încercat s'o cucerească prin sonoritatea versurilor, așa că iubirea

aceasta n'a lăsat aproape nicio urmă în poezia sa lirică. Toată activitatea sa literară, în aceste câteva luni de înfrigurată viață sentimentală, se reduce la câteva recenzii pentru *Anunțurile savante din Frankfurt* și la revizuirea parțială a lui *Goetz*, cu toate că Herder, care recunoștea «tăria germană» a acestei fresce dramatice, îl descurajase prin critica sa, în care ataca «shakespearomania» lui Goethe, socotind personagiile din *Goetz* mai mult gândite, decât trăite. Merck care nu înțelegea descurajarea lui Goethe și care se entuziasmase pentru *Goetz*, îl sfătui să nu-și bată capul cu prefacerea radicală a dramei, ci s'o revadă numai sumar și s'o dea apoi publicității, ceea ce și făcu Goethe după reîntoarcerea sa la Frankfurt. Potolirea hărniciei sale literare, îl face pe Goethe să se reîntoarcă la desen și să se încerce mai târziu și în pictură, folosind interesanta sa călătorie la Koblenz și pe Rin pentru a aduna în blocul său de desen cât mai multe schițe și peisagii. La Thal își dăduse întâlnire cu Merck în primitoarea casă a doamnei Sophie La Roche, romancieră populară în acea epocă și o ființă foarte plăcută, în jurul căreia se strâneau adesea iubitorii de artă și literatură. Goethe, care o cunoscuse la Hamburg în primăvară și recenzase de curând cu elogii unul din romanele ei, era așteptat cu bucurie și găsi nu numai afecțiunea scriitoarei, dar și un cerc de intelectuali și de tineri originali, dintre cari pe unii îi vom regăsi caricaturizați mai târziu în *Pater Brey* și în *Iarmarocul din Plundersweilen*, dar mai cu seamă farmecul ochilor mari și chipului palid al Maximilianeii, fiica doamnei

de Laroche, care a cucerit lesne atenția și sensibilitatea poetului vagabond. Printre confuziile pe care le face Goethe în *Poezie și Adevăr*, e și aceea când afirmă că în timpul zilelor petrecute în vila albă de pe malul Rinului a d-nei de Laroche, s'a îndrăgostit de Maximiliane. Intâlnirea cu fata aceasta fragedă și cu sânge de artist a fost desigur pentru Goethe un prilej de desmeticire din tulburarea în care îl cufundase idila dela Wetzlar. Această nouă cunoștință feminină nu a izbutit însă să alunge din mintea poetului imaginea imaculată a eroinei dela Wetzlar. Abia câteva luni mai târziu, bruna Maxe avea să prindă, în chip trecător, pe Goethe, în țesătura dulce a unei amiciții amoroase, dar fără urmări hotărâtoare pentru viața poetului. Călătoria aceasta în valea Rinului, îi potoli totuși amărăciunea și estompă amintirea Charlottei. Frumusețea peisagiilor, pe care el le surprindea în desaturările sale grăbite, nu-l putu smulge cu totul dintr'o stare de spirit tulbure și covârșită de melancolie. Convalescența sentimentală a poetului a durat încă mult timp, până când, în spovedania din *Werther*, el s'a putut elibera de imaginea blondă și dulce a iubitei.

Dar abia întors la Frankfurt, unde-l aștepta biroul avocațial bine pregătit de tatăl său, Goethe, care nu găsia acum nici o plăcere în activitatea juridică, cade iarăși pradă amintirii din ce în ce mai vii și mai obsedante a Lottei. Fuga de la Wetzlar nu însemnase pentru dânsul o eliberare din păienjenişul sentimental în care intrase pe nesimțite, ci numai o izolare fizică de provocările zilnice ale pasiunii sale. Reîntors în mansarda încărcată de cărți și statuete, Goethe atârnă deasupra

patului silueta Charlottei desenată de dânsul. Din chiar întâia zi, cultul acestei femei începe să fie oficiat de Goethe în singurătatea unei case, unde prietenia Cornелиei îi fuse răpită de logodna ei cu Schlosser și de pregătirile căsătoriei care se apropia.

O întâlnire întâmplătoare cu Kestner la Frankfurt, chiar a doua zi după sosirea sa acolo și o scurtă călătorie pe care o face poetul la Wetzlar, împrăștează și fixează într'o atmosferă încărcată de regrete, chipul aceleia care avea să aparțină curând altuia.

Preocupările sale literare sunt în primele luni după reîntoarcerea dela Wetzlar de mică importanță. Cu toate acestea, Goethe continuă colaborarea sa la: «Anunțurile savante din Frankfurt», redactează, pentru a fi publicate, unele din schițele sale critice și în șase săptămâni reface și pregătește pentru tipar pe *Goetz*, a cărei apariție în Iunie 1773 îl face dintr'odată celebru. Cu tot succesul literar, poetul intră în grele datorii, mai ales că alte ediții tipărite fără știrea poetului, au fost o piedică pentru reușita negustorească a întreprinderii editoriale. Merck îi căutase zadarnic un editor, așa că, în cele din urmă, cei doi prieteni împărțiră pe din două cheltuelile de tipar. Incercările sale de a relua desenul și pictura, sunt de scurtă durată. Sufletul său e cu totul prins de nevindecata lui dragoste dela Wetzlar, care reînvie mai otrăvitoare și mai obsedantă decât în ziua plecării la Koblenz. Corespondența lui Goethe din Septembrie până în Octombrie 1772 e dominată de scrisorile lui pătimașe, capricioase și pline de suspine lirice adresate lui Kestner și Lottei. E aproape umoristic

chipul cum îl persecută Goethe pe Kestner cu dragostea sa pentru Lotte. Parcă e un demon care nu se poate opri ca, cel puțin prin corespondență, să nu tulbure zilele liniștite ale celor doi logodnici. Într'o scrisoare îi scrie lui Kestner că « s'a gândit la Lotte mai mult decât ea la dânsul într'un sfert de an ». În Noemvrie 1772, după ce se întoarce din scurta lui ședere la Wetzlar, îi mărturisește iar cu o candidă inconștiență părerea de rău că nu și-a putut lua rămas bun de la Lotte, « căci i-ar fi dat o sărutare ». Altă dată se spovedește tot lui Kestner într'o scrisoare, că el vorbește atât de mult tuturor despre Lotte, încât lumea crede « că ea e iubita lui și are noroc de Merck care se grăbește să desmintă ». Nici la Darmstadt, unde se duce pentru câteva săptămâni în Noemvrie 1772, apoi din nou în Februarie 1773 și nici din mijlocul fetelor vesele din Frankfurt, cu care își exercitează dialogul galant și sentimental, nu uită să trimită la Wetzlar cuvinte calde și înduioșate. Nevroza erotică se menține, cu o scurtă întrerupere în timpul căreia Goethe e în căutarea unei fete, pentru ca apoi să revie cu o putere desnădăjduită în clipele în care căsătoria lui Kestner și a Charlottei se apropie. Neliniștea crește atât de mult în luna Martie, când la Wetzlar se intensifică pregătirile de nuntă, încât Goethe pare să-și pardă cu totul mințile. Nu mai are nici simțul ridicolului, el care vedea la alții trăsăturile caricaturale. Neprimind scrisori dela Kestner și Lotte, începe o grăbită corespondență cu micul Hans Buff, din care vrea să facă un spion și un confident. Iar când află că totul e gata și că numai inelele de nuntă lipsesc, nu numai că

se oferă să poarte el grija alegerii lor, dar chiar se supără pe Kestner, că din capul locului nu i s'a adresat lui. La sfârșitul lunei Martie îi scrie lui Kestner aproape agresiv, că «nu dorește să-i vadă la Frankfurt» că «dacă vor veni ei, va pleca el» și că «va scoate silueta Charlottei din perete» și nu va pune-o la loc, până când Charlotta nu va fi... mamă. Iar când află că nunta a avut loc în ziua de Florii și nu cu o săptămână mai târziu, se căiește amarnic că nu va mai putea înmormânta în Vinerea Mare, silueta iubitei.

Dar nici căsătoria Lottei nu-l vindecă pe poet. Scrierile continuă cu o pronunțată nuanță pedagogică. Astfel îl sfătuește pe Kestner să fie fericit cu Lotte, dar nu ezită să strecoare și un vag sentiment de invidie, comparând propriul său pat «steril ca o plajă sau ca un câmp de nisip» cu patul în care doarme Kestner cu Lotte, «fără să se gândească la dânsul». De altfel, nevroza în care Goethe se sbate, criza fără sfârșit prin care trece, se datorește și singurătății din ce în ce mai mari în care trăiește. La Darmstadt nu se mai simte bine ca înainte, iar curând, atât Schlosser cât și Merck îl vor lăsa într'o izolare în care se va simți, singur ca un «Kain» și în care ideea sinuciderii va lua astfel de proporții, încât, într'o zi, el va încerca să-și înfigă în piept pumnalul ce sclipea pe masa de lucru. Nimic nu vine să-l trezească din această stare de spirit. Nici chiar succesul moral al lui *Goetz* fiindcă cel material a fost deficitar, nereușind să acopere costul hârtiei, nici lecturile din clasici și nici reluarea activității sale literare. Corespondența cu soții Kestner târăgănează

până în toamna anului 1773, când se întrerupe. Vinderea desăvârșită de această iubire ce nu vrea să moară, nu i-o poate da decât o confesiune literară, care să-i mântue sufletul și mintea. E timpul ca *Werther* să se zămislească. Fabula i-o dăduse mai de demult vestea sinuciderii nenorocitului Ierusalem, care anticipase gestul lui Werther. Goethe îl întâlnește adese ori noaptea rătăcind ca un lunatic prin Wetzlar. Amintirea acestui straniu singuratec l-a urmărit neîntrerupt.

Mai trebuia doar un imbold nou, o reeditare, ce lpuțin exterioară, a zilelor de încordare sentimentală dela Wetzlar. Imprejurarea a venit la începutul anului 1774, când sosi la Frankfurt fiica d-nei de Laroche, bruna și visătoarea Maximiliane, căsătorită acum cu băcanul Brentano. D-na de Laroche, deși poetă, alese pentru fiica ei un bărbat bogat și respinse cererea în căsătorie a lui Georg Jacobi. La șaisprezece ani, Maximiliane deveni soția unui om care-i putea fi tată și mama vitregă a patru copii, cărora le-ar fi putut fi mai curând soră și camaradă. Soțul fiind ocupat cu gospodăria și afacerile, Maximiliane avea răgaz să viseze.

Dar singurătatea i se părea mai tristă ca oricând în casa în care ea se simțea o străină. Sufletul ei aștepta parcă o mângâiere, inima un îndemn la dragoste. Goethe reînnoi prietenia dela Koblenz. Maxe aducea inimei sale rănite o situație asemănătoare cu cea dela Wetzlar. Iar sensibilitatea ei artistică și talentul ei muzical aruncau o punte de înțelegere și armonie către poetul și pictorul, care caută în preajma ei un refugiu din marasmul sentimental în care trăia. Maxe primi cu voie bună amiciția literară

și sentimentală a lui Goethe. Triunghiul se formează repede, dar de astă dată Goethe nu întâmpină la Brentano o înțelegere limpede și fără bănueli urâte ca a lui Kestner. Brentano e gelos și pe bună dreptate. Intre băcanul cu capul plin de tranzacții comerciale și socoteli de tejghea și între poetul cu care face muzică și literatură, Maxe crescută în atmosfera de artă din casa mamei sale, preferă pe acesta din urmă. Și deși legătura dintre cei doi tineri e frățescă — o mărturisește însuși bătrânul Goethe — și în cazul de față, idila este lichidată brusc de Brentano, care interzice vizitele lui Goethe, spre regretul Maximilianeii și spre consternarea d-nei de Laroche, care aleargă dela Koblenz ca să înăbușe un scandal fără consecințe alarmante. Goethe n'a suferit însă prea mult. Gelozia crudă a lui Brentano și repetarea situației dela Wetzlar, cu urmări mai reale și mai jignitoare, dădură poetului atmosfera și imboldul necesar, pentru a așterne pe hârtie în Februarie și Martie 1774, povestea de iubire a nefericitului Werther. Odată spovedania împlinită și iubirea înmormântată în paginile romanului, dragostea lui Goethe pentru Charlotte este lichidată pentru totdeauna.

Timp de patruzeci de ani Goethe n'a văzut-o pe Lotte, deși între timp a dat o mână de ajutor la unii dintre cei doisprezece copii ai lui Kestner. Când însă în 1816 Charlotte Kestner vizitează Weimarul și întâlnește pe solemnul și pedantul consilier al lui Karl August de Saxa-Weimar, confruntarea bătrânului rece, dar politicoș până la afectare, cu tânărul svăpăiat de altă dată o face pe muza de odinioară să-l caracterizeze

scurt și melancolic într'o scrisoare, cu cuvintele dure-roase și veștede: « Un om bătrân ». Cordialitatea întrevederii și amabilitatea afectată a lui Goethe n'au putut reînvia, nici în amintire, vraja îngropată de vreme a celor doi îndrăgostiți, veșniciți în paginile unui roman ajuns celebru.

VII

GOETZ VON BERLICHINGEN

Goetz este cea dintâi faptă literară revoluționară a lui Goethe. Tânărul care simțise clocotindu-i în suflet un vulcan și care se întorsese dela Strassburg cu pofta de creație a unui nou Prometeu,—titan în luptă cu viața ce-l înconjură și cu cea care mustia în adâncurile sufletului și spiritului său — își închise elanurile, luptele, goana dupe ideal și dupe stăpânire în imaginea aspru reînviată a unui cavaler german din veacul al XVI-lea, Goetz von Berlichingen.

Goetz este o încercare temerară pentru vremea sa, nu numai prin violentarea tehnicii literare obișnuite, ci și prin reînvierea, reabilitarea și apoteozarea unei epoci în care cavalerismul german dădea ultimele lupte cu prinții și împăratul. Desigur că și înainte de Goethe, luptele cavalerești și episoadele sângeroase dela curțile germane fuseseră folosite în dramă. Atmosfera istorică însă și culoarea locală nu jucau nici un rol în aceste drame, în care nu era german decât numele eroilor. Iar dacă Lessing în *Minna von Barnhelm* a încercat să ridice vălul de pe lumea contemporană germană, el n'a izbutit

totuși să scoată în relief specificul german, acel amestec de brutalitate și idealism, de bucurie lumească și înălțare serafică, pe care Goethe pentru întâia oară l-a pătruns și redat în înflăcărata sa dramă din tinerețe.

La Frankfurt între vechile ziduri, la Strassburg în fața catedralei și în Alsacia în preajma prăbușitelor burguri cavaleriești, urmele trainice ale trecutului îl tulburaseră adânc. Incoronarea regală la care asistase în copilăria sa la Frankfurt, cu acel amestec straniu, senzațional și multicolor al claselor sociale care întovărășia convoiul regal, i-a deschis ochii simbolic asupra puterii imense de sugestie pe care imperialismul german o avusese odinioară asupra unui popor încă primitiv și a unei noblețe cu apucături haiducești. Iar biblioteca de drept a tatălui său și studiile juridice dela Strassburg, dacă nu făcură din Goethe un jurist, îi dădură prilejul să cunoască și să pătrundă conflictele de odinioară dintre nobilime, orașe, țărani, biserică și împărat și-l introduseră în acest frământat veac al XVI-lea, în care el descoperi uriașa figură de răzvrătit a lui Gottfried von Berlichingen și strania apariție a vrăjitorului popular, Doktor Faust. În sfârșit, Herder îi revelase acel simț istoric, care-l făcea pe Goethe acum să vadă istoria în actualitate și actualitatea în istorie și-i dădea putința să învie o lume, pe care o cunoștea nu numai din studiile sale destul de reduse, dar și printr'o intuiție genială. El singur spune, într'o convorbire cu Eckermann, că *Goetz* e o dovadă a puterii sale de anticipație. Autobiografia lui Gottfried von Berlichingen îl fermecă într'atât, încât figura acestui cavaler în neîncetată răsmeriță și

luptă, devine pentru dânsul un simbol al generației revoluționare germane și al său însuși.

Materialul epic stufos, complicat și încâlcit în amănunte locale, nu-l împiedică să aleagă forma dramatică, pentru a reabilita, cum singur o mărturisește, pe acest cavaler al prăzii, în care el vede un prototip al «tăriei germane» și al dorului de libertate. Epoca în care domnește «dreptul pumnului» și în care împăratul Maximilian are atât de furcă cu nobilii prădalnici, e pentru Goethe un însemnat moment istoric, care a contribuit la descătușarea tuturor energiilor germane. Iar spiritul luminat și curajos al lui Luther, dă acestei epoci haotice și originale un substrat moral, pe care Goethe protestantul, trebuia să-l sesizeze. Aceste trei însușiri fundamentale ale epocii de tranziție în care a trăit Gottfried von Berlichingen și anume, încăpățânarea cavalerilor de a-și păstra libertatea, neputința împăratului de a-și impune autoritatea și primitivitatea moravurilor, sunt elemente sociale pe care Goethe le-a fixat cu deosebire în dramatizarea sa.

Fără îndoială că ceea ce l-a ispitit pe Goethe, a fost istoria frământată a veacului al XVI-lea, când poporul german încerca să se desprindă din haosul unei formațiuni lente și imprecise. Figura lui Gottfried von Berlichingen, venia abia, în al doilea rând. El nu lua încă proporțiile titanice ale lui Prometeu. Viziunea lui Goethe era în cazul de față mai mult socială. De aici și caracterul de frescă al întregii drame. Dar nu e mai puțin adevărat că individualismul goethean găsisese în Goetz, o întrupare congenială. «Bein von meinem Bein und

Fleisch von meinem Fleisch » (os din osul meu și carne din carnea mea) numește Goethe pe eroul său, în care n'a reînnoit numai din praful bibliotecilor o mare figură germană, dar în care a suflat ceva din spiritul său de răzvrătit împotriva veacului care îl născuse. Goetz este desigur o chintesență titanică a unor organice frământări istorice, un exemplar unic, în care virtuțile și scăderile poporului german s'au concentrat. Titanismul lui Goetz și autenticitatea germanică a epocii în care acesta se sbuciumă, au fost elemente de atracție pentru spiritul lui Goethe, care căuta, pe de o parte, să opue Germaniei din vremurile sale, încătușată într'un raționalism artificial și într'o lăncedă ipocrizie politică, o Germanie în care să colcăie toate virtuțile originare și deci veșnice ale poporului său, iar pe de altă parte, să creeze din figura lui Goetz un exemplar omenesc unic, zugrăvit după idealul tinerilor din « Sturm und Drang ». Intre concepția romantică a eroului principal și între cea realistă privitoare la actualizarea împrejurărilor istorice și locale în care a trăit Gottfried von Berlichingen, există deci o contradicție, pe care Goethe nu a putut-o armoniza în dramatizarea sa. Poetul se căznește să redea împrejurările în care se desfășoară viața și faptele lui Goetz cu cea mai mare exactitate de detaliu, cu cele mai realiste mijloace de caracterizare a personagiilor și cu cele mai crude expresii stilistice. Indrăgostit de epoca de tranziție a veacului al XVI-lea, Goethe, caută să o reconstitue în lumea ei felurită, ale cărei clase sociale încep atunci să se diferențieze. El reînvie peisagiile pline de pitoresc și atmosfera

de vrajbă și de jaf, pe care o creiau cavalerii prădalnici. Goethe izbutește să evoce acel colorit local, pe care ochiul său, obișnuit cu frumusețile plastice, știe să-l desprindă și să-l redea în scrisul său. Faptul că Goethe — cum singur o spune — simția «trecutul și actualitatea într'un tot», a contribuit în bună parte ca elementele de frescă epică pe care le-a găsit în autobiografia lui Goetz, să predomine întreaga operă și să-l împiedice să transforme «dramatizarea» sa plină de un atât de pronunțat caracter epic, într'o adevărată dramă. Indrăgostit de istorie, Goethe n'a putut-o utiliza cu acel dispreț pe care dramaturgul autentic îl are pentru detaliul caracteristic dar, uneori, inutil. Dimpotrivă, covârșit dela început de amănunte, neputându-se despărți de o priveliște romantică, de o scenă populară, sau de una de familie, Goethe nu a izbutit nici atunci când a rectificat prima versiune a lui Goetz, spre a urma, întru câtva, sfaturile lui Herder, să arunce tot balastul decorativ care înconjoară pe Goetz. Într'adevăr, în forma ei inițială, drama care purta epicul titlu *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert* (Istoria lui Gottfried von Berlichingen cu mâna de fier, dramatizată) e o biografie romanțată, în care viața unei mari individualități, smulsă din întunecosul veac al șaisprezecelea, se identifică cu o parte din însăși societatea pe care o simboliza ca un mit. Drama revizuită curând după aceea, deși eliberează pe Goetz de atâtea elemente lăaturalnice, rămâne totuși povestea dramatică a unui erou de covârșitoare dimensiuni sufletești. Cu toată libertatea ce și-a

luat în construirea frescei sale dramatice, Goethe a respectat în parte adevărul istoric, așa cum esteticianii ortodocși o cer cu orice preț, dela poetul dramatic. Dacă judecăm după felul cum evoluează Goetz dela începutul până la sfârșitul dramei, băgăm lesne de seamă că Goethe a sacrificat prea puțin din înșiruirea cronologică a faptelor din viața eroului său, cu toate că finalul e diferit de realitate, iar moartea lui Goetz este provocată de poet cu treizeci și cinci de ani mai de vreme. Goethe a păstrat din autobiografia lui Gottfried, aproape tot ce-i era necesar, pentru reconstruirea istorică a epocii. De aceea el nu s'a mulțumit să ia un moment hotărîtor din viața lui Gottfried von Berlichingen, spre a-l dramatiza, ci făcând din Goetz, — ca și 'n autobiografie de altfel — personagiul central al operei sale dramatice, l-a lăsat să evolueze prin aproape toate etapele, prin care însuși eroul mărturisește că a trecut. Desigur că, din punct de vedere strict poetic, Goethe nu a greșit. Goetz e interesant când e urmărit în toate fazele lui, evoluând din luptă în luptă, din dușmănie în dușmănie, până în clipa în care, după participarea la revoltele țărănești, devine un colaborator credincios al împăratului. A-l despărți de complicațiile războinice și haiducești, în care se năpustea cu bravură cavalească, înseamnă a-l lipsi de acel mediu vulcanic a cărui expresie tipică a fost. Și apoi, dorul de libertate și spiritul de frondă care-l făceau să se împotrivească tuturor, nu se puteau manifesta până la tragic decât într'o existență haotică, în care, o individualitate puternică, se opune ordinii de lucruri stabilite. Tot Goethe a găsit și în această

privință, cea mai nimerită caracterizare când l-a numit pe Goetz, un « Selbsthelfer in anarchischer Zeit » (unul ce se ajută singur în vremuri anarhice), adică, o mare individualitate, care, într'o vreme haotică, își impune voința, împotriva unor legi care apără, zadarnic, o societate putredă și în clocotitoare prefacere. Ideea aceasta a luptei individului titanic care disprețuește o falsă disciplină și e lacom să-și afirme forța în orice împrejurare, Goethe o descopere în atitudinea permanentă a lui Goetz față de societatea germană din vremea lui. Dar aceasta e și ideea fundamentală a tinerilor revoluționari literari germani, e și ceea ce stăpânește conștiința lui Goethe în tinerețea sa, când se crede uns de Dumnezeu să lupte singur împotriva contemporanilor săi, spre a-și afirma un crez poetic și un ideal în viață. De aceea Gottfried von Berlichingen va fi idealizat de Goethe și de aceea și dramatizarea vieții lui Goetz nu va reuși pe deplin fiindcă, poetul va încerca să transpuie în vespărul de patimi primare ale veacului al XVI-lea, mai mult idealism decât ar fi putut suporta un cavaler prădalnic și un haiduc. Suflul de libertate care trece unitar și puternic prin drama lui Goethe și care cutremură și leagă toate faptele lui Goetz, ca și conflictul în care intră el cu totalitatea din care se rupe, nu sunt de ajuns, spre a pune la îndemâna poetului o încordare dramatică, care să justifice căderea cavalerului german.

Și fiindcă Goetz domină și stă în centrul acțiunii dramatice, fiindcă el provoacă sau decide o bună parte din evenimentele care se petrec în dramă, caracterul lui este acela asupra căruia poetul își va îndrepta

întreaga atenție. Privit din această latură *Goetz* este, alături de o frescă istorică naturalistă, o dramă de caracter. Ce-a fost *Goetz* în realitate? Un răzvrătit, un rebel, care calcă legile imperiale, un haiduc care pradă pentru alții, dar și pentru sine. Chiar dacă în autobiografie, Gottfried von Berlichingen face o caldă pledoarie pro-domo, falsificând cu voință împrejurările și faptele, spre a se apăra ca un mare neînțeles, ca un apărător al celor slabi și o victimă a lingușitorilor și intriganților, el a fost totuși un rebel, un jefuitor egoist, un uzurpator al dreptului imperial și un părtaș al dreptului pumnului. Din acest om cu elanuri titanice, dar cu atâtea umbre în caracterul său, poetul a făcut un mare erou al libertății germane și al idealismului care sfarmă tot.

Goethe a oscilat întâi asupra caracterului lui *Goetz*. Deși a scris drama spre a reabilita pe erou, « un fel de *Rettung* » în genul celor încercate de Lessing cu anumiți cugetători nedreptățiți, deși vede la început în *Goetz* o puternică personalitate, un idealist în conflict cu mediul mediocru și stricat, în prima versiune, cavalerul apare în toată sălbăcia lui prădalnică și în toată pofta lui de stăpânire, pentru ca deodată, după actul trei, locul predominant în dramă să-l ia Adelaida. În versiunea a doua dela 1773, pe care el o numește cum se și cuvine « ein Schauspiel », *Goetz* își reia locul hotărîtor în conducerea dramei, însemnătatea cochetei demonice și a femeiei-vamp care e Adelaida, fiind simțitor mijșorată. În același timp trăsăturile de caracter ale lui *Goetz* sunt îndulcite, el ne mai fiind zugrăvit ca un uzurpator

ci ca un hrăpăreț, cu toate că aceste apucături nu-l părăsesc nici în noua prelucrare, cu desăvârșire. El e acum un idealist care luptă pentru fericirea generală și vrea ca în jurul său să fie numai oameni mari și numai acțiuni nobile. E mai mult un răzvrătit tragic, decât un rebel haotic, și prin aceasta, coaliția ce-l doboară până la urmă, apare profund antipatică, iar moartea sa nu mai are justificarea tragică pe care ar fi avut-o dacă ea ar fi însemnat sancționarea imperativă a unei vinovății. Această deviere a caracterului lui Goetz, datorită idealismului revoluționar pe care i-l insuflă Goethe și această stranie împreunare a rebelului jefuitor cu idealistul reformator, constituie dificultatea principală în dezvoltarea tragică a conflictului dramatic. Suprapunând idealul său de viață unui aspru, neînfricat și semeț erou popular, Goethe a creat un Goetz care aparține, prin însușirile lui primitive și sălbatice, istoriei, iar prin elanurile lui romantice și idealiste, noii spiritualități pe care o reprezenta poetul. De aceea, criticii și comentarii lui Goetz s'au oprit mai puțin la miezul brutal și realist al individului, decât la învelișul idealist și sublim al acțiunii sale. S'a spus despre el, pe bună dreptate, că e « un criminal nobil », fiindcă făptuește totul din credința că uzurpatorii sunt ceilalți și că apărătorul dreptului și al libertății, este el. El n'ar fi devenit desigur un criminal și un călcător de legi, dacă societatea care îi impunea legile, nu i s'ar fi demascată cu toate păcatele și lipsurile ei. Eroismul său consta tocmai în sfărâmarea acelei ordine sociale, în care idealismul său nu putea încăpea. Tot spiritul de opoziție și idealismul cu

rădăcini rousseuiste a tânărului Goethe, s'a întrupat în acest răzvrătit cu sclipiri de geniu. În ultimele cuvinte profetice ale lui Goetz înainte de a muri, răsună eroismul social cu substrat rousseuist al revoluționarului imaginar care a fost elegantul patrician, alintat de mulți și admirat de toți, tânărul avocat și dramaturg din Frankfurt am Main.

Pasiunea pentru adevăr a lui Goethe și interesul său pururi viu pentru istorie, au trebuit totuși să facă loc și altor elemente subiective, astfel că în Goetz întâlnim una din laturile noi ale sufletului lui Goethe, titanismul și eroismul său. Cu toate că *Goetz* e una din lucrările cele mai obiective ale tânărului Goethe, cu toate că poetul știe să prindă nenumărate tipuri vii și reale, cu toate că atmosfera și realismul istoric nu sunt nicăeri îndulcite de un lirism silnic și artificial, elemente personale întâlnim nu numai în caracterul lui Goetz, dar și în alte caractere ale dramei și chiar în unele episoade și situații. Însă tocmai aceste elemente personale dau acestei fresce istorice, o proaspătă pulsație de viață.

În clipa în care îl concepe pe *Goetz*, Goethe ispășea despărțirea lui vinovată de Friederike. Această ispășire nu putea lua sfârșit, decât dacă era eliminată printr'o confesiune literară. Weislingen, care turbură inima Mariei, sora lui Gottfried, făgăduindu-i căsnicia, pentru ca în cele din urmă s'o trădeze spre a reveni pe rând sclavul și tiranul Adelaidei de Waldorf, are multe din trăsăturile tânărului Goethe, care nu era capabil să dăruiască unei femei, fericirea. Scena finală, în care Maria apare bună și supusă la patul de moarte al

logodnicului necredincios, e poate cea mai omenească din toată drama. Fiindcă în ispășirea și remușcările lui Weislingen, Goethe dă expresia propriilor sale remușcări, iar în bunătatea iertătoare a Mariei, transpune ceva din înțelegerea resemnată a Friederikei pentru cântărețul nestatornic și fugar. Până și în caracterul dominator până la perversitate al Adelaidei, care cu puterea ei demonică stăpânește și nimicește pe rând pe Weislingen și pe Frantz, Goethe introduce ceva din subiectivismul său capricios și din obsesia aceluia etern feminin care-l va îndruma pe nenumărate cărări, o viață întreagă. Oricât e de înrîurit caracterul Adelaidei de anumite figuri shakespeariene, ca de pildă de Cleopatra, oricât de disproportionat apare rolul ei într'o lucrare dramatică în care erotismul demonic nu avea ce căuta în proporții atât de mari, Goethe creind cu imaginația sa svăpăiată această femeie, care împarte patimă nimicitoare și ură în jurul ei, și îndrăgostindu-se în cursul lucrului, ca Pigmalion, de modelul său, a dovedit că tendința obiectivă care l-a călăuzit în alcătuirea acestei drame a fost frântă de obsesiile sale erotice și de gustul ciudat de a da o însemnătate covârșitoare unei ficțiuni literare destul de artificiale.

De altfel, dacă introducerea lui Weislingen în dramă, care ar fi trebuit să întrupeze și să sintetizeze lumea împotriva căreia se ridica Goetz, a fost necesară, introducerea Adelaidei a transformat o dramă istorică, dublată de o dramă de familie, care adăuga elementului politic elemente vii și normale de etern omenesc, într'o dramă de intrigă. Intr'adevăr, dacă după actul întâi, conflictul

deslănțuit între Goetz, care vrea să-și răsbune sora și între Weislingen, care, devenind instrumentul Adelaidei, uită frăția de cruce încheiată cu Goetz, ar fi luat proporții normale, rolul jucat apoi de Adelaida ar fi fost cu totul altul, iar Weislingen nu s'ar fi prăbușit ca victimă a unei femei, pentru care își călcase cuvântul de prieten și de logodnic. Desigur că, invidia împotriva puterii fascinatoare și provocătoare de panică a lui Goetz, era mai tare în sufletul unui curtezan afemeiat ca Weislingen, decât sentimentul său de dragoste pentru o ființă bună, dar și anostă, ca Maria, ale cărei virtuți nu puteau ține piept farmecului demonic ce-l împrăștia Adelaida. Dacă Goethe ar fi redus la strictul necesar conflictul dramatic între dorul de libertate și pofta de răzbunare de o parte și între ambițiile neputincioase ale lui Weislingen de alta, sintetizând precis în cei doi eroi lumile deosebite ce se ridicau amenințătoare față în față, drama ar fi avut o construcție mai solidă, ar fi fost mai înche-gată și unitatea ei de acțiune ar fi fost lesne realizată.

Căderea lui Goetz se datorește mai mult uneltirilor Adelaidei, decât propriilor sale greșeli, care, în versiunea a doua, sunt mult mai reduse, până într'atât încât și amestecul său în răscoala țăranilor, se datorește, aici, unui sentiment nobil și desinteresat. Dar atunci, ceea ce surprinde și nedumerește este tocmai tenacitatea cu care Adelaida urmărește pe Goetz, cu care ea nu avea nimic de împărțit. Căci Goetz care, nu era pentru episcopul de Bamberg și pentru împărat decât un răsvrătit și un rebel, pe care ei în cele din urmă reușiră să-l doboare, nu avea pentru Adelaida, ca femeie, decât interesul ce-l

putea stârni fratele rivalei sale Maria, de lângă care femeia demonică izbutise să smulgă ușor pe nehotărâtul Weislingen. Dacă Goethe ar fi precizat conflictul dintre Goetz și Maria și cel dintre Weislingen și Adelaida, acțiunea dramatică ar fi câștigat în claritate și intensitate. Dar când Adelaida, după ce l'a cucerit pe Weislingen, se duce și ucide pe pajul acestuia, Frantz, și spre a netezi drumul unei legături viitoare cu moștenitorul imperial Carol, otrăvește pe Weislingen, folosindu-se de devotamentul criminal al lui Frantz, robit de o patimă nestăpânită, lupta pe care ea o duce împotriva lui Goetz, nu mai pare justificată. Interesul aproape copilăresc al lui Goethe pentru complicațiile erotice ale Adelaidiei — deși în versiunea a doua acestea sunt atenuate, mai ales părăsirea ideii bizare de a face din Frantz v. Sickingen o victimă a cochetei Adelaide, — a făcut ca partea a doua a dramei să fie, totuși, dominată de spiritul destructiv al Adelaidiei. Condamnarea ei la moarte de către tribunalul secret, silind-o astfel să ispășească alături de Weislingen, Frantz și Goetz, nu face decât să scoată încă odată în vileag, rolul ei de criminală inconștientă, care, în cele din urmă este sancționată ca o răufăcătoare obișnuită.

Construită pe două planuri deosebite, lipsindu-i o justificare tragică pentru căderea lui Goetz, sbătându-se neprecis între drama politică de idei, drama de caracter și drama de intrigă, prima lucrare dramatică a lui Goethe păcătuiește, cum era și firesc în cazul de față, prin defec-tuozitatea unității sale de acțiune. De aceea și critica a discutat cu pasiune această problemă, scoțând mai cu searhă în relief unitatea de atmosferă pe care,

detailile plastic prinse și coloritul istoric autentic, care nu se desminte o singură clipă, o mențin dealungul celor cinci acte. Ceea ce domină însă întreaga dramă și o încheagă într'un cadru armonic este, fără îndoială, unitatea de atitudine a lui Goetz. De la început și până la sfârșit, Goetz stă ca o personalitate covârșitoare, cu voința neînfrântă, refuzând orice tranzacție, în mijlocul unei lumi la a cărei dușmănie răspunde cu vrăjmășie și ură neîntreruptă. Conflictul între cele două lumi e păstrat întreg și nealterat până la urmă. De o parte Goetz, cu călugării dornici de fapte eroice reprezentați prin fratele Martin, cu țărani nemulțumiți și sălbateci în răsvrătirea lor, cu micii negustori speculați și prădați, cu câțiva cavaleri care cred ca și Goetz și cu cercul restrâns al familiei sale, în care se reliefează chipul nobil al devotatei sale soții, Elisabeta. De altă parte, e lumea nobililor infeudați unor prinți profitori și afemeiați și a clerului pedant și sterp, care nu știe să-și aplece urechea la suferințele mulțimei. Antagonismul acesta se reliefează neconținut și unitar dealungul episoadelor nenumărate, care, toate contribue la crearea unității de atmosferă și a unității de interes. Iar dacă se ține seamă că Goetz e personajul central al piesei și că-și păstrează locul hotărâtor și unitatea de atitudine în vălmășagul luptelor și acțiunilor la care ia parte, atunci, se poate spune că, cu toate deosebirile de caracter dela întâia la a doua versiune, el corespunde esteticei dramatice a « Strum und Drang-ului » care, în schița critică și teoretică a lui Iohann Mihail Rheinhold Lenz « *Observații despre teatru* », cerea dramei doar păstrarea unității de caracter a eroului principal.

Privită din acest punct de vedere, *Goetz* rămâne o frescă dramatică puternică și proaspătă, străbătută de un suflu tragic primar, care-și găsește punctul culminant în actul din urmă.

Valoarea dramei trebuie însă căutată, mai ales, în caracterizarea personajilor secundare, în frăgezimea limbii literare și în pitorescul situațiilor și al priveliștilor. Goethe se revelează în *Goetz*, ca un mare peisagist. Elisabeta e femeia germană curagioasă și solidară cu bărbatul ei până la moarte, un fel de Walkirie pe care nu o înspăimântă înfrângerea și nu o doboară moartea. Maria e un caracter opus Elisabetei. Deși stăpânită și ea de aceeași virtute germană, are mai puțină putere de rezistență față de viață și e neîncrezătoare în bărbați, ca orice suflet sensibil și impresionabil. Dacă *Goetz* nu-l iartă pe Weisligen din cauza trădării, Maria se resemnează, primește să înlocuiască golul lăsat de Weisligen în viața ei printr'o căsătorie cu Sickingen, dar se înduioșează și-l iartă pe Weisligen de vina trădării. Cercul familiei lui *Goetz* se completează cu micul Karl, care nu are nimic din însușirile războinice și eroice ale tatălui. E delicat și visător și învață a-și cunoaște patria din geografie, spre deosebire de tatăl său care o învățase pribegind cu arma în mână. El are mai multe afinități cu Maria, care-l vrea « cavalere-creștin », nu un războinic de fiecare oră. Desigur că în repezile tablouri de familie, pe care Goethe ni le oferă învăluite într'o atmosferă de bunătate și solidaritate mișcătoare, se oglindește nu numai amintiri din propria sa viață de familie, dar și ceva din idealul său de burghez german. Iar



în Georg, tânărul și devotatul tovarăș al lui Goetz, pentru care armura cavaleriească e încă prea mare și prea grea, Goethe se vede pe sine, emulul lui Herder și îndrăznețul reformator literar dornic de fapte revoluționare. Dar, afară de personagiile în care Goethe se întrupează fragmentar, el nu neglijează și, mai ales, nu ratează celelalte personaje din urmă, dela cavalerii Sickingen și Selbitz, până la curtea episcopului de Bamberg, cu preoții pedanți și artificiali și până la țărani răsculați, ale căror instincte primitive sunt prinse cu o genială intuiție. Iar dacă ne oprim o clipă la acea surprinzătoare apariție a fratelui Martin, călugărul luteran asupra căreia viața monahală apasă ca niște grele lanțuri și căreia îi este dor, ca și lui Goetz, de libertate și de faptă, constatăm maturitatea spirituală pe care o atinsese, atât de timpuriu, tânărul Goethe. Fratele Martin, în ale cărui vorbe curagioase plutește amintirea lui Luther, e nefericit că trebuie să se reîntoarcă în « colivia sa » fiindcă « nu e nimic mai greu decât să n'ai voie să fii om ». Acest umanism protestant, pe care-l predică melancolic fratele Martin, învăluie întreaga dramă și o situează astfel pe o treaptă spirituală deosebită. Herder a văzut desigur just când a acuzat pe Goethe de o exagerată shakespearomanie. Influența lui Shakespeare nu se observă numai în tehnica dramatică, a cărei împrăștiere oareșicum anarhică, o justifică mozaicul istoric pe care-l încheagă Goethe în *Goetz*, ci și în personaje ca Adelaida, în unele motive literare, în situațiile dramatice și în stil. Ori cât ar trebui să recunoaștem tânărului Goethe o tendință către comic și grotesc, pe care vom

întâlni-o în satirele sale din acea epocă, scenele comice și grotești, chiar scenele magice cu țigani, mult scurtate în versiunea a doua a dramei, sunt reminiscențe shakespeariane. Chiar dacă sfărâmarea unității de loc, după modelul shakespearian, fragmentează acțiunea și o împărăștie în nenumărate peisagii, ea era în cazul de față necesară, fiindcă Goethe, cum am mai spus, n'a urmărit să construiască o dramă pe baza unui conflict tragic, ci a încercat și a izbutit în această privință, de minune, să dramatizeze o epocă istorică, realizând o frescă în care oamenii, locurile și patimele se încheagă într'un tot. Desigur că, o aprofundare mai atentă a lui Shakespeare, i-ar fi dat poetului puțința să vadă că, scenele izolate din dramele lui Shakespeare se întregesc într'o acțiune unitară și nu sunt, ca de pildă în *Goetz*, simple instantanee dramatice introduse arbitrar în dramă.

Ceea ce însă a învățat Goethe cu deosebire dela Shakespeare, a fost caracterizarea personagiilor prin stil. *Goetz*, nu e scris în genul unitar al dramelor clasice, în care toți eroii vorbesc la fel și, cel mai adeseori, declamă patetic idei care nu le aparțin și pasiuni pe care nu le simt. Goethe condamnă definitiv acea noblețe sonoră a tragediei franceze și o înlocuește cu vocabularul cel mai cotidian și uneori presărat cu brutalități și vulgarități surprinzătoare. El scrie aproape limba crudă a scriitorilor realiști și naturaliști de astăzi. *Goetz* vorbește ca un cavaler care disprețuește limbajul artificial și pretențios al curții și care se simte bine când își poate turna focul sufletesc în expresii tari și în imprecășii violente. Fratele Martin are în vorba lui domoală ceva

din sentințele lui Luther, țăranii vorbesc în limbajul primitiv și aspru al țăranilor de pretutindeni, copilul Karl rostește naiv și simplu gânduri copilărești, iar elevii și învățăceii dela curtea episcopului de Bamberg, utilizează grotesc și umoristic limbajul pedant și artificial al filistinilor. Desigur că, pentru a putea stăpâni un stil atât de multicolor și de plastic, Goethe a știut să culeagă suficiente elemente lexicale din limba primitivă a autobiografiei lui Goetz; precum, nu e mai puțin adevărat, că contactul său direct și atent cu toate clasele sociale și spiritul său de observație, pe care preocupările plastice îl stimulasera în deosebi, au contribuit la crearea aceluși stil, din care pateticul artificial a fost, pe cât cu putință, înlăturat. La toate acestea se adaugă parfumul arhaic al vocabularului, care ajută mult la menținerea atmosferei istorice, și acea plasticitate a locurilor și oamenilor, pe care numai ochiul plastic al lui Goethe a putu-o prinde și reda. Cât de mare însemnătate a dat Goethe stilului în această dramă, se vede din modificările stilistice aduse în versiunea dela 1773, în care dispar nu numai lungimile patetice și retorice, dar și prea marile asprimi de limbaj.

Goetz constituie, pentru vremea în care a fost scrisă, o dramă originală și proaspătă, violentând tot ce se scrisese până atunci în teatrul german și întrecând pe Lessing prin originalitatea concepției și prin ușurința de mânăuire a acțiunii și dialogului. În opera lui Goethe, *Goetz* înseamnă un început care vestea un mare dramaturg, a cărei carieră a fost totuși desmințită de orientarea de mai târziu a poetului. Prin suflul ei de

libertate, prin coloritul ei istoric autentic, prin varietatea tipurilor și prin plasticitatea și variația stilului, *Goetz* rămâne, cu toate stângăciile ei, o operă literară de nediscutată valoare.

La apariția anonimă în volum, *Goetz*, a fost primit cu entusiasm de tineret, cum era și de așteptat, fără însă a avea răsunet în marele public. Pentru cercurile literare tradiționale, *Goetz* nu putea fi decât un « monstru », iar pentru Frederic cel Mare era firesc ca drama lui Gottfried von Berlichingen, să fie, din cauza desordinei ei formale, « o detestabilă imitație a acelor proaste piese englezești » și respingătoare opere lipsite de gust ale lui Shakespeare. Dacă Lessing în critica sa a fost măsurat, spunând totuși că « a umplut mațe cu nisip spre a le vinde ca piese de teatru », Wieland, cu toate că a condamnat lipsa de măsură din dramă, i-a găsit însușiri, care scuză « frumosul monstru ». De altfel, *Goetz* nu a fost înțeles de contemporani și ceea ce au prețuit entuziaștii a fost materialul istoric al dramei, nici decum frumusețea proaspătă literară, care și astăzi impresionează pe cititor.

Ca lucrare de teatru, drama aceasta este desigur defectuoasă și mai ales greu de pus în scenă. Carieră teatrală nu a făcut și Goethe însuși nu s'a gândit la reprezentarea ei, căci nu o scrisese pentru scenă. Reprezentată cu oarecare succes la Berlin în 1775, a fost reluată la Mannheim în 1786, fără ca Goethe să dea acestui lucru vre-o atenție. Abia mult timp după aceea, când a luat conducerea teatrului din Weimar, în 1803, Goethe s'a gândit la o adaptare pentru teatru a dramei din întâia tinerețe.

Inercarea a fost însă pe de-a'ntregul ratată, căci ceea ce a adăugat poetul ca material nou, a dat dramei proporții uriașe și l'a silit apoi s'o reprezinte în două seri de rândul. Iar rectificările făcute atunci, au denaturat cu desăvârșire concepția de bază a dramei și au schimonosit caracterele inițiale ale eroilor. Goethe din epoca clasică n'a izbutit decât să pângărească o încercare literară genială, care nu putea trăi decât în forma spontană și proaspătă a primei și furtunoasei inspirații.

VIII

WERTHER

În « Poezie și Adevăr », Goethe spune că « operele sale nu sunt decât fragmentele unei mari confesiuni ». Nici una din ele nu se înfățișează mai lămurit ca o confesiune purificatoare de catastrofe sufletești ca *Werther*. Din această tipică spovedanie, poetul, după propria sa mărturisire, a prins și redat o epocă hotărâtoare din viața fiecărui om, epoca de criză și de formație a adolescenței. Rezultat al unei crize, *Werther* e povestea desnădăjduită și cutremurată a unei crize sentimentale, care ia proporțiile unei catastrofe sufletești. O carte a tinereții, numește Goethe *Werther* într'o convorbire cu Eckermann. Iar într'o scrisoare din 1 Iunie 1774 spune că, *Werther* e « o poveste care înfățișează pe un tânăr care, înzestrat cu o simțire adâncă și curată și cu o adevărată penetrație, se pierde în visuri pătimase, se subminează cu speculații, până ce la urmă, sdruncinat de o pasiune nenorocită, în special de o iubire nesfârșită, își sboară creerii cu un glonte ».

Iată în câteva cuvinte schema romanului lui Goethe, în care găsim linia de evoluție psihologică a tânărului

Werther. Este însă *Werther* numai o poveste de iubire, simplă confesiune a unei pasiuni de care Goethe și-a purificat sufletul, obiectivând-o într'o spovedanie literară? Desigur că *Werther* este unul din cele dintâi romane în care pasiunea sfărîmătoare de zăgazuri, constituie motivul de căpetenie al unei opere care a cunoscut o popularitate unică. Dar nu iubirea, cu frământările ei tragice, cu acea « Sehnsucht » preromantică care apare aci pentru întâia oară în literatura germană, este ceea ce aduce Goethe nou în literatură, ci acea autoanaliză care merge până la obsesie și până la un narcisism bolnăvicios.

În introducerea scurtă care însoțește *Suferințele tânărului Werther*, Goethe mărturisește că a strâns cu bucurie tot ce a putut afla privitor la povestea nenorocitului Werther». Goethe recunoaște deci caracterul documentar al romanului său. Care au fost însă documentele? Întâi scrisorile și filele de jurnal privitoare la iubirea sa cu Charlotte Buff, care constituie elementul trăit și personal și care a hrănit cu viață vie partea întâi a romanului. Apoi toate mărturiile pe care le-a putut culege în legătură cu dragostea nenorocită a tânărului diplomat Ierusalem, a cărui sinucidere a stârnit senzație în Germania și care i-a completat efuziunea lirică din romanul cu fabula epico-dramatică și finalul tragic. Impreunând, o trăire subiectivă cu una obiectivă simpatică, Goethe a avut la îndemână o serie întreagă de motive psihologice ale unei mari năruiri sufletești. Într'o altă convorbire cu Eckermann, poetul

insistă deopotrivă asupra caracterului subiectiv precum și al celui obiectiv al lui *Werther*.

Romanul acesta e, pe de o parte, « o creație pe care poetul, asemeni pelicanului, a hrănit-o cu sângele său », iar pe de alta, o carte care « nu aparține culturii universale, ci istoriei vieții fiecărui individ, care, cu un sentiment liber și înăscut al naturii, trebuie să învețe să se regăsească și să se reîntoarcă la formele unei lumi îmbătrânite, forme de care el se simte comprimat ». Deci, Goethe a încercat să dea unei crize sufletești personale valoarea și semnificația simbolică a crizei pe care orice adolescent o trăiește și, în majoritatea cazurilor, o învinge, dar căreia uneori îi cade totuși victimă. Goethe însuși a trecut printr'o astfel de criză, când voința a fost paralizată de nevroza sentimentală în care-l cufundase iubirea lui pentru Lotte Buff. Dar el a reușit să astâmpere revărsarea sentimentală a adolescenței sale, regăsindu-se pe sine, resemnându-se și mântuindu-și sufletul printr'o purgație literară. Dându-și însă seama de proporțiile pe care adâncirea propriei sale subiectivități poate să le dea unei patimi care întunecă mintea și voința, având la îndemână sinuciderea lui Ierusalem, trăind într'un sfârșit de veac, când dorul de infinit al romanticilor începuse să izoleze individul de etică și de convenționalismul burghez, crescut la școala naturii a lui Rousseau și hrănit cu exuberanțele sentimentale din romanul acestuia și din romanele lacrimogene ale lui Richardson, Goethe a cuprins în *Werther* într'o unică sinteză, motivele disparate și insuficient caracterizate de alții ale epocii preromantice

căreia îi aparține. *Werther* nu e deci numai povestea lui Goethe, întregită de sfârșitul tragic al lui Ierusalem, ci e, cum singur o spune poetul, istoria oricărui adolescent în al cărui suflet se produce desechilibrul tragic între subiectivitate pasivă care se năruie în fața vieții și între voința care zadarnic caută să oprească elanul unei bolnăvicioase revărsări subiective. *Werther* este un triumf al spontaneității, care se frânge înaintea formelor goale și a eticei convenționale. El e apoi expresia cea mai tipică a inadaptabilității umane, a neputinței psihice de a-și încadra sensibilitatea în formele uzuale ale vieții.

Între *Goetz* și *Werther* există unele apropieri, dar și unele deosebiri fundamentale. În *Goetz*, subiectivismul e titanic și activ, pe când în *Werther* el e îndreptat înlăuntru și e pasiv. Amândoi eroii sunt firi geniale, însă cu posibilități contrarii de afirmare. *Goetz* se dăruie eroic unui ideal obiectiv, pe când *Werther* capitulează treptat în fața sensibilității sale iruptive care-i sfarmă toate puterile de afirmare obiectivă. Amândouă operele au un pronunțat caracter dramatic. Pe când însă în *Goetz* poetul ne oferă conflictul titanului cu lumea înconjurătoare, în *Werther* ne înfățișează zădarnica luptă lăuntrică a geniului, care, neputându-se afirma, se năruie sub revărsarea propriei sale sensibilități. *Goetz* e un personaj social, în care se oglindește tumultoasa personalitate a titanului, pe când *Werther* e, cum remarcă just un critic, un peisagiu sufletesc, în care se pot urmări peripețiile subiective ale unei personalități care se disolvă în neputința de a voi și a stăpâni.

Subiectivismul bolnăvicios din *Werther* își trage originea din acel pietism, care pe la jumătatea veacului al optsprezecelea contribuie atât de mult la adâncirea sufletească și la stimularea vieții lăuntrice a fiecăruia. Viața interioară câștigă prin Richardson, Fielding, Ossian și Rousseau un loc de căpetenie în preocupările scriitorilor, care căutau acum să culeagă motivele poetice din propriile lor catastrofe sufletești. *Werther* reprezintă, înainte de toate, acest moment de subiectivare a vieții, când tot ce se petrece în jurul individului, nu are valoare decât raportat la sensibilitatea sa. Ca o sfidare a raționalismului care apunea, *Werther* e cea dintâi izbândă a iraționalismului. În el își are originea toată mistica sentimentală și decadentismul psihologic al veacului al nouăsprezecelea. Dorul de dragoste, de posesiune infinită și de cufundare în marele tot al naturii, face din tânărul *Werther* un reprezentant tipic al aceluia iraționalism preromantic și a aceluia decadentism anarhic care, trecând prin școala romantică, va găsi mai târziu în drama lui Wedekind o apoteoză surprinzătoare.

Subiectivismul lui *Werther*, crescut până la caricatură tragică printr'o auto-analiză care devine treptat o adevărată psihoză, se complică și se adâncește prin acel spirit negativ și pasiv de inadaptabilitate al eroului și se dizolvă într'un narcisism, care-l face pe *Werther* inapt să vadă altfel lumea decât în funcție de nălucirile sale afective. Acest narcisism se oglindește în caractere, în compoziția și în forma romanului. Așa de pildă, ceilalți eroi principali ai acestei drame sentimentale nu sunt

zugrăviți decât în legătură cu sensibilitatea și sentimentalismul eruptiv al lui Werther. Lotte nu e o siluetă obiectiv prinsă și redată de poet, ci e doar pretextul încântării lui Werther, o ființă care se conturează numai prin prizma beției sentimentale a acestuia. Iar Albert, logodnicul și soțul de mai târziu al Lottei, nu e numai figura de contrast a romanului, care scoate în relief subiectivismul anarhic al lui Werther, ci mai e prototipul omului normal și convențional, așa cum îl vede Werther în neputința lui de a se adapta vieții. Și tot ce se întâmplă în jurul lui Werther este redat de poet numai prin interpretarea subiectivă a eroului său. Natura, oamenii, evenimentele, totul nu este decât expresia interpretării subiective a lui Werther, sau cadrul în care sfărâmarea sa sufletească se situează și în care narcisismul său iese cu violență în relief. Care e tema principală din *Werther*? E concluzia normală a oricărui subiectivism anarhic, e acel narcisism pe care-l găsim până și în forma de confesiune izolată și fără replică a scrisorilor-monolog, este inadaptabilitatea tânărului Werther. Numai privită sub această prizmă, cartea aceasta de exaltare lirică și de dramatism sentimental, poate justifica evoluția lui Werther, începând cu preumblările sale singuratiche și neliniștite din primele pagini și încheind cu sfârșitul tragic al omului care se năruie în fața poruncilor vieții.

Intr'adevăr, faptul că, dela început, Werther se izolează de societate, că gustă cu nesațiu «balsamul delicios al singurătății», că se pierde în încântătoarea «natură primăvăratică de parcă ar fi un cărăbuș de Maiu»,

e o dovadă a inadaptabilității sale. Werther evită societatea burgheză și relațiile sociale. Iși petrece timpul mai mult afară din oraș, sub un copac, la marginea unei fântâni, împrietenindu-se cu țăranii și copiii. Werther nu e un intelectual, un pasionat al cetitului ca Faust, dar nici un primitiv ca Goetz. Afară de Homer care-i ține tovărășie și la care admiră descrierile idilice și patriahale, sau de Ossian care se potrivește clipelor de neagră durere, Werther se dăruie, în întregime naturii, care îi apare ca o uriașă totalitate armonică și care « numai ea e nesfârșită și bogată și numai ea formează pe marele artist ». Creșterea aleasă burgheză pe care a primit-o, nu-i folosește în singurătatea în care se simte mai acasă ca oriunde, iar cultura raționalistă nu-i acoperă vederea spre frumusețile misterioase ale universului. Atitudinea sa față de viață e pasivă și contemplativă. Sufletul său se deschide larg spre a primi impresiile naturii, e incapabil însă să se adapteze fie și unei prietenii. Wilhelm, căruia îi scrie aproape zilnic, e mai mult un pretext pentru a se analiza și pentru a-și descărca neliniștile ce-l bântuie, decât un prieten. Și totuși Werther e, ceea ce se numește, o fire « simpatetică ». El e, dela început, în căutarea și în dibuirea unui suflet căruia să i se dăruiască. Natura însăși e prea infinită, ca să poată potoli și canaliza setea de nesfârșit a lui Werther. Când întâlnește un flăcău îndrăgostit, care-i mărturisește frământările sale lăuntrice, Werther îl înțelege și-i împărtășește gingășia și puritatea iubirei. Pentru un suflet bicisnic cu lumea din afară, dar uriaș în propria lui tărie lăuntrică, natura cu liniștea ei

vorbitoare și cuprinzătoare e singura prietenă. La pieptul ei, Werther va simți pacea, pe care anarhia lăuntrică nu i-o poate da și pe care viața exterioară i-ar sfâșia-o. E o dulce amăgire în care trăiește tânărul singuratec, așteptând, parcă, tulburătoarea stăpânire, care-l va duce în moarte și'n neant. Schimbarea vine ca o întoarcere de destin. Deodată, în corespondența sa intervine o întrerupere de două săptămâni. Ce s'a întâmplat cu Werther? Neprevăzutul i-a adus în cale ființa care avea să cotropească cu dulceață și durere sufletul său dornic de dragoste și să-i arate drumul pe care va păși de acum înainte. Intr'o lungă scrisoare către Wilhelm, Werther își spovedește toată încântarea pe care i-a stârnit-o cunoștința cu Lotte. A întâlnit-o în mijlocul copiilor, a fraților ei mai mici, și priveliștea aceasta l-a vrăjit. Nu e oare și Werther un iubitor de copii, în care vede cea mai pură revelație a naturii-dumnezeu? In paginile următoare, imaginea Lottei apare într'o lumină nouă. Simplitatea aproape naivă în care ea se înfățișează la balul dela W., lipsa ei de cochetărie și bucuria proaspătă cu care se lasă în voia dansului și a jocului de societate, o învăluie într'o vrajă plină de tinerească puritate. Lotte e și ea o natură «simpatică», iar cei doi tineri își descoperă afinități din chiar întâile ore ale cunoștinței lor. Lotte nu e desigur o eroină. Nu e nimic irațional în ea. Logodită cu un funcționar corect și harnic, Albert, ea își ia în serios rolul de viitoare tovarășă a aceluia care îi fusese sortit ca soț de către mama ei, pe patul morții. Intre Lotte și Albert sunt desigur anumite afinități sociale, nu se țes însă acele

fire nevăzute care împletește două inimi. Totuși mica burgheză, care știe să ocrotească cu atâta pricepere maternă pe cei șapte frați mai mici, ascunde în ea un suflet foarte sensibil și posibilități sentimentale, care ar fi putut face din ea, dacă Werther nu ar fi capitulat sub povara unui sentimentalism haotic și nu ar fi fost lipsit de hotărârea brutală a unei izbânzi fără scrupule, o precursoră a doamnei Bovary. Dar lui Lotte nu-i plac romanele, spiritul ei nu-i falsificat de lecturi inutile. Ea e, cum era și firească, o admiratoare pasionată a lui Klopstock. Lotte n'are însă spontaneitatea lui Werther, nici posibilitatea lui de exaltare, sau incapacitatea sa de autodominare. Ea nu e impulsivă ca Werther, iar desechilibrul ei sufletească se produce treptat și greu. Lotte nu ar fi putut trece printr'o năruire sentimentală ca a lui Werther, fiindcă ea avea un suflet organizat și adaptabil la convenționalul burghez, un suflet lipsit de complicațiile neurastenice în care Werther se cufunda ca un obsedat. În realitate, ea e o fată sănătoasă, cu simțul răspunderii și al datoriei și cu o rară putere de a-și disciplina sensibilitatea. De aici și deosebirea între prietenia ușor sentimentală pe care i-o oferia ea lui Werther și între frenezia și exaltarea sentimentală cu care acesta învăluia pe aceea care știa că nu-i va putea aparține niciodată.

Cât timp nu apare Albert să turbure idila abia începută, Werther e nedeslipit de lângă Lotte și se simte bine în tulburea atmosferă erotică, pe care o creează mai mult fantazia sa deslănțuită, decât situația adevărată în care se găsește. Lotte nu-l respinge, dar nici

nu-i îndeamnă iubirea. Cu multă rezervă la început și cu abilitate instinctivă pe urmă, ea știe să păstreze lânga dânsa o inimă care-i dăruiește altceva decât sentimentul molcom și sigur al pururi preocupatului Albert. Lotte primește cu măsură situațiile noi pe care le-a stârnit prietenia ei cu Werther, pe când acesta construiește o lume pătimasă de iluzii, într'o singurătate care-l desechilibrează treptat cu totul, și alternează înfrigorat vizitele zilnice la Lotte cu lungi reculegeri în mijlocul naturii.

Sosirea lui Albert schimbă în întregime situația Werther e pus deodată cu brutalitate în fața realității și e smuls din confuzia în care trăiește. Albert întrupează simbolic lumea burgheză și convențională căreia Werther nu se poate adapta. Albert e antipodul lui Werther. Contrastul dintre omul rațional normal care e Albert și între fantastul sentimental care e Werther, apare în toată goliciunea lui, în scena prea cunoscută cu pistoalele, când, pentru întâia oară, se întâlnește în roman motivul sinuciderii. Problema sinuciderii era în epoca lui Werther la ordinea zilei. Părerile filosofilor și moralistilor erau împărțite, dar morala burgheză condamna cu hotărîre gestul de desnădejde prin care omul, în clipa prăbușirii sale sufletești, își pune capăt zilelor. De aceea și Goethe îi dă în roman o însemnătate deosebită și de aceea sinuciderea din dragoste a tânărului Ierusalem, care i-a servit poetului ca model pentru finalul povestirii, a stârnit atunci o atât de mare vâlvă în Germania,

Când Werther împrumută dela Albert pistoalele, între cei doi prieteni se încinge o discuție asupra sinuciderii. Albert spune că numai ideea sinuciderii îi stârnește desgust, că o asemenea acțiune, indiferent de cauză, este imorală și chiar când se întâmplă, «sub impulsul unei mari pasiuni» este un act de nebunie! Pe când, pentru Werther, sinuciderea e, în anumite împrejurări tragice, unica soluție și chiar o acțiune nobilă și curajoasă, mai ales, atunci, când puterile omenești ajung la limita lor din urmă. Antagonismul dintre cele două suflete și inteligențe apare la sfârșitul acestei convorbiri, înadins prelungită de poet, ca ceva organic și cu neputință de armonizat. Aceasta nu-l împiedică pe Werther să vadă în Albert, cu tot pedantismul său grijuliu și formal, un om bun și un prieten leal. Iar Albert, care nu înțelege sentimentalismul inutil al lui Werther, nu vede nici primejdia. Increderea lui în Lotte e absolută, iar prietenia acesteia cu Werther nu-i dă de bănuț și nu-i stârnește gelozia, simțimânt turbure, care nu poate coplesi o fire atât de ordonată și chibzuită ca a lui Albert. De aceea, cel care va suferi în noua situație creată de sosirea lui Albert va fi Werther, pe care încrederea prietenului îl umilește și-l doare.

Werther acceptă totuși noua situație și refuză sfatul prietenului său Wilhelm, care îi cere sau să plece, sau să încerce a o câștiga pe Lotte cu totul pentru dânsul. Pus în fața acestei alternative, Werther se simte slab și neputincios în a lua o hotărâre. Werther e incapabil de un act de voință. Fie pentru a pleca, fie pentru a intra în stăpânirea Lottei, Werther avea, înainte de

toate, nevoie de voință, de o atitudine precisă și de o acordare a subiectivității sale cu realitatea. În fața acestei prime crize sufletești, Werther apare ca un inadapabil. Se complace în nevroza unei iubiri fără țel și fără împlinire, gustând cu nesațiu frământările maldive ale sbuciumului inutil în care trăiește. Inadaptabilitatea sa, neputința de a se cumpăni și de a se organiza sufletește, nu găsiseră balsam decât în mijlocul naturii care se adaptează ea la prefacerile afective ale tânărului îndrăgostit. În primele scrisori, natura îi apărea măreață și patriarhală. Acum, ea capătă trăsături melancolice și misterioase ca în Ossian, poetul desnădejdlor și al priveliștilor sumbre, cu care Werther se simte mai înrudit decât cu priveliștile luminoase din Odiseea. Există un paralelism între dispozițiile sufletești ale lui Werther și natură. Iar un comentator a făcut constatarea abilă că sentimentul lui Werther urmează evoluția anotimpurilor din primăvară și până în iarnă, când are loc năruirea totală a nenorocitului îndrăgostit. Legătura individuală și subiectivă a lui Werther cu natura îl face să vadă trăind în natură aceleași forțe misterioase ca cele care-l mână pe dânsul în iubirea lui fără liman. Werther simte că așa precum natura e însuflețită de puteri potrivnice, tot așa și sufletul său e bântuit de forțe asemănătoare, pe care nu numai că nu încearcă să le înlăture, dar le lasă să se deslănțuie în voie. De aceea, el nu-și stăpânește dragostea, care ia din zi în zi proporții tot mai grave, încât îl copleșește cu desăvârșire. Totuși, inutilitatea iubirii sale, ca și prietenia caldă cu nuanțe de filantropie a lui Albert

și a Lottei, îl fac să se gândească la lichidarea acestei situații nefirești și chinuitoare și deci, la plecare. Werther nu pleacă însă senin și sigur pe el după ce și-a chibzuit bine hotărârea, ci de teama de a nu fi reținut, pleacă fără rămas bun, ca un laș și ca un înfrânt, după ce în seara despărțirii a vorbit cu Lotte despre viața viitoare și într'o ciudată exaltare lirică i-a strigat printre lacimi: « Ne vom revedea, ne vom regăsi, sub orice întruchipări ne vom recunoaște ».

După ce o părăsește pe Lotte, Werther intră în viața activă. Il găsim în serviciul unei legații lucrând sub conducerea unui ministru plenipotențiar. Contactul lui Werther cu viața activă și încercarea sa de convertire la formele regulate și obiective ale societății burgheze, erau oare necesare? Iată o întrebare pe care și-au pus-o aproape toți comentatorii și pe care Napoleon I i-a pus-o lui Goethe, când a avut cu poetul celebra întrevedere. Napoleon, ca și toți criticii cari au văzut în *Werther* numai o tumultoasă poveste de iubire, au socotit etapa burgheză din viața tânărului desrădăcinat ca inutilă și chiar păgubitoare, pentru unitatea povestirii. Adevărul e însă că, Goethe, nu a fost preocupat numai de latura sentimentală a romanului. Dacă Werther s'ar fi sinucis, numai fiindcă a fost contrazis în pasiunea sa, el nu ar fi apărut ca un erou care se năruie, ci ca o simplă victimă, care capitulează fără să opuiе nici o rezistență. De altfel, critica lui Napoleon se potrivea primei versiuni din *Werther*, care este cea a tânărului Goethe și e de asemeni aceea care a slujit cercetării de față. Mai târziu în 1782 /83 și apoi în 1786

Însuși poetul aduce operei sale rectificările care corespundeau criticei aduse de Napoleon, când s'au întâlnit în împrejurările cunoscute. Și în cazul lui *Werther*, ca și în cazul lui *Goetz* și a altor lucrări mai neînsemnate, rectificările lui Goethe au avut ceva arbitrar și au răpit versiunii de origine, unele elemente organice, fie ele exagerate sau greșite. Acea desromantizare a romanului încercată de Goethe a fost făcută, însă, mai mult din cauze formale, decât din motive psihologice. Goethe izbăvit de raționalismul «Sturm-und-Drangului», s'a căznit să echilibreze ceea ce izvorîse dintr'un deschilibru sufletesc și dintr'o tendință anarhică formală. Citirea «Confesiunilor» lui Rosseau și noul realism pe care-l căștigase în drumul său spre clasicism, au contribuit la încheierea acestui nou *Werther*, atât de aproape de sfârșitul lui *Tasso* și destul de departe de revărsarea anarhică a primului *Werther* dela 1774. Iar înlăturarea unor detalii inutile sau deadreptul păgubitoare, a dat romanului o motivare mai logică, decât aceea care se putea găsi la o analiză atentă a primei versiuni.

Desigur că, evoluția romanului a fost mult înrâurită de faptul că, Goethe a contopit propria sa înfrângere sentimentală cu sfârșitul tragic al lui Ierusalem. Obiectivându-și experiența sentimentală și dându-i o fabulă împrumutată din viața unei cunoștințe trecătoare dar aparținând aceleiași categorii sociale, Goethe nu s'a putut mulțumi cu un final de roman datorit unei pasiuni nestăpânite și nebiruite. El a văzut firește — și felul cum motivul sinuciderii reappare în diferite momente ale romanului confirmă lucrul acesta — în năruirea lui *Werther*,

mai presus de orice, o totală descompunere sufletească, datorită acelei inadaptabilități pe care o întâlnim din capul locului la Werther. Pentru ca această inadaptabilitate să iasă și mai bine în relief, era necesar ca Werther să se smulgă din singurătatea sa și să încerce o adaptare la viața socială. Că între subiectivismul anarhic a lui Werther și între formele aride și ordonate ale vieții sociale era o prăpastie, se vede chiar din primele zile ale carierei sale de slujbaș, pe care el o încearcă în chip cu totul trecător. El numește activitatea sa burgheză « Eine Lumpenbeschäftigung », iar în funcția lui birocratică se simte ca într'o colivie sau ca pe o « galeră ». Conflictul cu ministrul său izbucnește curând, la început în formă înăbușită, mai pe urmă cu proporții dramatice. Două ființe numai îi fac viața suportabilă. Una e domnișoara v. B., care-i trezește amintirea Lottei și care se apropie sufletește de dânsul, cea de a doua e contele C., care-l înțelege și-l prețuește. Și totuși prietenii acesteia două sunt tulburate curând de prejudecata deosebirii de clasă. Aici inadaptabilitatea nativă a lui Werther este confirmată de elemente noi de inadaptabilitate formală venite din afară. Werther își dă deodată seama cu uimire dureroasă că prietenii lui văd într'însul un simplu burghez, că între el și lumea căreia îi aparțin cei doi reprezentanți ai nobilimii este o prăpastie peste care nici o afinitate sufletească nu poate arunca o punte de trecere. Revelația aceasta îi sfărâmă și ultima posibilitate de adaptare la lumea în care intrase. Werther se simte acum cu desăvârșire un desrădăcinat și un ratat. După o încercare zadarnică de a găsi și în viața

de țară la moșia unui duce, un liman care să-l scape de prăbușirea sa sufletească, gândul la Lotte îi revine. Parcă de când a devenit soția lui Albert, iubita părăsită îl atrage cu un farmec nou. Pentru desfășurarea următoare a romanului prezența atât de palidă a Lottei în această epocă a vieții lui Werther, constituie un defect de psihologie și de compoziție al romanului. Intr'adevăr, Werther pare a fi uitat pe Lotte. Iubirea e aproape înăbușită și chipul iubitei luminează vag din depărtare. Pentru ca Werther să recadă iarăși, la revederea Lottei, la vechea lui patimă, ar fi trebuit ca amintirea să-l urmărească în lunile cât a stat la ambasadă, ca o febră continuă deși potolită. Iar neputința sa de a se adapta vieții burgheze, nu trebuia să fie decât o contribuție nouă pentru deslănțuirea patimei ca o forță unică nimicitoare, împotriva căreia nu se poate găsi apărare.

Reîntors lângă Lotte cu sufletul sfărâmat, fericirea celor doi soți îl îndârjește și-l exasperează. Acum Lotte e femeie și Werther o dorește ca pe o femeie, căreia Albert nu i-a putut da toată frenezia unei mari și pătimașe iubiri. Prietenia amoroasă a celor doi tineri, e înlesnită de lipsa de acasă a lui Albert, care e, cu trup și suflet, omul datoriei, și de intimitatea primejdioasă în care ei își petrec după amiezile. Este limpede că Werther, cu mai multă tărie de nervi, cu mai puține scrupule etice și cu o bărbătească încordare de voință, ar fi izbutit să o cucerească în întregime pe Lotte. Werther nu numai că nu știe să voiască, dar se complăce în scene cu lacrimi și suspine la picioarele Lottei, într'o totală

dezordine sufletească, de care se molipsește treptat și Lotte și care e firesc să neliniștească pe soț. Werther e la capătul puterilor sale sufletești. Exaltarea erotică, de care e treptat cuprins ca de un narcotic, prevestește finalul. Ideea sinuciderii prinde acum rădăcini tot mai adânci în cugetul său torturat de patimă și disechilibru moral. Este interesant cum evoluiază motivul sinuciderii în decursul corespondenței lui Werther. Acest motiv apare chiar la începutul romanului, revine în scena pistoalelor, reappare, atenuat, în tot cursul romanului, pentru a pune stăpânire desăvârșită asupra lui Werther și a-l urmări ca o chinuitoare binefacere, în clipa în care reîntors lângă Lotte, idila sentimentală de odinioară se transformă în dramă cu proporții tragice. Dar Goethe n'a conceput sinuciderea lui Werther ca un act de desnădejde, ca un gest impulsiv, ci ca un act de convingere și de voință. E singurul act de voință, e singura faptă pe care o împlinește Werther și ea coincide cu anihilarea instantanee a tuturor acelor forțe afective și spirituale care se războiesc într'ânsul. Sinuciderea mai e pentru Werther și o pedeapsă a « păcatului » său de a fi sfărâmat echilibrul sufletesc al aceleia, care-i fusese prietenă și care, acum, e pe cale să-i devie amantă. Desigur că, conflictul dramatic dintre pasiune și datorie, care însuflețește furtunos finalul romanului, este cauza ultimă a hotărârii lucide și neșovăitoare pe care o ia Werther, de-a curma firele existenței ajunsă la scadență, în clipa în care călcând dorința Lottei de a sta un timp departe de ea, știe că voluptatea primului și ultimului sărut, « păcatul » de a fi luat într'o

revărsare de patimă ceea ce era al altuia, trebuia sancționat cu un glonte îndreptat asupra sa. Din momentul în care Werther se hotărăște să nu-și ție cuvântul față de Lotte, ideea sinuciderii devine pentru dânsul un imperativ categoric. El va sancționa slăbiciunea sa morală, devenită, pentru întâia dată, un act de voință. De aici și liniștea cu care își face toate pregătirile pentru împlinirea hotărârii sale. Iar pentru ca pedeapsa ce și-o dă singur, să aibe un caracter simbolic, pistoalele pe care i le împrumută Albert, sunt desprinse din perete de către Lotte, care presimte nenorocirea, dar nu o împiedică. Sinuciderea nu mai apare, așa dar, acum, ca un act de lașitate sau de supremă nevroză, ci ca o concluzie psihologică și etică a unei vinovății precise, de care cei doi eroi sunt conștienți. Din punct de vedere etic, sinuciderea lui Werther e departe de a fi un act imoral, cum l-au judecat unii din contemporani, ci un gest de ispășire, un final dramatic nu numai explicabil, dar în bună parte, necesar.

Werther nu este, fără îndoială, un roman în sensul lui *Wilhelm Meister*. Mai întâi, fiindcă întrânsul poetul nu urmărește decât un singur caracter, acela al lui Werther, dând tuturor celorlalte un rol episodic. Chiar și caracterul Lottei este doar schițat și numai într'atât pus în lumină cât era nevoie spre a se lămuri prefacerile sufletești ale îndrăgostitului, celelalte fiind prinse doar în scurte instantanee. Apoi, fiindcă înseși elementele sociale care intră în compoziția povestirii sunt disolvate de subiectivismul lui Werther. Poetul descriindu-ne dezvoltarea unei crize sufletești și fiind preocupat numai

de evoluția caracterului principal în conflict cu lumea înconjurătoare și, mai ales, în războiu cu sine însuși, forma dramatică ar fi fost desigur mai la locul ei decât cea a povestirii. Totuși, subiectivismul eroului se potrivea mult mai bine cu o lungă litanie lirică, ceea ce a și decis pe Goethe să închege conflictul dramatic care chinuia pe erou, în forma epică a unei spovedanii lirice. Totuși, dacă urmărim de aproape compoziția romanului, caracterul dramatic reiese cu putere în vileag. Intr'adevăr, cu toate că Goethe și-a împărțit cartea în două părți, putem distinge totuși patru părți, care ar corespunde celor patru acte ale unei drame. Partea întâia ar ține până la sosirea lui Albert și ar corespunde actului întâi introductiv, când se deslănțuie pasiunea lui Werther. Partea a doua ar ține dela venirea lui Albert și până la fuga lui Werther. Partea treia ar cuprinde încercarea lui Werther de a se adapta vieții burgheze, până la reîntoarcerea sa în preajma Lottei și ar putea constitui eventual în dramă actul al treilea. Iar partea a patra ar cuprinde ultimele luni petrecute de Werther lângă Lotte, cu conflictul între datorie și pasiune și cu sinuciderea care încheie zădărnicia sbuciumului. Această ultimă parte s'ar putea frânge și ea în două fragmente, corespunzând actelor patru și cinci ale dramei. Pregătirea sinuciderii, evoluția caracterului lui Werther și grăbirea catastrofei din final, trădează obsesia tehnicei dramatice, care atunci îl stăpânea pe Goethe în toate planurile și înfăptuirile sale literare, dela *Goetz* și până la *Urfaust*.

Sub influența lui Rousseau și a lui Richardson, Goethe a ales pentru povestirea sa sentimentală forma

foarte la modă atunci, a scrisorilor, dar cu o notă personală proprie, aceea a scrisorilor-confesiune, a scrisorilor-monolog, care păstrează pe deoparte, în întregime, caracterul subiectiv al spovedaniei, iar pe de alta, îngăduie celui ce se spovedește, să dea mărturisirii sale un caracter unitar. Iar când povestirea ajunge la sfârșit, când eroul nu mai poate înregistra singur ultimele împrejurări în care a trăit, poetul recurge la povestirea-reportaj, care adună pe scurt esențialul, cu privire la desnodământ. Astfel, elementul dramatic câștigă, iar ultimele clipe trăite de erou sunt identificate din fragmente de scrisori și mărturisirile martorilor, dând încheierii mai multă viață și acea precizie pe care confesiunea lirică nu o poate avea. Goethe, care într'un adaos teoretic scris pentru traducerea lui Heinrich Leopold Wagner din *Du Théâtre* a lui Louis Sebastien Mercier, insistă asupra acordului ce trebuie să existe într'o operă literară, între forma interioară și cea exterioară, a aplicat, consequent, principiul acesta în *Werther*, care este una dintre cele dântâi lucrări poetice cu un pronunțat caracter simfonic.

Intr'adevăr, nu numai că în roman există o serie de motive care apar și dispar la anumite intervale ca niște leit-motive muzicale, dar întâlnim aici folosit și un procedeu literar de efect: paralelismul diferitelor motive, care însoțesc simbolic frământările sufletești ale eroului principal și acțiunea fabulei. Afară de paralelismul schimbărilor din natură cu prefacerile din sufletul poetului, întâlnim și o serie de alte motive care își schimbă tonalitatea în perfectă armonie cu evoluția sentimentală

a eroului. Astfel, Goethe introduce în *Werther* la răstimpuri semnificative, povestea unui flăcău îndrăgostit, poveste care urmează pas cu pas drumul prăpăstios al iubirii lui Werther. Iată-l pe tânărul țaran la începutul romanului, când Werther nu o cunoaște pe Lotte, dar când toată ființa lui așteaptă iubirea, povestindu-i întâile înfiorări și nădejdi ale unei iubiri care abia începe. În partea a doua a romanului, dragostea flăcăului e sfârșită, iar în final, cu puțin înainte de sfârșitul tragic a lui Werther, flăcăul devine ucigaș din dragoste. Werther, care vrea zadarnic să-l scape pe nenorocitul criminal, pe care-l socotește o victimă, își dă seama că așa cum pentru acesta nu e scăpare, nu mai este nici pentru dânsul. Cele două catastrofe sentimentale coincid în timp, iar nenorocirea flăcăului contribuie și ea la hotărîrea lui Werther de a se sinucide. Alte motive paralele sunt fericirea din partea întâi și nenorocirea din partea a doua a romanului prin care trece familia din Wahlheim, apoi, întâlnirea lui Werther cu nebunul, care și-a pierdut mințile din dragoste pentru Lotte și în fine, soarta bătrânilor copaci dela Wahlheim, care la începutul povestirii sunt înfloriți, iar la sfârșit, când se reîntoarce Werther din scurta lui călătorie, sunt tăiați din rădăcini. Acelaș paralelism se observă și la unele motive de esență pur literară. Dacă Homer domină spiritul lui Werther la începutul romanului, vraja melancolică a lui Ossian, stăpânește prăbușirea treptată a îndrăgostitului. De asemenea și în stil, în liniștea sau percipițarea frazelor și în muzica vorbelor se oglindește,

la fiecare rând, atmosfera de bucurie sau de adâncă tristețe a povestirii.

Ceea ce Goethe a adus cu desăvârșire nou și neașteptat în romanul său liric, a fost acea concentrare în compoziție și stil, care contrastează nu numai cu balastul stilistic al romanelor pe atunci la modă, dar chiar cu modelul său Rousseau. Cu siguranță că ceea ce a contribuit, mai ales, la răspândirea și popularizarea acestei cărți, a fost sobrietatea stilistică și scurtimea ei esențială. Goethe nu se întinde în lungi episoade, în descrieri și excursuri inutile ca mai toți contemporanii săi. Nici un episod, nici un motiv și nici chiar un peisaj nu e în afară de cadrul acțiunii și mai ales nu încetinează mersul ei firesc. Sunt desigur, multe revăr sări de simțire, multe izbucniri puerile, care azi, cu toată spontaneitatea lor, par naive. Sunt de asemenea, unele amănunte copilărești și lipsite de gust și unele elemente aproape grotești, pe care contemporanii poate că le-au gustat, dar care acum stârnesc surâsuri și nedumerire. Nu e mai puțin adevărat însă că, spontaneitatea stilului direct și lipsit de podoabe inutile, dă acestei opere poetice, un caracter de sinceritate și de prospețime, care se păstrează până astăzi. De aceea, evoluția sufletească a lui Werther se poate foarte bine urmări în stil, în proporțiile sintactice ale frazei, în muzicalitatea prozei și în acele ritmuri care grupează uneori, prosodic, cuvintele. La început, contemplației liniștite și resemnate a lui Werther, îi corespunde un stil armonios și calm, cu imagini largi și cu ritmuri prelungi. Pe urmă, când iubirea începe să-l stăpânească, stilul devine frământat și abrupt, uneori umflat de:

imagini, pentru ca la urmă, când deznădejdea ocupă un loc precumpănitor, el să se reducă la expresii sacadate și violente, la exclamații și repetiri sugestive de cuvinte. Poate de aceea, stilul din *Werther* are atâta viață, fiindcă el nu se deosebește aproape deloc de stilul scrisorilor personale ale lui Goethe, în care varietatea de expresii și de ritm ia forme de adevărată prestigiozitate verbală. Spiritul lui Herder și poezia retorică și sonoră a « Sturm und Drangu-lui » se resimte la fiecare rând în aceste răvărsări lirice de o neobișnuită bogăție de nuanțe sufletești, nemai întâlnită în poezia germană până la Goethe. Dacă în imagini și descrieri dăm peste Goethe desenatorul și pictorul, în muzica și în ritmul cuvintelor întâlnim pe cântărețul crescut în vraja melodiilor populare, iar în anumite particularități dialectale ne întâmpină folcloristul.

Goetz l-a făcut pe Goethe cunoscut, *Werther* l-a făcut celebru și popular. În scurt timp, apar nenumărate ediții, iar admiratorii fac drumul până la Frankfurt spre a vedea pe acela care știuse să tălmăcească suferințele tânărului *Werther*. Popularitatea romanului a crescut și mai mult când publicul a aflat că, la originea cărții este o poveste adevărată. În Germania apar mai multe imitații ale lui *Werther* dintre care, cea mai cunoscută, e *Sigwart* a pastorului Miller. Apare de asemenea și o parodie *Bucuriile tânărului Werther* datorită lui Fr. Nicolai și un atac al pastorului Goetze în *Scurte dar necesare amintiri*. Succesul luă repede astfel de proporții, încât stârni o adevărată epidemie de sinucideri, care revoltă pe moraliști și indispuse pe Goethe.

Și în îmbrăcăminte *Werther* deschise o nouă modă, căci tineri sentimentali popularizară repede fracul albastru și vesta galbenă a lui *Werther*. Goethe însuși purta costumul simbolic al eroului său, cu care lumea îl confunda. Peste hotare, popularizarea lui *Werther* se manifesta printr'un mare număr de traduceri și contrafaceri în aproape toate limbile moderne. La aceasta trebuie adăugată admirația generații noi de scriitori și antipatia furioasă a acelor care vedeau în romanul acesta o carte imorală. În Danemarca și în Italia cartea fu condamnată de biserică, iar critica ortodoxă urmă calea celei germane, care în frunte cu Lessing, Goetze și Nicolaï, o socoti păgubitoare pentru bunele moravuri. Goethe însuși fu desorientat de efectele pe care le stârnise povestea sa de iubire. El fu surprins întâi de faptul că publicul era preocupat mai mult de subiectul și de autenticitatea romanului, decât de realizarea lui poetică. Și fu deasemeni nedumerit de asprimea cu care vechea generație de critici și scriitori judecase moralitatea unei opere în care sfârșitul are tocmai un desnodământ etic. Goethe a socotit, cum s'a văzut, din capul locului, pe *Werther* ca prototipul tânărului bolnav de acel « mal du siècle », care, în această spontană operă poetică s'a manifestat pentru întâia oară. Sentimentalismul aducător de catastrofe individuale și ucigaș e o adevărată boală a secolului, din care Goethe s'a izbăvit, obiectivând-o printr'o purgație artistică. Firește că poetul n'a voit să tragă concluzii normale sancționând sau ridiculizând. Pe poet l-a interesat drama însăși. Se pare că Goethe, plictisit de hărțușelile adversarilor,

i-a mărturisit lui Lavater în convorbirile avute cu el, că n'a nutrit alt gând decât să scrie « povestea unei boli, fără anume învățături morale » și că sfârșitul nimicitor al acestei povești este cea mai bună morală pentru tinerii ce se lasă cucerii și sfârâmați de asemenea simțiminte lipsite de controlul rațiunii. Autocomentarul lui Goethe scoate astfel pe *Werther* de sub acuzarea de imoralitate și îl situează în regiunea operelor de artă autentică, opere care moralizează prin ceea ce ele realizează ca artă, nu prin ceea ce ele pot înfățișa ca pledoarie a unei anumite concepții de viață. Zugrăvind o criză a eului, *Werther* se așează la începutul galeriei nesfârșite de romane subiective și de confesiune care vor apare periodic și vor stăpâni endemic poezia germană. Dela *Werther* și până la romanele contemporane merge un drum drept, cu popasuri luminoase în fiecare realizare nouă în domeniul acelor spovedanii subiective, care, mai ales în literatura germană, își găsesc, din generație în generație, o nouă formă de închezare poetică.

Astfel fiind interpretarea poetului despre opera sa, e firesc să-l supere atacurile și e tot atât de firesc ca el să nu se dea bătut. Satiricul și epigramistul are și în cazul de față cuvântul spre a răspunde. Și nu răspunde numai celor ce-l atacă, dar, când se vindecă el însuși de excesivitatea sentimentului său nestăpânit, nu se dă în lături să se autoparodieze. Astfel, când apare paradoia lui Nicolai, Goethe răspunde printr'un dialog polemic, ceea ce nu-l împiedică însă ca, mai târziu, la Weimar, să se autoparodieze în șarja dramatică: *Triumful sensibilității*. *Werther* a fost, fără îndoială, cel

mai mare succes literar al lui Goethe. Mulți ani după aceea, până la apariția lui: *Tasso* și a *Ifigeniei*, el a rămas poetul lui *Werther*. Abia cu *Hermann și Dorothea*, Goethe cucerește din nou succesul răsunător al maselor populare, fără, însă, să stârnească un entuziasm atât de cald și de durabil ca cel provocat de *Werther*. Cartea aceasta, cu tot sentimentalismul ei exagerat și naiv, a rămas tânără și vie până azi, fiindcă în ea, Goethe n'a prins numai momentul psihologic al epocii sale din tinerețe, nici numai unele trăsături sufletești fundamentale ale poporului german, dar și o mulțime de elemente adânc umane, care dau suferințelor tânărului îndrăgostit un caracter de eternitate și de tinerețe veșnică.

IX

CRUCE DE DRUM

După chiar mărturisirea lui Goethe, *Werther* a însemnat pentru dânsul nu atât o realizare literară, care avea să-l consacre pe deplin ca scriitor, cât o ușurare sufletească și o echilibrare a nervilor sguduți de contradicțiile unei pasiuni neîmplinite. Astfel eliberat și mântuit de otrava unui sentiment care-l copleșise, Goethe renaște la o viață nouă, plină de variație și de un neastâmpăr greu de urmărit. Șef de școală literară, pretext de curiozitate și de admirație pentru călătorii cari treceau prin Frankfurt, tânăr monden care cucerea și se lăsa cucerit de fetele pe care le căuta sau le întâlnea, Goethe ni se înfățișează, în anul care urmează crizei wertheriene, ca un amestec ciudat de vigoare titanică, de nestatornicie feminină, de hărnicie creatoare și de spirit satiric. Poate că niciodată, ca în acești ani cari au precedat chemării sale la Weimar, viața lui Goethe n'a fost mai deslănțuită și mai direct legată de poezie. Fiecare cunoștință nouă, fiecare prietenie, fiecare întâmplare provoacă spontan o confesiune literară, o plăsmuire poetică, sau o atitudine critică. Din acest haos de întrevederi, prietenii, călătorii și lecturi, iau

naștere pe rând satirele și dramele, cântecele și glumele, dintre care, cele mai multe rămân simple mărturii ale unei genialități nestăpânite și neîmplinite.

Casa consilierului Goethe devine locul de trecere al tuturor celebrităților zilei și al tuturor debutanților cari văd în autorul lui Werther un șef de școală. Heinrich Leopold Wagner, concetățean cu Goethe, intră în intimitatea poetului și-i fură, folosindu-se de o mărturisire, motivul literar, nou pentru acea vreme, al prunciderii din tragedia Margaretei, utilizându-l pentru drama sa *Pruncucigașul*. Goethe primește însă de la acesta inițierea în tainele dramei burgheze franceze și-i oferă pentru traducerea cărții lui Louis Sebastien Mercier, *Despre Teatru*, acele îndrăznețe schițe critice, cuprinse sub titlu *Din carnetul lui Goethe*. Iakob Michael Reinhold Lenz, rămas la Strassburg, unde încearcă să înlocuiască pe Goethe pe lângă nemângăiata Friederike, se ține de posne publicând fără voia poetului farsa acestuia *Zei, eroi și Wieland*. Lenz, a fost o caricatură genială a lui Goethe, de care poetul nu a putut scăpa mai târziu, decât cu multă greutate. Al treilea titanoid care gravitează în jurul lui Goethe, de care poetul nu a putut scăpa, e Maximilian Klingler, prototip al forței fizice și al vigoarii creatoare, a cărui dramă *Sturm und Drang*, a împrumutat prin titlul ei sugestiv numele curentului literar care cuprinde laolaltă pe toți acești juni revoluționari, în fruntea căroră domină personalitatea puternică și plină de farmec a lui Goethe.

Pentru curiozitatea, neastâmpărul, și gustul său de farsă, vizita celor doi apostoli reclamagii, Lavater și

Basedow, a însemnat un prilej minunat de discuție în contradictoriu, de hoinăreli și de glume. Toată exuberanța lui Goethe și toată pofta lui de viață, unite cu o lacomă curiozitate de a ști, izbucniră vijelios în timpul călătoriei pe care o face poetul pe Rin în vara anului 1774, în tovărășia lui Lavater și Basedov.

Cu Johann Caspar Lavater, teolog din Zürich, cu pretenții de profet monden, trimis de Dumnezeu să câștige sufletele gingașe ale femeilor și navitatea tinerilor, Goethe era de câteva luni în corespondență. Nu activitatea religioasă a apostolului interesa pe poet, ci acea curioasă știință a fizionomiei, pe care Lavater o lansa prin ale sale *Fragmente fizionomice pentru cultivarea cunoașterii și iubirii de oameni*. Schimbul de scrisori cu Lavater, căruia îi trimetea siluete și mici considerații fizionomice, luase un loc hotărâtor în preocupările poetului. Întâlnirea celor două personalități atât de deosebite între ele, la 24 Iunie 1774, la Frankfurt, fu dintre cele mai însuflețite. Cele cinci zile, pe care pitorescul apostol le petrecu în casa consilierului Goethe, fură pentru poet un prilej de agitate discuții, la care domnișoara von Klettenberg, participa cu priceperea și autoritatea ei religioasă, Merck cu sceptismul și ironia, iar Goethe cu acea curiozitate entuziastă, care-l făcu totuși să descopere în Lavater unele trăsături de șarlatanie, pe care, în *Xeniile* de mai târziu, avea să le biciuiască cu cruzime. Singurul lucru care-l cuceri într'adevăr pe Goethe fură exercițiile fizionomice ale apostolului, care credea sincer că trăsăturile fizice trădează însușirile sufletești ale oamenilor. Goethe care iubea desenul

și care mângălia zilnic câteva siluete ale cunoștințelor sale, găsi în noua știință fizionomică un mijloc ca să aplice simțul său de observație și să dea exercițiilor sale plastice un sens adânc și magic. Chipul cum caracterizează, după o simplă siluetă, pe iubita sa de mai târziu, Charlotte von Stein, e o dovadă a spiritului său de divinație. Pasiunea cu care Goethe se dăruia acestui sport al noiei științe fizionomice l-a făcut să treacă cu vederea specula bănească pe care Lavater o făcea cu învățătura duhovnicească și să guste, datorită spiritului său satiric, ipocriziile reclamagiului religios. *Mahomet*, dramă religioasă a unui titan care vrăjia prin vigoarea personalității sale puternice, are, printre altele, ca punct de plecare, titanismul religios al profetului care ajunge la un moment dat să se confunde cu însăși Mântuitorul.

Abia întors dela Ems, unde Goethe întovărășise pe Lavater, își face apariția în casa poetului, un alt apostol elvețian, Johann Bernhard Basedow. Mai puțin insinuant și abil ca Lavater, Basedow surprindea printr'un fizic desordonat și interesa prin chipul cum aplica în viața lui exterioară principiile rousseauiste, în care credea ca într'o biblie. Goethe nu aprecia numai principiile pedagogice ale lui Basedow, care susținea educația copiilor în plină natură, dar gusta farmecul desordonat al acestui original și petrecea pe seama șarlateniilor lui mai mult sau mai puțin reușite. Așa se explică graba cu care el mai face încă odată drumul la Ems în tovărășia lui Basedow, unde îl găsește pe Lavater. Intre cei doi profeți, Goethe o duce numai în farse, petreceri și sburdălnicii. Călătoria pe Lahn și pe Rin a celor doi « sfinți »

ia proporțiile unei escapade romantice, în timpul căreia, exuberanța lui Goethe se revarsă în improvizații literare scânteietoare de umor și pline de duioșie, iar apostolii caută să fascineze și să câștige adepți, scuturând eventual și buzunarele naivilor. Un catren, devenit celebru, situează pe poet ca o figură de contrast între cei doi profeți:

Und wie nach Emmaus, weiter ging's
Mit Geist-und Feuerschritten,
Prophete rechts, Prophete links,
Das Weltkind in der Mitten.

În drumul lor, călătorii întâlnesc cunoștințe vechi sau fac altele noi, dar stârnesc pretutindeni vâlvă, curiozitate și entuziasm. Călătoria în trei este pentru scurt timp întreruptă, Goethe ducându-se la Düsseldorf, iar Lavater, la Müllheim. Firea exuberantă a lui Goethe, când vioaie și entusiastă, când melancolică și feminină, lăsa în aceea vreme pretutindeni o impresie de teroare, amestecată cu una de farmec neînțeleles. Lavater însuși, într'o scrisoare din 27 August 1774, trimisă celebrului doctor Zimmermann, îl numește pe Goethe « omul cel mai înfricoșător » și mai « fermecător » totodată. Cu acel dar deosebit de a pătrunde în miezul firii omenești, Lavater socotește că Goethe ar fi lângă un monarh « o admirabilă ființă activă ». « Ar putea fi rege », scrie Lavater lui Zimmermann, căci « el nu are numai înțelepciune și bonomie, ci și putere ». Chiar adversarii săi de scurtă durată, ca Friedrich Jacobi, sunt cu desăvârșire subjugați de Goethe, când îl cunosc mai de

aproape. Întâlnirea fraților Iacobi cu Goethe la Elberfeld, a fost socotită de prietenii comuni, ca un eveniment deosebit. Prietenele și admiratoarele lui Goethe, printre care, afară de Johanna Fahlmer, se găsea mătușa fraților Iacobi, Betty, soția lui Friedrich Iacobi, Lottchen sora lor vitregă și, firește, protectoarea cu salon literar larg deschis a întregii generații de talente, Sophie von La Roche.

Dacă Georg Iacobi, poet anacreontic mediocru, nu putea interesa pe Goethe, în schimb fratele său Friedrich, sau pentru intimi simplu Fritz, era un colaborator regulat al lui Wieland la «*Teutscher Merkur*», scria romane sentimentale, făcea filosofie raționalistă, fiind un antispinozist, ceea ce îl supăra pe Goethe, și era, cu toate criticele aduse poetului, un admirator al acestuia. În locuința de vară dela Pempelfort, lângă Düsseldorf, a lui Fritz Iacobi, Goethe leagă cu acesta o temeinică prietenie, care nu se bizuia atât pe afinitățile lor intelectuale, cât pe simpatia și admirația cu care Iacobi înconjura pe poet. În scrisorile pe care Iacobi le trimetea în acea vreme prietenilor săi, îl numește pe Goethe «*un om de sine stătător din cap până în picioare*» și «*o extraordinară făptură a lui Dumnezeu*». Iar fratele său, Georg Iacobi, face, în jurnalul său zilnic, aceleași constatări pe care le făcură toți cei cari veniseră în contact cu Goethe, în epoca lui de tinerețe cuceritoare. Georg Iacobi îl numește «*un om extraordinar, plin de geniu înalt, cu o imaginație arzătoare, cu simțire adâncă și toane schimbătoare, al cărui spirit, uneori uriaș, ia un drum cu totul personal*». Genialitatea, originalitatea

În cugetare și expresie, o continuă trecere dela o dispoziție la alta, iată ceea ce îl surprindea și îl încânta la tânărul Goethe. La acestea se adaugă apoi acel neastâmpăr deosebit, unit cu o entuziastă curiozitate de a vedea, a asculta și a cunoaște cât mai multe. Cu frații Iacobi, care se țin după el ca după un zeu căzut din văzduh, Goethe vizitează expozițiile de artă, cercetează un tablou de Rubens la Colonia și se încântă de frumusețile pe care le cuprindeau casa și grădina baronului Jabach.

În iureșul de petreceri, vizite și excursii, spiritul lui Goethe e stăpânit totuși de o preocupare intelectuală unică, dominând pe toate celelalte. E filosofia sau mai bine zis, personalitatea lui Baruch Spinoza. Ceea ce îi stimula această preocupare speculativă, de care îl găsește obsedat Lavater, e critica pasionată pe care raționalistul Friederich Iacobi o face marelui panteist. Spinoza era primul și poate ultimul filosof care a jucat în formația spirituală a lui Goethe un rol determinant. Goethe trăise de copil în mediu religios și prietenii săi, în frunte cu Susanna von Klettenberg, erau pietști. Problemele teologice îl atraseră un timp. Astfel el a participat chiar la sinodul dela Marienborn și a luat parte activă la discuțiile religioase ale unei societăți religioase. Chestiunea păcatului originar, a cărei influență dezastruoasă asupra omului el o contestă, și un număr de probleme dogmatice, care agitau pe pietști și pe teologi, făcură pe Goethe să alterneze viața sbuciumată de tânăr genial, cu aceea de cugetător, bântuit de îndoieli și de contradicții. Așa ajunge el

să-și creeze un creștinism pentru uzul său particular și să descopere în Spinoza un punct sigur de reper pentru orientarea sa spirituală. De fapt, Spinoza n'a fost pentru dânsul o revelație ca Shakespeare și Herder, ci numai o confirmare a unei concepții latente, pe care filosoful panteist i-o trezise la o viață nouă, i-o precizase și i-o întărise. Găsise la Spinoza credința în Dumnezeu unic, nemuritor și împrăștiat în toate manifestările universului, un Dumnezeu pe care nu căuta să-l explice și să-l justifice ca teologii raționaliști. De asemenea descoperise la baza eticei lui Spinoza acea dualitate a răului și a binelui, care domină ca un continuu conflict dramatic viața sufletului omenesc. Ceea ce Goethe constatare în dualismul propriei sale firi și ceea ce avea să fie temelia concepției sale în *Faust*, Spinoza aduce în teoriile sale matematice și în demonstrațiile sale geometrice. Crezând în Dumnezeu, ca într'o forță uriașă care le însuflețește pe toate, panteismul latent al lui Goethe întâlnește în panteismul lui Spinoza, o admirabilă hrană sufletească spirituală și un minunat medicament pentru îndoiele și nesiguranțele pe care i le stârniseră discuțiile teologice la care luase parte. Ceea ce îl deosebește însă pe Goethe de Spinoza, este concepția sa despre natură, care îi apare ca un organism viu, variat, complicat și indescifrabil, pe când lui Spinoza natura îi apare ca ceva încadrat în forme matematice, însuflețite de o Dumnezeire mai puțin vagă și difuză. În *Poezie și Adevăr* Goethe reconstitue cunoștința sa cu Spinoza și rolul aproape terapeutic pe care filosoful l-a jucat în viața sa. E aici locul să amintesc că în luptele ce s'au deslănțuit într'însul

În orele de sbucium în care încerca să se elibereze de vraja otrăvită a lui Lili Schönemann, Spinoza l-a învățat marea înțelepciune a renunțării. De altfel, ceea ce l-a cucerit pe Goethe în învățătura și personalitatea lui Spinoza, erau desinteresul senin și liniștea înaltă ale acestuia, care aduceau pacea în frământările lăuntrice ale poetului. Spiritul matematic și ordinea pe care Spinoza le punea în judecarea problemelor sufletești, făcură repede din « Etica » lui o carte care luă în viața spirituală a poetului, locul atât de hotărîtor al Bibliei. Lipsa de înțelegere pe care Fritz Iacobi o arată concepții atât de largi și precise a lui Spinoza despre lume, nu făcu decât ca, prin contrast, să se întărească legătura congenială pe care Eminescu o descoperise între gândul său încă nelimpezit și cugetarea liniară a filosofului panteist. Aceste preocupări religioase și filosofice s'au oglindit în chip firesc în operele fragmentare din acea vreme. *Mahomet* și *Jidovul rătăcitor*, sunt confesiuni literare, în care problemele religioase care-l interesau atunci pe Goethe, aveau se se închege în două figuri mitologice. *Jidovul rătăcitor* va cuprinde un rezumat și o critică din studiile sale teologice, iar *Mahomet* pentru înfăptuirea căruia Lavater și Basedow erau prin apostolatul lor naiv, niște minunate pretexte, o interpretare modernă a întemeietorului religiei musulmane. Așa precum descoperise sinceritate inconștientă în felul pământesc prin care își specula Lavater credința, găsea acum, în viața lui Mahomet, un exemplu viu pentru chipul în care cele mai înalte aspirații pot degenera în manifestări pământești de rând. Amândouă aceste

figuri literare rețin pe Goethe numai puțin timp. Eliberat din îndoielile religioase și din problematica creștină, impetuositatea lui creatoare, care-l făcea să vadă totul sub forma de plăsmuiri literare, îl îndreptă spre o altă figură mitologică, Prometeu, în care el vede simbolizată răzvrătirea sa contra zeilor literari ai zilei și pofta lui de creație. Titanismul lui Goethe, cu acea uriașă încredere în puterea sa de creație, cu elanurile vijelioase, cu îndrăznelile sale de a dărâma tot ce crease generația imediat premergătoare și de-a zămisli o lume nouă, însuflețită de genialitatea sa neostenită, găsisse în legenda lui Prometeu, un tipar în care și-ar fi putut de minune închide tumultoasa lui viață interioară, dacă neastâmpărul său intelectual i-ar fi îngăduit să se oprească pe îndelete la o operă, care nu trebuia să fie numai rodul unei inspirații geniale și a unei confesiuni purificatoare, ci și a unei munci neîntrerupte și adâncite. Prietenia cu Fritz Jacobi fu mai trainică decât cea cu Lavater. Cu toate că Jacobi în romanele sale sentimentale *Corespondența lui Alswill* și *Woldemar* imită sistemul wertherian, producând chiar oarecare confuzie în rândurile cetitorilor și stârnind deci nemulțumirea lui Goethe, care mai târziu la Weimar țintui de un copac exemplarul din *Woldemar* ce-l primise dela Jacobi, prietenia lor fu numai puțin timp tulburată, Goethe păstrând mai departe legătura cu noul amic.

Momentul culminant al călătoriei lui Goethe pe Rin, fu soborul neașteptat dela Elberfeld, în August 1774, al tuturor tinerilor geniali și al reformatorilor culturali germani din acea vreme. Curiozitatea și spiritul

de farsă al lui Goethe găsiră în această adunare, la care se strânseseră la o laltă Lavater și Fritz Jacobi, romancierul Heinse și pietistul Jung-Stilling, Hansenkamp și Deschmacher, o minunată ocazie pentru glume și pozne. Goethe a fost atunci de o veselie nestăpânită, jucând și învărtindu-se împrejurul mesei. Cu o zi înainte făcuse o farsă lui Jung-Stilling, căruia îi tăinuiesc sosirea. Primindu-l în camera dela hanul unde trăsesse, în pat, izbuti să se lase îngrijit de Jung-Stilling ca un bolnav anonim, până ce, demascându-se, i se aruncă în brațe.

Acest amestec de veselie copilărească și de seriozitate sublimă a fost ceea ce a zăpăcit, a uimit și a cucerit lumea cu care Goethe venea în contact. Alternând reculegerea intelectuală cu excursiile improvizate, călare, pe jos și pe apă, singur sau în societate, trecând dela grabnica redactare a lui *Clavigo* și dela improvizațiile scrise întâmplător pe fărâme de hârtie și pe file de album, la gestația lentă a acelei integrale confesiuni spirituale care va fi mai târziu *Faust*, Goethe nu putea fi nici înțeles și nici măcar sesizat de contemporanii săi.

Părinții săi erau firește îngrijorați, nu numai de frenezia sa ambulatorie, dar și de indiferența senină cu care privea el viitorul. Ei l-ar fi vrut desigur mai puțin genial și glorios, deși faima literară a fiului despăgubea mediocritatea obscură a tatălui. Ei l-ar fi dorit, apoi, mai legat de meseria de avocat provincial și mai ales, cât mai curând, căsătorit și părinte de familie. Desigur, că o vizită ca aceea pe care Klopstock o făcu poetului în Octombrie 1774 la Frankfurt, nu putu decât încânta pe vanitosul consilier. Pentru Goethe, care scrisese cu

câtva timp în urmă autorului *Messiadei*, în termeni familiari, apariția acestuia în casa părintească de pe Hirschgraben, a însemnat o consacrare și o neașteptată satisfacere a curiozității sale intelectuale și artistice. Poetul îl primi pe Klopstock ca pe un egal, dar acesta, spre marea surprindere a tânărului titan, preferă discuțiile sportive privitoare la patinaj și la cursele de sky, celor literare și estetice. O altă vizită cu caracter senzațional, cea a originalului medic Zimmermann, interesă mai mult pe doamna consilier Goethe, decât pe însuși poetul. Preocupată de viitorul lui Wolfgang, și nutrind în taină planuri matrimoniale pentru fiul ei, în ziua în care fiica lui Zimmermann, nemai putând răbda teroarea tatălui ei, îi căzu în genunchi, rugându-s'o primească sub acoperișul casei de pe Hirschgraben, « Frau Rat » se gândi că ar putea face din această nenorocită, nora ei. Goethe însă deși încântat și desfătat de verva lui Zimmermann, refuză să devie ginerele unui nebun. Zimmermann fu însă pe deplin cucerit de farmecul poetului și nu există o mai bună caracterizare a lui Goethe din acea epocă, decât aceea pe care o face originalul medic într'o scrisoare trimisă peste câteva luni Charlottei von Stein. « Doriți să-l cunoașteți — îi scrie el — dar nu vă dați seama în ce măsură acest om amabil și fermecător, ar putea să devie periculos ». Și după această stranie profeție, care astăzi pare a ține de destin, Zimmermann își continuă astfel scrisoarea: « O femeie de lume, care l-a văzut adesea, mi-a spus că Goethe este bărbatul cel mai frumos, mai vioiu, mai original, mai arzător, mai impetuos și mai dulce, mai

seducător și mai primejdios pentru inima unei femei, din câți a văzut în viața ei». Ca un avertisment parcă, Zimmermann a subliniat în scrisoarea sa cuvântul « primejdios ». Doamna von Stein avea, un an mai târziu, să-și dea seama de adevărul profeției pe care i-o făcuse celebrul medic. De altfel, Lavater caracterizase pe Goethe în chip asemănător, ca pe un om care « e în acelaș timp și cel mai înfricoșător și cel mai fermecător ».

Desigur că afară de vizitele celebrităților, printre care mai poate fi amintit și elvețianul von Salis, și ale tinerilor de talent, se pripășeau în casa lui Goethe și aventurieri de tot soiul, fie pentru a se împrumuta cu bani, fie pentru a cere vreo recomandăție și ajutoare de tot felul. Viața hărțuită și frământată pe care o ducea poetul nu putea încânta pe părinți. De aceea, tatăl se gândi la o călătorie în Italia, care să dea tânărului Goethe o maturitate deplină, iar mama, la o căsătorie cu una din fetele bogate ale burgheziei din Frankfurt. Pe când doamna Goethe nu vedea cu ochi răi flirturile, amori-rile și aventurile lui Wolfgang, în nădejdea că nestatornicul fluture se va decide într'o bună zi pentru una din florile Frankfurtului. În această epocă de frământare, cade și acel « Mariage - Spiel » — jocul de-a căsnicia — pe care Goethe îl practică în societatea prietenilor surorii sale. Jocul acesta naiv și copilăresc consta din a trage la sorți fetele din cercul restrâns de prietene, care deveneau, pe timp de opt zile soțiile imaginare ale tinerilor cărora le erau hărăzite de noroc. De trei ori la rând Goethe obținu ca tovarășă la « Mariage-Spiel » pe Anna Sibylla Münch, o fată frumoșică și bine crescută

Goethe văzu în această întâmplare un semn al destinului, fără însă a lua hotărîrea de a se căsători. Doamna Goethe, luă însă jocul în serios, hotărî logodna, începu să facă anumite pregătiri casnice, mergând până acolo încât alese dintre vechile leagăne din podul casei unul pentru așteptatul moștenitor. Din această glumă fără consecințe matrimoniale, Goethe se alesese cu o lucrare dramatică nouă, cu *Clavigo*. Făcând într'o seară în fața prietenilor săi lectura memoriilor lui Beaumarchais, Anna Münch ceru poetului să transforme întâmplările senzaționale ale aventurierului și dramaturgului francez, într'o dramă. Goethe ceru opt zile pentru îndeplinirea acestei dorinți strani. Și într'adevăr în a opta zi, când cercul se adună în ședință intimă, Goethe citi spre surprinderea tuturor *Clavigo*.

Curând însă, o iubire nouă, mai pătimașe și mai pri-mejdioasă decât toate celelalte de până acum, avea să facă din fluturatecul tânăr, un cuceritor monden, un perfect om de lume și un logodnic. Nestatornicia sa, gustul său de pribegie, și neastâmpărul său sufletesc și spiritual, de care vorbește lui Sophie la Roche într'o scrisoare dela sfârșitul lui Octomvrie 1774, vor găsi în iubirea aceasta plină de farmec intim și burghez, un mijloc de concentrare și fixare. Când nu era îndră-gostit, Goethe se simțea parcă trăind numai pe jumătate. Câteva izbucniri de entuziasm pentru Maximiliane Bren-tano, din aceeași scrisoare către Sophie la Roche și împă-carea sa cu Lotte după ce scandalul cu *Werther* se lini-știse, sunt prevestirea vagă a unei noi iubiri, pe care tinerețea focoasă a poetului, o bănuia și o aștepta.

În ziua de anul nou 1775, Goethe fu introdus de un prieten în casa văduvei bancherului Schönemann, născută d'Orville. Era o casă bogată și primitoare de patricieni. Stăpâna își conducea singură banca moștenită — care avea mai târziu să dea faliment — și ținea saloanele deschise pentru negustorii bogați și burghezii așezați, cari veneau pentru treburi negustorești la Frankfurt. În această luminoasă și fermecătoare casă cunoscu Goethe pe Elisabeta Schönemann — Lili pentru intimi — o fată blondă și cu ochi de azur, surprinzător de desghețată pentru cei șaisprezece ani ai ei și cu un precoce talent de a cuceri inimile, fără a se lăsa la rândul ei cucerită. Cadrul în care o întâlnește nu mai era acela al micului restaurant din Leipzig, în care a întâlnit-o pe capricioasa Käthechen, nici peisajul de idilă romantică în mijlocul căruia l-au tulburat, într'o vară, ochii visători ai Friederikei Brion. În salonul luminat de sclipitoare candelabre, Lili cânta la pian o sonată, iar în jurul ei admiratori și prieteni ascultau muzica și-i priveau mâinile ușoare și albe alunecând pe clape. Goethe reconstitui astfel, în «Poesie și Adevăr», prima impresie pe care i-a făcut-o această aristocrată a luxului pururi alintată de omagiile bărbaților de toate vârstele. Mica mondenă «avea în purtarea ei ceva copilăresc, iar mișcările la care o silea cântecul erau nesilite și ușoare». Iar când Lili, terminându-și concertul, dădu peste ochii mirați și încântați ai poetului și-i vorbi cu acea simplitate firească și fermecătoare care îl înflăcăra, Goethe, simți precum singur o mărturisește, că firele vieții sale își schimbară drumul. Pentru Lili Goethe fu o pradă ușoară.

Nestatornicul curtezan deveni un musafir obișnuit al veselei case Schönemann. Foarte curând însă simți și Lili că Goethe este altceva decât o trecătoare jucărie sentimentală și inima ei i se dăruie întreagă, chiar dacă cochetăria ei naturală și jocul cu bărbații, nu îngenuchiară înaintea exclusivismului pe care i-l impunea tânărul îndrăgostit. Iubirea aceasta schimbă cu totul felul de viață a lui Goethe. Cucerit de farmecul acestei « blondine drăgălașe » și dându-și osteneala la rândul său s'o cucerească, Goethe se văzu căzând aproape cu totul în mrejele ei. Viața lui devine de acum încolo dublă. Dualismul său lăuntric se exterioriza în doi oameni diferiți, cari trăesc alternativ și care în fond se anulează unul pe altul. Goethe, care în genialitatea sa titanică trăia fără constrângeri și într'o anarhică libertate e silit acum să-și ajusteze portul, gesturile, vorba și gândurile după mediul de petreceri frivole, sau după solemnitățile patriciene în care îl introdusese legăturile sale cu familia Schönemann. Firea cameleonică a lui Goethe îl ajută să se simtă la început bine în vârtejul de baluri și recepții, în mijlocul cărora o urma pe izbânditoarea lui iubită. Goethe intră treptat în sfera de influență a cercului pestriț de bogătași și negustori, în care domina frumusețea fragedă a lui Lili. Aici ia el, pentru întâia oară contact cu francmasoneria și e introdus de către cunoștințele lui Lili în lojă.

Iarna anului 1775 a fost pentru poet un prilej neobicinuit de alergătură mondenă. Viața această trăită mai mult la suprafață, decât în adânc, l-a silit să aibă grija îmbrăcămintei și a eleganței sale exterioare, ca pe vremea dandysmului său dela Leipzig. Intr'o scrisoare

din 13 Februarie 1775 către noul și necunoscutul său duhovnic feminin, contesa Auguste von Stolberg, Goethe se descrie, pe deoparte ca un tânăr și exaltat monden — un « Goethe de carnaval » cum se numește — care poartă cu grije fracul galonat, urmărind la masa de cărți ochii albaștri ai iubitei și însoțind-o la baluri și petreceri, ostenindu-se să o încânte cu un madrigal sau cu vârtejul unui dans; pe de altă parte, el se zugrăvește ca un răsvrătit, care evadează din atmosfera de vrajă artificială a saloanelor și, după ce își pune cismele de priegie, rătăcește pe dealurile Frankfurtului, improvizând versuri și plăsmuind drame, pe care, în orele de liniște ale cuibului său artistic din mansarda casei părintești, le așterne pe hârtie.

Lupta pe care o dă pentru cucerirea lui Lili, desechilibrează pe poet. Pentru întâia oară se găsea el înaintea unei femei, care nu se lăsa stăpânită în întregime. Lili nu se sfii să mărturisească poetului, că-i place să ațâțe bărbații și să se joace cu ei, pentru ca, pe urmă, să le întoarcă spatele. Goethe era deci avertizat. Pe de altă parte, Goethe ar fi voit-o pe Lili numai pentru sine, pe când ea, nici în ziua când și-a dat seama că-l iubește, n'a desprețuit jocul plin de neprevăzut al cochetăriei. Dece să ne mire atunci că, această iubire, punând cu desăvârșire stăpânire pe inima poetului, îi provoacă o încordată tensiune sufletească, cu sfâșietoare clipe de deznădejde, care-l fac să scrie depărtatei lui confidente, « că dacă n'ar scrie drame, s'ar da la fund ». Intr'adevăr, în timpul acestor luni de contradicții sentimentale, Goethe scrie *Stella*, în care tragicul iubirii sale

își găsește o nemijlocită expresie, și cele două operete, *Claudine von Villa Bella* și *Erwin și Elmire* în care se oglindește nestatornicia firii sale și viața de fast și de petreceri la care l-a convertit Lili. Cât de puternică a fost influența pe care Lili a avut-o asupra poetului și cât de revoluționară pentru concepția sa de viață zilnică, a fost lumea de strălucire și freamăt în care intrase, ne mărturisește Goethe în acea delicată spovedanie care e poezia «Către Belinde».

Warum ziehst Du mich unwiderstehlich,
 Ah, in jene Pracht?
 War ich guter Junge nicht so selig
 In der öden Nacht?

Dar oricât a luptat Goethe împotriva acestui farmec poruncitor, care-i îngenunchia demonul, el reusește să nu vadă în jocurile ei cochete, în tinerețea ei spumoasă și în lumea artificială în care trăia el ca un lunatec, decât tot aceeași triumfătoare natură, în fața căreia se îngenunchia supus:

Reizender ist mir des Frühlings Blüte,
 Nun nicht auf der Flur;
 Wo du Engel bist, ist Lieb und Güte,
 Wo du bist, Natur.

Iată-l din nou pe Goethe căutând în poezie un mijloc de a-și purga suferințele și îndoielile, victoriile și înfrângerile. Terapeutica poeziei îi vine în ajutor, spre a-l face să rabde și să domine anarhia realităților sufletești, în care o pasiune neașteptată îl aruncase din nou.

Primăvara aduce mai multă libertate în legăturile sale cu Lili. La Offenbach, lângă Frankfurt, unde familia d'Orville avea proprietăți, poetul poate trăi clipe mai puțin frământate lângă iubita lui. El descoperă în Lili o bună sportivă și e fericit să o însoțească în excursiile ce le făcea călare. Dragostea lui crește în adâncime, intimitatea cu Lili îl face să se gândească la putința unei căsătorii, idee care îl preocupă de mult, deși îi era teamă să nu-și piardă libertatea, pentru care făcuse, până acum, atâtea jerfe. Cele două familii începuseră și ele să se gândească la căsătoria tinerilor, iar Lili înțelegea că, în sfârșit, cucerirea lui Goethe însemna pentru dânsa o capitulare. Pe de altă parte Goethe își dădea bine seama că mersese prea departe cu aventura sentimentală și că Lili Schönemann nu era nici Kätchen, nici blândă și supusă ca Friederike Brion. Totuși îi lipsea curajul unei hotărâri, iar pe Lili o împiedica mândria ei de patriciană cochetă să facă întâiul pas. Atunci apăru intermediara pasionată pentru limpezirea unor asemenea situațiuni, o prietenă a casei, domnișoara Delph care, după ce căută să împace cele două familii, care nu aparțineau nici aceleași confesiuni, nici aceleași sfere de interese și găsind într'o seară pe cei doi tineri într'o dulce convorbire sentimentală, le spuse protector, dar imperativ: «dați-vă mâinile». Astfel, Goethe deveni, dintr'un îndrăgostit cu speranțe aproximative, un logodnic. Dar odată logodna încheiată, siguranța de a stăpâni ființa iubită îl face să simtă mai puternic libertatea pierdută și amenințarea jugului unei căsnicii prea timpurii. Oricât socotise Goethe, în primele

zile logodna sa ca o hotărîre a destinului, curând el nu se putu obicinui cu gândul că viața lui a fost pentru totdeauna pecetluită și că Frankfurtul natal va rămâne cuibul pământesc al vieții sale de totdeauna. In scrisorile pe care le scrie lui Auguste von Stolberg la sfârșitul lui Aprilie, Goethe vorbește de așteptata vizită a fraților Stolberg ca de o eliberare. Apăsă oare atât de greu asupra sufletului său iubirea, în sfârșit împlinită, pentru Lili? Goethe era în acea epocă titanică, un cuceritor și un siluitor de suflete. Lupta pentru stăpânirea unei femei îl îndârjea. Contradicția unei opuneri îl umplea de desnădejde. Dar în clipa când prada îi zăcea la picioare, cealaltă latură a egoismului său trezea într'însul acea foame de libertate, care înlătura tot ce putea sta în calea desvoltării sale demonice! Goethe putea însă vedea în noua sa situație și o victorie a lui Lili, care izbutise să aducă pe aventurosul poet la o clipă de reculegere și la o hotărîre burgheză. De acum în colo, lupta pentru cucerire fiind încheiată, Goethe simte tirania logodnicei și se îngrijorează că va trebui să dea altă desvoltare, decât aceea a unui simplu diletant, meseriei sale de avocat, pe care, până acum o exercitase mai mult harnicul său tată, ajutat de un avocat și de un priceput copist. Gândul său căuta cu nerăbdare puțința unei evadări, elegante și fără complicații, din prizonieratul în care intrase debună voie.

Pe la mijlocul lui Maiu sosesc în sfârșit frații Stolberg, cu care era în legături literare dela începutul colaborării sale la *Almanahul Muzelor* redactat de Boie. Oprirea lor câtva timp la Frankfurt, înainte să

plece în Elveția, fu hotărîtoare pentru Goethe. Poetul avea acum prilejul să scape de o situație și o stare sufletească, în care «i-se înăbușeau puterile și care îi răpea ori ce curaj al sufletului». «Trebue să plec» e strigătul lui Goethe într'o scrisoare trimisă lui Herder la începutul lui Mai. Când conții Christian și Friederich von Stolberg și contele Heugwitz, trei tineri exaltați și titanici, umplură de veselie, de glume, și de admirativă prietenie casa lui Goethe, acesta înțelese că o călătorie în Elveția în această veselă tovărășie i-ar fi dat vechea independență sufletească și ar fi pus la încercare iubirea sa pentru Lili. Zilele petrecute de cei doi poeți la Frankfurt au dat casei lui Goethe aspectul de altă dată al unei gazde, care primește cu porțile deschise pe tinerii revoluționari literari și pe originalii epocii. Dela această vizită a fraților Stolberg în casa de pe Hirschgraben; în timpul căreia tinerii entuziaști îmbrăcați în uniforme de Werther au ciocnit pahare de vin roș, numit de ei simbolic «sânge de tiran», doamna Goethe, care împlinea oficiul de paharnic, s'a ales cu porecla de «Frau Aja», «Doamna Aja», poreclă care i-a rămas toată viața. Vizitele pline de elan și genialitate, de exuberanță ale discipolilor lui Klopstock au fost la Frankfurt numai o etapă, drumul lor grăbit ducându-i spre țara libertății și a munților înzăpeziți, Elveția. Tatăl lui Goethe care dorea pentru fiul său o evoluție asemănătoare cu a sa, se gândi că o excursie în Elveția se putea lesne prelungi printr'o călătorie în Italia.

Odată plecarea hotărîită, Goethe nu-și făcu prea multe scrupule din pricina logodnicei și a bârfelilor mondene.

De Lili se despărțise fără rămas bun și numai cu aluzii la proiectata sa călătorie. Și de astă dată, Goethe nu are curajul unei lămuriri și a unei despărțiri sincere. Poate fiindcă știa că această călătorie avea să fie numai o scurtă vacanță sentimentală. Căci în versurile lui Goethe din acea vreme se oglindește tragic lupta pe care o dă el zadarnic, spre a se elibera din ghiarele unei pasiuni sugrumătoare.

Muss in ihrem Zauberkreise
 Leben nun auf ihre Weise.
 Die Veränderung, ach, wie gross!
 Liebe, Liebe lass mich los.

În drum spre Elveția, Goethe și tovarășii săi se opresc la Darmstadt. Aici, Merck este vădit nemulțumit de societatea în care e poetul Goethe, scăpat de noul stil rococo pe care-l adoptase în ultimele luni la Frankfurt, redevine exuberantul și nestăpânitul copil al naturii de altă dată. Cu veselia și larma sălbatică ce o fac tovarășii săi, cu băile pe care le iau toți laolaltă într'un iaz de lângă Darmstadt și care sunt un prilej de exhibiții nudiste, Goethe și «flăcăii» de pripas îndignează pe Merck care dorește ca prietenul său să se reîntoarcă în altă tovarășie și cu alte apucături. Trecând prin Mannheim, unde tinerii se dedau la aceleași excese «geniale», călătorii ajung la Karlsruhe, unde petrec un timp în societatea Markgrafului și a prinților de Saxa-Weimar. Despărțindu-se de tovarășii săi de drum, Goethe dă o fugă la Emmendingen unde trăia Cornelia Schlosser, pe care n'o mai văzuse de doi ani. Revederea fu miș-

cătoare și hotărîtoare pentru poet. Fiindcă, dacă prezența lui Goethe la Emmendingen aduse puțină lumină și variație în căsnicia mohorîtă a Corneliei, chipul cum i se revela viața casnică a surorii, întări intenția poetului de a se despărți de Lily. Cornelia amărîtă și nemulțumită de ce-i putuse oferi căsătoria cu Schlosser, căută să vindece pe Goethe de amintirea aceleia care se lăsa atît de greu uitată. Urmîndu-și drumul prin Strassburg, unde-l întîmpină acel alter-ego care era Lenz și de unde nu se abate s'o vadă pe Friedericke, Goethe coboară spre izvoarele Rinului și admiră cascada dela Schaffhausen. Ajuns la Zürich locuiește la Lavater, participă la discuții fizionomice și face o călătorie cu corabia pe lacul Zürich, în aceeași tovărășie veselă a prietenilor cu cari plecase și la care se adăugase și un prieten din Frankfurt, Passavant, pe care-l întîlnise la Zürich. In jurnalul de călătorie din Elveția al lui Goethe, alături de versurile în cari poetul cîntă plăcerile lumești și bucuriile nestăpânite ale vieței:

Ohne Wein und ohne Weiber,
Hol der Teufel unsere Leiber!

stau versurile cari amintesc pe blonda logodnică, al cărei chip îi apare în oglinda apei și-i turbură priveștea măreață a munților din zare:

Aug, mein Aug, was sinkst du nieder,
Goldne Träume kommt ihr wieder?
Weg du Traum, so gold du bist,
Hier auch Lieb und Leben ist.

La Zürich Goethe produce o impresie stranie. Prietenia cu Lavater nedumerește cercurile literare. Iar gălăgioșii săi tovarăși supără pe elvețienii moraliști. Pe Bodmer descoperitorul lui Klopstock, nu-l vizitează decât o singură dată din curiozitate. Bătrânul critic nu-l ia însă în serios și despre *Faust*, la care lucra atunci Goethe, scrie unui prieten că nu poate fi decât o farsă. Dela Zürich, Goethe continuă călătoria spre Alpi, urcând munți și coborînd prăpăstii, scaldându-se în lacuri și izvoare de munte, oprindu-se pe culmi spre a desena un peisaj, urcând pe locurile pe unde s'au desfășurat, în legendă, luptele lui Tell, ajungând în vârful Gotthardului și descoperind de pe culmile Alpilor, drumul spre câmpia Italiei. Din munți Goethe și-a amintit de Lotte Kestner, căreia i-a trimis o scrisoare și versuri. Poate că Goethe ar fi urmat sfatul tovarășului său de drum de a întreprinde acum proiectata călătorie în Italia, dacă nu și-ar fi adus aminte că a doua zi era ziua de naștere a lui Lili și dacă medalionul dela gât nu i-ar fi înviorat iubirea pe care depărtarea reușise să i-o adoarmă. Și astfel, Goethe pornește repede pe acelaș drum înapoi spre Zürich, unde conții Stolberg provocaseră prin pozele lor multă plictiseală. După o ședere de zece zile în casa lui Lavater, cu care a luat parte la discuții și exerciții fizionomice și la o ședință a societății de fizică, Goethe pornește înapoi spre țară. În timpul călătoriei, vizitează pentru a treia oară mormântul lui Erwin von Steinbach și serie ditirambi în stil genial pentru acela, pe care, cu câțiva ani în urmă îl ridicase în slavă în eseul «Despre arhitectura germană». La Darmstadt, Merck

revede cu bucurie pe Goethe, căci hoinăreala acestuia în tovărășia « flăcăilor » geniali, încetase.

La sfârșitul lunii Iunie, după o lipsă de aproape trei luni, Goethe se reîntoarce la Fankfurt unde tatăl său îl primește cu oarecare ostilitate, fiindcă poetul renunțase la călătoria în Italia. Lili era la Offenbach, obosită de sfaturile familiei de a lichida o logodnă prelungită și jignită de lipsa îndelungată a iubitului. Goethe aleargă la Offenbach, ne înțelegerile sunt repede uitate, iar iubirea lui își recapătă curând vechea ei frăgezime și putere. Câtva timp, Goethe e iarăși îndrăgostitul care schimbă fracul cu costumul de călătorie și buna dispoziție cu melancoliile și capriciile unei gelozii, la care îl stimulau isbânzile mondene ale logodnicei. Dar fericirea această durează puțin, cu toate preumblările călare pe care le face în tovărășia blondei sale amazoane și cu toate că nu cruță chiar și banii împrumutați fără știrea tatălui său de pe la prieteni, spre a însoți pretutindeni pe logodnica sa, ca un desăvârșit gentleman. Corespondența cu Auguste von Stolberg, care joacă acum acelaș rol ca odinioară aceea cu Friederike Oeser, la pieptul căreia își potolise durerile provocate de Käthchen Schönkopf, oglindește drama ce se desfășoară în sufletul lui Goethe dela August și până la Noembrie 1775.

Sora fraților Stolberg intrase în viața lui Goethe prin corespondență și Goethe avu în ea o dulce și înțelegătoare confidentă, care îi dădea putința ca, printr'o spontană autodemascare, să-și recâștige echilibrul sufletesc și încrederea în sine. « Știi ce ești, abia când te regăsești

în alții ». Aceste rânduri dintr'o scrisoare trimisă prietenei depărtate, lămurise taina unei amiciții, care a rămas, până la sfârșitul vieții lor, în filele scrisorilor înfrigurate. La început, scrisorile-jurnal vădesc numai neliniștea poetului, care ar vrea să-i spuie prietenei totul, dar nu îndrăznește și căreia îi strigă doar dorul de a evada spre Nord, unde îl așteaptă buna lui « surioară » cum o numește el pe « Gustgen ». Dar, în mijlocul acestei neorândueli sufletești, domnește obsesia iubitei, din a cărei cameră plină de provocătoare mărunțișuri feminine, poetul își revărsa în scris, confuzia sentimentală în care se sbate. Iată stilul nervos și telegrafic al poetului, un instantaneu din această viață de logodnic nenorocit și torturat de o fetiță blondă care iubește, fără să se lase pe deplin dominată. « Azi vom ieși călare ». Aici e rochia ei, colo atârnă un ceasornic, multe cutii și cartoane pentru bonete și pălării. Aud glasul ei. . . . Am voie să rămân, ea se îmbracă alături. — Vezi Gustgen, ți-am descris cum e în jurul meu, ca să alung spiritele cu priveștiștea materială — Lili s'a mirat găsindu-mă aici; pare că nu mi-a simțit lipsa. Ea m'a întrebat cui îi scriu. I-am spus ».

În lunile următoare, criza sentimentală în care se află Goethe, ia proporții din ce în ce mai dramatice. Amândouă familiile sunt tot mai ostile. Mama lui Lili e nemulțumită nu numai de nestatornicia și impulsivitatea viitorului ginere, dar și de faptul că deosebirile de mentalitate și de confesiune ale celor două familii ar putea îndepărta prea mult pe Lili, care s'ar fi putut oricând căsători cu unul din bogătașii ce roiau la Frankfurt,

în epoca marilor bâlciuri. Și dacă Lili ține la început piept mamei sale, iar pentru a evada din furnicarul de intrigi îi propune lui Goethe să fugă în America, în ziua când târgul de toamnă strânge la Frankfurt și în luxoaasa casă Schönemann, pe vizitatorii veniți din toate părțile Germaniei, ea își reia capriciile ei de cochetă, spre marea desnădejde a poetului. Goethe începe acum o nouă luptă pentru stăpânirea femeii pe care o râvnesc atâția. Și dacă numai cu câteva săptămâni înainte, Goethe se gândise să plece în Italia, iată-l acum scriind unei prietene că aleargă la târgul din Frankfurt, spre a cumpăra pentru Lili « galanterii, bijuterii și tot ce e mai nou și mai elegant ». Dar, vârtejul de petreceri în care se aruncă Lili, urmată de un roi de admiratori de toate vârstele, trezește amărăciunile, de mult acumulate, în sufletul poetului. Cochetăria lui Lili îi biciuște nervii, îi reînvie rancunile și-i stimulează spiritul de independență. Indrăznelele bătrânilor « unchi » îl îndignează, iar speranțele admirative ale tinerilor, îl umilesc. Poezia «Parcul lui Lili», pe care o scrie în acea vreme, este, în fond, persiflarea unor situații în care Goethe se simțea umilit și scârbit în demnitatea sa bărbătească. Iată-l deci pe Goethe sbătându-se în «menajeria lui Lili», cum numește el societatea bărbaților stăpânită de dânsa cu privirile « care puteau împlânzi zeii, dar mite bestiile » și în mijlocul căreia el, ca un urs împlânzit, se lasă târît numai « de un fir de mătase și e fericit când îi ascultă glasul și când ea îi întinde sticlucă cu balsam, iar el primește cu resemnare blestemul de a fi jucăria ei ». Farmecul acesta bolnăvicios ține numai cât timp

ele în preajma ei. Rămas singur și scriind prietenei depărtate, ursul îmblânzit devine fiară, mârâie, geme și calcă în picioare păienjenișul de mătase în care s'a lăsat cuprins. La 14 Septembrie, Goethe îi scrie lui Gustgen: «Ascultă-mă, am totdeauna o presimțire că D-ta ai să mă salvezi din adâncă nevoie; nici o altă faptură feminină afară de D-ta, n'o poate face». Scrisoarea agitată și plină de ascunzișuri și aluzii, e continuată zi de zi, destăinuind pasiunea lui frământată de îndoieli și de lupte pentru Lili. Iată-l pe Goethe preocupat de costumul ce-l va purta la un bal mascat, iată-l apoi adânc amărât că Lili nu vine la bal și iată-l, în sfârșit, adunându-și toate puterile tinereții, recăpătându-și încrederea în sine și nădăjduind într'o salvare, pe care numai Gustgen, «singura fată a cărei inimă întregă bate în sufletul său» i-o poate da. În sfârșit, pare hotărât să rupă cu Lili. Fuge la Offenbach ca să n'o întâlnească nici la teatru, nici la concert. Acolo se regăsește și se reculege, scriind și o scenă din «*Faust*».

El încearcă chiar o mică intrigă amoroasă cu altă fată, dar «un foc nimicitor» îl arde adânc în inimă. Nu trec, însă, nici trei zile și iată-l iarăși la Frankfurt, unde danțul patimilor și al slăbiciunilor reîncepe.

Să fi fost oare Lili într'adevăr, iubita lui Goethe, cum cred unii biografi? Numai așa s'ar explica, poate, această sclavie erotică, din care Goethe, pe rând, se smulge și se aruncă, fără ca demonul său original să-l poată izbăvi. Acel «o de aș scăpa» e strigătul unui om care e conștient de slăbiciunea sa morală, dar care, totuși, așteaptă și dorește izbăvirea. Iar resemnata mărturisire, «nu mă pot



Charlotte Buff



Lili Schönemann

despărți de fată », nu e decât un semn al neputinței sale psihice de a lichida dulcea fatalitate a iubirii sale chinuitoare. Cuprins de un acces de independență, iată-l revenind asupra hotărîrii de a nu se duce la balul proiectat și iată-l pregătindu-și masca și dominoul, spre a se arunca câteva ore mai târziu în brațele unor noi dulcinee. Goethe recunoaște că « e un sărman rătăcit și pierdut ». A doua zi după bal și în zilele următoare, el pare cu desăvârșire reînviat, preocupat de noul său frac și de peruchierul său, « care l-a frizat timp de o oră » și e adânc turburat de vizita prinților de Saxa Weimar — « ieri numai altețe » scrie el lui Gustgen la 23 Septembrie — care deschid poetului perspectiva unor nebănuite posibilități de viață. Criza acestei iubiri, pe care Goethe a socotit-o cea mai puternică și mai gravă din tinerețea sa, — lui Soret în 1831 că a fost cea dintâi femeie pe care a iubit-o « adânc și sincer — a atins punctul culminant în aceste zile de Septembrie. Poate că atunci a tradus poetul « Cântarea Cântărilor » de Solomon, în ale căreilitanii de iubire a găsit un mijloc de eliberare din propria sa pasiune. Odată tirania iubirii înfrântă, Goethe se întoarce la ocupațiile sale zilnice, stimulat la lucru nu numai de hărnicia biurocratică a tatălui său, dar și de prieteni ca pictorul Georg Michael Kraus, elev al noii școli parisiene și cetățean artistic al aceluși Weimar, care avea curând să-l primească și să-l reție și pe el.

La 7 Octombrie, Goethe scrie lui Merck cu desinvoltură. « Aștept pe Duce și pe Luiza (de notat tonul familiar) și plec cu ei la Weimar ». Câteva rânduri mai jos, îl vestește pe severul și ironicul său prieten, că a

scris mult la *Faust*, ceea ce dovedește recăpătarea vechii sale demonii creatoare. Iar cinci zile mai târziu, vestește, pe scurt și fără multe comentari, doamnei Laroche, plecarea la Weimar.

Era această plecare o hotărîre din senin, o chemare miraculoasă a destinului, sau Goethe, intrînd cu un an înainte în contact cu tânărul prinț de Weimar, își netezise, treptat, drumul spre o nouă viață și spre un nou destin? În Decembrie 1774 Goethe primise la Frankfurt vizita unui admirator necunoscut al său Karl Ludwig von Knebel, care însoțea într'o călătorie la Paris pe prințul moștenitor al ducatului de Weimar, Karl August, în vîrstă numai de șaptesprezece ani și pe fratele mai mic al acestuia, prințul Konstantin al cărui pedagog era. Knebel era un mare amator de literatură, avea legături de prietenie cu literații din Berlin și făcea parte din anturajul lui Wieland, pe care ducea mamă Ana-Amalia, spirit luminat și modern, îl adusese la Weimar pentru educația fiilor ei. Knebel se împrietenise repede cu Goethe, iar Karl August, care citise pe *Werther* și *Clavigo*, fu încântat de spontaneitatea și naturaleta lui Goethe. În cele dintâi convorbiri avute cu Karl August despre « Fantaziile patriotice » ale lui Möser, poetul găsi la acesta o deplină înțelegere pentru unificarea culturală a Germaniei, prin transformarea micilor state germane în cetăți intelectuale. Goethe fu invitat la Mainz, unde urmă pe prinți peste câteva zile, în tovărășia lui Knebel, cu care se împrietenise foarte repede, deși tatăl său văzuse în gestul lui Karl August numai o cursă și o primejdie

pentru cariera fiului său. La Mainz discuțiile literare, conduse cu autoritate de către Goethe, alunecară și asupra farsei *Zei, eroi și Wieland*, în care poetul persiflase pe delicatul și afectatul actualizator al eroilor greci. Karl August admira și prețuia peste măsură pe dascălul său, Wieland. Cunoștința cu Goethe îl face să descopere în acesta un om cu mintea sănătoasă, suflet bun și inimă caldă. Goethe care speriasse cercurile curții prin satira sa și căruia, acum, Wieland îi era zugrăvit în culori simpatice, se înduioșă repede când află de amărăciunea acestuia. La îndemnul prințului, el scrisese autorului lui *Oberon* pe marginea unei scrisori a lui Knebel, care juca rolul de intermediar între cei doi poeți, câteva rânduri împăciuitoare care neteziră asperitățile din trecut. Și astfel, după câteva zile de discuții caramaderești, Karl August se despărți de Goethe încântat de tinerețea lui proaspătă și nutrind gândul unei apropiate revederi, în chip trecător. Legătura aceasta fu însă turburată de o intrigă. În Martie 1775, apare o farsă anonimă, intitulată *Prometeu, Deukalion și recenzenții săi*, în care se făceau glume pe seama lui Wieland și a lui Karl August. La început, farsa fu atribuită lui Goethe și Karl August fu neplăcut surprins. Puțin după aceea, a fost însă descoperit autorul, care nu era altul decât Heinrich Leopold Wagner, iar Goethe, într'o declarație semnată și apărută în «Anunțurile savante din Frankfurt», desaproabă această copilărie de prost gust. Noroc că intriga fu descoperită și Goethe nu trecu în ochii lui Karl August drept un om meschin și iresponsabil. Căci, în Mai 1775, când Goethe, în

drum spre Elveția, se întâlnește cu Karl August la Karlsruhe, în cercul ducelui de Meiningen, situația între prinț și poet era pe deplin limpezită. Karl August venise pentru a-și cunoaște logodnica, pe prințesa Luiza de Hessen-Darmstadt, pe care Goethe, entuziast și spontan ca totdeauna în împrejurări noi, o numește «un înger». Ducele, mulțumit de întâlnirea cu Goethe, care-i arată ca unui simplu confident literar, ultimele scene din *Faust*, invită pe poet la Weimar. Când, în Octombrie, Goethe află de trecerea lui Karl August din nou prin Frankfurt, el îl așteaptă ca pe un mântuitor. Se întâlnește cu prințul, atât la ducere cât și la întoarcerea acestuia la Karlsruhe, unde Karl August s'a cununat cu ducesa Luisa și de unde avea să conducă pe tânăra lui soție la Weimar. Prințul repetă din nou invitația, iar Goethe, cu toată împotrivirea tatălui său, se hotărăște să primească această chemare a destinului. Karl August vestește pe poet că o caleașcă princiară, cu care trebuia să plece câteva zile mai târziu consilierul von Kalb, avea să-l ia și să-l conducă la Weimar. Goethe făcu în grabă pregătirile de călătorie spre desnădejdea tatălui său care vedea, astfel, încurcându-se viața fiului său și sfărâmându-i-se cariera, din cauza tentațiilor la care îl supuse prințul și pe care tatăl le socotea o simplă glumă. Intre timp, landoul princiar întârzia. Goethe aștepta din ce în ce mai nerăbdător, cu bagajele făcute, iar bătrânul consilier tuna și fulgera împotriva glumei proaste pe care o făcuse prințul. Goethe nu-și pierdu însă încrederea. Odată hotărât să plece și odată ce-și luase rămas bun dela toată lumea și se despărțise de

logodnică, nu înțelegea să se facă de râs apărând, în fața prietenilor și cunoscuților ca victima unei confuzii sau a unui capriciu trecător. Desorientat și plictisit de insistențele tatălui său de a pleca în Italia, poetul se zăvorî în casă, unde, într'o desăvârșită reculegere, continuă lucrul la *Egmont*, în speranța că trăsura așteptată va veni și călătoria la Weimar va deveni o realitate. Zilele însă treceau, *Egmont* firește progresa în viața de pustnic pe care o ducea poetul, dar caleașca nu venea. Numai seara, Goethe, înfășurat într'o pele-rină, rătăcea ca un strigoi pe străzile Frankfurtului, ferindu-se să nu fie recunoscut, de cunoștințe.

În sfârșit, după două săptămâni de așteptare umiltoare și fără rost, Goethe, care nu mai putea rămâne la Frankfurt, fiindcă toți îl credeau plecat, se hotărî să urmeze sfaturile tatălui său, îndemn devenit acum soluție salvatoare, și să întreprindă, fără mult entuziasm, călătoria în Italia. Într'o seară, rătăci sub ferestrele lui Lili, o auzi cântând unul din cântecele sale și avu o clipă gândul să i se arunce în brațe. Dar nu era oare Lili aceea care îl silise să accepte invitația și-l acoperise astfel cu umilință și ridicol? Iar călătoria în Italia, nu era oare, în extremis, singurul mijloc de a se vindeca de o iubire, care îi dăduse ceasuri de încântare, dar care îi desorganizase viața? Și Goethe găsi destulă putere de voință spre a se smulge de lângă aceea, pe care avea s'o numească la bătrânețe «iubirea sa cea adevărată», dar pe care o va revedea abia târziu, după ce vremea va fi acoperit cu un strat de lungă tăcere

și uitare, amintirile unei dragoste neîmplinite, ca aproape toate dragostele sale.

În zorii zilei de 30 Octomvrie, Goethe părăsește în sfârșit Frankfurtul, luând drumul Heidelbergului. De aici trebuia să coboare spre Sud. Domnișoara Delph, confidenta și prietena lui Lili, la care Goethe vroia să petreacă câteva zile, era numai un pretext, în fond Goethe își întârzia iarăși plecarea, cu gândul că așteptatul landou va sosi. Dar domnișoara Delph, nu era numai împotriva vizitei la Weimar, ci și împotriva călătoriei în Italia. După părerea ei, lui Goethe îi trebuia o soție. Și dacă se stricaseră lucrurile cu Lili, o locuitoare se putea repede găsi, când era vorba de un tânăr frumos, celebru și cu viitor strălucit. Consilierul Wrede din Heidelberg avea o fiică care semăna cu Friederike. Goethe își regăsi lângă ea vechile și încercatele lui calități de cuceritor. Iar domnișoara Wrede descoperi în tinerețea și verva lui Goethe un farmec greu de înfruntat. Domnișoara Delph, cu vechia ei pasiune pentru combinații matrimoniale, se hotărî să-și încerce și de astă dată norocul. Goethe abia scăpat din capcană, nu se lăsă prins. Hotărî deci plecarea mai departe. Până târziu noaptea, domnișoara Delph încercă să-l convingă să nu plece în Italia. Ceea ce nu isbuti simpatica lui gazdă, reuși în câteva clipe vestea pe care o primi târziu noaptea, că landoul princiar sosisese în sfârșit la Frankfurt și negăsindu-l pe poet acasă, consilierul von Kalb trimise o ștafetă să-l caute pe poet la Karlsruhe și să-l cheme înapoi. Destinul intervenise și de astă dată în chip hotărîtor și Goethe, după o scenă gro-

tească cu noul său tiran ocazional, domnișoara Delph, se întoarse la Frankfurt.

De acolo plecă el, în sfârșit, spre mult așteptatul Weimar unde ajunse în ziua de 7 Noemvrie, zi hotărâtoare pentru viața lui întreagă. Destinul avea să se împletească trainic și pentru totdeauna, cu acest orașel de provincie, din a cărui liniște olimpică, spiritul poetului avea să împartă lumină peste granițe nesfârșite și peste veacuri.

X

DRAME, FRAGMENTE ȘI SATIRE

Nu odată, Goethe a mărturisit existența în sufletul său a două ființe distincte, care luptând pe nevăzute între ele, îi produceau acea vrajbă lăuntrică, pe care el cu greu a potolit-o și stăpânit-o în anii maturității sale. Nici o epocă din viața sa nu a fost însă dominată în chip mai anarhic de acest dramatism lăuntric, ca epoca petrecută, cu unele întreruperi, la Frankfurt, între anii 1772 și 1776. Scrisoarea către contesa Auguste von Stolberg, în care se autodemască cu o naivitate și cu o grație pedantă, este o șarjă plastică a celor două personalități pe cari le reprezenta alternativ Goethe: omul vieții exterioare, sclav al vrăjbilor trecătoare și omul vieții interioare, al reculegerii și al autoflagelării spirituale.

Cele două suflete de care vorbește el în *Faust* nu s'au ciocnit niciodată mai intens în pieptul său, ca în acea epocă a genialității sale eruptive, care intra în conflict cu marile probleme ce i le deschidea universul și cu micile probleme omenești pe care viața de toate zilele i le oferea spre rezolvire. Cei doi oameni cari trăiau în Goethe, ca un Mephisto și ca un Faust încarcerati în

acelaș suflet bântuit de neliniști, dădeau poetului acea viață dublă pe care el o constată în spovedania către prietena din depărtare. Dacă pe de o parte zădărniciile vieții îl atrăgeau prin jocul lor de umbre și lumini, pe de altă parte geniul său încerca să calce în picioare bucuriile și farmecul efemer al celor lumești. Sturm-und Drang-ul lui Goethe e caracterizat prin acel neastâmpăr genial și paradoxal, care îl făcea să oscileze zilnic între transcendent și lumesc. Dinamismul său, alternarea precipitată de sistolă și diastolă a trăirii sale lăuntrice, lua formele unor trecătoare drame sufletești, care-l puneau uneori în situația de a simți profund tragic. Nu e atunci nici o mirare că poetul trăind dramatic, vedea teatral și-și contura purgațiile sale sufletești în drame, comedii — de cele mai multe ori doar fragmente — și pamflete dialogate, care toate laolaltă au constituit mijlocul de izbăvire al lui Goethe din tortura dramelor psihologice pe care le-a trăit. Dramatismul poetului nu este decât forma potențată a dualismului său lăuntric, care în acea vreme trece prin repetate momente de criză. O urmare firească a dramatismului lui Goethe, e titanismul său, care caută să domine printr'o sforțare genială puterile învrăjbite ale sufletului. Dacă ochii lui Goethe se îndreaptă mirați și admiratori către uriașele și dominantele personalități ale trecutului, e fiindcă el vedea în Cesar, Mahomet, Prometeu, Goetz și Faust elanuri grandioase în lupta cu zăgazarile vieții. Om al antitezelor, Goethe se refugiază în titanismul creator dar tragic al marilor mituri, cu care simte că are afinități congeniale. Numai așa se explică încercările sale,

zădărnice de viața lui fărâmițată zilnic printr'o activitate împrăștiată, de a reconstitui miturile profetilor și inițiaților tuturor timpurilor. Nu l-a atras spre dâșii peisagiile istorice, nici calvarul lor în drumul unei credințe, ci atitudinea lor dârză de a înfrunta mărginitul și convenționalul. Goethe însuși, în urma crizei religioase prin care trecuse după întoarcerea dela Leipzig și după ce înfruntase criza mistică pe care i-o stimulase Suzana von Klettenberg, căuta acum să se elibereze din cătușele christologiei și ale dogmelor teologice, spre a sta pe de o parte liber înaintea macrocosmului, pe de altă parte spre a-și păstra puterile spirituale nealterate de înrăurirea microcosmului. Criza morală și religioasă, prin care trece în deobște orice tânăr, luase la Goethe proporții dramatice. Dorul de infinit al lui Faust, era și dorul nepotolit de a cunoaște al poetului. Criza lui Faust e numai un reflex și o purgație a crizei prin care a trecut Goethe în anii când titanismul se lovea sus de neprevăzutul nemărginirii, iar jos de convenționalul structural al vieții burgheze.

Conflictul geniului cu totalitatea, care e în esență conflictul de bază al dramelor sale titanice și profetice, e trăit cu intensitate de Goethe, într'o epocă în care domnia încă cel mai ponderat raționalism și în care concepția despre genialitatea atotstăpânitoare și libercreatoare își făcea loc cu o naivă îndrăzneală. Acel « fatum » de care vorbește el mai târziu în poezia « Cuvinte din adânc » (Urworte), acel demon chinuitor și îmbătător totodată, care-l îndemna să se afirme și în acelaș timp să creeze, nu a trăit niciodată mai intens în

Goethe ca în ultimii ani petrecuți la Frankfurt, când s'au cristalizat în creații geniale și în nimicuri risipitoare elanurile cele mai pure ale poetului.

Dramatismul său din acea vreme mai are însă și alt izvor. E lupta demonului său lăuntric cu iubirea. Rareori s'a putut întâlni o iubire mai bântuită de remușcări și mai stăpânită de tragic, ca iubirea tânărului Goethe pentru Lotte Buff. Și unică poate fi socotită iubirea lui Goethe pentru Lili Schönemann, ale cărei peripeții dramatice și vesele culminează în cele două fugi, una trecătoare în Elveția și alta definitivă și aducătoare de izbăvire, la Weimar. Criza sentimentală provocată de romanul dela Wetzlar și-a găsit expresie în *Werther*, care în forma lui interioară este, după cum s'a văzut, o dramă. Lupta cu Lili și mai ales cu mediul căruia aceasta îi aparținea și la care Goethe nu voia și nu putea să se adapteze, se oglindește în dramele sale burgheze. Nu numai influența dramei franceze burgheze, a lui Diderot sau a lui Mercier, nici numai drama lui Lessing, căruia trebuie să-i alăturăm activitatea dramatică cu acelaș substrat social a actorului-director Friedrich Ludwig Schröder, au contribuit să facă din Goethe un poet dramatic. Încă de foarte multă vreme, Goethe urmărea cu atenție micile și marile drame din societatea burgheză a Frankfurtului. Comedia sa din adolescență, *Complicii*, cu toată forma ei neoclasică, e de fapt o întâie confruntare literară a lui Goethe cu societatea burgheză. Deosebirea dintre clasele sociale, cu conflictele triste sau hazlii pe care aceasta fatal le producea și care în tragedia Margaretei din *Faust* vor găsi o culme de realizare poetică, Goethe a

cunoscut-o și a trăit-o dramatic, nu numai în episodul dramatic sentimental cu Friederike, în înflăcărarea sa copilărească pentru Käthchen, dar mai ales în timpul logodnei cu Lili și în contact cu acea lume plină de prejudecăți și de pretenții care înconjura zilnic pe frumoasa patriciană.

Goethe nu exagerează de loc când mărturisește mai târziu în «Poezie și Adevăr», că pe timpul lui *Clavigo* ar fi fost în stare să scrie ușor o duzină de lucrări teatrale și că la fiecare opt zile ar fi putut face o nouă piesă. El simțea dramatic, dinamismul său se potrivea de minune cu dialectica dialogului, iar societatea era văzută de el în formele scenice ale spectacolului. Oricât ar încerca unii cercetători să construiască din chipul cum se desfășoară viața lui Goethe în tinerețe, un tip unitar goethean, poetul rămâne și în această epocă acelaș personaj cameleonic, cum a fost după propria lui mărturisire la șaisprezece ani. Dualismul goethean poate fi lesne identificat în Goetz și Weislingen, în Faust și Mephisto și poate chiar în *Clavigo* și *Carlos*.

Dramele sale sunt de fapt expresia controverselor pe care o desbăteau cei doi oameni cari trăiau în Goethe; geniul și burghezul, romanticul și tipul biedermeier în formație. Poate că acest dualism a contribuit și la neputința lui Goethe de a-și desăvârși proiectele sale dramatice. Frământat și fărâmițat sufletește, risipindu-și geniul cu pasiune pretutindeni și în toate direcțiile, descoperind mereu alte probleme care să-i liniștească spiritul, Goethe — cu excepția lui *Clavigo*, rod al unui rămașag și al materialului găsit gata în memoriile lui Beaumarchais —

nu a putut desăvârși atunci niciuna din lucrările sale dramatice, care fie că au rămas simple fragmente ca *Faust*, *Cesar*, *Prometeu și Mahomet*, fie că au fost revizuite mai târziu ca *Stella* și cele două operete. Asta nu înseamnă însă că fragmentele acestea, dintre care unele s'au păstrat parțial în lirica sa, alături de imnurile pindarice, iar altele ca *Faust*, au sintetizat spiritualitatea sa din epoca genialității, nu au valoarea unor minereuri, din care mai târziu poetul va extrage metalul prețios al operei sale definitive.

Alături de tragediile mitologice și de dramele burgheze, apar. într'un scânteietor mănunchiu, farsele și satirele lui Goethe. Ele nu sunt numai simple glume. În elementele lor de critică satirică sunt o reacțiune împotriva dramatismului ce-l chinuia pe poet. Acest Mephisto șăgalnic, poznaș și polemic care trăia în Goethe, își făcea din când în când chef, de a opune miturilor caricatura lor. Pentru Goethe însuși dizolvarea în farsă și satiră a dramatismului său era, pe de o parte un mijloc de purgare a conflictelor sale lăuntrice, pe de alta un mijloc de a reduce la proporții de marionetă, grandiloquența marilor pasiuni și a atitudinilor geniale la care îl îndemna demonul său lăuntric. Dizolvând în umor ceea ce spiritul său ridicase pe culmi dramatice, Goethe își recapătă viziunea senină a uriașei armonii cosmice din jurul său. Dramele trăite și apoi transpuse și cristalizate în dialectica lucrărilor de teatru, sunt astfel anulate de caricatura unei satire, sau de jocul unei farse.

Impins astfel de necesitățile formei interioare către forma dramatică, interdependența estetică de care el

vorbește în acel « apendice » la traducerea lui Wagner din tratatul « despre teatru » al lui Louis Sebastien Mercier, Goethe iubitor de plastică și spectacol, nu putea rămâne străin de toată mișcarea teatrală germană din acea vreme. Succesul lui *Goetz*, care-i adusesese și îndemnuri de a scrie teatru, nădejtile unui public care vedea în tânărul poet un revoluționar al dramei, prietenii sale cu autorii dramatici și teoreticieni ai teatrului ca Jakob Michael Reinhold Lenz și Heinrich Leopold Wagner, contribuiau să facă din el un pasionat și iubitor creator de teatru. *Tratatul Despre teatru* al lui Mercier, apărut în 1773, a ajuns repede în mâinile lui Goethe, iar traducerea lui Wagner a fost de sigur fructul unui sfat venit dela autorul lui *Goetz*. Mercier, cu toată vorbăria apoasă din cartea sa și cu toate că relua și amplifica exagerând părerile lui Diderot, oferea lui Goethe un vast bazar de discuții privitoare la dramă și la teatru. Goethe a prețuit la Mercier în deosebi însemnătatea pe care acesta o da fondului în dauna chiar a formei exterioare dramatice. Cât de mult a stimulat această carte pe Goethe, mărturisește însuși poetul, când afirmă că intenționase să scrie o serie de adnotări la ediția ei germană. Dacă adnotările acestea s'au redus numai la îndrăznețul și revoluționarul « apendice », în care salută cu căldură chipul cum un francez lichidează clasicismul, în schimb din sugestiile oferite de pamfletul critic al lui Mercier, a izvorât poate și ideea unui roman teatral, care avea să fie mai târziu acea *Vocația teatrală a lui Wilhelm Meister*.

Se vede deci că în ultimii ani petrecuți la Frankfurt, poetul era adânc preocupat de teatru. Probabil că încer-

cările teoretice în această direcție, ale camarazilor săi de titanism și genialitate literară sunt și ele străbătute de dramomania și de obsesiile teatrale ale lui Goethe. Poetul nu era deci un autor dramatic de cabinet, ci un om de teatru care urmărea de aproape problemele de tehnică teatrală și artă dramatică. În acelaș scurt «apendice», Goethe afirmă cu convingere, că cine lucrează pentru teatru, trebuie «să studieze scena, efectul picturii în perspectivă, luminile, fardurile, pânza și zorzoanele, să lase natura la locul ei și să cugete cu hărnicie că nu se poate adăuga nimic, decât ce se poate reprezenta înaintea copiilor prin păpuși, pe scânduri, printre laturi, mucavale și pânze». Obsesia teatrului de copii, care dăduse odinioară lui Goethe cea dintâi iluzie teatrală, apare și în această epocă de largi și variate preocupări dramatice. Că Goethe a scris pentru teatru, cu gândul de a fi jucat, de a corespunde dorințelor publicului și interesului directorilor, reiese și din trecerea bruscă pe care o face el dela dramele mitologice, în care conturul antic intră în conflict cu acel burghez atât de iubitor de public, la drama burgheză, al cărui prototip este fără îndoială *Clavigo*, dramă pe care el însuși o numește «piesă de teatru». Cu siguranță că, dacă în epoca sa de proaspăt entuziasm teatral, Goethe ar fi fost utilizat de un teatru și stimulat la realizări dramatice destinate reprezentării scenice, poetul ar fi depășit cu mult pe Lessing și ar fi rivalizat cu Schiller. Goethe a revenit târziu la teatru. A revenit însă după ce-și lichidase dualismul său dramatic. De aceea când Schiller îl întrebă odată de ce nu scrie tragedii, Goethe amintindu-și poate de vremea frământ-

tărilor dramatice dela Frankfurt, îi răspunde că pentru a scrie o tragedie, ar trebui să mai trăiască tragic, dar că luxul acesta nu și-l mai poate permite, fără riscul unei totale năruiri sufletești.

Epoca de sbuciumări tragice a lui Goethe, din vremea de gestație intensă a Sturm-und Drang-ului, se încadrează ca literatură dramatică între schițele privitoare la *Cesar* și fragmentul cu caracter aproape definitiv al lui *Urfaust*. Genialitatea nestăpânită și stăpânitoare a lui Goethe, ca și problematica sa religioasă, unită cu cultul personalității, l-au îndrumat către marile personalități din antichitate. Încă înainte de plecarea la Strassburg, personalitatea lui Cesar începe să-l intereseze. Goethe vede din capul locului în generalul roman un reprezentant al genialității, care intră în luptă cu mediocritatea și invidia. Gestul ticălos al lui Brutus îl revoltă, ca un act de lașitate agresivă. Cesar trebuia să fie în opera proiectată de Goethe un deschizător de drumuri noi, un spărgător de tiparuri uzate, dar care înconjurat de invidioși și incapabili, avea să cadă jertfă necruțătoarei invidiei a acestora. Ce l-a oprit pe Goethe să-și împlinească planul? Poate modelul shakespearian greu de întrecut, poate interesul său din ce în ce mai mare pentru al doilea personaj principal din dramă, Brutus. Căci câteva decenii mai târziu, când căderea eroului roman intră din nou printre preocupările sale, interesul său se deplasează și se oprește în întregime asupra lui Brutus, care trebuia acum să dea titlul dramei. Cât la stăpânit pe Goethe această luptă a titanului Cezar cu pigmeii invidioși din jurul său, cari în atitudinea lor

puteau avea și ei, ca Brutus, momente titanice, o arată faptul precis că dela 1770 și până la 1827, cu întreruperi mai mult sau mai puțin lungi, Cesar a urmărit, alături de Faust, pe poet în cursul evoluției sale spirituale.

Tot înainte de Goetz sunt concepute și redactate fragmentele din *Mahomet*, cari trebuiau să ducă la o dramă, a cărei idee centrală Goethe o precizează greșit în « Poezie și Adevăr ». Din fragmentele rămase, cântul — eșit la rândul său din dialogul lui Ali cu Fatma, — scena cu imnul către Dumnezeu și natură și scena în proză, nu se întrevede planul reconstituit la bătrânețe de Goethe, după care Mahomet trebuia să evolueze dela credința naivă și intransigentă a adevăratului profet, spre pofta de dominație și spre ambițiile care, trecând prin tranșacție în tranșacție, aveau să facă din el mai curând o victimă a mulțimii pe care încercase să o domine, decât un martir al credinței sale rău înțelese. Lucrând fragmentar și pe etape, Goethe nu a avut înaintea ochilor o precisă acțiune dramatică. Deși simțea dramatic și avea viziune scenică și deși era puternic atras de marile personalități profetice, Goethe nu a avut decât viziunea unui Mahomet revoluționar religios. În timpul cât la preocupat personalitatea profetului, Goethe nu și-a pus decât problema revelației religioase și divine, pe care geniul religios creator o are în fața naturii. Dacă în « cânt », care e primul fragment al proiectatei drame, Dumnezeu are nevoie de un intermediar genial pentru a se revela omenirii, în « imn » Mahomet descopere drumul spre Dumnezeu, mânat de dorul armoniei cosmice și al naturii integrale. Abia în scena în proză, Goethe

realizează un nucleu dramatic, în conflictul dintre credința în Dumnezeu și credința în simbolurile sterpe și amăgitoare, cari sunt zeii de piatră. Crescut el însuși în această credință strâmtă și mincinoasă, Mahomet, trece repede dela îndoiala în zeitățile consacrate de mediocritatea oamenilor de rând, la revelația unui Dumnezeu unic, împrăștiat pretutindeni în natură. Lichidând christologia, Goethe găsește în dorul de Dumnezeu puterea necesară pentru ca geniul religios să descopere în natură Dumnezeirea, cu care se contopește sufletul uman. Datorită lecturilor sale mistice și a crizei religioase prin care trece și care-l supără foarte mult pe Lavater, Goethe evoluiază către acel panteism, pe care-l întâlnisem la el în sămânță încă din primi săi ani de universitate. Klopstock și doamna Guion au partea lor de contribuție la « cântul și imnul » exaltat către natură. Iar dacă în « cânt » răsună ritmurile aspre și abrupte ale lui Pindar, în « imn » versul larg, sonor și cu imagini mărețe din odele lui Klopstock. găsește o măiastră realizare poetică.

În *Prometeu*, Goethe realizează mai mult decât o spovedanie literară a unei atitudini religioase și decât un nucleu de dramă. « Oda », care a fost concepută întâi, poate fi socotită ca o prefață a dramei. Scrisă în aceeași primăvară a anului 1773, ea este rezultatul aceluiași frământări spirituale care se oglindesc în fragmentele din Mahomet. Monologul pindaric al odei se distinge prin aceeași independență față de ortodoxismul religios ca și *Mahomet* și prin aceeași atitudine de frondă față de zeii, cari n'au creat nimic, ei înșiși fiind creaturi neputincioase ale imaginației. Numai un panteist și spinozist ca

Goethe și numai un pătimaș al esenței geniale, putea să scrie ditirambii înflăcărați din odă, cari neagă puterea zeilor și cari ridică în slavă forța de creație a geniului, al cărui prototip este Prometeu. Revolta acestuia împotriva zeilor, era recunoscută și simțită de Goethe ca de un congenial. Și cu atât mai mult Prometeu e la Goethe un creator revoltat, cu cât el e împiedicat de zei să-și desăvârșească opera. De altfel revolta lui Prometeu este, pentru situația în care îl pune poetul, justificată. Amestecul zeilor în mica lui împărăție nu este numai supărător, ci e de-a-dreptul inexplicabil. Prometeu îi spune fără înconjur lui Jupiter, că nu are de ce se teme și nici de ce-l prețui. Fiindcă el datorește totul numai inimii sale care l-a ajutat să-și desăvârșească sufletul și să stăpânească oameni, pe cari i-a creat după asemănarea sa. Jupiter nu i-a mângâiat durerile, nu i-a șters lacrimile și nici nu l-a ajutat să creeze acea omenire, care știe să sufere, să plângă și să disprețuiască pe zei. Evident că oda aceasta, cu ditirambii ei pindarici, cu imprecategoriile și întrebările ei străbătute de o genială mândrie, constituie în sine o pagină de poezie, în care talentul lui Goethe găsește imagini, accente și îmbinări cu totul noi și originale de cuvinte.

Ceea ce pare să fie esențial în fragmentul dramatic propriu zis, negația atotputerniciei zeilor și mândria creatorului, le întâlnim prefațate în versurile de înalt sbor spiritual în oda-monolog. În cele două scurte și condensate acte ale fragmentului dramatic, Goethe e departe de a reconstitui sau poetiza mitul antic al lui Prometeu. Acesta nu e un titan mitologic, iar atmosfera

poemului și personajii nu urmăresc decât prea puțin linia indicată de mitologie. El e un creator genial, așa cum concepeau tinerii din Sturm und Drang : genialitatea. Goethe vede înainte de toate în Prometeu pe părintele oamenilor, Pandora însuși fiind o creatură a răvzrătitului. Coborât din Olimp, el nu mai recunoaște atotputernicia zeilor. Fiindcă dacă ei domnesc în virtutea unui destin care-i înlănțuiește, Prometeu poate înfăptui prin creație o lume moartă la început dar vie și asemănătoare cu dânsul mai târziu. De sigur că Prometeu, deși fiu de zeu, nu poate să se smulgă cu totul de sub puterea zeilor. Ființele de lut create de dânsul nu pot avea viață, dacă zeii nu vor. Și zeii nu vor să facă oameni, cari să fie sclavii ascultători ai lui Prometeu, ci ființe cari să se teme de ei și să-i asculte. Totuși Prometeu va refuza să se supue lui Jupiter, la invitația lui Mercur? Cine-i va da atunci flacărea creatoare, harul divin care-i lipsește? Numai sora sa Minerva, care deține această putere divină. Prometeu va lua deci prin fraudă și împotriva Cerului, puterea care-i lipsea. Odată oamenii creați, Goethe ne va oferi în actul al doilea din Prometeu, o mică imagine sociologică a desvoltării oamenilor. Aceștia, cari la început sunt blânzi și buni, fiindcă nu știu nimic, tocmai ca oamenii primitivi a lui Rousseau, evoluiază dela embrionarul instinct al proprietății și dela necesitățile pe care le naște cultura, la vraja ucigătoare pe care Prometeu-tatăl nu o mai poate stăpâni și pe care nu o va domina decât intervenția zeilor huliți. Cel puțin acest final se întrevede din profetia și amenințarea lui Jupiter. In « fragment »

punctul culminant îl constituie descoperirea iubirii de către Pandora, iubire care e supremul bine dar și totodată moartea. Iubirea e creatoare și în acelaș timp ucigașă, iar moartea e supremul spasm al vieții care se reîntoarce în neant. Dacă în primul act Prometeu apare cu acel răsvrătit « nu vreau », ca un genial răsvrătit împotriva celor cari l-au creat, în cel de al doilea act e el însuși un creator și un tată pentru cei pe cari îi îndrumă în viață. Nu se poate ști care ar fi fost evoluția lui Prometeu în actele următoare. Poate că însuși Goethe nu era lămurit asupra acestui lucru și de aceea drama a rămas fragment, dar un fragment cu frumuseți poetice neașteptate, care dau viață și culoare problematicei ideologice din care s'a născut. Fără îndoială că dacă în Prometeu motivul principal nu e religia și Dumnezeu, fundamentul ideologic e acelaș ca în fragmentele lui Mahomet. Și unul și altul aparțin aceluiaș an 1773, în care creștinismul lui Goethe face loc misticei și panteismului, eșite amândouă din reculegerile spirituale și din lecturile sale mistice și gnostice. Și în Prometeu găsim motive din vechiul și noul testament, Pandora, care aduce duhul vieții, nefiind decât un alt simbol al duhului sfânt creștin. Dar pe lângă acestea, locul prim îl ocupă aici ideea geniului creator și o serie întregă de motive sociale, în cari domină reminiscențele citirii adâncite a lui Rousseau. Evoluția religioasă a lui Goethe se oglindește însă clar în acest Prometeu, care emană dela Dumnezeu, dar care descoperă apoi adevărata Dumnezeire în lumea vie și pururi roditoare în jurul său. Mai puțin profet ca Mahomet și mai puțin preocupat ca acesta de puterea

divină, Prometeu își împlinește misiunea în creație. Poate că dacă *Prometeu* ca operă dramatică ar fi fost desăvârșit, ar fi urmărit o dezvoltare asemănătoare cu a lui Faust, cu care are de altfel isbitoare afinități.

Aproape în acelaș timp cu confesiunea genială din cele două drame fragmentare, Goethe cristalizează în satiră și glumă grotească pe falșii reprezentanți ai misticismului și profetismului contemporan. Dacă în Mahomet și Prometeu problematica sa religioasă găsește simboluri eterne, în unii contemporani, ca teologul Bahrđt, misticul sentimental Leuchsenring și ca profetii lacomi de popularitate Lavater și Basedov, întâlnește întruchipări zadarnice și cu nuanțe exagerate de ridicul ale speculanților religioși trecători. Eternitatea și absolutul genialității creatoare și a religiosității naive sunt simbolizate de Goethe în cele două mituri, Prometeu și Mahomet. Realitatea clipei care se sfarmă în scurgerea timpului și zădărnicia unor atitudini ipocrite și interesate își găsesc în contururile satirice și în sclipirile glumei, realizarea la care spiritul critic relativist al poetului și umorul său olimpic ajung cu ușurința unei epigrame.

Poate însă că Goethe a primit gustul satirei și dela literatura satirică luterană și mai ales dela modelul inimitabil, care a rămas Hans Sachs. La acesta întâlnește pasiunea pentru grotesc, simțul naiv al caricaturii și acea bucurie elementară și sănătoasă de a gusta clipa de față. Idealismul lui Goethe, hrănit cu figuri mitologice și cu contemplații mistice, se odihnea și se desvolta în caricaturile satirei și în relativitatea indiferentă a umorului. Acelaș veac al șaisprezecelea, din care culege

eroismul titanice al lui Goetz și setea de cunoaștere a lui Faust, îi revelează figura cismarului-poet, Hans Sachs, la care bucuria de viață și pofta de creație se revarsă în poezia naivă și proaspătă și în grotescul exagerat al farselor și al pamfletelor burgheze. Goethe, care se simțea desori în conflict cu burghezia ipocrită a timpului său, vedea în satira lui Hans Sachs, o pildă artistică ușor de reînviat. Realismul didactic al lui Hans Sachs încânta pe poet, iar Knittelversul atât de proaspăt și de firesc din farsele și satirele veacului al XVI îi dovedi că în domeniul metricii, exemplul poezilor burghezi din epoca Reformei e mai bun de urmat, decât versul antic al lui Klopstock, greoi și străin de limba germană, și decât alexandrinul pe care poezia Barocului îl banalizase și uzase, fără să-l poată totuși încetățeni. Dacă versul liber al lui Pindar se potrivea atât de bine cu elanurile diti-rambice ale poetului, Knittelversul lui Hans Sachs îmbrăca de minune, cu ritmul și limba lui arhaică, satirele și farsele lui Goethe, oferind o bună utilitate chiar și pentru Faust, care în forma lui inițială aparține acestei epoci de tinerețe, când poetul se refugiase în veacul luptelor religioase și a unei burghezii creatoare. Imaginea lui Hans Sachs îl urmărește pe Goethe până în epoca de lichidări lăuntrice și ideologice dela Weimar. Poema sa, *Vocația poetică a lui Hans Sachs* este cel dintâi monument literar, care a scos pe harnicul meseriaș al versului și al rimei, din uitarea sa de veacuri, sau din bagatelizarea criticii de duzină.

Prima satiră a lui Goethe, este jocul carnavalesc *Peter Brey*. Scrisă în primăvara anului 1773, satira aceasta

cuprinde un motiv trăit de Goethe, cel al falșului profet, al tartuffului religios, sub a cărui ipocrizie cuvioasă se ascunde pofta de câștig și libertinajul cel mai cinic. Alsacianul Leuchsenring, pe care Goethe l-a văzut evoluând în cercul prietenelor sale din Darmstadt, a fost un astfel de fals moralist, un «apostol al sentimentalismului», care intra cu ipocrizie aere de profet și de prieten în intimitatea femeilor, reușind printre altele să tulbure o clipă legătura atât de pură ce exista între Herder și logodnica sa. Goethe a scris satira sa cu prilejul căsătoriei lui Herder, ca o glumă carnavalescă, care avea să serbeze ultimele clipe de burlăcie ale prietenului. Concepută și redactată în genul farselor carnavalești ale lui Hans Sachs, păstrând grotescul personajelor și chiar unele vulgarități de vocabular, proprii poeziei burgheze, satira aceasta se reduce de fapt la acțiunea de demascare a ipocritului preot Brey, curtezan public și speculant al sutanei duhovnicești. Brey, care în lipsa logodnicului, caută să cucerească naivitatea Leonorei ușor amăgită de lingușelile cu iz, de cuvioșenie religioasă ale pastorului, este în cele din urmă demascat de căpitanul Balandrino, care ține logodnicei o mică lecție de morală, cu totul în stilul naiv al lui Hans Sachs:

Ihr Jungfrauen, lasst euch nimmer küssen
 Von Pfaffen, die sonst nichts wollen noch wissen.
 Denn wer noch einen zu Tische laden
 Auf den blossen Geruch von einem Braten?

Nicăeri poate ca în această farsă, în care se caracterizează personajii elementar de simplu, în care grotescul, farsa și gluma ușor pornografică sunt nedespărțite

și în care vocabularul și versul evocă poezia atât de plastică a lui Hans Sachs, spiritul de adaptare al lui Goethe și talentul de a nu fi covârșit de model, nu se văd mai limpede. În jucăria aceasta umoristică, spiritul de farsă și de poznă al lui Goethe a găsit putința unei desfătări inofensive și totuși pline de artă. Cu totul altfel se înfățișează *Satyros* fragmentul dramatic care poartă epitetul semnificativ de «îndumnezeitul diavol al pădurii». Eșit și el din aceeași tendință satirică de a demasca un fals profet, un demon zeificat, sau un anti-christ de vulgară calitate, drama aceasta e un adevărat «Satyrspiel», cu un substrat mitologic și păgân, cuprinzând însă alături de elemente de critică satirică și momente lirice de o frăgezime și putere de expresie curat goetheană. Eliberat întrucâtva de influența lui Herder, care căsătorindu-se la 2 Mai 1773, se izolase de poet, departe de cercul de prieteni de la Darmstadt, care între timp se împrăștiase, Goethe ține oare cum judecată cu sine însuși, cu lumea care-l stăpânise și cu ideile de libertate și primitivism rousseauist ce-l cucerise. În August sau Septemvrie al aceluiaș an, poetul scrie cele cinci acte concise ale lui *Satyros*. Goethe nu mai crede acum în profeți pe care-i socotește oameni păcătoși ca toată lumea, dar idealizați de însuși necesitatea noastră de a crede și de a îndumnezei. *Satyros* nu e și el decât o forță primitivă, o bestie umană, care trăește în desișul pădurilor, hrănindu-se cu lapte crud, cu poame, cu vin stors din căstane sălbatece și pândește fetele care vin la cules fragi sau mure, spre a le seduce. Poate atunci când Goethe a conceput această dramă, Herder i-a slujit

întrucâtva de model pentru caricaturala siluetă a faunului. Dar dacă în celelalte satire și farse elementul de satiră personală precumpănește, *Satyros* este fără îndoială o creațiune plină de pitoresc și de farmec a fan-teziei poetului. *Satyros* nu e numai un motiv de glumă ca *Pater Brey*, sau ca personagiile din *Iarmarocul din Plundersweilen*, ci un simbol grotesc al falsului profetism, pe care Goethe l-a întâlnit la unii dintre contemporanii săi, printre care într'o anumită măsură ar putea fi socotit și Herder și dascălul acestuia, magul Hamann. Așa cum ni se înfățișează azi drama aceasta, e de sigur un fragment. Căci actul întâi se compune numai din monologul satiric al sihastrului și din scena dintre sihastru și *Satyros*; iar actul al doilea se reduce numai la un scurt monolog al lui *Satyros*, nemulțumit că rana dela picior îl silește să primească ospitalitatea mult prea civilizată a sihastrului. Simple schițe sunt și cele trei acte următoare. În actul al patrulea se desfășoară grăbit fabula cu seducerea lui *Psyche*, care îl socotește pe *Satyros* Dumnezeu; iar în actul final demascarea faunului de către popor, dar care totuși izbutește să ia cu dânsul, când e alungat, pe naiva și fermecata *Psyche*, constituie punctul culminant al dramei.

În aceste cinci acte acțiunea dramei este totuși abia înseilată și afară de *Satyros*, caracterele personajilor sunt abia creionate. Cu toate acestea, nu lipsesc din această lucrare fragmentară, elementele teatrale, dramatice și comice.

Apariția lui *Satyros*, văicărindu-se și gemând, e din punct de vedere teatral, fără îndoială, plină de efect;

iar scena de extaz al poporului înaintea falsului Dumnezeu, nu e mai puțin impresionantă. Frământat de nenumărate planuri literare, Goethe nu și-a desăvârșit această ciornă dramatică. Și nici n'a încercat s'o întregască mai târziu, cum a făcut cu alte schițe literare din tinerețe. S'a mulțumit doar la bătrânețe s'o introducă în volumul al nouălea al operelor sale complete, care a apărut în 1817. Totuși așa fragmentară cum e, drama aceasta cuprinde o sumedenie de elemente simbolice și satirice, care oglindesc încă odată clar formația spirituală atât de complexă a lui Goethe din « Sturm und Drang ». Satyros are de sigur ceva din farmecul bestial al faunului antic, care cucerea prin cântec și stăpâna prin sensualitate. Psyche e ademenită, cucerită și repede stăpânită prin cântec. Dar faunul uimește și încântă prin forța lui fizică primitivă, legată de pământ, de vânturi, de ploaie și de pădure. Nu numai pe șarlatanul profetic îl satirizează Goethe în Satyros. Pentru aceasta satirul e prea departe de Dumnezeu, cum singur o mărturisește, și prea legat de cele lumești. Goethe se satirizează aici puțin pe sine și pe toți tinerii geniali, cari se credeau bucăți rupte din natură, stăpâniți de forțe cosmice neînfrânte. Și de sigur că prin gura lui Satyros vorbește însuși tânărul Goethe, atunci când spune:

Mein ist die ganze weite Welt!
 Ich wohne wo mir wohl gefällt
 Ich herrsch'übers Wild und Vogelheer,
 Frücht' auf der Erden und Fisch'im Meer...

Dar când poporul se adună în jurul monstrului, cuvintele lui răsună revoluționare și profetice ca ale unui

tânăr din « Sturm un Drang » și în care cultul naturii, în contrast cu viața burgheză, ia forma unei confesiuni curat goetheene:

Habt eures Ursprunges vergessen,
 Euch zu versessen,
 Euch in Häuser gemauert.
 Euch in Sitten vertrauert,
 Kennt die goldenen Zeiten
 Nur als Märchen, von weiten.

Dar tocmai în această scenă, în care satira pare să fie anulată de elanul liric al poetului, întâlnim procedeul goethean de a trece dela naiv la grotesc, dela suspin la râs, ca în versurile finale și culminante:

Der Baum wird zum Zelte
 Zum Teppich das Gras
 Un rohe Kastanien
 Ein herrlicher Frass,

Acestor strigăte poporul le răspunde cu încântare: « Castane crude! A noastră e lumea! » Satira se îndreaptă însă, evident, și împotriva concepției primitiviste a umanității. Rousseau, care contribuise atât de mult la formația spirituală a lui Goethe, nu scapă nici el de gluma și umorul poetului.

Căci acest Satyros e poate prototipul omului fără cultură, ieșit din păduri și pustietăți și la care instinctele domină cu mult prea mare înverșunare, pentru ca fondul de puritate al omului să fie altceva decât inconștiență și vitalitate nețărnută. Omul primitiv, așa cum îl concepuse Lamettrie și Rousseau, e pentru Goethe umoristul și satiricul, un prilej de a crea un geniu animal,

jumătate naiv, jumătate demonic, șarlatan și sincer în acelaș timp, un fel de Mephisto, fără formația spirituală a acestuia. *Satyros* e un Prometeu în caricatură. De altfel, fondul de gândire al dramei are oarecare apropiere cu structura spirituală din *Prometeu* și aici Goethe pune colectivitatea umană în fața lui Dumnezeu. Dar pe când în *Prometeu* geniul creator este zugrăvit în colori simbolice și idealiste, în *Satyros* e simbolizată numai nai-vitatea populară stăpânită trecător de un geniu al forței brute. Dacă în *Prometeu* Goethe, preocupat de problemele sociale, schițează evoluția societății omenești primitive, în *Satyros* el satirizează nai-vitatea maselor populare, care-i gata să creadă în minuni și în apostoli imaginari, dar cari trec cu aceeași ușurință dela credință la revoltă și dela admirație la batjocură. *Satyros* e dintre toate satirele lui Goethe aceea, în care spiritul său de negație și de critică s'a realizat mai puternic. Aceasta poate e cauza pentru care nu a terminat-o. Goethe nu era un cinic, nici un pesimist. Iar cinismul și pesimismul său dezolant din *Satyros* nu-l puteau stăpâni prea multă vreme. Ceea ce însă ni s'a păstrat în cele cinci acte fragmentare și mai ales în cele două acte finale, cu momentele lor alternative de tragic grotesc și de comic ascuțit, e de ajuns pentru a da acestei opere, scrisă într'o limbă tot atât de barbară și proaspătă ca și fondul ei și întretăiată de imnuri lirice de o plastică frumusețe, un loc de frunte în fresca de fragmente literare ale tinereții lui Goethe. Iar ca lucrare teatrală, ea poate fi socotită prin dramatismul și grotescul scenelor finale și prin caracteristica plină de relief a personajilor, una dintre

cele mai originale încercări ale poetului de a crea situații teatrale tragi-comice și de a surprinde tipicul, îndărătul individualului.

Tot la începutul anului 1773 scrie Goethe « un joc de păpuși » *Iarmarocul dela Plundersweilen*, pe care îl întitulează, după modelul lui Hans Sachs, un « Schonbartspiel » — joc de măști, — în genul bâlciurilor literare cum se seriau cu zecile în veacul al 17 și 18, care simbolizau în multicolora mișcare a unui iarmaroc ceva din panorama agitată a umanității. Goethe a reluat în 1778 farsa în forma ei inițială și a prefăcut-o pentru scenă, transpunând în versuri alexandrine cu scena Ahasver și Hamann și cea cu Mardohai și Estera, reducând și adăugând pe alocuri unele situații noi și completând totul cu muzica de rigoare, compusă de însuși ducesa-mamă Ana Amalia. Poate că și în această farsă Goethe a îndreptat câteva săgeți împotriva contemporanilor săi, lucru care nu se întrevede nicăieri. Numai gustul de glumă și predilecția sa pentru personajii comice ale vechilor satire burgheze, l-au făcut să adune în cadrul variat al bâlciurilor acel amestec cameleonice de tipuri populare. Nu lipsește vânzătorul ambulant, oare cum regisorul spectacolului popular, precum nu lipsește cântărețul de pripas, Hanswurst, care stăpânește mulțimea prin comicăriile sale. Este de asemenea de față toată acea lume de curioși, dela țărani și soldații cari cască gura și până la burghezii cari vin să târguiască și să asiste la spectacol. Goethe pune în centrul jocului cele două fragmente dramatice. În cel dintâi, dialoghează ateul Hamann cu Ahasver, care e sătul să se mai

ocupe de creștini; în cel de al doilea Mardohai, falsul profet, încearcă s'o seducă pe Esthera. Ideile religioase care preocupă în acea vreme pe Goethe apar abia schițate în acest joc. Ceea ce trebuie mai cu seamă reținut aici sunt elementele de teatru german vechiu, ca Hanswurst, cântărețul ambulant, jucătorul de umbre, teatrul de păpuși, pe care Goethe le evoacă și le schițează cu o copilărească bucurie. Toate acestea contrastează apoi cu teatrul tragic de proveniență franceză, degenerat în spectacolul sângeros popular. Și lumea aceasta felurită și pestriță se perindă multi-coloră, ciudată și vulgară, însuflețită de fantazia capricioasă a poetului, care isbutește într'o limbă aspră, ciudată și primitivă, să mânuiască cu virtuozitate Knittelversul vechilor farse și să evoce acel amestec de tipuri variate și de distracții populare, cari caracterizează orice bâlcu popular. Localitatea Plundersweilen, creată de închipuirea lui Goethe, a devenit repede populară în cercul prietenilor săi dela Weimar. Așa se explică faptul că pictorul Kraus a schițat-o într'un desen satiric, căruia Goethe trebuia să-i adauge o farsă literară în genul farsei burgheze. În cele din urmă, poetul s'a mulțumit cu poema satirică *Ultimele noutăți din Plundersweilen*, scrisă pentru Crăciunul lui 1781 și oferită în dar ducesi Ana-Amalia. Aici, Goethe evoacă în imagini satirice întreaga republică a literelor germane, bârfind cu aceeași vervă demonică profetismul lui Klopstock, admirația mutuală a cercului poetic din Göttingen, pretențiile antichizante ale lui Wieland și revoluționarismul tinerilor geniali din « Sturm und Drang ».

Două motive din *Iarmarocul dela Plundersweilen* revin din nou sub condeiul satiric al lui Goethe. Unul e motivul lui Hanswurst, care în sfârșit rechemat din surghiunul unde-l trimisese Gottsched, își recapătă locul de cinste în literatură. Cel de al doilea e motivul jidovului rătăcitor, schițat doar de Goethe în bâlciul său literar.

În *Nunta lui Hanswurst*, sau « Mersul lumii », intitulată de Goethe « dramă microcosmică » spre deosebire, de dramele mitologice — poetul ridică în colori grotești rabelaisiene figura lui Hanswurst. Acesta nu e în cazul de față o simplă paiată, ci e, cum îl și numește moralistul fabulei, Kilian Brustfleck, educatorul și tutorele său.

Aber ein Jüngling, der Welt bekannt,
 Von Slaz-bis Petersburg genannt,
 Von so vorzüglich edlen Gaben...

« Drama » aceasta deși rămasă fragment, redusă la scena între Kilian Brustfleck care-l invită pe Hanswurst la o reprezentație teatrală alegorică a nunții lui Hanswurst și între însuși Hanswurst, care are și el chef de nuntă grabnică cu Ursel și de dragoste « pe fân și paie », e o poznă genială a tânărului Goethe, în care biciul satirei lovește cu egală cruzime formele burgheze exagerate și genialitatea care le calcă pe acestea sub călcâi.

Poate că însuși pregătirile sale de căsătorie, contrastul dintre personalitatea sa nestăpânită și lumea în care trebuia să intre, precum și originalitatea felului său de a fi, socotită de unii contemporani ca un fel de arlechinadă, l-au făcut pe Goethe să se autosatirizeze în silueta unui

recalcitrant candidat la însurătoare. Schițată la sfârșitul anului 1774, arlechinada aceasta era și o confesiune a tânărului Goethe, care-și dizolva astfel în autopamflet, neliniștile și luptele sale lăuntrice. Deși de dimensiuni reduse, fragmentul acesta dramatic, cu brutalitatea expresiilor sale, cu pornografiile împrăștiate fără ocol, cu fantazia frivolă și rabelaisiană care-l însuflețește, revelează un Goethe necunoscut. E un Goethe știut doar de intimi, e poetul rimelor riscate și al glumelor picante, un Goethe pe care celelalte farse îl ascund încă sub faldurile hainei literare. Cât de departe merge aici fantazia pornografică a poetului și bucuria sa de a gusta frivolitatea și obscenitatea, izbucnire a unei tinereți joviale și nestăpânite, pe care idealismul biografiilor a trecut-o sub tăcere, se vede în pomelnicul de nume proprii ale invitațiilor la nunta lui Hanswurst. Tot ce a putut găsi poetul în folclor și tot ce fantazia sa obscenă a putut închipui, a contribuit la înjghebarea unor nume de un grotesc și totuși de o înțelegere artistică neîntrecută. Dacă Hanswurst, în care genialitatea liberă până la frivolitate și cultul naturii transformat aproape într'un cult al obscenului, se unesc într'o caracterizare de desăvârșită artă, nu e decât schițat, în schimb stilul naturalist al lui Goethe atinge prin verva drăcească al « Knitterversului » o virtuozitate pe care niciodată poetul nu o va mai întâlni.

Dintre fragmentele acestei epoci, aparținând aceleași preocupări religioase, singurul care părește geniul dramatic e poemul epic *Jidovul rătăcitor*, scris în Mai și Iunie 1773, și din care poetul a citit câteva fragmente

lui Lavater, încântându-l. Și aici Goethe păstrează stilul didactic și polemic al veacului al șaisprezecilea, întrebându-l « Knittelversul » cu aceeași supleță și putere de adaptare literară. În fragmentul acesta e actualizat cismarul evreu din Ierusalim. El e înfățișat de jumătate methodist, jumătate « Herrenhuter » — cum îl definește Goethe — nemulțumit cu preoții și filosofii, cari sunt în vremea lui la fel cu cei din veacul lui Goethe. Peregrinările jidovului nu sunt duse până la capăt. Spiritul satiric al lui Goethe, se oprește la un episod interesant pentru chipul cum concepea Goethe epoca istorică în care trăia. În acest episod Dumezeu-Tatăl trimite pe Iisus din nou pe pământ să-i aducă veste despre oameni. Priveliștea care se desfășoară în fața lui Iisus de pe muntele măslinilor, e a unei lumi în care stăpânește Satana, cu tot cortegiul lui de vicii și păcate, fie că-și aruncă privirile asupra unei țări catolice, fie că și le oprește asupra unei țări protestante. Poanta satirică a episodului e sosirea lui Iisus la un sobor bisericesc. Aici el se prezintă ca fiul omului și produce confuzie, căci secretarul soborului neștiind cum să-i scrie numele în registru, crede că tatăl noului venit s'a numit pur și simplu « om ». Jidovul rătăcitor trebuia să fie pentru Goethe un pretext pentru a reînvia moravurile bisericești din toate vremurile și pentru a ține aspră judecată cu politicianismul bisericesc, care a distrus credința și a coborât-o în mijlocul gâlcevilor și a veșnicilor ambiții omenești. Poate că în niciuna din satirele sale, Goethe nu apare mai depărtat de formalismul religios, ca în acest fragment epico-satiric, care, dacă ar fi fost

dus până la capăt, ar fi putut fi o minunată frescă umoristică și critică a evoluției religiei creștine, dela mistica primitivă până la dogmatismul și teologismul încrustat al veacului al XVII și al XVIII.

Cât de mult l-au preocupat pe Goethe problemele dogmatice și religioase și cât de aspru a condamnat el excesele teoretice ale teologilor, reese din farsa *Prolog la Ultimile revelații ale lui Dumnezeu*, scrisă în Martie 1774, ca o replică satirică la pretențiile teologului Carl Friedrich Bahrtdt, de a inobila și intelectualiza stilul Bibliei în curioasa sa traducere. Intr'o scurtă scenă e redată pe deoparte încântarea profesorului Bahrtdt de propriile sale năzdrăvăanii stilistice, pe de altă parte, surpriza pe cari i-o fac cei patru evangheliști, cari apar cu bărbi enorme și sălbatice, întovărășit fiecare de animalele sale biblice și făcând un sgomot asurzitor, care sperie pe naiva doamnă Bahrtdt. Zilnic vrea teologul să-i convingă să-și tundă bărbile și să-și schimbe portul demodat pentru a putea fi primiți în societate. Sfinții nu înțeleg însă să se potrivească mofturilor moderniste ale lui Bahrtdt și-l părăsesc cum au venit.

Dar spiritul satiric a lui Goethe nu se îndreaptă numai către fățărnicile religioase, spre falșii profeți și teologii ipocriți. Oricât de puternice au fost în anii aceia preocupările sale religioase, Goethe, poetul și pictorul, criticul și artistul nu putea să nu rupă câteva săgeți epigramatice și în tabăra adversarilor săi literari. În cercul său literar dela Frankfurt, problemele estetice erau la ordinea zilei și criticul Goethe nu înțelegea să fie mai prejos de artistul creator. Colaborarea

la unele publicații și calendare, corespondența literară și discuțiile estetice de tot felul, îl țineau într'o continuă dispoziție polemică. Spiritul satiric și de frondă literară îi făcuse atunci renumele unui autor de farse și satire literare. Așa se explică de ce unele satire scrise de prieteni de ai săi, îi erau atribuite lui. Altele, ale cărui autor era însuși Goethe, circulau în manuscris, fără a fi însă date publicității. Așa e cazul farsei scrise împotriva lui Fritz Jacobi, care era cunoscută în cercurile literare, fără ca Goethe să o fi publicat. Singura care s'a păstrat e poate cea mai celebră, cea mai reușită și cea care a stârnit mai multă vâlvă, fiindcă atacă fără mănuși gloria necontestată a lui Wieland. *Zei, Eroi și Wieland*, cum își intitulează Goethe farsa, nu e numai o glumă la adresa lui Wieland, care în romanele și poemele sale grecisante adaptase lumea antică la mentalitatea și proporțiile cele moderne, e și o răfuială cu o anumită literatură apoasă și dulceagă, care făcea din eroii și zeii antici niște fanteze sentimentale, la care numai numele și costumele mai erau antice. Wieland publicase tocmai opera sa *Alcesta* și o însoțise de o serie de scrisori critice, în care se compara cu Euripide și 'l dojenia pe acesta pentru tragedia sa cu acelaș nume.

Se putea oare ca Goethe, care prețuia într'o anumită măsură pe Wieland, de sub a cărui influență, totuși, se eliberase în contact cu Pindar, Aristofan și marii tragici greci, să nu-și dea seama de tot ridicolul în care se găsea Wieland, confruntând opera sa anemică cu grandiosul model al înaintașului său Euripide, căzându-se ca prin demonstrații logice să înlătore cu totul

pe acesta și pe toți poeții cari au încercat mai târziu acelaș subiect? Farsa lui Goethe, scrisă la sfârșitul lui Septembrie sau începutul lui Octombrie 1773, poate fi socotită, afară de *Insemnările despre teatru* ale lui Lenz, ca cel mai aspru rechizitor al literaturii dulcigi și sentimentale pe care Wieland căuta să o impue prin revista sa de literatură și critică, *Teutscher Merkur*. In privința facturii, farsa dramatică a lui Goethe are ca model *Broastele* lui Aristofan, comedie în care Bachus coborând în Infern găsește acolo pe Euripide nemulțumit de urmașii săi literari. In satira sa, Goethe confruntă tot în Infern pe Wieland — adus acolo pe când dormea în halat și cu bonetă pe cap — cu Mercur, Euripide, Hercule și eroii operei sale, Alcesta și Admet. Concepția lui Goethe despre zeii și eroii antici, este la fel cu aceea pe care o aveau toți tinerii revoluționari din « Sturm und Drang ». Zeii sunt niște coloși, adevărate genii primitive și elementare, în genul titanilor geniali, croiți de imaginația tinerilor și revoluționarilor literari. De altfel în dialogul dintre Hercule și Wieland, Hercule însuși definește astfel pe acești « Kerls » — giganți ai spiritului și ai atitudinilor —: « E unul care spune ceea ce are. Cel mai bogat e cel mai bun. Dacă are unul prisos de puteri, îl bate pe celălalt cum se cuvine. Și se înțelege dela sine că un adevărat bărbat nu se ia la întrecere cu oameni mai slabi ca dânsul, ci numai cu cei de o seamă cu el, dacă nu cu și mai mari. Are unul prisos de sucuri, le face femeilor câți copii vor ele, chiar și fără a fi rugat. Așa cum eu însumi am fabricat într'o noapte vre'o cincizeci de băieți ». Iar când în

replică Wieland îi spune că astfel de lucruri sunt în vremea lui socotite drept vicii, răspunsul lui Hercule are aceeaș pecetie a juvenili genialități goetheene. « Viciul — spune el — e iarăși o vorbă frumoasă. Prin aceasta se înjumătățește la voi totul, încât socotiți virtutea și viciul două extreme, între care oscilați ». Iar Wieland, indignat, nu are decât aceeași disprețuitoare replică: « Dacă ați lăsa să se vadă aceste păreri în veacul nostru, v'ar bate cu pietre ». Ceea ce nu împiedică hohotul de râs și răspunsul disprețuitor al lui Hercule: « Dacă n'ai fi stat atât de mult sub sclavia religiei și moralei tale, ar mai fi putut să iasă ceva din tine... Nu poți îndura ca un semizeu să se îmbete ca un bădăran și să-și supere zeitatea ». În ce privește polemica literară, scenele dintre Mercur și Euripide și dintre aceștia doi și Wieland au un haz și o savoare prin verva lor scânteietoare și prin impertinența lor tinerească. Euripide îl mustră pe Mercur că s'a asociat cu indivizi, cari n'au picătură de sânge grecesc și cari au îndrăznit să mai scrie și o « Alcestă », indignând până și umbrele Alcestei și a lui Admet, cari tocmai întâlneră rătăcind pe malurile Cocytului caricaturile lor din opera lui Wieland. Când acesta e adus în Infern, el nu vrea să-și recunoască eroii, căci ei sunt niște uriași pe lângă păpușile sale împodobite. Toate victimele literare tabără acum împotriva lui Wieland. Mercur îi ceru socoteală fiindcă i-a prostituat numele, Euripide e mânios pe Wieland că a putut să se măsoare cu dânsul, iar Alcesta și Admet iau apărarea poetului grec, pe care îl recunosc ca adevăratul lor tată. Wieland ascultându-și modelele grecești,

e surprins de limba în care aceștia îi vorbesc și care e o limbă din altă lume, ale cărei cuvinte le înțelege, nu însă și sensul ei. Replica lui Euripide, care e de fapt a satiricului Goethe, e crudă și fulgeră tare: « vorbim grecește ». Iar când Wieland încearcă să-și apere opera spunându-i că a tratat totul « cu mai multă delicateță », Euripide îl execută astfel: « Oamenii voștri sunt, mai întâi, toți laolaltă din marea familie, căreia i-ați dat drept moștenire demnitatea omenească, ceva care, Dumnezeu știe de unde vine, o poezi de pe ruinile noastre ». Și așa cum cu câțiva ani în urmă Goethe spusese că tragediile clasice franceze seamănă între ele ca zăpada, tot așa acum Euripide (Goethe) spune că eroii lui Wieland « seamănă între ei ca ouăle », din care poetul a făcut « un sos neînsemnat ». Euripide și Hercule se întrec în a-l judeca pe Wieland, care e fericit să scape de rechizitoriul ce i-se face în infern, de către aceia pe care el credea că-i reînviase în literatura sa. Farsa lui Goethe este un rechizitor spiritual și necruțător al literaturii sentimentale și delicate pe care o reprezenta Wieland și cercul său. Demascarea talentului mediocru al lui Wieland, în confruntarea ce i-o face Goethe cu adevărata literatură antică, a pricinuit autorului lui *Oberon* foarte mult sânge rău și a stârnit senzație în cercurile literare. Goethe n'a scris însă satira cu răutate, dovadă împăcarea dintre cei doi poeți, care survine foarte curând după aceea, la Weimar, unde Wieland îl primește pe Goethe cu admirație și afecțiune.

Dar nu numai probleme estetico-literare au stârnit interesul lui Goethe, ci și cele plastice. Artistul plastic,

cu arta lui atât de delicată și greu de înțeles pentru vulg, constituia pentru Goethe o problemă și un ideal spre care mulți se avântau, dar pe care puțini isbuteau să-l atingă. Câteva fragmente dramatice în versuri și câteva poezii din acea vreme, pun problema artistului și a artei plastice. Astfel în fragmentul dramatic *Peregrinările pământești ale artistului* poetul confruntă meseria materială și idealul neînțeles al artistului plastic, cu pretenția lipsită de pricepere a îmbogățitului, pentru care artistul trebuie să lucreze după comandă. Cel de al doilea fragment dramatic *Zeificarea artistului*, care e poate o urmare a celui dintâi, poartă și mai mult pecetea « Sturm und Drangului », care socotea că la temelia oricărei arte stă puterea de simțire și contactul artistului cu natura. În poeziile « Către cunoscători și amatori » și « Cunoscător și artist » cultul naturii, ca izvor al artei, entuziasmul creator, care însuflețește ori ce geniu artistic, sunt slăvite de poet în stilul ditirambic al « Sturm und Drangului ». Ceva din imnurile către natură din « *Urfaust* » răsună în versurile ditirambice din « Cunoscător și artist »:

Wo ist der Urquell der Natur
 Daraus ich schöpfend
 Himmel fühl und Leben
 In die Fingerspitzen hervor!
 Das ich mit Göttersinn
 Und Menschenhand,
 Vermög zu bilden
 Was bei meinem Weibe
 Ich animalisch kann und muss!

De altfel forța creatoare care-l stăpânea pe Goethe atunci, izbucnește în acea poezie pindarică, scrisă dintr'un singur elan, după întoarcerea din călătoria făcută cu Klopstock. Bucuria de-a trăi și de-a simți puternic, izbucnește în versurile frânte și plastice din poezia « Lui Cronos cumnatul ».

Ideile despre artă ale lui Goethe din acea epocă se găsesc în eseul: *După Falkonet și despre Falkonet*, publicat tot în adaosul la traducerea lui L. S. Mercier. Și aici el ridică în slavă natura care e totdeauna frumoasă, fiindcă e vie și dinamică, în compensație cu marmora sculptorului, care e moartă. Mai mult încă, Goethe compară pe artist cu un magician, care nu numai că imaginează lumea, dar îi pătrunde în cauzele ei și îi redă farmecul. De asemenea Goethe se menține și pentru artele plastice la punctul de vedere, că rolul important în artă îl joacă simțirea. În ce privește interpretarea marilor pictori, Goethe încercând să definească arta lui Raphael și a lui Rubens, o explică istoric și individual în același timp. Arta adevărată, după tânărul Goethe, pleacă dela particular și individual pentru a se situa în cele din urmă în impersonal. « Câte obiecte — spune Goethe — ești în stare să prinzi, pentru ca ele să poată fi iar create din nou în tine? Asta întrebă-te; pornește dela casnic și întinde-te cât poți peste întreaga lume ». Semnificația armonică a sentimentului, pe care Goethe o găsisse în cartea sculptorului Etienne-Maurice Falconet, inamic al artei antice la care totuși prețuise liniștea statică stă la baza conceptului său despre artă. Și așa precum pentru poezie conceptul « formei interioare »

găsit de Goethe la Shaftesbury, ia acum locul de frunte, justificând libertățile formale ale preromantis- mului german, tot așa pentru arta plastică « armonia sentimentului » este hotărâtoare. Căci, spune poetul — « ceea ce artistul n'a iubit și nu iubește, să nu zugră- vească, fiindcă nu poate zugrăvi ». Eseul acesta e scris de altfel, în aceeași formă săltăreață și îndrăzneță amestec de impertinență paradoxală și entuziasm pueril, ca și celelalte schițe critice și recenzii de până acum.

Când la 14 August 1774 apare în editura Weygard din Leipzig, *Clavigo*, purtând pentru întâia oară semnă- tura lui Goethe, prietenii poetului fură surprinși. Ano- nimatul fusese până acum pentru Goethe un fel de loterie. Dacă opera literară aruncată pe piață avea succes, sgomotul reușitei trebuia să scoată numele poe- tului din umbră. Dacă succesul era relativ, poetul nu putea decât să câștige prin anonimatul său. Dar pricina acestei discreții, pe care Goethe o cultivase cu atâta abilitate până atunci, se datora desigur mai ales con- științei sale, că lucrările sale literare erau neobicinuite ca stil și concepție, unele chiar revoluționare, și că tra- vestiul anonimului, îl putea ajuta să încerce experiența unei inovații literare.

Clavigo, nu aduce suflu revoluționar și factura dramatică slobodă din *Goetz*, nici sentimentalismul bolnăvicios al lui *Werther*. Goethe reușise să scrie, cum singur a mărturisit-o mai târziu, o dramă pen- tru teatru, o tragedie burgheză, care să se așeze cu demnitate alături de dramele lui Lessing și ale lui Diderot. Poate chiar apariția recentă a *Emiliei Golotti*,

succesele lui Schröder și ale lui Louis Sebastien Mercier pe scenele germane, l-au făcut pe poet să rivalizeze cu dramaturgii burghezi ai epocii și să iasă pe neașteptate în public, cu o lucrare care, deși, după mărturisirea poetului ar fi fost scrisă în opt zile, poartă totuși pecetea adaptării spirituale a lui Goethe la mișcarea literară burgheză a vremii. Desigur că numai o simplă modă literară a smuls pe Goethe din societatea miturilor simbolice, făcându-l de pildă să-și încetineze lucrul la «*Faust*». Oricât de cameleonice era tânărul poet în evoluția sa și oricât de multilaterale îi erau salturile spiritului, el n'a fost niciodată ceea ce se chiamă sclavul unei mode literare. Și mai târziu, când romantismul a cuprins în valurile lui furtunoase poezia germană, Goethe a primit dela acest curent literar un puternic impuls, o serie de motive literare și de forme poetice, nu s'a lăsat însă biruit de anarhia lui spirituală și formală. Trecând prin drama burgheză, Goethe nu a fost un convertit la forma și motivele ei literare, ci a trăit el însuși, în chip trecător, realitățile burgheze cu toată problematica lor.

Dacă anii 1774 și 1775 pot fi socotiți pentru literatura germană ca un triumf al literaturii burgheze, ei înseamnă și pentru Goethe o epocă de luptă decisivă cu viața burgheză care i se deschidea în cale cu ademenirile și prouncile ei. Concepția burgheză a tatălui și a mamei sale i se impunea acum ca un imperativ categoric, în fața căruia se ridica bunul plac al libercugetătorului și rezistența genialității sale biruitoare. Iar iubirea, care, în complicațiile sentimentale

cu Friederike Brion și Lotte Buff, nu se împiedicase de problema căsătoriei, pe care Goethe o respingea ca ceva prea timpuriu sau chiar potrivnic firei sale, întră, odată cu flirturile mondene din Frankfurt și apoi cu apariția în viața sa a fermecătoarei Lili Schönemann, pe drumul controverselor, provocată de obsesia plină de întrebări a căsniciei. În centrul dramei burgheze a lui Goethe, dela *Clavigo* până la cele două «Singsspieluri», stă problema căsniciei. Ceea ce constituie deci temelia societății burgheze, căsnicia creatoare de familie și cuib al unei etice bine precizate, era tocmai ceea ce începuse să preocupe adânc viața sufletească și spirituală a poetului. El crescuse într'o casă, în care tatăl era un mic tiran, văzuse dificultățile cu care prietenii săi luaseră drumul căsniciei și asistase mai ales la atâtea situații grotești și triste din proaspăta căsnicie a Maximiliane Brentano, care schimbă mediul intelectual din casa Sophiei La Roche, cu mediul sumbru al băcanului Brentano. Putea oare să-l încânte perspectiva unei sclavii legale? Desigur că nu, cu toate că stăpânirea deplină a unei femei devenea uneori pentru pasiunile sale desechilibrate o necesitate și o izbăvire. Acel joc «de-a căsnicia», pe care l-a practicat în societatea prietenilor săi dela Frankfurt și care nu era decât un fel de exercițiu-prefață, pentru ceea ce putea să-i aducă mai târziu soarta, stârnea în sufletul și în mintea lui Goethe toată problematica plină de controverse a căsniciei, care cu o mână își dăruia bunurile, iar cu alta jefuia libertatea și personalitatea bărbatului. De altfel târziu, la bătrânețe, după ce trecuse prin uniunea liberă și apoi prin căsnicia atât de comodă

cu Christiane Vulpius, el spune cancelarului Müller că «iubirea este ceva ideal, căsătoria ceva real, și cum se poate confunda ceva ideal cu ceva real?».

În mijlocul acestor preocupări, cărora li se adaugă, precum s'a văzut, și contactul cu drama și teatrul burghez, Goethe, pasionat cititor a tot ce e nou și senzațional, dă peste cel de la patrulea «Memoriu» al lui Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, în care aventurierul francez povestește melodramatic călătoria sa în Spania și răzbunarea sa împotriva lui Clavigo, seducătorul fără scrupule al surorii sale Marie Luise. A folosit materialul dramatic din «memoriu» lui Goethe numai spre a-și ușura conștiința printr'o nouă mărturisire? Sau Goethe în căutarea unui subiect tragic din lumea burgheză și din cea mai senzațională actualitate, s'a oprit la povestirea lui Beaumarchais, care-i aducea pe lângă întâmplarea unui seducător fără scrupule și antagonismul între ambiție și sentiment, între mica burghezie și arivistul fără scrupule? Se vedea oare Goethe pe sine în svârcolirile lui Clavigo de a se elibera de iubire spre a se putea afirma pe sine, numai o imagine a propriilor sale frământări, când se căznea să o uite pe Friederike sedusă și părăsită ca și Marie Louise Beaumarchais? Cred că s'a exagerat puțin elementul de confesiune din tragedia burgheză a lui Goethe. Nu e acesta esențialul. *Faust* care se găsea deja destul de înaintat în laboratorul poetului, înfățișa în tragedia Margaretei ceea ce putea fi purgație sufletească și ispășire subiectivă. De altfel înseși situația tinerei burgheze, cucerită și părăsită de iubitul ei, dornic să-și croiască

un drum mai liber și mai bogat în reușite, era la ordinea zilei în drama burgheză. Motivul acesta, care apare la Richardson și Lilo și reapare la Lessing și Mercier, era deci un motiv literar foarte utilizat de dramaturgi și iubit de public.

Ce-a adus Goethe nou în drama sa? Materialul pe care îl oferea Beaumarchais era desigur dramatic prin înseși expunerea dialogată și pasionată din povestirea francezului. Goethe a tradus, acolo unde i s'a părut necesar, fragmente întregi din memoriul lui Beaumarchais. Actul al doilea, care cuprinde marea scenă a demascării lui Beaumarchais, e luat aproape în întregime și cuvânt cu cuvânt din memoriu. Asta nu înseamnă însă, că Goethe a plagiat, după cum pe nedrept a fost acuzat de unii contemporani. El însuși spune că ceea ce este caracteristic în drama sa e tocmai intercalarea în cadrul unei construcții proprii, fără puțință de a fi scoase, a acelor fragmente luate aproape nemodificate din Beaumarchais. Contribuția lui Goethe o găsim întâi în plăsmuirea caracterelor și în ciocnirea lor, violentă, apoi în finalul tragic al dramei, în chipul cum e condusă acțiunea și, în sfârșit, în construcția dramatică. Astfel Goethe lasă pe al doilea plan caracterul lui Beaumarchais, care nu mai ocupă cu lăudăroșia lui locul principal în dramă. În centrul dramei se găsește Clavigo, completat de Carlos, personaj pe de-a întregul inventat de Goethe. Carlos, cu dialectica lui multilaterală, cu voința sa de a birui, cu concepția amorală despre «omul extraordinar», este mai mult decât un simplu raisonneur, care dă puțință acțiunii să se desfășoare dramatic și gradat. Carlos e un alter-ego

al lui Clavigo, e întruparea unei părți din personalitatea acestuia, e o parte din dualismul psihologic goetheean. Intr'adevăr, Goethe s'a dedublat în Clavigo, care e rob al simțirii și al nehotărîrii, și în Carlos, la care domină inteligența, spiritul critic și voința. Între Clavigo și Carlos există de altfel aceeași dependență, ca între Mephisto și Faust, sau ca între Tasso și Antonio... Dar tocmai această distribuire a puterilor sufletești, care decid și precipită conflictul dramatic, la două personaje dramatice deosebite, formează cheia acestei drame. Fără această situație de dependență psihologică a celor două personaje principale, toată drama s'ar reduce la un monolog lirico-dramatic, ca în *Werther*, sau la proza dramatică din memoriul lui Beaumarchais. Prin antagonismul Beaumarchais-Clavigo, pe de o parte și prin continuul schimb de stări sufletești și atitudini dintre Clavigo și Carlos pe de alta, drama lui Goethe ia față de povestirea francezului, proporțiile unui proces social și moral, care se desbate în decursul celor cinci acte cu o rară varietate de culori și de accente, încheind cu ispășirea și purificarea lui Clavigo, în monologul final din actul al cincelea. Dar nu numai atât e meritul lui Goethe. Linia dramei urmează cu urcușuri și coborișuri evoluția suflătească a lui Clavigo. Acesta are în hotărîrea și'n lipsa lui de caracter, desigur ceva din Weislingen. E însă ceva mai mult în zbuciumul lui decât în conștiința și instabilitatea de caracter a cavalerului medieval. De fapt acțiunea din dramă se reduce la lupta pe care o dă Clavigo cu sine însuși, pentru a găsi un drum de mijloc între reabilitarea morală și între ambiția

de a ajunge. Potențarea până la tragic a lipsei de caracter a lui Clavigo, este tocmai ceea ce dă acestuia interes dramatic. Dacă în sufletul lui Clavigo nu s'ar desbata o adevărată dramă, dacă el nu ar fi decât un simplu ambițios, mânat de inteligența rece și de intriga abilă a lui Carlos, dar incapabil de a lua o hotărîre, și luând-o, de a o duce până la capăt, s'ar putea spune, că Goethe nu a realizat decât un carater mediocru și, din punct de vedere dramatic, un personaj neinteresant. Dar Clavigo e și el un geniu pustiu ca și Werther. Și nu e deloc exagerat a susține că în Clavigo sunt mai multe urme din Werther, decât din Weislingen. Dacă Werther iubește și este incapabil să transforme sentimentalismul sterp în care se complace, într'un act de voință bărbătească, în schimb Clavigo nu e în stare să aleagă între iubire și drumul fără scrupule al unei cariere burgheze. Werther, fiind pus în dilema de a stăpâni o femeie sau de a se smulge farmecului ei, nu găsește voința și puterea necesară unei atitudini decisive. Prins în cleștele acestei lupte lăuntrice, izbăvirea nu o aduce decât un foc de revolver. Clavigo, distrugând și profanând pentru o ambiție burgheză ceea ce a iubit, nu e nici el în stare să rupă toate firele răspunderii morale. Când nehotărîrea îl duce la jertfa Mariei, care moare de prea multă iubire, Clavigo se duce cu pieptul deschis în fața sancțiunii și e fericit că moare de mîna fratelui răzbnător. Oricât de nefirească ar părea catastrofa, cu acea întâmplătoare întîlnire a lui Clavigo cu convoiul funebru al iubitei sale și cu duelul

mortal provocat de această întâlnire, năruirea nehotărîtului erou este de fapt o ispășire dramatică normală, care încheie viața sa de sbuciume sterpe și de inconsecvențe vane. Clavigo reprezintă aici elanul creator al omului extraordinar, în conflict cu neputința de a se realiza și doborât de problematica sufletească în care se svârcolește. Impresionabil ca o femeie, șovăitor și oscilant, dar și bătuit de ambiții și vanități trecătoare, care îi întunecă firescul lui simț moral, Clavigo luptă timp de patru acte cu sentimentul de iubire pentru Maria Beaumarchais, evoluat într'un sentiment de milă și de răspundere morală. Pe lângă dânsul Carlos e un om al rațiunii reci, al interesului practic, al scopului arivistic, pe care nici iubirea, nici naive scrupule de conștiință nu-l pot întuneca. Pentru Carlos femeia e un episod plăcut și distractiv. Ea, oricât și ori unde s'ar jertfi de dragul unui bărbat, nu angajează conștiința acestuia. Carlos nu acceptă nicio clipă șovăielile lui Clavigo. Conștient de talentul și viitorul tânărului literat, Carlos îl vrea cât mai sus și cât mai liber de slăbiciunile umane.

De aceea el izbutește nu odată, ci de două ori, să întoarcă pe Clavigo din drumul ce-l ducea din nou la logodnica părăsită. S'ar părea că, în realitate Clavigo este în întregime dominat de inteligența cinică a prietenului său. Goethe și-a dat seama de primejdia unei astfel de stăpâniri și a atenuat-o făcând din Maria Beaumarchais o ființă bolnavă și isprăvită fizicește. Dacă Marie ar fi fost o femeie de strălucitoare frumusețe și de magică grație, rolul lui Carlos ar fi fost al

unui răufăcător, iar al lui Clavigo al unui naiv. Dar Marie Beaumarchais nu mai poate da imbolduri unei noi iubiri apuse, ea nu poate stăpâni nici simțurile și nici intelectul lui Clavigo. Ii este deci ușor lui Carlos să distrugă simplul sentiment de milă și de răspundere morală care îl turbură pe Clavigo, aruncându-i tăios sfidătoarele cuvinte: «Mofturi, gărgăuni! Era ftizică, când abia îți începuseși romanul!». Întâlnirea lui Clavigo cu Marie, după ce Beaumarchais smulsese arivistului declarația umilitoare, nu reînvie o iubire defunctă, ci stârnind un sentiment de milă, provoacă doar remurșările pe care verva lui Carlos le înăbușe cu pledoaria sa, în care slăvește bunul plac moral al omului excepțional. Desigur când Carlos îi spune lui Clavigo, «că datoriile omului extraordinar se deosibesc de ale omului de rând», în cuvintele acestea răsună ceva din concepția despre personalitatea absolutistă a tinerilor din « Sturm un Drang ». Dar Goethe, oricât credea în drepturile personalității și în tirania ucigătoare a geniului, simțea și trăia profund omenește. Egoismul său s'a lovit întotdeauna de elementele umane ale sufletului său sensibil pentru durerea și dezastrul pe care le provoca. Clavigo nu putea rămâne un ucigător de suflet și de viață, fără a ispăși. N'a ispășit oare însuși poetul, în singuratece convulsiuni morale, greșelile bunului său plac sentimental? Ambiția lui Clavigo, biciuită de demonismul lui Carlos, putea învinge viața. Ea nu putea însă trece peste cadavre. De aceea moartea Mariei Beaumarchais dărâmă într'o clipă tot ce ambițiile vane și dialectica lui Carlos au clădit în sufletul lui Clavigo. O baladă

populară culeasă de poet în Alsacia *Das Lied der Magd* » (Cântecul Slujnicei) dă lui Goethe fondul, care are vădite asemănări și cu sfârșitul lui *Hamlet*, cu multe finaluri din teatrul burghez contemporan, cu balada engleză *Lucy and Colin* și chiar cu *L'Ingenu* a lui Voltaire. Clavigo întâlnește pe neașteptate convoiul funebru al Mariei, victima sa. Tocmai ca'n poezia populară. Melodramic, impresionant și scurt e dialogul între Clavigo și gropar: « Pe cine înmormântați? » « Pe Marie Beaumarchais ». Acestuia îi urmează pateticul monolog al ispășirii, în care revin fraze întregi din *Hamlet*, și în care răsună ceva din desnădejdea wertheriană. Prins de vraja acestei scene funebre, Goethe duce pateticul până la ridicol, atunci când Buenco, îndrăgostitul credincios și nefericit al Mariei, îi spune teatral lui Clavigo. « Vrei s'o trezești pentru ca s'o ucizi din nou? ». Noroc că simțul teatral al lui Goethe utilizează motivul hamletian al răzbunării frățești, scoțându-i în cale pe Beaumarchais, de a cărui spadă răzbunătoare și dătătoare de sancțiuni Clavigo moare. Scena aceasta ar fi fost evident lipsită de orice originalitate, dacă Goethe nu ar fi terminat actul cu ispășirea conștientă și voită a lui Clavigo, « Salvează-te frate » îi strigă el lui Beaumarchais, în clipa în care, murind, Clavigo nu vede pe ucigașul, ci pe izbăvitorul său. Prin această reînviere a simțului moral, Clavigo moare reabilitat, înălțat și purificat de crima pe care ușurința și ambiția lui au făptuit-o. Motivul fratelui răzbunător împrumutat de Goethe dela alții, nu e deci esențialul în această

scenă. Rolul precumpănitor îl joacă ispășirea și reabilitarea simțului moral.

Interesantă e desigur în această tragedie construcția dramatică, prin care Goethe se dovedește un om de teatru de bună calitate și în plină maturitate. Dacă în *Clavigo* se încrucișează aparent mai multe acțiuni — a lui Beaumarchais care cere răzbunarea și a lui Clavigo care urmărește reabilitarea morală — dacă rolul lui Carlos, văzut superficial, e al unui intrigant, în genul lui Marinelli, toate peripețiile dramei se încheagă în acțiunea lăuntrică a luptei lui Clavigo cu sine însuși. Prin caracterul tragic al lui Clavigo, din care derivă toate momentele ascuțite ale dramei până la finalul tragic, drama lui Goethe, e în esența ei o tragedie burgheză de caracter, în care se oglindește limpede un motiv dramatic esențial, cel al burgheziei în formație. Dacă Goethe în loc să aducă în scenă un colț al burgheziei străine, găsit în memoriul lui Beaumarchais, și-ar fi luat fabula, personagiile și moravurile specifice din burghezia germană contemporană, așa cum a intenționat să o facă în diferite rânduri, el ar fi smuls desigur de pe fruntea lui Lessing cununa de dramaturg burghez al Germaniei. Drama burgheză germană, încercată mediocru de atâția alții, ar fi găsit în Goethe, cu mult înainte de Hebbel, un reprezentant de frunte. Pentru aceasta îl mai indica și tehnica sa teatrală, care în *Clavigo* e superioară tehnicii lui Lessing. Căci Goethe a isbutit aici nu numai să închege în cinci acte solid construite o acțiune gradată și simplă, dar a îndrăznit cu succes să adapteze tehnica shakespeariană la genul dramatic

burghez, printr'o cumpănită împărțire a unității de loc, schimbând scena de câte două ori în fiecare act, fără ca prin aceasta, arhitectura dramei să sufere. Ceea ce în stilul său dramatic sună artificial și bombastic, se datorește nu numai stilului umflat al « Sturm und Drangului », ci materialului dramatic împrumutat, pe care subiectivismul său nu a reușit pe deplin să și-l însușească.

La apariția lui, *Clavigo* a uimit, a supărat și a încântat. A uimit pe oamenii de teatru, care nu se așteptau ca autorul lui *Goetz* să poată construi o lucrare dramatică exclusiv pentru teatru. A supărat pe cei cari vedeau în Goethe un revoluționar literar, ceea ce a făcut pe Merck să numească această dramă cu dispreț « un moft ». Și a încântat pe toți cei cari, obișnuiți cu sentimentalismul lui Rousseau și Richardson, puteau vărsa « torente de lacrimi » la simpla lectură a tragediei lui Goethe, după cum a fost cazul capelmaestrului Wolf și a lui Seckendorf din Weimar. Un lucru trebuie însă constatat, acum când drama lui Goethe se așează în istoria dramei și teatrului german. Dintre toate lucrările dramatice ale poetului, *Clavigo* e aceea care a făcut o mai lungă și mai fericită carieră teatrală cu toate, că e cea mai puțin goetheeană dintre operele sale și aceea în care poetul a încercat o tranșacție, isbutită de altfel, cu convenționalul literar și teatral. Toți marii actori germani, dela Sonnenthal până la Moissi, au întrupat și reînviat, de nenumărate ori în fața publicului, figura nenorocitului Clavigo.

Problema nestatorniciei masculine și a dorului de libertate, Goethe o pune cu un elan renăscut și în colori

mai pătimașe în *Stella* — «piesă pentru îndrăgostiți» — pe care o scrie în primele luni ale anului 1775, în atmosfera erotică în care îl transpusesese iubirea lui nouă pentru Lili Schönemann. În Ianuarie 1776 această nouă lucrare dramatică apare în librăriile germane. *Stella* ca și *Clavigo* e o dramă burgheză, dar cu mai multe elemente de actualitate germană, decât tragedia aventurierului spaniol. În *Clavigo* eroul se sbate între femeia părăsită și între dorul de libertate. În *Stella* situația e alta. Fernando se găsește deodată lipsit de libertatea, care și-o câștigase călcând în picioare două inimi, printr'o nouă luptă pe care o dă între cele două femei părăsite. Situația nu era nouă decât pentru Goethe. În literatura universală ea se găsea pretutindeni, iar în ce privește literatura germană poetul o putuse întâlni în *Miss Sara Sampson* de unde ia și locul unde se petrece primul act al dramei sentimentale, «un han». În viață, Goethe nu avea nevoie să meargă până la Swift, care a oscilat cu inima între Vaneza și Stella — aceasta din urmă împrumutând lui Goethe numele eroinei principale și titlul piesei — ci găsea, în imediata sa apropiere, cazul lui Fritz Iacobi, care în repetate rânduri s'a silit să stăpânească dificultățile unei legături duble de iubire. Iar în ce privește fondul sentimental al dramei, se situează iarăși pe linia operelor de confesiune personală ale poetului. *Stella* are desigur multe trăsături de ale lui Lili și poate unele apropieri cu Auguste von Stolberg; pe când Fernando are ceva din Goethe, care fuge zadarnic, de femeia iubită. Setea de iubire a lui Fernando e mai tare decât spiritul său de independență, iar părăsita

Cecilia, cu nobila ei putere de resemnare, aduce parcă ceva din tristețea resemnatei și părăsitei dela Sesenheim. Afară de aceasta, multe detalii amintesc peripețiile iubirii lui Goethe cu Lili. Mediul dramei nu este însă strict burghez. Nu stau față în față două clase sociale. Ci dimpotrivă, se poate spune că, eroii dramei aparțin unor desrădăcinați burghezi. Stella e o singuratecă, o izolată, o mizantropă. Trăește singură pe moșia ei, din amintirea unei fericiri defuncte și a unei iubiri care nu vrea să moară. În așteptarea iubitului de mult plecat își deapănă amintirile, la marginea mormântului ce și l-a făcut de vie, pentru a se odihni cât mai curând împreună cu visul ei sfârșit. O atmosferă tainică de mister învăluie nesfârșitele dialoguri sentimentale, dând astfel întregii drame un pronunțat colorit romantic. *Stella* e, așa dar, o aprinsă desbatere lirică, în care atmosfera wertheriană, de astă dată reînviată de pasiunea lirică pentru Lili, domină drama de la un capăt la altul. Ceea ce caracterizează înainte de toate această lucrare dramatică este dialectica în contradictoriu a iubirii, pe care monologul wertherian nu o putuse folosi. Se discută fără sfârșit asupra iubirii. Iar aceste discuții privesc întâmplări sentimentale din trecut. În desbaterile care au loc între Stella și Fernando, între Cecilia și Stella, între Cecilia și Fernando și între toți trei la oaltă, nu-și face loc o iubire proaspătă și violentă. Stella și Cecilia trăesc din resturile unei iubiri, care a dat fiecareia partea ei de fericire. Stella, încă stăpânită de dorință și nădejde, e într'o stare de exaltare mistică. Cecilia, resemnată și tristă, nu are decât speranța de a găsi un loc bine

retribuit pentru copila ei Lucia. Destinul aduce pe cele două nenorocite în casa Stellei, care vrea să o ia pe Lucia în serviciul ei. În acea zi se întoarce Fernando, care a luat parte ca ofițer la luptele de eliberare ale corsicanilor. Toate elementele unei acțiuni dramatice le are deci Goethe la îndemână. Goethe va demasca treptat în primele patru acte adevărul situației față de fiecare din eroi. Totul se va petrece într'o singură zi, în cinci acte scurte, dintre care numai actul cinci schimbă odată decorul. Față de *Clavigo Stella* ca lucrare teatrală — și ca atare fusese doar scrisă — reprezintă din punctul de vedere al construcției, al continuității active și al complicațiilor teatrale, un progres. Actul întâiu, după o scurtă expunere în care Cecilia află din gura hangiței de sóarta asemănătoare a Stelei cu a ei, pune față în față, la aceeași cină, pe Fernando și pe fiica sa Lucia, creind între ei o atmosferă simpatică, fără însă ca unul din ei să știe cine este celălalt. Actul al doilea este dominat de scenă teatrală impresionantă, întâlnirea celor două victime, Stella și Cecilia, într'un moment culminant în care, Cecilia recunoaște, în portretul pe care i-l arată Stella, pe Fernando, iar Cecilia pe ofițerul cu care a mâncat la han, vestind Stellei printr'un gest de surprindere sosirea lui Fernando.

În câteva replici scurte, care au loc între femeile cuprinse parcă de panică, Goethe înoadă acțiunea și o complică. În această încordare, Stella trimite după Fernando, iar Cecilia, după ce destăinuște tot adevărul Stellei, nu are decât un gând, acela al plecării. Actul următor e actul întâlnirilor premergătoare unor emoționante

momente dramatice. Intr'o adevărată exaltare lirică, Stella trăește clipa dulce a revederii cu Fernando, fiind toată numai ertare, dăruire și umilință. Cu venerație primește vechiul administrator și păstrător de taine, pe stăpânul său, pe Fernando, iar convorbirea lor reînvie trecutul, mai mult de aventurier inconștient decât de geniu neastâmpărat al lui Fernando. În sfârșit, scena finală aduce față în față pe Cecilia — care se ascunde dela început sub numele de Mine Sommer — și pe Fernando, scenă în care se fereșc la început unul de altul, spre a-și cădea la urmă în brațe și a se hotărî să plece împreună. Actul al patrulea este actul frământărilor lui Fernando. Pus între cele două femei, el nu are puterea de a alege. Stella nu e pentru dânsul numai un trecut de încântare și de voluptate, ea reprezintă și un nou popas de liniște, bunătațe și fericire. Dar Fernando a făgăduit Ceciliei să plece cu ea și cu copila. Vraja iubirii îl face acum să șovăie. Inșă Goethe, pentru care arta teatrului nu mai are taine, demască șovăelile lui Fernando față de Stella, care află din gura lui Annchen, că iubitulei, abia revenit, trebuie să plece cu cele două străine, dintre care una e soția, iar cealaltă fiica lui. Aici e momentul hotărâtor al dramei, dar și momentul când tehnica dramatică și mai ales gustul literar al poetului dă greș. Cecilia și Lucia sosesc în clipa în care Stella își pierde cunoștința în fața penibilului adevăr. Iar Cecilia, uitând trecutul și amenințările viitorului, și cuprinsă de un sacru acces de noblețe, e gata să se devoteze rivalei sale, pe care o numește soră. Actul final începe cu un monolog lirico-dramatic al Stellei, care putea lipsi, dacă autorul

nu ar fi fost încă sub stăpânirea umbrei lui Werther.^{*} În sfârșit, partea a doua a actului încheie frământările lui Fernando, care prins între datoria a de a-și urma soția și duiosia de a-și păstra iubita, nu știe să ia o hotărâre. Prin intervenția romantică și exaltată a Ceciliei, care își descoperă în suflet comori de altruism, drama capătă o soluție pacinică, de unde era de așteptat una tragică. Și iată, că povestirea cu întâmplarea din timpul cruciadelor a contelui Gleichen, care-și adusese iubita ce-i salvase viața spre a trăi într'un bun «menage a trois» tolerat de soție, convinge pe Fernando să primească nobilul sacrificiu al Ceciliei, de a împărți soțul cu Stella, într'o lungă și durabilă armonie. Stella, având a alege între două rele, îl alege firește pe cel mai puțin rău și cele două rivale cad melodramic la pieptul lui Fernando, care privește uluit și cu bărbătească mândrie la rezultatul unei ecuații sentimentale, pentru care el nu găsisese soluție.

Finalul acesta straniu, care ar fi șezut bine unei drame romantice autentice, — Ludwig Tieck l-a preferat sfârșitului din a doua versiune — a produs la apariția dramei în volum, în Ianuarie 1776, nu numai două parodii nereușite, dar și o serie de critici, care acuză pe poet de imoralism. Departe de Goethe gândul de a fi ridicat un templu bigamiei. Platonic cum îi era în esență fondul său critic, Goethe a văzut în exaltarea celor două femei, care se împăcau cu gândul de a avea fiecare o parte din iubirea bărbatului lângă care avea să trăiască, o minunată apoteoză a iubirii. Fiindcă dacă Stella aducea lui Fernando toată încântarea unei tinereți înflăcărate, Cecilia îi

dăruia bunătatea unei femei, pentru care iubirea înseamnă o fericită maternitate, dar totodată și o lungă și adâncă suferință, care purifică și înalță. Sfârșitul în sine nu are deci nimic imoral. El nu e însă potrivit cu această dramă, în care lirismul și atmosfera romantică nu înlătură nici realismul situațiilor. Dar sfârșitul este pe deaîntregul nejustificat, dacă judecăm nițel caracterul eroului principal, care nu e de loc înfățișat ca un mare cuceritor, sau ca o mare personalitate în stare să provoace dezastre și să răstoarne ordinea normală a lucrurilor. Fernando este, ca personalitate, mult inferior lui Clavigo. În cursul acțiunii el e înfățișat ca un nehotărît și ca un om lipsit de curaj, care are nevoie de înțelepciunea romantică și resemnată a Ceciliei, pentru a ieși din penibila situație în care se găsește. Fernando nu e nici măcar un aventurier genial, ca Crugantino din *Claudine von Villa Bella*, sau un erou învingător, care să poată vrăji femeile prin mistica gloriei sale. Caracterul lui Fernando e abia schițat, iar acolo unde el intervine efectiv în acțiune, în ultimele două acte, este cu totul la discreția împrejurărilor care-l covârșesc. Singurul loc unde facem mai de aproape cunoștință cu eroul, e scena între dânsul și administrator, scenă în care administratorul îi reamintește tot trecutul. Dar însuși acest trecut nu caracterizează pe Fernando ca pe o personalitate, ci ca pe un visător romantic și ca pe un îndrăgostit în continuă luptă cu iubirea pe care o caută, căreia însă nu vrea să-i jertfească libertatea. Numai o vagă aluzie la aventurile sale războinice, scoate pe Fernando din frământarea banală a unui aventurier

sentimental. Cu aceste însușiri, Fernando nu poate deci produce acel final sublim, în care două femei, puternice personalități în felul lor, se sacrifică prin renunțare spre a da nehotărâtului tată și amantului nestatornic, liniștea și armonia transacțională, pe care egoismul său inferior le cere. Nu e oare surprinzător când Fernando, covârșit de simțul răspunderii pe care i-l trezește Cecilia, răspunde Stellei cu această simplă replică: «Las' o să fugă, să se ducă într' o mănăstire». Sub înrîurirea spiritului critic al lui Schiller, Goethe a modificat în 1805 finalul armonic și sublim al dramei cu unul tragic, în care Stella se otrăvește, iar Fernando, ca un Werther evoluat, se sinucide. În această formă *Stella* a fost reprezentată în 1806 la Weimar și acceptată în ediția operelor complete dela 1816, de unde a trecut și în edițiile de mai târziu. Modificând însă caracterul lui Fernando, care rămâne același banal, șovăelnic și laș aventurier sentimental, Goethe nu izbutește nici în această versiune, în care izbucnirile stilului din «Sturm und Drang» rămân pretutindeni nestăpânite, iar caracterul liric este păstrat să desăvârșească, printr' o autentică realizare artistică, intenția sa poetică de odinioară. Prima versiune a dramei are cel puțin savoarea acelui stil înflăcărat, pe alocuri încărcat, pe alocuri redus la simple interjecții extatice, presurat cu expresii tipice pentru tânărul Goethe, care dă acestei nerealizate tragedii un freamăt tineresc și o emotivitate proaspătă.

Aproape în același timp cu *Clavigo* și *Stella*, Goethe scrie două operete, în care frământările sentimentale, romantismul tinerilor ce nu se pot încetățeni

În ritmul burghez și zădărnicia oricărei lupte sunt lichidate cu un surâs, cu o glumă sau cu o neînțelegere de farsă trecătoare. Aceeași relativitate, veselă și trecătoare ca în satire, ne oferă Goethe în cele două așa zise operete. Cameleonismul lui Goethe apare și de astă dată în toată bizareria și multilateralitatea lui. Spiritul, său critic, umorul său sănătos și aplecarea sa către glumă și satiră, îl fac să vadă caricatural și comic propriile sale pasiuni. Criticismul lui Herder și al lui Merck, rămăsese adânc înrădăcinat în spiritul lui Goethe. Poetul își purga sentimentele și slăbiciunile prin opere simbolice și grave, în care prindea eternitatea unei zădărnicii umane. Dar poetul mai găsea și o altă cale de purgare, aceea a umorului, în care dizolva relativitatea inutilă a luptelor sale subiective. Problemele ce-l pasionau aveau pentru dânsul nu numai gravitatea lucrurilor permanente și dure, dar și surâsul ușurător al aspectului caricatural și provocător de surâsuri al zădărniciilor omești. Ce era deci mai firesc, decât ca Goethe, pentru care problema căsătoriei și a iubirii găsește expresii grave, adânci și simbolice în *Clavigo* și *Stella* să se molipsească dela optimismul operetelor la modă, pentru a trata ușuratec și glumeț, cu relativismul mondenului și al băiatului de viață, complicațiile sentimentale prin care trece. Oricât îi descătușase « Sturm und Drangul » sufletul, ceva din stilul rococo mai trăia în Goethe. El continua doar să fie « curtezanul și prețiosul » pentru care iubirea era un joc abil, căruia îi jertfea însă și o lacrimă trecătoare. Și apoi Goethe iubea muzica. Poezia lirică era pentru dânsul un

cântec, ce se murmura pe o melodie cunoscută. Iar opereta pe care învățase s'o prețuiască la Frankfurt și Leipzig și pe care o aprofundase, datorită prieteniei sale cu compozitorul Johann André, devenise o preferință a poetului. Si oare Jean Jaques Rousseau, unul din puținii contemporani francezi, în care credea Goethe, nu scrisese el însuși o operetă *Le devin du village*? Și nu vedea oare poetul un exemplu de imitat la Christian Weisse și la Wieland? De aceea cele două operete ale lui Goethe se integrează normal și firesc în activitatea sa literară eclectică și multilaterală.

Erwin și Elmire, este desigur o glumă literară plină de naivități, în care numai pe ici pe colo străbate spiritul revoluționar al lui Goethe. Incepută în Noemvrie 1773, pentru a fi folosită cu prilejul carnavalului, continuată în 1774, când o citește lui Lavater, opereta aceasta este terminată la începutul anului 1775, în plină criză a iubirii sale pentru Lili. Dragoste neîmplinită, cu luptele și lacrimile ei, așa cum a trăit-o Goethe de atâtea ori în tinerețea sa, este motivul acestei comedii dramatice cu cântece, în care lirismul autentic al poetului străbate totuși cu spontaneitate. Influențe străine se pot ușor identifica și aci. Inseși tema principală, tratând despre doi îndrăgostiți, despărțiți de împrejurări și uniți prin buna voința unui prieten, era un motiv literar obicinuit în operetele timpului. Goethe însuși mai utilizase cândva același motiv, în comedia sa *Toanele îndrăgostitului*. În *Erwin și Elmire* însă, rolul esențial îl joacă îndrăgostitul Erwin. Tânăr, de condiții modeste și fără posibilitățile unei așezate vieți

burgheze, el are scrupule, cum avea și Goethe. Va ascunde Elmirei sentimentele sale adevărate și adânci. Dar Elmira e numai o îndrăgostită care știe să plângă și să suspine, nu însă și o viguroasă personalitate, care își croește singură drumul printre greutateți. E firesc deci ca mama ei, Olimpia, s'o dojenească, amintindu-i ce frumos știa să cucerească viața generația mai veche, căreia îi aparține ea. De aici un vag conflict între generații, căruia însă poetul nu-i dă proporții, fiindcă opereta nu se ocupă decât în glumă de problemele speciale. Și cum cei îngrăștiți trebuie împăcați, poetul recurge la bătrânul Bernardo, care pune la dispoziția neîndemânativilor tineri, experiența și înțelepciunea sa. Ar fi fost de ajuns rolul de simplu intermediar al bătrânului, pentru ca Erwin să iasă din ascunzătoarea lui și neînțelegerile să fie lichidate. Dar Goethe, în concurență cu libertiștii la modă, a recurs la câteva lovituri de teatru, cu travestiuri, confuzii și elemente misterioase care sunt însă atât de puerile, încât stârnesc cititorului modern regretul, că poetul vijeliosului Goetz s'a putut coborî până la artificialul și convenționalul unei operete obicinuite. Fiindcă este fără îndoială o lipsă de gust travestirea lui Erwin într'un bătrân sihastru, care știe să procească și la care neștiutoarea și naiva Elmire, aleargă ca la un salvator. Iar finalul operetei, când cei doi îndrăgostiți se recunosc și se îmbrățișează, după ce se spovedesc, fără se se cunoască, e un final de farsă sentimentală, care nu vădește prea multă fantezie. Astfel concepută, această comedie cu cântece, nu e nici o mirare că eroii sunt toți anoști și naivi și că Bernardo, intermediarul

și protectorul tinerilor, e bunătatea și naivitatea personificată. Ceea ce surprinde e încăpățânarea lui Goethe de a reveni mai târziu asupra acestei glume de tinerețe. — În Italia *Elegiilor Romane* și a lui *Torquato-Tasso* Goethe găsește timp de risipit, pentru a transforma opereta spontană și naivă din epoca mondenă a Frankfurtului, într'o operetă de stil italianesc, cu versuri grave și solemne și presurată pe alocuri cu înțelepte sentințe. O comedie a iubirii e și *Claudine von Villa Bella*, dar o comedie mai variată mai pitorească și mai dinamică decât *Erwin și Elmire*. Incepută în 1774, e reluată în Aprilie 1775, sub înrăurirea iubirei sale pentru Lili, iar la începutul lui Iunie al acestui an el poate trimite lui Knebel manuscrisul. Claudine, amestec nemijlocit de suavitate naivă și cochetărie, stăpânește cu farmecul și frumusețea ei, pe toți cei care o înconjoară: Acțiunea se petrece de ziua înflorită și încărcată cu daruri a aniversării sale. Tatăl ei, Gonzalo, o iubește și o prețuiește ca pe o rară comoară, bătrânul cavaler Sebastian își încântă ochii privind-o, iar nepotul acestuia Pedro își pierde cu totul mințile după ea. Sebastian și cu Pedro sunt însă însărcinați de stăpânul lor să găsească pe fratele lui Pedro, plecat în lume cu o ceată de aventurieri, trăind după bunul său plac în chefuri, cuceriri de inimi și scandaluri. Crugantino, numele sub care se ascunde rebelul, e și el în apropiere, îndrăgostit de Claudine și hotărât să o cucerească. Situația această romantică, găsită de Goethe în vre-o carte de povestiri spaniole, îi dă putința să creeze o acțiune dramatică hazlie, în care toate elementele și situațiile complicate din comediile spaniole

și shakespearciene se adună într'o înșiruire precipitată de peripeții. Incepând cu intriga celor două nepoate Sibbile și Camille, geloase de iubirea lui Pedro pentru Claudine, și cu hotărîrea lui Crugantino de a se duce noaptea în grădina lui Gonzalo, acțiunea se desfășoară repede, cu duelul în care Crugantino rănește pe Pedro, cu întâlnirea întâi dramatică apoi hazlie între Crugantino și Gonzalo, cu demascarea lui Crugantino și fuga travestită a Claudinei, care e arestată împreună cu Pedro și Crugantino în timpul celei de a doua gâlceve a îndrăgostiților. Comedia se încheie în cele din urmă cu împăcarea tuturor beligeranților, Crugantino mulțumindu-se cu fericirea fratelui său, căruia Claudine i-a păstrat prin toate peripețiile piesei, intactă iubirea.

Acesta e pe scurt drumul sinuos și aventuros al acestei comedii, în care Renașterea, Rococoul, Sturm und Drangul și poezia populară se întâlnesc într'o ciudată înseilare. Renașterea o întâlnim în bucuria de viață a acestei lumi, în care se trăiește și se gustă viața cu o nesecată forță elementară; iar Rococoul, reînvie, în zorzoanele și gingășiile exagerate din scenele idilice și sentimentale, ca un ecou depărtat al unei mode literare trăite mai demult de Goethe. Alegoria și idila Rococoului sunt însă confruntate cu realismul proaspăt și aproape brutal al acelei apariții revoluționare, care e aventurierul, donjuanul și cântărețul Crugantino. Trebuie căutată valoarea acestei «piese cu cântece», în care liedurile ca acea baladă «Es war ein Buhle frech genug», (Era un ibovnic destul de obraznic), în contrastul dintre cele două lumi, una a formelor convenționale și alta a spontaneității naturale,

aduc toată savoarea poeziei populare. Desigur că mozaicul acesta literar, în care se strecoară multe naivități, este lipsit de unitate și nu se încheagă într'o operă pe deplin caracterizată. Goethe a voit să fie prea darnic, dar n'a isbutit să ne ofere decât o superficială cruce de drum a stilurilor literare, prin care trecuse în cei din urmă cinci ani ai activității sale literare. Piesa nu este evident lipsită de mișcare. S'ar putea mai curând spune că mișcarea ei exterioară, care corespunde și spiritului de farsă a poetului, are prea puțin comun cu ceea ce agită sufletele eroilor dintre cari singurul pe deplin caracterizat rămâne Crugantino. Intr'adevăr Crugantino, fiul și fratele răsvrătit, este ca o perfață la Karl Moor de mai târziu al lui Schiller. Crugantino vorbește ca un adevărat «*Stürmer und Dränger*». El exaltă libertatea și natura, ridică în slavă «*baladele romantice și cântecele de lăutari*» și e fericit când, cântându-i lui Gonzalo însoțit de gitară, o baladă populară, acesta vorbește și el cu încântare de poveștile cu strigoi și crime, din alte timpuri. Iar când, în final, Crugantino lămurește și justifică felul său de viață, în cuvinte prin care slăvește «*nesfârșitul inimei*» și prin care condamnă «*societatea burgheză*», răsună parcă ceva din catehismul revoluționarilor literari grupați în jurul lui Goethe.

De aceea această primă formă a operetei *Claudine von Villa Bella* este aceea care interesează mai mult. Incercarea de mai târziu, din Italia, când Goethe a a prefăcut și transpus în versuri endecasilabe și în duete, terțete și coruri lirice, materialul literar din tinerețe, a dat greș ca și încercarea asemănătoare cu *Ervin și*

Elmire. Goethe scrie atunci: «dacă reușesc să fac o operă grasă, scopul meu este atins» Nu știu dacă «opera» este sau nu grasă, dar opera literară este hibridă și plină de afectări și de detalii silite. Iar cele câteva versuri cu adevărat goetheene, nu sunt o compensație pentru timpul pierdut de Goethe la Roma, cu refacerea unei neînsemnate lucrări literare din întâia tinerețe.

XI

URFAUST

Ca o simfonie finală, concentrînd toate motivele literare ale operelor sale din prima tinerețe, se desprinde unic, strălucitor și neașteptat, acel genial fragment, pe care istoria literaturii l-a botezat: *Urfaust*.

Pentru critic și istoriograf se pune o întrebare îngrijorătoare. Poate fi judecat și valorificat *Urfaust* ca o operă poetică de sine stătătoare, sau numai ca o simplă etapă pe drumul unei mari creații? Intr'o mult citată scrisoare, trimisă de Goethe cu câteva zile înainte de a muri prietenului său Wilhelm von Humboldt, poetul scoate în relief unitatea lui *Faust*. Intr'adevăr, Goethe afirmă atunci, că trecuseră mai bine de șeaizeci de ani, decînd concepția lui Faust i se înfățișase înaintea ochilor clară și precisă, chiar dacă nu în toate amănunțimile.

Se prea poate ca Goethe să se fi gîndit încă în 1774 la un plan general al uriașei sale opere. Afirmarea sa către Humboldt pare însă exagerată. *Faust*, este înainte de toate o confesiune. Și nu numai una sentimentală și personală, ci și una ideologică. Opera aceasta cuprinde toată evoluția sufletească și ideologică a lui Goethe. De aceea, dacă urmărim etapele ei principale

Urfaust Faust I și *Faust II*, constatăm că fiecare din aceste realizări corespunde unui moment hotărâtor din viața spirituală a poetului. Oricât s'ar întregi deci acestea într'un plan bine stabilit, cele trei opere parțiale reprezintă fiecare o individualitate de sine stătătoare. Chiar dacă socotim pe *Urfaust* ca un fragment neisprăvit, ei bine, tocmai caracterul lui fragmentar îngăduie criticului să-l prețuiască în chip deosebit și să vadă în el forma finită a unei opere care reprezintă izbucnirea spontană a unui geniu, care, în clipa descătușării sale, se oglindește în această strălucită improvizație poetică. Pentru ceea ce înfățișează de fapt *Urfaust*, o întâlnire a tuturor preocupărilor sufletești și intelectuale ale lui Goethe din epoca «Strum und Drang», el merită să fie socotit ca o operă unitară, căreia i se cuvine un loc deosebit în marea frescă a planurilor literare goetheene.

Dintre operele din tinerețe ale lui Goethe, *Urfaust*, apare ca cea mai dramatică și mai strălucitoare dintre confesiunile poetului. Fiindcă dacă *Werther* e o confesiune directă, în care elementul subiectiv de descoperă la tot pasul, *Urfaust* e o minunată obiectivitate a tot ce era pasiune și preocuparea ideologică în laboratorul psihic și spiritual al poetului. Această operă care își are rădăcinile în revoluția literară pe care o stârnește Goethe la Strassburg, iar roadele în clipele culminante ale spiritualității sale creatoare din ultimul an petrecut la Frankfurt, trebuie socotită ca o sinteză a frământărilor sale sufletești și a elanurilor sale literare. Intr'adevăr, geneza lui *Urfaust* îmbrățișează, începând

cu întâiul gând avut în 1770 și încheind cu redactarea finală din 1775, cei cinci ani hotărâtori ai renașterii literare goetheene.

Legenda lui Faust, cunoscută în Germania din cărțile populare ale lui Spiess, Christlich Meinender și Pfitzer, popularizată apoi prin teatrul de marionete și prin spectacolul teatral popular, îi era cunoscută lui Goethe din copilărie. Dar abia la Strassburg poetul s'a oprit mai îndelungă vreme asupra vieții lui Faust și poate că atunci i-a venit gândul s'o dramatizeze. În 1772, cercurile din jurul tânărului Goethe vorbesc de un Faust al poetului, ca de o foarte apropiată realizare literară, cu toate că planul dramei nu i se precizase, după cât se pare, decât pe la sfârșitul anului 1773. Redactarea primei schițe dramatice, așa cum a rămas păstrată în *Urfaust*, s'a petrecut cu siguranță între Octomvrie 1774 și Septemvrie 1775. Cele douăzeci și unu de scene ale poemei, se împart de fapt în două lucrări dramatice aproape distincte și lipsite de legătură între ele: o satiră a filosofiei raționaliste și a vieții universitare germane dela sfârșitul veacului al optsprezecilea și o tragedie burgheză, care reprezintă însăși temelia întregului poem. Poate că Goethe a avut în minte planul poemei, așa cum în linii generale l-a urmărit mai târziu. O dovadă însă că problema faustiană a fost lăsată de poet pe al doilea plan, e faptul că, elementele faustiene se reduc la monologul lui Faust, la antiteza de concepții Faust-Wagner, și la antagonismul dintre Faust și Mephisto. Scenele, așa numite « universitare », sunt legate de-a dreptul cu tragedia Margaretei, care ocupă două treimi din *Urfaust*.

Lipsește scenele în care domină spiritul răsvrătit și covârșit de neliniște al lui Faust și lipsește, mai ales, marea și fundamentală scenă a pactului dintre Mephisto și Faust, fără de care lupta eroului cu puterile demonice și victoria sa finală nu este cu putință. S'a spus că Goethe a urmărit dela început salvarea lui Faust. Indicii precise, care să sprijine această afirmație, nu există. Deducții sunt fără îndoială cu putință, mai cu seamă că în *Urfaust*, Faust evoluiază în iubirea sa pentru Margareta, dela elanurile sensuale la cea mai pură încântare erotică și este cuprins de chinuitoare remușcări, atunci când își dă seama că a distrus ceea ce i s'a dăruit cu atâta credință. Așa dar, dacă efectul acțiunii sale este crima, reacțiunea provocată de remușcări îl purifică și îl reabilitează.

De altfel ceea ce surprinde mai cu seamă în *Urfaust* este independența cu care poetul folosește materialul legendei. Este drept că acest material i se înfățișa transformat în drama lui Marlowe, care dacă nu ajunge direct la cunoștința lui Goethe decât în 1818, indirect i se oferea prin drama populară și prin textele de marionete, care au toate ca punct de plecare pe dramaturgul englez. Dar Goethe nu-și însușește din aceste modele decât pe Faust, cu îndoielile și elanurile sale spirituale nepotolite, și figura lui Wagner, care sub condeiu poetului devine simbolul raționalismului sterp și încântat de sine. La tânărul Goethe, Faust nu e nici șarlatanul din *Volksbuch* și nici numai o figură a Renașterii, cum îl crease Marlowe; ci un titan răsvrătit, un geniu care cearcă să rupă zăgazarile vieții pământești, pătrunzând prin

magie și intuiție genială, dincolo de ceea ce putea potoli setea de cunoaștere a unui simplu muritor. Legenda propriu zisă, cu atâtea motive fantastice și grotești, rămâne aproape în întregime neutilizată de Goethe. Numai în scena din pivnița lui Auerbach, poetul folosește trei motive populare pe care însă le situează într'o petrecere grotească studențească, rod al amintirilor sale din viața academică.

La Goethe, această independență de atitudine față de problemele care îl preocupă, nu surprinde nici chiar în tinerețea sa. Fiindcă el căuta la marile personalități ale omenirii, cari l-au vrăjit în epoca formației sale spirituale, numai acele trăsături simbolice în care își putea întrupa trăirile sale lăuntrice. Titanismul goetheean duce prin Cesar, Mahomet și Prometeu de-a-dreptul la Faust din veacul al XVI-a, acelaș veac al cărui peisaj frământat fusese zugrăvit de poet în *Goetz*. Și dacă Goethe s'a oprit mai cu deosebire la Faust, e fiindcă personalitatea problematică a vrăjitorului din legendă îi apare mai înrudită cu dânsul și ca alter-ego simbolic, prin care putea să-și destăinuiească năzuințele, elanurile și idealurile. Intr'adevăr *Urfaust* este cea mai completă confesiune a tânărului Goethe. E o confesiune integrală spre deosebire de *Werther*, de pildă, care e o confesiune restrânsă și unilaterală.

Toate motivele ideologice, psihologice și literare, întâlnite până acum în opera tânărului Goethe, reapar în *Urfaust*, topite și renăscute în tipare veșnice. Astfel îndoielile sale religioase și viziunea nouă pe care i-o deschide panteismul spinozist, apar în *Faust*

cristalizate în diferite atitudini și momente caracteristice. Setea de nemărginire și de neant a tânărului Goethe găsește expresie în monologul lui Faust. Iar preocupările magice și alhimiste ale convalescentului dela Frankfurt, ca și convorbirile sale cu pietista domnișoară von Klettenberg, sau lecturile din cărțile spiritistului suedez Swedenborg, reapar toate, prefăcute cu rară independență de spiritul temerar al lui Goethe, în scena chemării spiritelor, a makrokosmului și a tuturor detaliilor magice. Spiritul pământului — Erdgeist — este fără îndoială o creațiune a lui Goethe, zămislită analogic cu unele spirite din cartea atât de curioasă « Arcana coelesta » a lui Swedenborg. Antagonismul religios Mephisto — Faust — Margareta, nu e decât reflexul unei antagonism similar, pe care Goethe l-a trăit în tinerețea sa, când și-a păstrat cu hotărîre independența față de apărătorii creștinismului și ai teismului, îmbrățișând concepția panteistă, a Dumnezeui-natură, așa cum și-o însușise din confruntarea propriei sale credințe cu teoremele spinoziste. Aceleași probleme, ca în unele scrieri cu caracter religios și mai ales ca în *Jidovul Rătăcitor* reapar și aici în Faust. Toată problematica religioasă goetheeană, din vremea tulbure a îndoielilor și a elanurilor tinerești, de la superstițiile spiritiste ale lui Swedenborg și până la panteismul care-l împăca definitiv cu ideea lui Dumnezeu, se regăsește în *Urfaust*.

Dar confesiunea lui Goethe în *Urfaust*, cuprinde mai ales acea atitudine revoluționară și titanică derăsvrătit împotriva societății burgheze și a intelectualității

raționaliste, care l-a făcut să treacă dincolo de granițele culturii germane din vremea sa, înălțând deasupra rațiunii metodice și mărginite, bunul plac al geniului răsvrătit. Faust este prototipul genialității în luptă cu banalul și convenționalul. Este însetatul de cunoaștere și de stăpânire a lumii prin propriile sale mijloace, este năzuitorul pururi nemulțumit de împlinirea năzuințelor sale și este mai ales îndrăgostitul de natură, de viață și de femeie. În nici unul din personajele sale plăsmuite sau culese din istorie, Goethe nu s'a regăsit mai autentic, ca în acest mag al veacului al șaisprezecelea, pe care neastâmpărul și setea de cunoaștere ale Renașterii, îl înrudeau cu exuberanța genială a tinerilor din Sturm und Drang. Confesiunea tânărului Goethe întâlnea, așa dar, în Faust un interpret unic, iar desfășurarea în timp a peripețiilor și a stațiunilor de evoluție faustiene, oferea poetului puțința să-și continue și să-și desăvârșească spovedania și realizarea ei simbolică. Dacă în titanii antici sau mitologici, Goethe a întruchipat numai o latură a problematicei geniale, în Faust el a cuprins toate caracterele geniului revoluționar în largă lui desfășurare în timp și spațiu. Astfel se oglindește în *Urfaust* în linii tipice și simbolice, acel copilăros de îndrăzneț « Sturm und Drang », în care se frământau atâtea idei noi pentru aceea vreme, în care irupeau atâtea încântări și'n care se'nalță dintre vrafurile de cărți raționaliste cu temeritate, omul romantic dela sfârșitul veacului al optsprezecelea. Mult mai mult deci se potrivea cu tânărul Goethe, cărturar chinuit de îndoieli și profet al unei noi lumi, magicianul des-

gustat de învățătura cărților și dornic de a cunoaște lumea de-a dreptul în adâncurile ei.

Este, așa dar, lucru firesc că, întreaga ideologie a « Sturm und Drangului » să re trăiască în acest torso literar, precum e firesc ca însuși camelionismul sufletesc și spiritual al lui Goethe, să se poată ușor dedubla în cele două ființe antagonice, dar totodată complimentare, care sunt Faust și Mephisto. Purgatoriul ideologic și sentimental al lui Goethe din epoca sa revoluționară, își găsește așa dar expresie și forme simbolice în antagonismul Faust—Mephisto și Faust — Wagner, precum și în tragicul pătimirii și în nobilul sacrificiu al Margaretei. Alături de problematica religioasă și de titanismul tânărului Goethe, întâlnim în *Urfaust* aversiunea poetului pentru filosofia uscată și stearpă a Filosofiei Luminelor. Toate lecturile sale din copilărie și din tinerețe, dela Biblie și până la revoluționarul Rousseau, tot ce a frunzărit curiozitatea sa lacomă de cunoaștere și tot ce a asimilat în ore lungi de veghe mintea sa cuprinzătoare, se întâlnesc în revolta lui Faust, în sarcazul lui Mephisto, sau în pedantismul lui Wagner. Nicăeri apoi prietenia lui Goethe cu Herder nu dă roade mai minunate, ca'n acest altoiu care e *Urfaust*. Primul monolog este în întregime stăpânit de spiritul lui Herder. Dela sceptica atitudine a lui Faust față de atotdominația cărții și până la descătușarea triumfătoare a spiritului, care îi deschide cu înflăcărare drum spre tainele naturii, religie unică și atot cuprinzătoare, totul respiră aici ideologia lui Herder, asimilată însă, de inteligența atât de sprintenă și de personală a lui Goethe. Iar dacă revoluționarismul intelectual reduce pe Goethe

și prin intermediul lui Hamann, Rousseau și Herder până la Spinoza, Giordano Bruno, Paracelsus și Agrippa Nesheim, predilecțiile sale literare îl conduc în chip paradoxal dela Shakespeare la Hans Sachs, făcând din tânărul poet un interpret al amândurora. Ca un minunat amalgam se înfățișează astfel în *Urfaust* tot ce a putut soarbe lăcomia intelectuală a poetului, în anii săi de tinerețe. Ceea ce domină însă acest furnicar de idei și de probleme, care ne întâmpină dela primele versuri ale poemei, este independența poetului față de influențele din afară, pe care le primește, le prelucrează și le adaptează la propria sa cugetare.

Afară de realitățile intelectuale *Urfaust*, păstrează în adâncurile sale și experiența sentimentalului a poetului, cuprinzând toate acele iubiri, prietenii, cunoștințe și chiar întâlniri trecătoare, care dau atâta pitoresc vieții lui Goethe. *Urfaust* e locul de întâlnire al tuturor eroilor și eroinelor din viața de student a lui Goethe. Iată-l pe Behrisch, apărând sub masca lui Mephisto, în epoca în care el îi face lui Faust prima lecție de cucerire feminină. Iată-l apoi pe sarcasticul și negativul Merck, apărând în acelaș travestiu mefistofelic, dominând totul cu ironia lui atât de crudă, dar totuși atât de prielnică temperamentului plin de izbucniri și de elanuri al lui Goethe. Iar atunci când Mephisto teoretizează și dăruiește dialectica sa încordată, reapare spiritul lui Herder, a cărui pasiune pentru analiza necruțătoare și pentru critica neiertătoare, domină spiritualitatea atât de felurită și de mobilă din *Urfaust*. Și în sfârșit, ceva din însuși ghidușarul și cameleonicul Goethe, pasionatul de farse

veșnic scormonitorul de polemică și ceartă, se întâlnește în Mephisto, care capătă astfel, prin dedublare, o bună parte din personalitatea poetului. De altfel cele două suflete, care au trăit încă din adolescență în pieptul lui Goethe și care i-au provocat toată viața acest dualism chinuitor și creator totodată, se revelează și în *Faust* în cele două figuri numai aparent antagonice Faust și Mephisto. Fiindcă dacă în Faust, însetatul de cunoaștere, conturează simbolic și sub formă de mit însuși răsvrătitul Goethe, în Mephisto, care, după concepția goetheană despre demonie, nu are nimic demonic într'însul, trăește cealaltă latură fundamentală a personalității lui Goethe, scepticul, criticul și ironistul. De asemenea Herder, alt model al poetului, împrumută trăsăturile fundamentale ale spiritualității sale atât goanei faustiene după cunoaștere și atotcuprindere, cât și criticismului străbătut de îndoieli și de ironie al lui Mephisto. Nicăeri însă, confesiunea lui Goethe nu este mai sinceră și mai deplină, ca în elanurile și suferințele Margaretei, care nu e numai prototipul feminității, nici numai un exemplar unic și simbolic al femeii germane, ci, în cazul lui Goethe, un rezumat literar al tuturor iubitelor tânărului Goethe. Numele și originea burgheză, i le-a împrumutat aceea Gretchen din Frankfurt cu care copilul Goethe a avut o aventură grotască și inofensivă. Peste imaginea estompată a acestui copil-femeie, se suprapune silueta grațioasă a capricioasei Käthchen Schönkopf, fiica birtășului din Leipzig, care reprezintă atât de autentic gusturile, bucuriile, neputințele și superstițiile miciei burghezii. Spiritul de jertfă însă al femeii, pentru care iubirea e

capitulare, îndurare și martiraj, l-a împrumutat Margareta dela Friederike Brion, copila pastorului din Sesenheim, căreia Goethe i-a zugrumat inima în clipa în care i se oferise învoaltă ca o floare. Purgatoriul propriei sale ușurinți, pentru care *Goetz* și *Clavigo* sunt doar numai sumare etape, își găsește deplină desfășurare în tragedia Margaretei. Suferințele acesteia sunt, prin gradația tragică a momentelor și prin destinul care sfarmă pentru totdeauna ființa părăsită și lăsată la voia întâmplării, zugrăvite în colori neîntâlnite în vre-o literatură. Nici odată încă până la tânărul Goethe, sacrificiul pentru dragoste al femeii nu a fost slăvit în trăsături mai puternice, ca în dăruirea fără transacții și fără regrete a Margaretei. Și oricât de naivă și de prostuță ar părea în nevinovăția ei Margareta, și oricât de supărător s'ar înfățișa alături de ea nestatornicia vană și superficială a lui Faust, drama lor sentimentală, care e în fond reflexul dramelor sentimentale goetheene, este la urma urmei povestea de totdeauna a oricărei iubiri. Reminiscentele de viață trăită se găsesc mai ales în cele trei scene universitare. Wagner, personagiu împrumutat din tradiția populară, amintește pe Gottsched sau chiar pe Wieland, nu de mult ridiculizat de Goethe. Iar școlarul e poate însuși poetul, așa cum venise plin de entuziaste așteptări la Leipzig, unde și-a dat repede seama de atmosfera mediocră în care avea să-și petreacă tinerețea. Nu mai puțin autobiografică e scena din pivnița lui Auerbach, unde însă fantazia șugubeață a lui Goethe, creează o minunată pagină de poezie grotească și unică.

S'a vorbit în atâtea rânduri și în atâtea variate chipuri de influențele literare din *Faust* și *Urfaust*, încât cel puțin în treacăt ele trebuiesc amintite aici. Goethe, este un poet la care înrâuririle nu rămân la suprafață, nu țin loc de creație poetică proprie. Ele nu se înfățișează nici sub formă de ragout literar, ca la unii poeți mediocri, nici ca niște licurici înșelători, nadă ipocrită de a atrage cetitorii. Goethe revizuieste și asimilează orice element literar împrumutat din afară. Totul trece prin laboratorul său critic și capătă pecetea personalității sale. Astfel, dacă precum s'a văzut, Goethe a lăsat aproape cu totul nefolosită cartea populară a doctorului Faust, numai spre a da eroului său un suflet și un destin modern. Cu aceeași putere de stăpânire el rezistă motivelor shakespeareiene, sau celor din drama burgheză, izbutind să le utilizeze cu o totală independență de spirit. Nici influența lui Jean Jacques Rousseau, sau aceea a lui Beaumarchais, nu se întâlnesc în *Urfaust*, decât episodic și fără a supăra câtuși de puțin linia pură de creație a poetului. Nu mai vorbesc de contribuția poeziei populare, care se integrează minunat în diferitele scene din *Urfaust*, în care balada, cântecul liric sau strofa satirică, se armonizează în chip cu totul organic cu starea psihologică a personagiilor și cu peisagiul înconjurător. Dar nicăieri, spiritul critic și literar al lui Goethe, nu apare mai sigur decât acolo unde utilizează maniera spontană și proaspătă a lui Hans Sachs, pe care o experimenta tocmai în epoca redactării lui Faust, în alte fragmente dramatice. Goethe nu se lasă convins de stilul uscat și direct al cismarului-poet din veacul al

XVI-lea. Și numai acolo unde viziunea sa poetică îl cere, ca în scenele universitare și în scenele naive cu Margareta, dar mai ales în cele grotești cu Martha, Hans Sachs îi apare ca un model nu numai congenial, dar și lesne de întrecut.

Faust din primul monolog e, cu scepticismul său filosofic, cu neliniștea sa magică, cu avântul său de a cunoaște și de a pătrunde ascunzișurile vieții, un adevărat contemporan al lui Goethe. Omul Renașterii și al veacului al XVI-lea s'a contopit cu revoluționarul veacului al XVIII-lea, cu romanticul și genialul cuceritor al vieții și al independenței de cugetare. Faust, așa cum l'a conceput tânărul Goethe, e de fapt un om în plină tinerețe — nu trece de 40 de ani — care nu are nimic comun cu bătrânul profesor de mai târziu, căruia îi trebuie neapărat licoarea dătătoare de tinerețe spre a porni pe drumul cuceritorilor. Dar tocmai această deosebire de vârstă între eroul din *Urfaust* și cel din opera întregită de mai târziu, definește caracterul atât de puțin problematic al lui Faust, din improvizata tinerețe. Linia caracterului lui Faust din *Urfaust* se urmărește lesne. Căci dacă în monolog Faust e stăpânit de setea de a ști și a pătrunde tainele universului, din clipa când acceptă tovărășia lui Mephisto, singurul lui țel este, plăcerea, pentru ca odată stăpân pe ea, să simtă din nou forța invincibilă a titanului și bunul plac al semizeului, pentru care femeia iubită e numai trecătoarea jertfă a unui îmbătător popas.

Genialităților și răzvrătirilor lui Faust, Goethe i-a opus patru figuri de contrast, dintre care două nu

simbolizează altceva, decât neputința intelectuală — Wagner și Școlarul —, iar două, întrupează viața pământească în formele ei cele mai tipice: inteligența născocitoare, geniul răului și al plăcerilor deșarte — Mephisto — și naivitatea, bunătatea și puterea de sacrificiu al femeii, al cărei prototip e Margareta. Figurile de contrast, Wagner și școlarul, joacă prea puțin rol chiar în drama inițială. Wagner e, cum s'a spus de atâtea ori, antipodul lui Faust. Om al cărților și sclav al rațiunii, Wagner crede în învățătura bibliotecilor și'n puterea divină a cuvântului. El crede cu naivitate de copil, cu încăpățănare de luptător. Și dacă Faust e un geniu descătușat de lanțurile rațiunii, Wagner e un exemplar tipic al dialecticei raționaliste. Dialogul lui Faust, reprezintă cea mai mișcătoare caricatură a raționalismului încântat de propria lui neputință. Dece nu apare însă Wagner mai târziu nici în *Urfaust* nici în *Faust I*? Nu e numai fiindcă, în perigrinările lui Faust cu Mephisto, tovarășul său de pozne Wagner, ar fi fost de prisos, dar fiindcă famulusul, ca adevărata figură episodică își epuizase după cearta filosofică cu stăpânul său rolul, și-și împlinise misiunea. Iar ceea ce Wagner nu putea reprezenta și simboliza: încrederea naivă în învățătura și viața academică, pe aceasta o întrupează Goethe în student. Că asemănarea între aceste două exemplare de învățăcei e numai aparentă și înrudirea lor deviată prin deosebiri precise, ne-o spune Goethe, însuși caracterizându-i astfel pe amândoi: « Wagner, năzuință științifică luminoasă și rece; studentul, năzuință științifică sumbră și caldă », S'ar putea spune că, gradând calitățile

lor intelectuale, studentul e doar pe pragul raționalismului, pe când Wagner, e victima și, totodată, reprezentantul tipic al acestuia. Studentul Goethe, așa cum poate a fost acesta când a pășit întâiu pragul Universității din Leipzig, e tânărul căruia viața academică îi deschide perespective nebănuite și porțile tănuite ale științei și adevărului. Față de Wagner care e o genială caricatură a mediocrității satisfăcute, studentul e numai materialul uman, virgin de orice contact cu știința, din care s'ar putea tot atât de bine desvolta pedanteria oarbă a lui Wagner, cât și independența genială a lui Faust. Poate că în drama propriu zisă, figura studentului să pară de prisos, mai ales dacă se ține seama chipul cum e situată în contrast cu Mephisto, care el însuși se travestește, după maniera tânărului Goethe, într'un savant profesor. În satira vieții universitare însă, care stăpânește o bună parte din *Urfaust*, studentul e la locul lui. Fiindcă dacă în « Pivnița lui Auerbach », studentimea germană e surprinsă în clipe de răgaz și de petrecere camaraderească, în scena Mephisto — Student, universitarul german e zugrăvit sumar, dar caracteristic, ca un tânăr plin de curiozitate științifică, de respect pentru viața academică, dar cu totul nesigur de drumul ce i-l deschide știința. Dacă Mephisto n'ar fi ghidușarul pasionat și nevindecabil și dacă el nu și-ar fi pus pe cap boneta profesională, spre a-și arăta și mai plastic compătimirea pentru viața academică, scena aceasta n'ar fi putut căpăta savoarea satirică și verva strălucitoare a unei uluitoare demascări. Poate că această scenă este cea mai crudă pagină de satiră care

s'a scris vreodată împotriva vieții universitare, atât de plină de pretenții și de ipocrizii și ascunzând sub masca solemnității științifice, nu numai acea mediocră nemulțumire de sine, dar și ridicula pretenție de a putea stăpâni adevărul etern. Iar când Mephisto spune studentului, cu scepticismul său binevoitor că, orice teorie-i cenușie și că verde e copacul de aur al vieții, contrastul între știință și viață e prins în lapidara formulare a unei implacabile sentințe.

Fără îndoială că în această linie de idei scena « Pivnița lui Auerbach » se așează nemijlocit lângă scena studentului. Fiindcă dacă această scenă, ca și cea cu Wagner, e dominată de autotputernicia « teoriei cenușii », scena « Pivnița lui Auerbach » e exemplificarea plastică și dinamică totodată a celuilalt vers din celebra sentință, în care sunt afirmate drepturile și forța vieții. Utilizând destul de liber câteva elemente din legendă, Goethe aduce în pivnița lui Auerbach din Leipzig — unde poetul putuse admira în zugrăvelile de pe pereți, scena celebră a lui Faust cu butoiul — pe Faust și pe Mephisto în mijlocul unei petreceri studentești. Aici, tinerii universitari nu mai au nimic comun cu pedantismul lui Wagner, sau cu neastâmpărul și curiozitatea studentului. Studenții cari chefuiesc în pivnița lui Auerbach sunt niște băieți de viață, șugubeți și veseli, iubind vinul, femeia și cântecul. Goethe ne oferă aici poate câteva siluete, repede creionate, ale unor colegi de universitate din Leipzig. Nu e mai puțin adevărat însă, că scena aceasta este singura din *Urfaust* care utilizează legenda din cartea populară. Poate că Goethe

a socotit că era necesară o scenă puternică de contrast, față de celelalte scene introductive, o scenă în care elemente de miraculos și folclor să se îmbine în chip armonios. Pivnița lui Auerbach, ca primă stație a călătoriei ce o întreprinde Faust în lume, ca primă manifestare a puterii magice mephistolice, încheie ciclul scenelor universitare. Fiindcă aceea « Disputationsscene » — adică scena examenului de doctorat —, pe care poetul o proiectase, a rămas și mai târziu neredactată și lăsată afară de cadrul poemei. Scena din pivnița lui Auerbach așa cum se prezintă ea în *Urfaust*, cu un început de versificare a dialogului, cu vigurosul dialog în proză între cei trei studenți, cari vorbesc cu desinvoltura și libertinajul unor cheflii autentici, cu cele două balade-cântece, în care Goethe a adunat adevărate mărgăritare de folclor și cu apariția mai mult cavaleriească, decât înfiorătoare, a diavolului-vrăjitor, este față de scena de mai târziu revizuită și turnată în versuri, o pagină autentică de literatură « Sturm und Drang ». Improvizația aceasta plină de pitoresc, în care se întâlnește în bună tovărășie geniul lui Shakespeare și cel al lui Hans Sachs și în care amestecul de miraculos, folclor și exuberanță naturalistă alcătuește o minunată evocare a celor trei elemente din legendă — scoaterea vinului din masă, călăritul pe butoiu și vederea viței de vie în locul nasurilor studenților în cadrul de chef și veselie a vieții universitare. Faust, care apare aci consequent cu legenda — spre deosebire de *Faust I*, unde rolul acesta îl joacă Mephisto — dar inconsequent cu linia caracterului său de mai târziu, ca un vrăjitor șugubăț — Zaubergaukler, — se găsește

pentru întâia oară sub conducerea lui Mephisto, care odată gluma izbutită, îl scoate grabnic din pivniță, spre a-l duce spre cea mai elementară dintre vrăjile vieții: iubirea.

Cine este Mephisto în *Urfaust* și de unde vine? Iată o întrebare pe care filologii și criticii au desbătut-o cu pasiune și în lungi controverse de nenumărate ori. În ori ce caz între Mephisto din *Urfaust* și cel din *Faus* sunt deosebiri hotărâtoare. Mai întâi în *Urfaust* poetul a trecut superficial peste această figură hotărâtoare din drama sa. Lipsește cu desăvârșire justificarea apariției sale la începutul dramei și amestecul său în viața lui Faust. Toată scena pactului și acele scene care armonizează pe Mephisto cu planul de mai târziu al poemei și prin care Mephisto apare ca un trimis al lui Dumnezeu spre a turbura și a încerca sufletul lui Faust, lipsește din *Urfaust*. Asta nu înseamnă însă că Goethe, care cunoaște pactul ca un motiv esențial faustian din cartea și piesa populară, nu-l socotise chiar în epoca lui *Urfaust* ca o parte esențială a poemei. Lucrul acesta se vede din primele scene în care Mephisto ia contact cu Faust. Intr'adevăr, chiar dela început Mephisto e în serviciul lui Faust. Așa de pildă, când acesta îi cere cu impetuositate pe Margareta și Mephisto încearcă să-i întărească iubirea, care devine din ce în ce mai nestăpânită, Faust amenință pe aliatul său subaltern că, «dacă nu i-o dă pe Margareta până la începutul nopții, se vor despărți». Pentru ca Faust să poată vorbi astfel, era necesar, ca Mephisto să fie nu numai un vesel tovarăș de drum, nici numai un diavol terestru, care conrupe și murdărește tot ce

e curat și sacru, ci și executorul unor obligații contractuale. Din chipul cum participă Mephisto la coruperea Margaretei, se vede că el împlinea o misiune, care îl punea față de Faust în situația subalternă a angajatului. Iar răsplata pentru această supunere, pe care nu i-o ușurează decât ironia într'adevăr drăcească cu care își împlinea serviciile, era firește căderea lui Faust. Chiar în *Urfaust* se întrevede alternarea celor două situații tipice din poema de mai târziu: Mephisto intră la Faust ca la un stăpân, pentru ca odată slujba împlinită, să devie la rându-i din subaltern, stăpânul stăpânului său îngenuchiat. De altfel și revolta lui Faust împotriva lui Mephisto din scena în proză — aceeași și singura scenă în proză păstrată mai târziu în forma definitivă a poemei — înfățișează pe lângă antagonismul, dus până la demascare, dintre Faust și Mephisto, și desiluzia tragică pe care acțiunea destructivă și plină de cinism a lui Mephisto, a deslănțuit-o în sufletul lui Faust. Epitetele pe care Faust le adresează lui Mephisto — « câine, dihanie desgustătoare, monstru » sunt doar câteva din ele — nu-s numai expresia mâniei lui Faust împotriva profanatorului demascat, dar și izbucnirea de indignare a stăpânului față de slujitorul neleal. Fără îndoială, că această scenă a conflictului dintre Faust și Mephisto, ridică întrucâtva vâlul de pe misterul cu care Goethe îl acoperă pe Mephisto, care în *Urfaust*, nu are — cum s'a mai spus — rolul de a-l nimici moralmente pe Faust. Aici abia apar vagi lămuriri asupra originii lui Mephisto, care e pe deoparte un trimis al spiritului (*Erdgeist*), pe de alta, diavolul ce s'a târît la picioarele lui

Faust în făptură de câine și care acum, în respingătoare mască umană, sfarăcă viața Margaretei și încântarea sentimentală a lui Faust. În tot restul poemei, Mephisto, cu toate atribuțiile sale suprapământeste, nu este decât un diavol terestru, care reprezintă spiritul negației și al răului și întrupează tot ce este materialism pământesc. De altfel rolul intermediar ce-l joacă el fățiș în tragedia Margaretei, l-a făcut pe Goethe să lase în umbră și să păstreze aproape cu totul nedesvoltate celelalte atribute ale sale. Fiindcă rolul lui Mephisto în *Urfaust* este doar acela al unui intermediar cinic și ironic, care transformă iubirea minunată a Margaretei într'un calvar de crime și ispășiri. Desigur că în *Urfaust*, Mephisto urmărește răul și pieirea lui Faust și a Margaretei. Dar el apare totuși aici ca un tipic reprezentant al răului. Fiindcă Mephisto nu e un diavol propriu zis, ci un diavol umanizat. Infățișarea lui e, din capul locului, umoristică și ghidușarul nu se desminte nicio singură clipă. Travestit în doctorul Faust, se înveselește pe seama școlarului, făcându-i acel umoristic tablou al vieții academice, care constituie în opera lui Goethe o rară pagină de satiră. În pivnița lui Auerbach, fără a participa direct la vrăjitoria lui Faust, Mephisto are rolul pasiv al regisorului care conduce marionetele, cu surâsul sarcastic pe buze. Iar mai târziu, când însoțește și ajută pe Faust s'o cucerească pe Margareta, ghidușarul și cinicul își continuă jocul perfid, care culminează în răspunsul ce i-l dă lui Faust, când acesta protestează împotriva chipului cum a fost înșelat, răspuns care răsună ca un fluerat de viperă: « Ea nu e cea dintâi ».

Că Mephisto are puteri supranaturale, o dovedește întreaga înlănțuire de fapte, dela boscăriile vrăjitoarești din pivnița lui Auerbach și până la intervențiile pline de neprevăzut, în viața naivei și blândeii Margareta. Și că sub masca ironistului și a șugubățului, a materialistului feroce și a sfântului fără scrupule se ascunde totuși dracul, n'o simte numai cu groază și desgust Faust, dar o mărturisește cinic și batjocoritor chiar Mephisto când spune:

Ich mögt mich gleich dem Teufel übergeben,
Wenn ich nur selbst kein Teufel wär;

sau când, încolțit de propunerile străvezii ale Martei, caută să scape de ea cu cuvintele:

Nun mach ich mich bei Zeiten fort,
Die hielte wohl den Teufel selbst beim Wort.

Acest păcală demonic, care nu are nimic din demonismul creator al lui Goethe, dar care are ceva din toanele poznașe și din vulgaritatea dracilor din Evul-Mediu, domină cu spiritul său caustic drama lui Faust și a Margaretei. Căci el o provoacă, o stimulează, o realizează și o lichidează, fără a eși însă până la urmă învingător. Fiindcă raționalismul său fără scrupule reușește să deguste pe Faust și să trezească în sufletul său desnădejdea și oroarea pentru autorul moral al crimelor făptuite. Raționalist al negației, cum îl numește un critic, el nu isbutește totuși nici să-l mulțumească pe Faust, căruia nu-i readuce iubita din carceră, și nu reușește nici s'o sfarâme pe Margareta, chiar dacă prin al său triumfal « Sie ist gerichtet », el lasă să se creadă în finalul

poemei, că această modernă Mater Dolorosa a intrat în flacările iadului. Poate chiar în *Urfaust*, Goethe s'a gândit la salvarea lui Faust, căci reacțiunea violentă a acestuia din scena în proză, când demască jocul lui Mephisto, poate fi socotită o dovadă că nu planul inițial al poetului era și izbăvirea lui Faust și că acesta încheia cea dintâi dintre stațiile supremelor încercări, prin care avea să-l ducă tovarășul său drăcesc. De altfel intenția lui Mephisto de-a întovărăși pe Faust prin « micul și marele univers », așa cum se întâmplă mai târziu în opera definitivă și încheată, reiese din cuvintele lui Mephisto adresate studentului:

Ihr durchstudiert die gro:ß und kleine Welt,
Um es am Ende gehn zu lassen
Wie's Gott gefällt.

Dacă Mephisto din *Urfaust* e lipsit de adâncimea și de satanismul de mai târziu, în schimb e mai uman, mai simplu și reprezintă mai curând latura critică, negativă și raționalistă a aceluia dualism faustic, pe care Goethe l-a bifurcat în cele două personaje antagonice Mephisto și Faust.

Primul monolog și scenele care urmează au un pronunțat caracter fragmentar. Le lipsește legătura unitară și organică, pe care o aduce mai târziu scena pactului. Tânărul Goethe, la care spiritul satiric era în floare, a fost atât de mult preocupat de partea umoristică a vieții universitare și de antagonismul dintre raționalism și genialitatea sfărâmătoare de falsi idoli, încât s'a mulțumit să înseleze la începutul lui *Urfaust* cele câteva

scene improvizate, în care satira și umorul dizolvă cu desăvârșire ideea faustică.

Nici în tragedia sentimentală, care urmează primelor scene și care constituie un admirabil tot organic și de sine stătător, Goethe nu sa ținut de tradiția faustică și de linia legendei. Dimpotrivă, el se îndepărtează și mai mult de ele, lăsându-l și pe Faust pe al doilea plan și făcând din Margareta o mare și strălucită eroină tragică. Stăpânit de tendința izbăvitoare a confesiunilor care vindecă și renasc, Goethe a cuprins în tragedia Margaretei cea mai complexă și mai dureroasă dintre confesiunile sale. Fiindcă spovedania aceasta e, înainte de toate, spovedania tip a tot ce a trăit Goethe ca viață sentimentală și erotică, între Leipzig, Strassburg și Frankfurt. Obsedat de frigurile unei iubiri nefericite, Goethe nici nu putea concepe pe Faust în cea dintâi etapă a călătoriei sale universale, decât ca pătimaș îndrăgostit, în viața căruia femeia pătrunde ca o flacăară, pe care geniul său a toate stăpânitor o stinge fără scrupule. De aceea tragedia Margaretei constituie un tot unitar. Fiindcă cu ea Goethe intră iarăși în elementul său, adică în obiectivarea artistică și în înălțarea la rangul de simbol a unei puternice trăiri pasionale. Tragedia Margaretei cuprinde în cele șaptesprezece scene, dintre care numai scena lui Valentin este necompletă, o dramă de iubire pe un fond burghez. Nu numai iubirea în sine, ca o mare forță creatoare și distrugătoare totodată, a preocupat pe poet, ci și catastrofele provocate de dragoste, când există disproporții sociale între îndrăgostiți. Drama burgheză, la a cărei desvoltare în Germania contribuise și Goethe cu

al său *Clavigo*, s'a suprapus dramei lirice, dând astfel tragediei Margaretei un puternic aspect social. De altfel elementul burghez nu este singurul simptom al modei literare întâlnit în « *Urfaust* ». Motivul femeii părăsite și al pruncucigașei, pe care Goethe l-a situat în centrul dramei sale burgheze, era un motiv la modă, care preocupa toate cercurile intelectuale dela sfârșitul veacului XVIII-lea. L'a preocupat și pe Goethe, care l-a introdus parțial în *Clavigo*, desăvârșindu-l însă în *Faust*.

Intr'adevăr, chiar dela început Margareta și Faust au conștiința deosebirii lor sociale. Astfel Margareta respinge cu modestie epitetul de « *Fräulein* », pe care i-l oferă Faust, iar mai târziu îi atrage atenția asupra mâinilor înăsprite de muncă, povestindu-și viața ei neînsemnată de mică burgheză, pentru care o bijuterie e un eveniment, iar iubirea o tragică, dar minunată dăruire. Iar Faust are și el atitudinea unui om dintr'o clasă superioară, aceleia căreia îi aparține blonda sa iubită. Altfel nu ar spune lui Mephisto, cu un surprinzător cinism: « *Hör, du musst mir die Dirne schaffen* », și n'ar insista cu atâta lipsă de scrupul, ca să-l puie în stăpânirea acestei suave copile din popor. Dar deosebirea de clasă este repede înlăturată. Iubirea care stăpânește treptat pe amândoi, nivelează drumul între cei doi îndrăgostiți. Mai greu cedează și se adaptează noii situațiuni Margareta. Fiindcă pe când Faust răpit, cu totul de nevinovăția și farmecul ei, uită repede originea și diferența lor de clasă și de mediu, Margareta continuie să fie cuprinsă de îndoieli, iar iubirea ei crescândă luptă cu neîncrederea

ce i-o inspiră Faust, a cărei superioritate intelectuală contrastează puternic cu naivitatea și cuvioșia creștină a Margaretei. De altfel acea celebră scenă a « catehizării » atât de felurit interpretată, este cea din urmă întâlnire contradictorie dintre îndrăgostiți. Clipa hotăritoare a crizei sufletești prin care trece Margareta și a desacordului fundamental care fixează între cele două spiritualități pe care le reprezintă îndrăgostiții, este această scenă, numită de către interpretatori a « catehizării », din cauza încercării naive și stângace a Margaretei, de a convinge pe Faust să se supue legilor bisericești creștine. Duelul lor religios, le stabilește pozițiile diferite. Margareta, pe care Faust a cunoscut-o când se întorcea dela spovedanie și creștineasca împărtășanie, judecă totul și toate numai prin prisma bisericii. Pentru ea Dumnezeu e cel din Biblie, legea e numai cea creștină, iar pe oameni îi prețuește după cum știu să respecte canoanele bisericești. Margareta e deci o biată fetiță cuvioasă, al cărei suflet se mișcă armonic între biserică și casa părintească. Dar iată că vine iubirea, să sfărâme această castă și sfântă pace. O va smulge de pe pragul bisericii și-i va rupe legăturile cu casa părintească. Li va sfâșia vechile credințe și-i va cotropi sufletul și simțurile cu o patimă nestăpânită și poruncitoare. Pentru Faust nu există însă altă religie decât cea a simțirii. El opune credinței și evlaviei bisericești a Margaretei, mistica unui panteism, care confundă Dumnezeirea cu viața, natura și iubirea. Faust vede puterea divină în elanul iubirii, în farmecul nelămurit care-l mână ca o neînțeleasă poruncă în brațele Margaretei:

Erfüll davon dein Herz, so gross es ist,
 Und wenn du ganz in dem Gefühle seelig bist,
 Nenn das dann wie du willst,
 Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
 Ich habe keinen Namen
 Dafür... Gefühl ist alles,
 Name Schall und Rauch,
 Umnebelnd Himmels Glut.

Se înțelege că acest limbaj eteric, care reduce pe Dumnezeu la iubire și care predică atotstăpânirea simțirii, nu are nimic comun cu « catehismul » Margaretei. Vorbele acestea nu reușesc însă să împrăștie cu desăvârșire neîncrederea pe care Margareta o are în Faust, din pricina lui Mephisto, în care această « liebe Puppe », cum o numește Faust cu superioritate, presimte cu instinctul ei feminin, pe autorul moral al nenorocirilor viitoare. Faust vede în Margareta numai păpușa înge-rească, care i-a tulburat mintea și simțurile, pe când pentru dânsa, el trebuie să corespundă unui anumit ideal burghez și creștin. Rezervele Margaretei față de Faust, nu sunt însă hotărâtoare. Ele par mai curând o încercare de a stăvili iraționalul și irezistibilul pasiunii. Fiindcă, fără nicio sfială și cu simplitatea unei vechi curtezane, ea îi spune încă odată după aceea, că « dacă ar dormi singură, i-ar lăsa cu plăcere la noapte zăvorul descuiat ». Și cu aceeași firească lipsă de scrupul, primește din mâinile lui Faust sticluța cu lichid soporific, pentru a adânci somnul mamei și a-i împiedeca astfel supravegherea. Iată deci că umbra de îndoială și neîncredere dispare din sufletul Margaretei, odată ce ea se lasă nu numai sedusă, dar și îndrumată de Faust. Poate însă, că încrederea aceasta e

numai slăbiciunea femeii față de bărbatul iubit, căruia nu-i poate refuza nimic. E aproape un reproș în cuvintele atât de resemnate ale Margaretei, care încheie această întâlnire decisivă cu Faust astfel:

Seh ich dich, bester Mann, nur an,
Weiss nicht was mich nach deinem Willen treibt,
Ich habe schon für dich so viel getan,
Dass mir zu thun fast nichts mehr überbleibt.

Din această întrevedere hotărâtoare, decurge tot destinul tragic al Margaretei și tot din această clipă inegalitatea socială dintre Faust și Margareta dispăre sub puterea atotstăpânitoare a iubirii. Intervenția lui Mephisto dă greș. Sfătuitorul cinic și tovarășul ticălos nu mai poate săpa cu ironia lui ostilă și batjocoritoare nici o prăpastie între Faust și Margareta. Ironiile lui revoltă pe Faust, care îi spune acum, mânios, pe nume: «Du Spottgeburt von Dreck und Feuer». Mephisto e triumfător, căci știa că în acea noapte trebuia să cadă odată cu Margareta și Faust. Pentru dânsul Margareta era doar mijlocul de a-l cuceri pe Faust.

Cu o rară discreție, firească la un poet de delicatețea lui Goethe, care n'a dus niciodată realismul la ultimele lui limite, poetul întrerupe aici întâlnirile lui Faust cu Margareta. Nici în forma de mai târziu a poemei, Goethe nu lămurește mai mult legătura de iubire a celor doi îndrăgostiți. Pe cât de amănunțit sunt redată preliminările iubirii, pe atât de sumar — și numai din povestiri posterioare faptelor și mai ales din efectele acestora — sunt doar amintite peripețiile decisive ale tragediei:

moartea mamei prin mâna imprudentă sau criminală a Margaretei, uciderea copilului, arestarea pruncuigașei și toate detaliile întovărășitoare. O serie întreagă de scene, o înfățișează numai pe Margareta. Din exterioară, drama devine lăuntrică. De acum în colo și până aproape de sfârșitul lui *Urfaust*, Gretchen se găsește în primul plan al tragediei. Abia în ultimele scene îl vom reîntâlni pe Faust, spre a vedea oglindindu-se în desnădejdea și remușcărilor sale, nenorocirea și crimele iubitei. Drama lui Faust, face loc tragediei Margaretei. Scena « la fântână » e de fapt momentul hotărâtor din drama burgheză. Cu aceeași discreție procedează Goethe și aici. Nu o aduce pe Gretchen înaintea judecății burgheze. Procedul ar fi fost, vulgar vorbind, mai dramatic, însă mai puțin artistic. Poetul nu înfățișează o confruntare directă a vinovatei, cu tribunalele și legea burgheză, ci una cu mediul burghez și cu prejudecățile acestuia. E aici un tablou burghez de o rară plasticitate realistă, dar și de o discretă delicatețe totodată. Spiritul și stilul lui Hans Sachs, reapare. Realismul priveliștei și al convorbirii, se armonizează de minune cu vocabularul popular și dialogul spontan și concis. Dar Knittelvers-ul a evoluat, cedând pe alocuri calea versului ditirambic modern. În povestirea lui Liesgen, despre dragostea păcătoasă a lui Barbelgen, Gretchen ascultă povestea propriului ei păcat. Ea e pusă față în față nu numai cu opinia publică burgheză, care respinge aventura de dragoste, dar și cu acea morală, în care a crezut și ea, până în ziua când s'a dăruit lui Faust. Replicile pe care Gretchen le dă lui Liesgen, nu sunt decât cuvinte de compătimire. Iar în scurtul

monolog care încheie scena, sa încearcă o desculpăre a crimei, în care o aruncase iubirea pentru Faust.

Desvinovățirea Margaretei e numai de scurtă durată. Păcatul îi apasă greu și chinuitor sufletul. Nenorocirile o covârșesc. Pe de o parte copilul, fruct al iubirii, dar și mărturie a păcatului, pe de alta moartea mamei, datorită băuturii otrăvitoare oferită de Mephisto prin Faust. Cele două monoloage, « Zwingler » și « Dom », nu sunt decât două acte scurte și profunde ale dramei lirice, care a înlocuit drama burgheză. În primul monolog, Gretchen își revarsă desnădejdea înaintea chipului lui Mater dolorosa, al cărei ajutor îl imploră, spre a o scăpa « de rușine și moarte ». E o izbucnire lirică de o neprețuită frumusețe poetică, în care durerea și plânsul găsesc aproape forme onomatopice corespunzătoare. Scena următoare, aduce confruntarea Margaretei cu propria ei conștiință. « Spiritul rău » e, cum a remarcat majoritatea comentatorilor, glasul conștiinței. Margareta nu a ajuns încă în fața tribunalului burghez. Deocamdată o judecă conștiința ei, trezită la răspundere. Păcatul ei n'a dat încă rod și ea n'a devenit încă pruncucigașă. Iar moartea mamei, este o crimă involuntară și necunoscută opiniei publice. Margareta nu are, deci, de răspuns decât propriei sale conștiinți, care o chinuște, fără s'o purifice. Fiindcă altfel Gretchen nu ar trece de-a-dreptul la odioasa crimă a pruncuciderii. Totuși Goethe nu insistă în *Urfaust* asupra motivelor cari ar fi putut-o arunca în prăpastia acestei ultime crime. După cele două monoloage al Margaretei, Goethe se reîntoarce la Faust pe care-l făcuse să dispară, cu totul timp de câteva luni, din viața iubitei

sale. Nu este de loc clar, dacă Faust și cu Margareta s'au văzut între timp. Din desnădejdea și remușcările lui Faust, ar reeși mai curând dispariția sa, un timp oarecare, din viața lui Gretchen. În forma definitivă de mai târziu a poemei, uciderea lui Valentin justifică fuga lui Faust. Asupra sufletului lui Gretchen apasă astfel o nouă crimă, din care decurge ca o rezultată fatală, pruncuciderea. Odată ce Faust a părăsit-o și a rămas singură în lume, copilul i-ar fi devenit o povară și ar fi fost toată viața dovada vie a rușinei. Pruncuciderea era astfel motivată. Totuși poetul nu a insistat asupra ei. Și mai târziu, când își desăvârșește opera nu o face. Nu ne înfățișează cel puțin judecata ucigașei. Margareta reapare o ultimă dată în marea scenă finală. E aici cea din urmă întâlnire a ei cu Faust.

Era pruncuciderea într'adevăr necesară destinului tragic al Margaretei? Pentru a zugrăvi nimicirea pe care o aduce Faust în viața ei, de sigur că da. Ispășirea ei e cu atât mai mare și desnădejdea ei cu atât mai firească. Iar salvarea ei din final, devine astfel explicabilă și motivată. Fiindcă tot ce a făptuit și a pățimit Gretchen, a fost numai din iubire, din nemărginita și oarba dragoste pentru Faust. În clipa când ea i se dăruiește, nimic nu o poate opri din bucuria unei încântări trecătoare și din calvarul unui drum plin de prăpăstii pe care i le deschide iubitul când o părăsește. Pruncuciderea e o verigă din lanțul de nenorociri și crime, cu care patima o încătușează pe Margareta. Pruncuciderea de sigur a fost un motiv literar la modă, care a preocupat pe toți tinerii din « Sturm und Drang » și pe Goethe în deosebi. În *Werther*

întâlnim motivul acesta în chip episodic, în tragedia Margaretei joacă însă un rol hotărîtor. Căci închisoarea și sfârșitul ei tragic, decurg de-a-dreptul din această crimă. Că Goethe a dat o atenție deosebită acestui motiv, reiese și din aceea, că un prieten și camarad al său de literatură, Heinrich Leopold Wagner, i l-a luat întocmai și l-a folosit într'o dramă a sa. Ceea ce trebuie remarcat la Goethe, e că el n'a făcut din acest motiv un punct central al dramei sale, ca Wagner, ci unul secundar. De altfel, dacă poetul s'ar fi oprit mai mult asupra acestui motiv, Gretchen nu ar mai fi purtat în jurul frunții aureola unei martire. Căci chiar dacă în *Urfaust*, salvarea Margaretei nu este accentuată ca în drama de mai târziu, ea pare totuși posibilă, din felul cum Gretchen refuză să fugă din închisoare cu Faust și cum, chinuită și îngrozită de remușcări, își dă sfârșitul, chemând singură « judecata lui Dumnezeu ». Ceea ce va justifica, de altfel, finalul de mai târziu al dramei: izbăvirea Margaretei, este lunga ei ispășire și sacrificiul unei iubiri, care a cuprins-o ca o putere elementară, a mînat-o ca un destin implacabil și a purificat-o prin însuși autenticitatea ei.

Dintre toate eroinele lui Goethe, Margareta este cea mai populară. Poate fiindcă, luând-o din mediul burghez, Goethe i-a dat trăsăturile simbolice ale unei Mater dolorosa moderne. Și poate fiindcă a făcut din ea prototipul celei mai autentice feminități. Mica burghezie germană și mica burghezie universală puteau fi măgulite, nu numai de alegerea lui Goethe, dar și de aureola cu care poetul a învăluit-o pe Margareta. O comparație, cât

de superficială, între cele trei eroine burgheze germane, Margareta, Luiza (din *Cabală și Iubire* a lui Schiller și Maria din Maria Magdalena de Hebbel) scot în vileag, însușirile unice ale eroinei lui Goethe. Luiza lui Schiller și Maria lui Hebbel, păstrează până la capăt fizionomia lumii și mediului cărora le aparțin. Eternul-omenesc dispare sub conturul precis al fetei din popor și al preocupărilor locale. Gretchen, însă, se desprinde din mediul care i-a creat mentalitatea și i-a zăgăzuit sufletul și primește înfățișarea etern umană a femeii, prototipul iubirii, al dăruirii de sine și al jertfei. Dela monoloagele lirice prin care își strigă desnădejdea și până la ispășirea din final, Gretchen nu mai aparține clasei din care a smuls-o Goethe. Morala burgheză, se dizolvă în suferința ei de madonă pângărită și de mamă, ce-și jelește copilul ucis. Prin această trecere dela particular la general și dela mărunțișurile zilnice, la marile frământări omenești, tragedia Margaretei încetează de a fi o dramă burgheză, spre a primi caracterele simbolice ale unei tragedii etern-umane.

În această a doua parte a tragediei, Goethe a neglijat, cum am mai spus, faptele, spre a adânci sufletul Margaretei. El a fost fascinat de fata din popor, în al cărei profil a cuprins nu numai toate imaginile iubitelor sale din întâia tinerețe, dar a caracterizat, sub forma unei rare sinteze, tot ce era caracteristic în toate celelalte eroine ale operelor sale literare de până atunci. Margareta devine astfel un prototip al feminității. Și feminitate înseamnă pentru Goethe bunătate, gingășie, dulceață, naivitate, candoare, simplitate, puritate, castitate

și capacitate de a se sacrifica în iubire. Dragostea Margaretei nu-i nici capriciul fetelor din epoca rococo, nici cochetăria unei mondene obișnuite cu admirația bărbaților și nici sensualitatea elementară a femeii, pentru care iubirea este patimă și îmbătare a simțurilor. Iubirea Margaretei cunoaște toate nuanțele, dela exaltarea ideală a iubitului și până la pasiunea care cotopește spiritul și simțurile, ca o putere neînțeleasă și ca o beție inconștientă. Simțirea Margaretei este elementară. E un jar care-i cuprinde întreaga ființă, e o dăruire mistică religioasă, e un sacrificiu voit și sublim pentru bărbatul pe care-l recunoaște ca stăpân. Firește că în acțiunile ei, intră foarte multă inconștientă. Iar naivitatea ei, înregistrează uneori o sărăcie de duh care stârnește surâsul. Ceea ce îi scuză naivitatea și simplitatea, care fac din ea o jucărie sigură a cinismului lui Mephisto și prada ușoară a lui Faust, este puritatea ei îngerească și nevinovăția ei organică. Această puritate de suflet, nu se frânge nici sub povara păcatelor. Ci, dimpotrivă, renaște din desgustul și revolta care o sdrobesc și ia formele unui adevărat imperativ moral, care o face să aleagă mai curând moartea ispășitoare, decât salvarea din temniță. Amorul Margaretei este cu toată puritatea lui, pământean. E doar covârșit de elemente pământene, în clipa în care Margareta se dăruie lui Faust. Dar și din această dăruire, care atrage după dânsa, ca un destin, crimele și nelegiuirile, nu lipsește fărâma de vis și de ideal. Fiindcă Margareta, dacă urmează orbește pe Faust, n'o face atât din naivitate și inconștientă copilărească, cât dintr'un sentiment de oarbă ascultare, pe care patima i-l insuflă. Iar dacă unii

comentatori au socotit-o pe Margareta vinovată și inocentă în acelaș timp, diagnosticul acesta psihologic, e numai în aparență contradictoriu, deoarece în realitate, vina Margaretei e în crimele pe care le provoacă, pe când inocența ei, trebuie găsită în inconștiența extatică a unei iubiri, care năruie totul în cale, năruind-o totodată și pe dânsa. Dacă Goethe ne-ar fi înfățișat în Margareta ceea ce numim de obicei o ființă ideală, el n'ar fi reușit să ridice un monument eternului feminin, în care intră laolaltă patima care ucide și jertfa care purifică. Tocmai complexitatea și diversitatea însușirilor Margaretei, fac din ea un tip feminin unic. Capacitatea ei de a iubi, de a se dărui și de a suferi ca o martiră urmările tragice ale unei iubiri care duce la păcat, este ceea ce face din Margareta o eroină universală.

Dar Margareta, cu toată puritatea ei de simțire și cu toată atmosfera de victimă în care o situează poetul, poate fi totuși socotită vinovată. Care este vina ei? Niciuna din crimele ei nu este voită, chiar și pruncuciderea, care e o rezultată a viesparului de crime în care au împins-o Mephisto și Faust. Totuși Margareta nu e liberă pe voința ei. Acționează aproape ca o halucinată. Nu are răspunderea actelor ei, căci e mânată la crimă de Mephisto prin intermediul lui Faust. Judecând după acest criteriu faptele ei, vedem că nu avem aface cu crime propriu zise, ci cu o serie de accidente. E mai mult un destin care o cârmuește, acelaș destin scris în stele, în care Goethe a crezut totdeauna, decât voința hotărâtă de a suprima piedicele ce i se ivesc în cale. Vinovăția ei este limpede față de judecata burgheză și față de morala

socială. În complexul de împrejurări în care e târîtă, biciuită de patimă, de groază și de revoltă, ea nu e decât o învinsă, iar vina ei o fatalitate, de care nu se poate apăra. Numai concepând astfel tragedia Margaretei, al cărei final e desnădejdea și demența, sau o izbucnire de demență izvorând din desnădejdea ce i-o provoacă conștiința crimei, putem înțelege de ce Goethe, preluând mai târziu firul operei sale de tinerețe, a salvat sufletul eroinei sale. Printr'o simplă replică: «Ea e salvată!», care urmează strigătului de triumf al lui Mephisto: «Ea e judecată», poetul a tras concluzia definitivă din singura logică dar și singura, esteticeste posibilă — a salvării lui Gretchen. Fiindcă, dacă iubirea Margaretei pentru Faust e tot atât de curată ca iubirea ei către Dumnezeu, calvarul de crime pe care-l urcă, nu e decât purgatoriul care o duce la izbăvirea prin suferință, la purificare și la iertare prin înțelegerea și bunătatea lui Dumnezeu. Fără să vrea, panteistul Goethe a dat tragediei sale un final creștin. Afirmarea aceasta, pare paradoxală în ce privește pe tânărul Goethe, care în finalul lui *Urfaust* lasă mai curând impresia că Margareta a căzut pradă lui Mephisto și că este pierdută pentru paradisul ceresc. Punctul acesta de vedere, însă, este confirmat mai târziu în amândouă părțile lui *Faust* și mai ales la sfârșitul părții a doua, unde creștinismul lui Goethe îmbracă chiar haină catolică.

Cu tot sfârșitul tragic al dramei, cu toată atmosfera gravă sentimentală care domină dela început poema, Goethe, admiratorul lui Hans Sachs și satiricul plin de haz, nu s'a putut opri, să nu introducă — după

obișnuita rețetă shakespeariană — și o pagină de comedie în chiar miezul dramei propriu zisă. Personagiul comic din dramă este Martha, femeie vulgară și interesată, de un materialism fără scrupule și de un cinism egal cu al lui Mephisto. De altfel situația ei față de Margareta, e aceeași ca a lui Mephisto față de Faust. Mephisto o recunoaște ca pe o egală și ca pe o tovarășă când o caracterizează « ein Weib wie auserlesen zum Kuppler und Zigeunerwesen ». « O femeie parcă anume aleasă spre tagma mijlocitorilor și a țiganilor ». Intrigantă și intermediară, de profesie, văzând în bărbat numai un mijloc de satisfacere a instinctelor și a vanităților, Martha amintește pe femeile din farsele lui Hans Sachs. Unele situații, ca aceea dintre Martha și Mephisto, când acesta se preface că-i aduce vești dela răposatul ei soț, sunt parcă, o adaptare a cunoscutei farse carnavalești a lui Hans Sachs *Școlarul călător în Paradis*. Elementară în instincte, ipocrită în gesturi și umoristică în forma ei exterioară, Martha aruncă un văl de veselie și de indulgență peste gravitatea tragică a iubirii care stăpânește pe Margareta. Dragostei adevărate, Goethe îi opune o parodie a iubirii. Poetul opune Margaretei, care înlocuește credința în biserică cu credința în iubirea lui Faust, relativismul interesat și pământesc al Marthei, care se silește să înlocuească pe soțul mort în împrejurări turburi, cu însuși executorul lui testamentar.

Martha și Mephisto fac de altfel o minunată pereche și ar fi fost de sigur interesant și plin de haz, dacă Goethe, paralel cu evoluția iubirii celor doi îndrăgostiți, ar fi desvoltat și jocul cinic și ipocrit al pseudoiubirii între

Martha și Mephisto. Ca artist literar, care știa ce fel de proporții trebuie să dea scenelor episodice, s'a mulțumit cu această minunată și răcoritoare schiță comică, în care Martha, apare numai temporar, spre a servi lui Mephisto ca demnă colaboratoare a planului de seducție. Odată sedusă Margareta, Martha poate părăsi cadrul dramei, spre a lăsa pe naiva îndrăgostită să lupte cu jarul dragostei și cu sbuciumul unei conștiinți, ce se încarcă din zi în zi mai mult. Ca personajiu episodic însă, Martha este prin trăsăturile ei realiste și prin umorul care se desprinde din toată ființa ei, unul dintre cele mai reușite personaje comice din toată opera lui Goethe. Preocupat numai de soarta Margaretei și mai cu seamă de frământările ei sufletești, Goethe a lăsat în *Urfaust* nelimpzită situația dintre Mephisto și Faust. Cele patru scene, în care Faust și Mephisto stau față 'n față, zugrăvesc conflictul care a izbucnit între ei, conflict care culminează în marea scenă a răzvrătirii lui Faust împotriva sfătuitorului și protectorului său. Reacțiunea lui Faust împotriva lui Mephisto, nu e numai o izbucnire violentă de revoltă, ci e și demascarea fără rezerve a lui Mephisto. Penultima scenă în proză între Faust și Mephisto intitulată mai târziu « Trüber Tag, Feld », care în ediția definitivă a lui Faust a fost păstrată neschimbată ca stil, făcându-i doar mici și neînsemnate modificări de text, lămurește fragmentar și necomplet legătura dintre Faust și Mephisto. Pentru ciorna dramatică, ea e caracteristică prin revolta lui Faust împotriva însoțitorului și îndrumătorului drăcesc. Faust e cuprins de remușcări din cauza nenorocirii și rușinii în care a aruncat-o pe Margareta.



Goethe (1779?)
(După Jens Juel din colecția lui Lavater)



Goethe și Fritz von Stein

El acoperă pe Mephisto cu învinuiri și se leapădă de to-vărășia lui, în clipa în care acesta nu are pentru căderea Margaretei decât replica cinică și rece: « Ea nu e cea dintâi ». Faust vrea să-și scape iubita din închisoare și numai sub amenințări obține pentru o ultimă dată sprijinul lui Mephisto, spre a putea ajunge călărind prin văzduh, pe cai nevăzuți, la închisoarea unde zace legată în lanțuri Margareta.

Scena aceasta, e însemnată și prin faptul că ea cuprinde aluzii la întâmplări cari s'ar fi petrecut între Faust și Mephisto în trecut, adică la ceea ce lipsește din ciorna fragmentară, dar nu va lipsi din opera întregită mai târziu. Când Faust vorbește lui Mephisto cu desgust de « plăcerile josnice » el nu se poate gândi decât la petrecerile în felul celor din Walpurgisnacht pe care schița lui *Urfaust* nu le cuprinde, dar pe care poetul le va introduce mai târziu în forma definitivă a poemului dramatic. Iar ceva mai departe, e vorba de întruparea într'un câine a lui Mephisto, cu detalii pe care le vom întâlni în scenele de mai târziu ale operii definitive. Cu alte cuvinte, din scena aceasta reese ca din oricare alta, caracterul fragmentar al lui *Urfaust* și intențiile poetului realizate abia mai târziu. De altfel, unul dintre motivele literare ale poemei *cele mai însemnate* și anume cel al pactului dintre Mephisto și Faust, reiese limpede chiar din textul lui *Urfaust*. Nu numai în una dintre primele scene ale episodului dramatic cu Margareta, aluzia la pactul din Faust cu Mephisto este clară, dar și în finalul lui *Urfaust*. Astfel, când Faust o cere lui Mephisto pe

Margareta, el rostește cuvintele imperative, care nu pot decât să fie condiționate de o înțelegere anterioară:

Wenn nicht das süsse junge Blut
Heut Nacht in meinen Armen ruht,
So sind wir um Mitternacht geschieden.

Iar mai târziu, în scena în proză, Mephisto după ce-l dojenește pe Faust că a făcut «tovărășie», fără să-l poată de fapt înțelege, ascultă totuși porunca desnădăjduitului, punându-i încă odată la îndemână forțele întunecoase ale iadului, spre a-l duce în temnița unde e închisă Margareta. Dacă Mephisto n'ar fi fost legat de Faust, nu i-ar fi împlinit și această ultimă dorință. De altfel caracterul fragmentar al lui *Urfaust*, reiese și din aluzia pe care Mephisto o face cu privire la uciderea lui Valentin, crimă pe care scurtul monolog al acestuia dintr'o sumară scenă precedentă, nu o lămurește de loc. Pe Goethe l-a stăpânit atât de mult drama Margaretei și dispoziția lui sufletească din anul 1774—1775, era atât de înrudită cu suferințele eroinei sale, încât problema faustică, nu numai că se depărtase de preocupările lui, dar cerea o anumită maturitate spirituală și intelectuală, pe care numai viața și aprofundarea temeinică a ideii faustice puteau s'o dăruiască poetului. Astfel Goethe a desăvârșit tragedia Margaretei, creînd în *Urfaust* o minunată dramă a iubirii, dar a lăsat nedezvoltat și abia schițat marele progres de conștiință al lui Faust. Abia mai târziu, trecând prin etapa *Fragmentului* dela 1790, poetul va ajunge, în pragul noului veac la desăvârșirea ciornei geniale și scânteietoare din tinerețe.

Rămas fragment, *Urfaust* este și în compoziție, formă și stil, o operă fragmentară, deși din tot ce a scris Goethe în tinerețe, e opera sa cea mai matură ca spiritualitate, mai largă ca orizont și mai strălucită ca poezie. Cum s'a văzut, *Urfaust* cuprinde două părți deosebite și aproape lipsite de continuitate. Pe de o parte, în primele cinci scene Goethe zugrăvește drama din sufletul lui Faust și antagonismul între geniu și cârpa-ciul intelectual, între lumea pură a spiritului și lumea măruntă a viermelui de bibliotecă. Pe de altă parte în cinsprezece scene, organic legate între ele, poetul construiește cu o admirabilă înțelegere a sufletului feminin, tragedia Margaretei, care poate fi socotită un torso dramatic de sine stătător. Avem alături trei drame deosebite. O dramă lăuntrică al cărei erou este Faust, o satiră a vieții universitare, dublată de un pamflet al zădărniceii umane și o tragedie de iubire, care, pornind din lumea măruntă a eticei burgheze și a moralei sociale, se înalță până la realitățile pure ale eternului uman. Aceste trei fragmente dramatice, sunt însă legate între ele de pofta genișlă a lui Faust de a cunoaște, de a simți și de a stăpâni. Cu tot aspectul său fărâmișat, *Urfaust* se înfățișează totuși astfel ca o operă unitară. De altfel, se pare că Goethe aplică aici cu desinvoltură estetica dramaturgiei din « Sturm un Drang », care înlocuia unitatea de acțiune cu unitatea de persoană, în jurul căreia se puteau aduna mai multe acțiuni deosebite. Odată ce caracterul lui Faust, se desvoltă unitar și continuu, iar acțiunea din drama Margaretei se ivește din voința și atitudinea personagiului principal, *Urfaust* poate fi socotit ca un tot,

deși se înfățișează ca o frescă, în care fantazia lui Goethe a pus în lături lirismul cel mai autentic, naturalismul caracteristic al « Sturm und Drang-ului », realismul umoristic al lui Hans Sachs și varietatea scenică a lui Shakespeare.

Ceea ce merită să fie prețuit mai presus de toate în *Urfaust* este dramaturgul Goethe. Tragedia Margaretei este prin gradăția sentimentului, prin înlănțuirea conflictului și prin dramatismul desnodământului, una din rarele construcții ale dramaturgiei moderne. Neglijând detaliul inutil, renunțând la episoadele exterioare, interiorizând drama, prin aducerea Margaretei în primul plan și urmărind până la capăt năruirea și apoi izbăvirea sufletească a eroinei sale, Goethe a construit o lucrare dramatică de o vigoare unică și de o frumusețe necontestată. În construcția dramei și în economia scenelor, surprinde arta cu care Goethe știe să-și caracterizeze eroii și să creeze între ei acele situații antagonice care întretin tensiunea dramatică. Fără să fi urmărit efectele teatrale imediate — ca și în cazul lui *Goetz* nici de astă dată scopul tânărului dramaturg nu era scena — Goethe a isbutit dela începutul și până la sfârșitul lui *Urfaust* să fie teatral. Este atât de mult teatru și atât de mult nerv dramatic în fiecare scenă a acestei schițe dramatice, încât un comentator modern a isbutit să descompună fiecare scenă, într'un număr de acte și să transforme întreaga poemă într'o asociație de drame și comedii. Incercarea comentatorului este firește exagerată. Ea se bizuie însă pe construcția dramatică și pe concentrarea voită a materialului psihologic în replici și gesturi, care încheie gă plastic esența momentelor de acțiune, încheiate în tipare defini-

tive. Ajunge dacă amintesc aici apariția lui Mephisto în casa Marthei, în clipa în care Margareta se bucură de podoabele pe care tot el le-a trimis prin Faust, pentru a remarca simțul său pentru detaliul teatral și pentru situațiile dramatice. Și ajunge iarăși să reamintesc sguuitoarea scenă a închisorii, în care Margareta evoluiază dela nebunie la desnădejde și dela desnădejde la nădejdea brusc înfiripată a izbăvirii, pentru a scoate în relief chipul cum știe poetul să scormonească sufletul uman și să-l descompună dramatic și teatral. Fără îndoială, că în tot teatrul universal nu sunt multe pagini care să întrecă în tragic și în autenticitatea expresiei dramatice, sfârșitul Margaretei.

Dacă Goethe a putut realiza tragedia Margaretei, aceasta se datorește în bună parte simțului pentru proporții, pe care tânărul pasionat de plastică și culoare le-a avut totdeauna. Nu este în întregul « Urfaust » nici o lungime, nici o inutilitate. Conținut și expresie se întregesc de minune. Cuvântul cade la locul lui, în clipa potrivită. Replica vine natural și se întregește cu textul lăaturalnic. Goethe însuși și-a judecat, cum se cuvine, mai târziu schița dramatică din tinerețe, lăsând aproape neschimbate scenele de odinioară. Le-a păstrat nu numai proporțiile, dar și alcătuirea verbală. A adăugat firește, pe alocuri, n'a condamnat însă ceea ce a plăsmuit și formulat odinioară. Acestea ne arată că, deși opera fragmentară *Urfaust* nu e totuși o improvizație literară, dar care pe alocuri a fost o improvizație, geniul poetului a creat spontan și printr'un echilibru desăvârșit al puterii sale creatoare, o operă definitivă în raport cu tinerețea sa

și cu timpul care i-a stat la îndemână. *Urfaust* este o operă de sinteză a « Sturm und Drang-ului », nu numai în ce privește motivele literare, dar și în ceea ce privește forma exterioară. Goethe, îndrăzneț și temerar ca întotdeauna, aruncase tocmai în vremea redactării lui *Urfaust* lozinca formei interioare. El nu concepea forma exterioară a poeziei, decât ca o expresie nemijlocită a formei interioare. Nicăeri nu se poate urmări mai bine acest proces estetic ca în *Urfaust*. Shakespearomania lui Goethe, încetează astfel a fi o manieră, precum și realismul său stilizat nu e o simplă imitație a lui Hans Sachs. Pentru Goethe, forma de frescă a dramei shakespeareene devenise o necesitate. Deoarece *Faust*, fiind conceput din capul locului ca o alternare de priveliști și situații felurite în care monologul liric avea să alterneze cu scene de comedie și de antagonism dramatic, poetul nu putea da expresie organelor sale dramatice, decât ținând seama de formele interioare. Astfel tânărul, Goethe, crescut la școlile atât de diferite, ale lui Shakespeare, Hans Sachs și ale dramaturgilor burghezi francezi, s'a mulțumit să împrumute dela fiecare, asimilând însă în deplină libertate ceea ce corespundea concepției și gustului său literar. Dela Shakespeare primește repetațele schimbări de loc, alternația scenelor comice cu cele dramatice și amestecul poeziei cu proza. Dar schimbările de loc erau cu totul necesare într'o lucrare dramatică în care personajul principal era destinat să vagabondeze. Acelaș vagabondaj îl aducea pe Faust nu numai în situații dramatice, dar și în multe situații comice. Afară bine înțeles de faptul că Goethe, în epoca de izbucniri spontane a

Sturm und Drang-ului simțea tragic și vedea în acelaș timp caricatural. Iar alternația de poezie și de proză, era cu totul firească la un poet la care forma poetică exterioră era dedusă din cea interioară. Pentru tânărul Goethe, o întâmplare, ca aceea din pivnița lui Auerbach, nu putea fi scrisă decât în proză. Precum și cearta dintre Faust și Mephisto din penultima scenă, cu blestemele, imprecățiile și amenințările și cu cinismul din replicile lui Mephisto nu-și puteau găsi expresie decât în forma slobodă a prozei. Influența lui Shakespeare apare așa dar în *Urfaust* cu desăvârșire asimilată. În ce privește pe Hans Sachs, Goethe nu avea nevoie să adopte cu părtinire de literat pervertit, stilul cismarului poet. Nu e oare Faust contemporan cu Hans Sachs? Și nu evoacă Goethe aceeași epocă în care Hans Sachs și-a scris farsele carnavalești? E deci cu desăvârșire firesc ca realismul umoristic al lui Hans Sachs să reînvie în versificația și expresivitatea artistic stilizată a lui Goethe. Dacă în monologul lui Faust, Knittelversul lui Hans Sachs trece ușor la schimbări de stil și înflăcăări lirice, în scenele cu Wagner, cu studentul și cu Margareta, dar mai ales în aceea dela fântână, «Knittelversul» e la locul lui. Pentru dialogul realist, versul acesta era cel potrivit. Numai în scenele cu desăvârșire lirice, Goethe adoptă versul endecasilab, forma imnică liberă, sau cântecul simplu, acel muzical lied popular. Poezia populară era pe atunci prea aproape de arta literară a lui Goethe, pentru că poetul să nu-i împrumute simplitatea și ritmurile. Tot astfel împrumută dela dramaturgii burgezi împreună cu gustul pentru motivele actualității și pentru

conflictele sociale, fraza largă și pe alocuri bombastică a prozei melodramatice.

Stilul lui Goethe în *Urfaust* se înfățișează așa dar ca un bizar și totuși armonic mozaic de poezie realistă, de înflăcărare lirică și idealistă, și de proză naturalistă. Aceste trei forme de stil se echilibrează și se întregesc între ele, dând lui *Urfaust* o varietate de expresii, care nu e păstrată în opera definitivă. Inegalitatea stilistică e numai aparentă, ea corespunde necesităților lăuntrice ale unei opere, care e viziunea capricioasă și inegală a unei puteri de creație titanice.

Ca și *Werther* și ca și *Goetz*, *Urfaust* înseamnă în opera lui Goethe o realizare epocală, cu toate că e neîmplinită. Chiar în forma fragmentară păstrată în copia domnișoarei von Goechhausen și găsită de mâna norocoasă a lui Erich Schmidt în 1887, această schiță dramatică este o sinteză a spiritului și geniului său poetic din tinerețe.

Rezumat al elanurilor, viziunilor și plăsmuirilor artistice ale lui Goethe, *Urfaust*, încheie ca o piatră de hotar revoluția literară pe care a trăit-o, a realizat-o și a caracterizat-o prin opera sa poetul.

Tinerețea lui Goethe și geniul său creator din epoca « Sturm und Drang », nu pot fi înțelese și prețuite așa cum se cuvine, fără a recunoaște și a înțelege în *Urfaust* pe titanul care se ridică deasupra zădărniciilor minții omești și pe omul care soarbe până la fund paharul bucuriilor și suferințelor pământești.

Post Scriptum. Această carte, care trebuia să apară două volume, datorită necesităților tehnice ivite în cursul tipăririi, se va întinde pe trei volume. Primul volum se încheie cu *Urfaust*, al doilea cu *Faust I* iar al treilea cu *Faust II*, împărțind uriașa viață și operă a lui Goethe, după cele trei momente hotărâtoare ale creației sale.

AUTORUL



BIBLIOGRAFIE

IMAGINEA LUI GOETHE ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

1. HARRY MAYNC, *Geschichte der deutschen Goethe-Biographie*, zweiter Abdruck, Leipzig, 1914. Lucrarea lui Maync este un scurt istoric al biografiilor lui Goethe, care se oprește însă la 1914. In « *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* », vol. IV, 1917, Harry Maync publică o completare a studiului său sub titlul: *Die Goethe-Literatur während des Krieges*. Vezi și WILH FRELS: *Goethe-Schriftum*. Ib. G. Ges, Vol. 13, 317 și urm, Vol. 15, p. 247 și urm Vol. 16, p. 231 și urm, Vol. 17. p. 236 și urm.
2. VICTOR HEHN, *Gedanken über Goethe*; vezi studiul despre « *Goethe und das Publikum* ». Ediție nouă, Berlin, 1925, vezi de asemeni Alfred Nollau, *Das literarische Publicum des jungen Goethe von 1770 bis zur Übersiedlung nach Weimar*, în culegerea « *Literatur und Leben* ». Vol. V, Weimar, 1935 și DR. HREMANN BLUMENTHAL *Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes «Goetz» und «Werther»*. Berlin, 1935.
3. *Goethe als Persönlichkeit, Berichte und Briefe von Zeitgenossen*, gesammelt von Heinz Ammelung. Vol. I. Berlin, 1935.
4. *Goethe als Persönlichkeit*, Vol. I, p. 83.
5. *Goethe als Persönlichkeit*, Vol. I, p. 121; vezi și Bodmer über *Goethe*, mitgeteilt von Johann Cruieger, în *Goethe-Jahrbuch*. Vol. I, 1884.

6. RICHARD WEISSENFELS, *Goethe im Sturm und Drang*. Vol. I, Cap. 6. « Goetz », Halle, 1884; mai vezi și Otto Brahm, *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts*. Q. F. 40 Strassburg, 1880. Și *Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes « Goetz » und « Werther »*, herausg. von Hermann Blumenthal, Berlin, 1935.
7. IOH. W. APPEL, *Werther und seine Zeit*. Ediția 4. Oldenburg, 1895.
8. *Goethe als Persönlichkeit*, Vol. I, p. 140. Wieland scrie lui Fritz Jacobi din Weimar la 17 Noemvrie 1775: « O, bester, was soll ich dir sagen? Wie ganz der Mensch beim ersten Augenblick nach meinem Herzen war! » și mai departe: « Seit dem heutigen Morgen ist meine Seele so voll von Goethe, wie ein Thautropfen von der Morgensonne ».
9. *Ibidem*, p. 173.
10. *Ibidem*, p. 285.
11. VICTOR HEHN, *Op. cit.*, p. 68 și urm.
12. Legăturile Sturm und Drangului cu romantismul sunt cu deosebire accentuate în:
 - HERMANN HETTNER, *Die romantische Schule*, capitolul « Vorbereitung der Romantik ». Ed. 2. Leipzig, 1901.
 - DR. HANS RÖHL, *Die ältere Romantik und die Kunst des jungen Goethe*. Berlin, 1909.
 - OSKAR WALZEL, *Deutsche Romantik*, dritte Auflage, besorgt von Oskar Walzel, Berlin, 1914.
 - OSCAR WALZEL, *Deutsche Romantik*, Ed. 2 și 3. « Aus Natur und Geisteswelt », No. 232. Leipzig, 1912.
 - RUDOLF UNGER, *Vom Sturm und Drang zur Romantik*, în « Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte ». Anul 5. Caetul 3. Halle a. d. Saale, 1924.
 - JULIUS PETERSEN, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*. Leipzig, 1925.
 - JOSEF KÖRNER, *Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*. Berlin, 1927.

13. KARL SCHÜDDEKOPF und OSKAR WALZEL, *Goethe und die Romantik*, în *Schriften der Goethe-Gesellschaft*. Vol. 13 și 14. Weimar, 1898 și 1899.
14. RICHARDA HUCH, *Blütezeit der Romantik*, Ed. 4-a. Vol. I, p. 209. Leipzig, 1911.
15. *Goethe als Persönlichkeit*. Vol. I, p. 341 și urm.
16. *Ibid.*, p. 353 și urm.
17. JULIUS BRAUN, *Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen*, 2 vol. Berlin, 1883—1885.
18. *Das Athenäum*, vezi studiul: *Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken*. Vol. III, 2, p. 180 și urm.
19. *Das Athenäum*, Vol. I, 2; vezi și Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, studiul despre Novalis. Ed. 7. Leipzig und Berlin, 1921, p. 323 și urm.
20. DR. HANS RÖHL, *Die ältere Romantik und die Kunst des jungen Goethe*. Berlin, 1909, p. 30 și urm.
21. *Ibidem*, p. 43.
22. MARGARETE SUSSMANN, *Frauen der Romantik*. Jena, 1931, p. 83 și urm.
23. RICHARDA HUCH, *Blütezeit der Romantik*, Ed. 4. Vol. I, p. 209. Leipzig, 1911.
24. JULIUS PETERSEN, *Aus der Goethezeit*, cap. *Jean Paul und die Weimarer Klassiker*. Leipzig, 1932, p. 218 și urm.
25. ALBERT BETTEX, *Der Kampf um das Klassische Weimar*. Zürich și Leipzig, 1935.
26. DR. HANS RÖHL, *Die ältere Romantik...* p. 65 și urm.
27. HERMANN HETTNER, *Die romantische Schule*, p. 145.
28. ALBERT BETTEX, *Op. cit.*
29. M-me de STAEL *De l'Allemagne*, Ed. din Paris, 1856, p. 130.
30. HEINRICH HEINE, *Die romantische Schule*, Vol. 9 din «Heines sämtliche Werke». Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur.
31. ALBERT KÖSTER, *Goethe und sein Publikum*, G. *ib.*, XXIX, 1908; vezi și Dr. Martin Sommerfeld, *Goethe und sein Publikum*, în *Goethe in Umwelt und Folgezeit*, Gesammelte Studien, Leiden, 1935.

32. HUGO LANDGRAF, *Goethe und seine ausländischen Besucher*, în « Die Freunde Goethes im Auslande », Deutsche Akademie. München, 1932.
33. VICTOR HEHN, *Gedanken über Goethe*, în studiul « Goethe und das Publikum ». Ediție nouă. Berlin, 1925.
34. *Aus dem Lager der Goethe-Gegner*, mit einem Anhang: Ungedrucktes von und an Börne, von Dr. Michael Holzmann. Berlin, 1904.
35. WOLFGANG MENZEL, *Die deutsche Literatur*, 2 volume. Stuttgart, 1828.
36. *Aus dem Lager der Goethe-Gegner*, p. 76 și urm. și Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften*. Reclam Vol. III, p. 216 și urm.
37. LUDWIG BÖRNE, *Gesammelte Schriften*, Reclam. Vol. I, pp. 536, 168, 72, 73.
In ce privește atitudinea « Germaniei June » față de Goethe, vezi:
GEORG BRANDES, *Das Junge Deutschland*, Ed. 2. Leipzig, 1896.
JOHANNES PROELSS, *Das Junge Deutschland*. Berlin, 1392.
Dr. R. HOUBEN, *Jungdeutscher Sturm und Drang*. Leipzig, 1911 și
ADOLF CARL von NOË, *Das Junge Deutschland und Goethe*. Dissert. Chicago, 1910.
WILHELM STADLÄNDER, *Börne und sein Verhältnis zu Goethe und Jean Paul*. Berlin, 1933.
38. JOH. PROELSS, *Op. cit.*, p. 540.
39. KARL GUTZKOW, *Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte*. Berlin, 1836, p. 21 și urm.
40. HANS THEWISSEN, *Goethes Einfluss auf Immermanns Romane und Novellen*. Dissert. Marburg, 1907.
41. HEINRICH ILGENSTEIN, *Mörrike und Goethe*. Eine literarische Studie. Berlin, 1902.
42. RICHARD M. WERNER, *Hebbel und Goethe*. GJb. XXV, 1904, p. 174, 81.
43. *Ibidem*, p. 178 și urm.

44. CARL FR. GLASENAPP, *Das Leben Richard Wagners*. Vol. I. Leipzig, 1905.
45. KARL WOLTEREK, *Goethe und Wagner*, în G. Ib. XXXIV, 1913, p. 143 și urm.
46. WOLFGANG GOLTER, *Richard Wagner und Goethe*, G. Ib. XXVI, 1905, p. 214.
47. *Ibidem*, p. 222 și urm.
48. EMIL DU BOIS-REYMOND, *Goethe und kein Ende*. Ed. 2. Berlin, 1885.
49. ALEX. BAUMGARTNER, *Goethe und seine Werke*. Berlin, 1882. Ed. 4, 1924.
50. Dr. THEODOR VOGEL, *Gedanken über Goethe und die Goethe-Studien* în « Goethe-Kalender », 1910, p. 127 și urm. vezi și WOLFFGANG GOETZ, *Fünzig Jahre Goethe-Gesellschaft*. Weimar, 1936.
51. GEORG THUDICUM, *Goethe und unsere Zeit*, G. Ib. XIV, 1895.
52. FRANZ SERWAES, *Goethe am Ausgang des Jahrhunderts*. Berlin 1897, p. 26.
53. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Die Prosaschriften*, Vol. II. Berlin, 1920, vezi « *Die Briefe des jungen Goethe* » și « *Unterhaltung über Tasso* ».
54. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Goethes Westöstlicher Divan*, Jb. G. G. VI, 1919, p. 53 și urm.
55. vezi *Goethe-Kalender*, 1910.
56. RICHARD DEHMEL, *Der Olympier Goethe* în *Die Prosaschriften*, gesammelte Werke. Vol. III. Leipzig, 1921.
57. WALTHER FURCHT, *Richard Dehmel, seine Bedeutung, sein Verhältnis zu Goethe, Lenau und zur Moderne*.
58. *Goethe*, herausg. von Ștefan George und Karl Wolfskehl, în *Deutsche Dichtung*. Vol. II, Ed. 3-a. Berlin, 1932.
59. ȘTEFAN GEORGE, *Goethe-Tag*. în « *Der Siebente Ring* ». Ed. 5-a. Berlin, 1920.
60. EVA SIEBELS, *Rilkes Wendung zu Goethe* și EBERDHART KRETSCHMAR, *Goethe und Rilke* în « *Goethe* », Vierteljahrsschrift der Goethe-Gesellschaft. 2. Bd. 1. Heft, 1937.
61. RUDOLF HUCH, *Mehr Goethe*. Berlin, 18KK, p. 81 și urm.

62. WILHELM BÖLSCHKE, *Goethe im Zwanzigsten Jahrhundert*, Ed. 4. Berlin, 1909; vezi și WALTHER LINDEN, *Goethe und die Deutsche Gegenwart*. Berlin, 1932; HUGO BIEBER, *Goethe im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1932 PAUL LOSENTZ: *Goethes Spuren im geistigen Ringen der Gegenwart*, Weimar 1930.
63. FRANZ SERVAES, *Goethe am Ausgang des Jahrhunderts*. Berlin, 1897, p. 10 și urm.
64. ALFRED BIESE, *Goethes Bedeutung für die Gegenwart*, Neuwied und Leipzig, 1900, p. 10.
65. HERMANN BAHR, *Um Goethe*. Wien, 1917, p. 2 și urm.
66. *Ibidem*, p. 39 și Oskar Walzel, *Goethe und die Kunst der Gegenwart*. Ib. F. G., IV, 1917.
67. EDUARD SPRANGER, *Goethe*.
68. JULIUS PETERSEN, *Goetheverehrung in fünf Jahrzehnten*, Ib. Ges. Ges. 21, 1935.
69. ALBERT SOERGEL, *Dichtung und Dichter der Zeit*. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig, 1925.
70. CARL STERNHEIM, *Tasso, oder die Kunst des Juste Milieu*, în colecția « Tribune der Kunst und Zeit ». Berlin, 1921.
71. OSKAR WALZEL, *Goethe und die Kunst der Gegenwart*, Jb. G. Ges. IV, 1917, p. 94 și urm.
72. HERMANN BAHR, *Op. cit.*, p. 80 și urm.
73. OSKAR WALZEL, *Op. cit.*, p. 116.
74. *Ibidem*, p. 123.
75. ALBERT SOERGEL, *Op. cit.*, p. 286.
76. THOMAS MANN, *Goethe, Tolstoi und Rousseau*. Vol. 10 din Operele sale complete. Berlin, 1931.
77. THOMAS MANN, *Grösse und Leiden der Meister*. Berlin, 1935.
78. GEORG KEFERSTEIN, *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*. Weimar, 1935.
79. ION SÂN-GIORGIU, *Gerhart Hauptmann*, în « Gândirea », Aprilie, 1932.
80. ALFRED BERGMANN, *Das Weltecho des Goethejahres*. Weimar, 1932; vezi și FRANZ THIERFELDER, *Die Goethe-Welt-Feier*.
81. GEORG HILDEBRAND, *Goethe, der Mensch*. Abwehrschrift gegen Goethe-Vergötterung. München, 1932.

82. WILHELM FEHSE, *Goethe im Lichte des neuen Werdens*, Braunschweig, 1935.
 Vezi și A. RAABE, *Goethes Sendung im Dritten Reich*. Bonn, 1934.
83. WILHELM FEHSE, *Op. cit.*, p. 92 și urm.
84. OTTO HARNACK, *Wandlungen des Urteiles über Goethe*, în « Aufsätze und Vorträge ». Tübingen, 1911.
 și JULIUS PETERSEN, *Goethe im Nachruf*, în « Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1931.
85. HARRY MAYNC, *Geschichte der deutschen Goethe-Biographie*. Leipzig, 1914.
86. JOHANN PETER ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*. Weimar, 1835, ed. folosită e a lui Conrad Höfer. Leipzig, 1913.
87. FRIEDRICH WILHELM RIEMER, *Mitteilungen über Goethe*, 2 vol. Berlin, 1841. Ediție nouă la Insel-Verlag. Leipzig, 1921. In aceeași categorie de colecții documentare trebuie amintite cărțile uitate de mult: *Goethe in den Zeugnissen der Mitlebenden*. Berlin, 1882; JOHANNES FALK, *Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt* Leipzig, 1832; și cărțile mai noi: *Goethe als Persönlichkeit. Berichte und Briefe von Zeitgenossen*. Gesammelt von Heinz Amelung, 3 vol. Berlin, 1925; A. NICOLOVIUS, *Über Goethe-Literarisch-artistische Nachrichten*. Leipzig, 1928.
88. G. G. GERVINUS, *Neuere Geschichte der poetischen Literatur der Deutschen*. Leipzig, 1935.
89. MAX RYCHNER, *G. Gervinus, Ein Kapitel über die Literaturgeschichte*. Bern, 1921.
90. HERMANN HETTNER, *Geschichte der deutschen Literatur im 18-ten Jahrhundert*. Braunschweig, 1862—79.
91. AUGUST SPIESS, *Goethes Leben*. Wiesbaden, 1854; JOHANN WILH. SCHÄFER, *Goethes Leben*, 1851.
92. KARL GOEDECKE, *Goethes Leben und Werke*, ed. I, 1874, ed. II, 1883; HEINRICH VIEHOFF, *Goethes Leben*, 4 vol. Stuttgart, 1847 și urm.
93. HERMANN GRIMM, *Vorlesungen über Goethe*, ed. I, 1876, ediție nouă, 1914.

94. WILHELM DILTEY, *Goethe und die dichterische Phantasie*, în « Zeitschrift der Völkerpsychologie », vol. X, 1877 și apoi în *Das Erlebnis und die Dichtung*, ed. VII. Leipzig u. Berlin, 192.
95. HEINRICH DÜNTZER, *Goethe*. Leipzig, 1880; MICHAEL BÉRNAY *Goethe*. Leipzig, 1880.
96. ALEX. BAUMGARTNER, *Goethe und seine Werke*, 3 vol., 1882; ed. IV prelucrată de Stockmann, 1924.
97. RICHARD M. MEYER, *Goethe*, 1894; ed. III, 1905; vezi și Harry Maync, *Op. cit.*, p. 55.
98. ALBERT BIFLSCHOVSCHY, *Goethe*, 2 vol., 1895 și 1903. Ed. revăzută a lui Walter Linden din 1925.
99. FRANZ SERWAES, *Op. cit.*, p. 7.
100. KARL HEINEMANN, *Goethe*, ed. III. Leipzig, 1903; GEORG WITKOWSKY, *Goethe*. Leipzig, 1899, ed. nouă. Berlin, 1933.
101. GEORG BRANDES, *Goethe*, ediție daneză, 1915. Ediție germană, 1921; PHILIP WITKOP, *Leben und Werke*, 2 vol. Stuttgart, 1931.
102. EMIL LUDWIG, *Goethe*, 3 vol. Berlin, 1920.
103. EDUARD ENGEL, *Goethe, der Mann und das Werk*. Berlin, 1909.
104. HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN, *Goethe*, München, 1912; ed. V, München, 1931.
105. GEORG SIMMEL, *Goethe*. Leipzig, 1913.
106. FRIEDRICH GUNDOLF, *Goethe*. Berlin, 1916.
107. HARRY MAYNC, *Die Goethe-Literatur während des Weltkrieges*, Jb. G. Ges. IV, 1917, p. 272.
108. *Op. cit.*, p. 270.
109. EUGEN KÜHNEMANN, *Goethe*, 2 vol. Leipzig, 1930.
110. FRIEDRICH HOHENSTEIN, *Goethe, Die Pyramide*. Berlin, 1929.
111. VIRGIL ROSSEL, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne* Paris, 1897 și LOUIS RAYNAUD, *les Origines de l'influence française en Allemagne* Paris, 1913; LOUIS REYNAUD, *Histoire générale de l'influence française en Allemagne* Paris, 1914.

112. FERNAND BALDENSPERGER, *Goethe en France*. Ed. 2. Paris, 1920 și FERNAND BALDENSPERGER, *Bibliographie critique de Goethe en France*. Paris, 1907.
 vezi și TH. HEINEMANN, *Goethe in Frankreich*. Eine Übersicht über die französische Goethe-Literatur der jüngsten Zeit, în *Euphorion* Vol., 33, 1932, p. 238—40.
113. TH. SÜPFLE, *Goethes literarischer Einfluss auf Frankreich*. Gjb. VIII, 1887.
114. FERNAND BALDENSPERGER, *Goethe en France*, p. 17 și urm., vezi pentru amănunte și Karl Goedeke, *Grundriss*, Vol. IV.
115. Madame DE STAËL, *De l'Allemagne*, ed. 1856.
116. LOUIS P. BETZ, *Goethe et Gérard Nerval*, G Ib. Vol. XVIII, 1897, p. 197—217.
117. P. BETZ, *Op. cit.*, p. 205.
118. PIERRE LASSERRE, *Faust en France et autres études*. Paris, 1925, p. 4. vezi și F. E. ROSS, *Goethe în France*, Dissert. Urbana 1932.
119. PIERRE SASSERRE, *Op. cit.* p. 44.
120. Pentru toate aceste amănunte, vezi FERNAND BALDENSPERGER *Op. cit.*, p. 180 și urm.
121. *Ibidem*, p. 262 și urm.
122. *Ibidem*, p. 318 și urm.
123. A. BACHAT, *Les origines de Werther*. Paris, 1855; A. MEZIÈRES, *Wolfgang Goethe, les oeuvres expliqués par la vie*, 2 vol. Paris, 1872; A. BOSSERT, *Goethe, ses précurseurs et ses contemporains*. Paris, 1872.
124. G. H. LEWES, *Vie de Goethe*, traduit par Alfred Hédouin. Paris, 1866.
125. ERNEST LICHTEMBERGER, *Étude sur les poesies lyriques de Goethe*. Paris, 1882; PAUL STAPFER, *Goethe et ses deux chefs d'œuvre classiques*. Paris, 1886.
126. Vezi mai cu seamă dintre periodicele foarte bogate în contribuțiuni goetheene *Revue de littérature comparée*, Ianuarie-Martie, 1932 și *La Nouvelle Revue Française*, Martie, 1932.
127. FERNAND BALDENSPERGER, *Op. cit.*, p. 312 și urm,

128. EDUARD ROD, *Essai sur Goethe*. Paris, 1898 (apărut mai întâi în «*Mercure de France*» 1895, 96, 97) și EMILE FAGUET, *Propos littéraires* (troisième série), în studiul *Le Goethe de M. Ed. Rod*. Paris, 1905.
129. FREDERIC GUNDOLF, *Goethe, traduit de l'allemand*. Paris, 1935 și Emil Ludwig, *Goethe, l'histoire d'un homme*. Paris, 1936.
130. JEAN MARIE CARRÉ, *La vie de Goethe*. Paris, 1927.
131. P. LOISEAU, *Goethe et la France*. Paris, 1932.
132. ANDRÉ GIDE, *Goethe*, în «*Nouvelle Revue Française*», Martie 1932, p. 368 și urm.
133. HENRI MASSIS, *Evocations, Souvenirs*, 1909—11. Paris, 1931.
134. ANDRE SUARÉS, *Goethe l'universel* în «*Nouvelle Revue Française*. Martie 1932, p. 383.
135. *Lettres à Madame Stein* Paris, 1930; *Verité et fiction*, tradusă de P. de Colombier Paris, 1930; *Conversations avec Eckermann*, tradusă de J. Chuzeville Paris, 1930; *Conversations avec Soret*, tradusă de Robinet de Clerry Paris, 1930 și *Entretiens avec le chancelier Müller*, tradusă de A. Bequin Paris, 1930.
136. FRANCOIS PONCET, *Les Affinités de Goethe*. Paris, 1898.
137. HENRI DE REGNIER, *Figures et caractères* (citat de Baldensperger, *Goethe en France*).
138. FREDERIC NORMAN, *Goethe und das heutige England*, *Ib G. Ges* Vol. 17, 1931, p. 218.
139. JEAN MARIE CARRÉ, *Goethe en Angleterre*. Paris, 1920, ALOIS BRANDL, *Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England*. *G Jb.*, III, 1882 și XX, 1899. WILH VOLLRATH, *Goethe und Grossbritannien* Erlangen 1932 și *Herm. Boehchenstein, Des literarische Goethebild der Gegenwart in England* Breslau 1933.
140. I. G. ROBERTSON, *Goethe and Byron*. London, 1923; vezi recenzie lui Goethe despre *Manfred* din «*Kunst und Altertum*», 1820.
141. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*. Convorbirea din 16 Noemvrie 1832.

142. JEAN MARIE CARRÉ, *Op. cit.* și ALOIS BRANDL, *Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken*. G. Jb., XX.
143. ERICH SCHMIDT Richardson, *Rousseau und Goethe* și ALOIS BRANDL, *Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England*. G. Jb., Vol. III, p. 29 și urm.
144. JOHN G. ROBERTSON, *Goethe in England*. G. Jb. Vol. XVIII, 1892, p. 41.
145. JEAN MARIE CARRÉ, *Op. cit.*, p. 206 și urm.
146. JEAN MARIE CARRÉ, *Op. cit.*, p. 331 și urm.
147. FREDERIC NORMAN, *Op. cit.*, Jb. G. Ges. Vol. XVIII, 1931, p. 228.
148. JEAN MARIE CARRÉ, *Op. cit.*, 251.
149. JOHN G. ROBERTSON, *Goethe in England*. Jb. G. Ges. Vol. 18, 1932.
150. HYPOLITE TAINE, *Histoire de la litterature anglaise*. Vol. V. Ed. 6. Paris, 1886, p. 268.
151. *Goethes und Carlyles Briefwechsel*. Berlin, 1887.
152. CARRÉ, *Op. cit.*, 200.
153. G. H. LEWES, *The Life and Works of Goethe*. London a Vol. 1855. Ed. nouă, 1900. Vezi și ediția germană: *Goethes Leben und Schriften von G. H., ewes*. Berlin, 1857.
154. P. HUME BROWN, *Life of Goethe*, 2 volume. Londra 1920 și J. G. ROBERTSON: *The Life and Work of Goethe 1794—1832*. Londra, 1932. Nu trebuie trecute cu vederea aici nici lucrările F. M. STAWELL și G. D. DICKINSON: *Goethe and Faust* (Londra, 1928) cuprinzând o traducere nouă a poemei, cu interpretarea și adnotările necesare și a lui H. W. NEVISON: *Goethe, man and poet*. London, 1931.
155. HERMANN BOESCHENSTEIN, *Das literarische Goethebild der Gegenwart*. m England Breslau, 1933.
156. KARL WOLTEREK, *Goethe-Fragen in Amerika*. Jb. G. Ges. Vol. 33, 1921, p. 178. vezi și CAMILLO VON KLENZE *Das amerikanische Goethebild*. Dt. Ak. Mitt. 1933 p. 114-210.
157. CALVIN THOMAS, *Emersons Verhältnis zu Goethe*. G. Jb., Vol. 24, 1903, p. 132—52.

158. HUGO LANDGRAF, *Goethe und seine ausländischen Besucher*, in « Die Freunde Goethes im Auslande », p. 98.
159. HORATIO S. WITHE, *Goethe in Amerika*. G. Jb., Vol. V, 1884, p. 225.
160. MARGARETT FULLER, *Menzels View of Goethe*.
161. KARL WOLTEREK, *Op. cit.*, p. 176.
162. KARL SCHREIBER, *Goethe in Amerika*. G. Jb., Vol. XV, 1894.
163. KARL WOLTEREK, *Op. cit.*, p. 178.
164. CALVIN THOMAS, *Op. cit.*, p. 138 și urm.
165. KARL KNORTZ, *Goethe in Amerika*. Zürich, 1885 și C. THOMAS, *Op. cit.*, p. 151.
166. R. W. EMERSON, *Goethe oder der Schriftsteller* (in Repräsentanten des Menschengeschlechtes). Reclam, Nr. 3464--68.
167. HORATIO S. WHITE, *Op. cit.*, p. 242.
168. KARL WOLTEREK, *Op. cit.*, p. 180 și urm.
169. HORATIO S. WHITE, *Op. cit.*, p. 253 și urm.
170. HJALMAR HJORT BOYESEN, *Kommentar zu Goethes Faust*, autorisierte Bearbeitung, mit Erläuterungen von Otfried Mylius. Reclams Universal Bibliothek No. 1521, 1522. Leipzig, 1881.
171. FRANZ THIERFELDER, *Die Goethe-Weltfeier 1933* in « Die Freunde Goethes im Auslande ».
172. BARKER FAIRLEY, *Goethe as revealed in his Poetry*. London și Toronto, 1932.
173. Au apărut fragmente traduse în 1832.
174. *Il Faust*, versione integra dell edizione critica di Weimar, con introduzione e commento a cura di Guido Manaccorda, 2 vol. Milano, 1932.
175. CARLO FASOLA, *Goethe und sein italienisches Publikum*. G. Jb. Vol. XXX, 1909, p. 59.
176. E. BENVENUTI, *Il Werther, lu liricae la drammatica. del Goethe e la letteratura italiana*. Nuova Rasegna di Letteratura, Firenze.
177. F. DE SANCTIS, *Storia dela Letteratura Italiana*, ed. a cura di Raolo Arcari, vol. II, p. 351.

178. FASOLA, *Op. cit.*, p. 170 și urm. Fasola publică o bibliografie completă a legăturilor literare italiene cu Goethe, până la 1909. In ce privește pe A. Farinelli, merită relevat mai ales studiul *Dante e Goethe*. Firenze 1900, conferințele sale asupra lui Faust și altele.
179. GARCIA MORENTE, *Goethe und die Hispanische Welt*, Jb. G. Ges. Vol. 18, 1932, p. 80 și urm.
180. *Ibidem*, p. 84 și urm.
181. J. J. A. BERTRAND, *Goethe en Catalogne* în « Revue de littérature comparée, Ianuarie-Martie, 1932, p. 176 și urm.
182. J. J. A. BERTRAND, *Goethe en Catalogne*, p. 182.
183. GEORG BRANDES, *Goethe und Dänemarck*. Gjb., II, 1881
184. EWERT WRANGEL, *Werther und das Wertherfieber in Schweden*, G Jb. vol. XXIX, 1908, p. 139.
185. GEORG BRANDES, *Op. cit.*, p. 36 și urm.
186. EWERT WRANGEL, *Op. cit.*, p. 135 și urm.
187. FREDERIK BÖMK, *Goethe und die skandinavische Welt*. Jb. G. Ges. 18, 1932. vezi și HILMA BORELIUS, *Goethe und Skandinavien* G. R. Mon. 20 1932 p. 123-34.
188. I. H. SCHOLTE, *Goethe und Holland*, Jb. G. Ges. vol. 18, 1932, p. 97. și urm. I. H. SCHOLTE: *Goethe und Holland* Dt. Ak. MItt. 1932 p. 4-77.
189. I. H. SCHOLTE *Op. cit.*, p. 101.
190. *Ibidem*, p. 103 și urm.
191. SPIRIDON WUKADINOVIC, *Goethe und die slavische Welt*. Jb. G. Ges., Vol. 18, 1932, p. 58.
192. EUGEN ZABEL, *Goethe und Russland*. Jb. G. Ges., vol. 8, 1921. M. GORLIN, *Goethe und Russland*. Zs f. Slav Phil. 9 p. 335-57 10. p 310-34 și IOSEF MATL. *Goethe bei den Slaven* Jahrbuch für Kultur und Geschichte der Slaven. N. F. p. 37-51.
193. *Goethe, Uvarow und ihr Briefwechsel*. Mit Erläuterungen von Dr. G. Schmidt. Petersburg, 1888.
194. HUGO LANDGRAF, *Goethe und seine ausländischen Besucher*, in « Den Freunden Goethes im Auslande ». Deutsche Akademie. München, 1932, p. 83.

195. EUGEN ZABEL, *Op. cit.*, p. 45.
196. FRITZ STRICH, *Goethe und die Weltliteratur*, Jb. G. Ges. Vol. 18, 1932, p. 177.
197. RICHARD GEBHARD, *Ivan Turgenev über Goethes Faust*. G. Jb., vol. XXXI, p. 157. și ELIAS ROSENKRANZ, *Turgenev und Goethe*, Germémoslavica 2 76-90.
198. GUSTAV KARPELES, *Goethe und Polen*. Berlin, 1890. IULIUS TWARDOWSKI *Goethe und Polen, Polen und Goethe*, Ib. G. Ges. Vol. 19. p. 142-66.
199. GUSTAV KARPELES, *Op. cit.*, p. 120 și urm.
200. SPIRIDON WUKADINOVICZ, *Op. cit.*, p. 66 și urm.
201. GUSTAV KARPELES, *Op. cit.*, p. 140 și urm.
202. *Ibidem*, p. 156 și urm.
203. SPIRIDON WUKADINOVICZ, *Goethe und Polen*. Krakau, 1930.
204. GUSTAV KARPELES, *Op. cit.*, p. 164.
205. MILOS TRIVUNAC, *Goethe et la Yougoslavie*, în «Revue de Littérature comparée, Ianuarie-Martie, 1932, p. 159 și urm.
206. *Ibidem*, p. 162.
207. M. T. SELESCOVICZ, *Über den deutschen Einfluss auf die jugoslavische Literatur*, în «Europäische Revue». Anul X, Nr. 8, August 1934.
208. SPIRIDON WUKADINOVICZ, *Goethe und die slavische Welt*, Jb. G. Ges. vol. 18, 1932, p. 64.
vezi și I. MATL, *Goethe bei den Slaven*. Jb. f. Kultur u. Geschichte de Slaven. Neue Folge, 1933.
209. MILOS TRIVUNAC, *Op. cit.*, p. 168.
210. *Ibidem*, p. 171.
211. MILOS TRIVUNAC, *Goethe*. Beograd, 1931.
212. JAKOB BLEYER, *Goethe in Ungarn*. Jb. G. Ges., vol. 18, 1930, p. 116 și urm. Vezi și IOSEF TROSTLER, *Goethe und die neuere ungarische Litektur*. Budapest 1932.
213. JACOB BLEYER *Op. cit.*, p. 122 și urm.
214. *Ibidem*, p. 128 și urm.
215. *Ibidem*, p. 132.
216. SPIRIDON WUKADINOVICZ, *Goethe und die slavische Welt*, p. 69.
217. FRANZ THIERFELDER, *Op. cit.*, p. 95.

218. ALEXANDER STEINMETZ, *Kostis Paamas*, in « Mitteilungen der Deutschen Akademie », XI. Jahrgang, 2. Heft. München 1936, p. 216. și ALEXANDER STEINMETZ *Konstantin Mermingas I. W. Goethes Faust I und II*, neugriechisch Athen 1935 in « Mitteilungen der Deutschen Akademie, » XI Jahrg. 3 Heft. München 1936, p. 447 și urm. și ALEXANDER STEINMETZ: *Mermingas Konstantin Die Lyrische Dichtung*, neugriechisch, Athen, 1937 recensie in Dt. Ak. Mitt. XII Jahrg. 2 Heft, München 1937, p. 273—238. vezi și COSTIS PALAMAS *Goethe en Grèce*. Europe 1932.
219. Vezi pentru detalii lucrările foarte harnice și minuțioase ale lui Ion Gherghel, *Goethe în literatura română*, vol. I. București 1931 și *Bibliografia critică despre Goethe în literatura română*, în Revista Germaniștilor Români, An. III, Vol. 2 și 3, An. IV, Nr. 2 și 3, 1935.
220. I. E. TOROUȚIU, *Ienăchiță Văcărescu*, în *Pagini din monografia lui Goethe*. București, 1931.
221. ION GERGHEL, *Goethe în literatura română*, p. 52 și urm. vezi și ION GERGHEL: *Bibliografie critică despre Goethe*, Rev. Ger. An. IV., Nr. 3, 1935.
222. GOETHE, *Versuri în românește*, cu prilejul a o sută de ani dela moartea poetului, București 1932. Ediție nouă în Biblioteca pentru toți, Nr. 1286 cu un studiu introductiv de Ion Pilat.
223. ION SÂN-GIORGIU, *Mihail Eminescu și Goethe*. Craiova, 1929
224. A. VÂNTUL, *Un studiu asupra vieții și a principatelor scrieri ale celor doi poeți germani Goethe și Schiller*. Iași, 1891.
225. EM. GRIGOROVITZA, *Faust*, Studiu la geneză, dezvoltarea și analiza critică a operii lui Goethe. București 1903.
226. GHEORGHE LAZĂR, *Goethe ca poet, privit în cadrul vieții germane*. Conv. Lit. 1910. XLIV.
EM. GRIGOROVITZA, *Suferințele Tânărului Werther*, Reflexiuni la romanul lui Goethe. București 1903.
GHEORGHE LAZĂR, *Două răstimpuri în dezvoltarea personalității poetice a lui Goethe*. Conv. Lit. 1915 LXIX.
P. CERNA, *Faust*, Conv. Lit. 1909, XLII.

227. I. E. TOROUȚIU, *Hermann și Dorothea*. București, 1931.
 LUCIAN BLAGA, *Daimonion*, Cluj, 1930.
 N. IORGA, *Goethe, caracterul său și izvoarele de inspirație*. 1932.
 G. G. ANTONESCU, *Goethe filozof și pedagog*. București, 1932.
 TUDOR VIANU, *Goethe în timpul nostru*, în « Gândirea », Martie 1932.
 ION PILAT, *Introducerea la Antologia* din Biblioteca pentru toți, Nr. 124.
 ION SÂN-GIORGIU, *M. Eminescu și Goethe*, Craiova, 1929.
 ION SÂN-GIORGIU, *Goethe eroticul și sexualul*, în Pagini de critică, Biblioteca Dimineața.
 ION SÂN-GIORGIU, *Personalitatea lui Goethe*, București, 1932.
 ION GHERGHEL, *Goethe în literatura română*, București, 1931.
 ALEXANDRU IEȘAN, *Goethe-Faust și tendințele spiritului actual*, București, 1932.
228. FRANZ THIERHENDER, *Op. cit.*, și BERGMANN, *Op. cit.*
229. GEORG BRANDES, *Goethe in Dänemark*, G Jb. Vol. II, 1881.
230. FREDRICH VON DER LEYEN, *Goethe und die Weltliteratur* în Jb. G. Ges. vol. V, 1918, și FRITZ STRICH, *Goethe und die Weltliteratur*, în Jb. G. Ges. vol. 18, 1931. PAUL KLUCKHOAN, *Goethe und die jungen Generationen* în Reden bei der Goethefeier der Universität Tübingen 1932 p. 7-23.
231. RUDOLF HALLER, *Goethe und die Welt des Biedermeiers* în « Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte ». Anul XIV, 1936, Caetul 3.
232. Vezi « AUS GOETHES BRIEF TASCHEN ». Anhang zu Mercier-Wagners « Neuem Versuch über die Schauspielkunst ». (1775). Goethes Werke. Gr. W. A. Erste Abteilung, Vol. 37.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

LUCRĂRI GENERALE

E. Cassirer: *Freiheit und Form*. Ed. II-a, Berlin, 1918. — E. Cassirer: *Idee und Gestalt*. Berlin, 1921. — H. Cysarz: *Erfahrung und Idee*. Wien, 1921. — H. A. Korff: *Geist der Goethezeit*. 2 Vol. Leipzig, 1923 și 1930 — K. Fischer: *Geschichte der neuen Philosophie* Vol. IV—VI, ed. V-a, Heidelberg, 1909 și urm. — N. Hartmann: *Die Philosophie des deutschen Idealismus*. Partea I, Berlin și Leipzig, 1923. — E. Spranger: *Der deutsche Klassizismus und das Bildungsleben der Gegenwart*. Erfurt, 1927. — K. Jöel: *Die Bedeutung unseres klassischen Zeitalters für die Gegenwart*. 1916. — R. Eucken: *Die Träger des deutschen Idealismus*. Berlin, 1924. — K. Vorländer: *Die Philosophen unserer Klassiker*. Berlin und Stuttgart, 1923. — K. Vorländer: *Kant, Schiller, Goethe*. Ed. II-a, Leipzig, 1923. — K. Bornhausen: *Schiller, Goethe und die deutschen Menschheitsideale*. Leipzig und Berlin, 1920. — R. Lehmann: *Die deutschen Klassiker Herder, Schiller, Goethe als Erzieher*. Leipzig, 1921. — M. Kommerell: *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*. Berlin, 1928. — Madame de Stael: *De l'Allemagne*. Paris, 1856, prima ediție Berlin, 1814. — H. Hettner: *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert*. III, 1, 2, ediția 6-a din Braunschweig, 1913. — O. Walzel: *Die deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart*. Handbuch der Literaturwissenschaft. Wildpark-Potsdam, 1927. — A. Eloesser: *Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart*. Vol. I, Berlin, 1930. — Fr. Strich: *Deutsche Klassik und Romantik*. Ediția 2, München, 1924. —

O. Walzel: *Klassizismus und Romantik als europäische Erscheinungen*. Propyläen Weltgeschichte. Vol. 7, Berlin, 1930. — Giedion: *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*. München, 1922. — O. Harnack: *Die klassische Aesthetik der Deutschen*. Leipzig, 1892. — O. Harnack: *Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes*. Berlin, 1906. — Fr. Schultz: *Der Mytus des deutschen Klassizismus*. Vol. IV, 1928.

LUCRĂRI BIBLIOGRAFICE

K. Goedeke: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*. Vol. IV, 2, 3, 4, ed. III-a, Dresden, 1910—1913; vol. V, ed. III., Dresden, 1893. — Max Koch: *Neure Goetheliteratur*. Berichte des freien deutschen Hochstifts, Frankfurt, 1889—1901, în vol. V—XVII și L. Geiger: *Goethe — Jahrbuch*. — Friedrich Mayer: *Verzeichnis einer Goethe-Bibliothek*. 1908. — A. Bartels: *Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur*. 2, Auflage, Leipzig, 1909. — Harry Maync: *Geschichte der deutschen Goethe-Bibliographie*. 2, Abdruck, Leipzig, 1914. — Julius Zeitler: *Goethe Handbuch*. 3 Vol., Stuttgart, 1917, alphabetisch geordnetes Nachschlagewerk für mit Goethe in Verbindung stehende Personen und Sachen. — R. F. Arnold: *Allgemeine Bücherkunde*. Ediția 2, Berlin und Strassburg, 1919. — J. Elias: *Jahresberichte für neue Literaturgeschichte*. Stuttgart und Leipzig, 1892 — 1908; Berlin, 1899 — 1914. Berlin 1920 și urm. — *Jahresbericht über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiet der neuen deutschen Literatur*. Berlin und Leipzig, 1924 și urm. — O. Diesch: *Bibliographie der germanistischen Zeitschriften*. Leipzig, 1924. — Bergmann: *Das Weltecho des Goethejahres*. Weimar 1933. — Wilhelm Frels: *Goetheschriftum des Goethejahres*. Weimar, 1934.

OPERE, SCRISORI, CONVORBIRI

Grossherzogin Sophie von Sachsen: *Weimarer Ausgabe Goethes sämtliche Werke*. 125 Vol., Weimar, 1887—1918. — E. von der Hellen: *Jubiläums-Ausgabe*. 41 Bände, Stuttgart, 1902. — *Cottasche Jubiläumsausgabe* 40 Vol. Stuttgart 1902 — 07 R. Petsch: *Festaussgabe des bibliographischen Institutes*. 18 Vol.,

Leipzig, 1926. — Werke: *Im Auftrage des Goethe- und Schillerarchivs*. Herausg. von Anton Kippenberg, Julius Petersen und Hans Wahl, 50 Vol., Berlin—Mainz, 1932. — Max Morris: *Der junge Goethe*. 6 Vol., Leipzig, 1909—1912. Abt. IV, der Weimar Ausgabe, 50 vol. — Stefan George und Karl Wolfskehl: *Goethe*. Eine Auswahl. — Philipp Stein: *Briefe*. 8 Vol. Berlin 1902—1905 — E. von der Hellen: *Briefe* 6 Vol. Stuttgart, 1901—1913. — G. Roethe: *Briefe des jungen Goethe*. Leipzig, 1926. — Eckermann: *Gespräche mit Goethe*. — R. M. Meyer: *Goethe und seine Freunde im Briefwechsel*. 3 Vol. Berlin, 1909—1911. — F. von Biedermann: *Goethes Gespräche*. 5 vol., Leipzig, 1905—1911. — F. Deibel und Fr. Gundelfinger: *Goethe im Gespräch*, Auswahl Ediția 3. Leipzig, 1907. — Heinz Amelung: *Goethe als Persönlichkeit*. Berichte und Briefe von Zeitgenossen 3 Vol., München, 1914. — W. Bode: *Auch eine Lebensgeschichte*. Berlin, 1917. — Hans Gerhard Gräf: *Goethe über seine Dichtungen* 6 vol., Frankfurt a/M., 1901—1907. — W. Bode: *Goethes Gedanken aus seinen mündlichen Äusserungen*. Zusammenge stellt und erläutert 2 vol. Berlin, 1907, — Frédéricik Soret: *Zehn Jahre bei Goethe*. Leipzig, 1929. — Diana von Pappeneheim und Jenny von Grestedt: *Memorien um die Titanen*. Edit. nouă Dresden, 1932.

MONOGRAFII

Heinrich Viehoff: *Goethes Leben*. 4 Vol. Stuttgart, 1847 și următoarele, ed. V-a, 1885. — G. A. Lewes: *Goethes Leben und Werke*. Autorisier te Übersetzung von Dr. Julius Frese, 2 vol., Stuttgart, 1903. Prima ediție engleză, Londra, 1856. Această lucrare poate fi socotită ca cea dintâiu biografie științifică a lui Goethe. — Hermann Grimm: *Goethe*. Vorlesungen. 2. Vol., 1876, ed. VIII-a, 1903. — Wilhelm Diltey: *Goethe und die dichterische Phantasie*. 1877, ca articol de revistă, iar apoi în volumul « Das Erlebnis die Dichtung », 1905, ed. VII-a, 1921. — Heinrich Düntzer: *Goethe*. 1880. — Ad. Schöll: O biografie pe care n'a putut-o realiza, a apărut doar « *Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens* ». Berlin, 1882. — Al. Baumgartner: *Goethe und seine Werke*. 3 vol. ed. IV-a, prelucrată de Stockmann, 1924. — Guido Menarci: *Goethe*. Firenze, 1890.

— Richard M. Meyer: *Goethe*. 1894, ed. III-a, 1905. — R. W. Moore: *Goethe*. His life and work, Pennsylvania and London, 1897. — Albert Bie'schowsky: *Goethe*. Leipzig, 1899 și ed. nouă, Berlin, 1933. — Karl Heinemann: *Goethe*. Ed. I. 1895 Ed. III-a, Leipzig, 1903. — Georg Witkowski: *Das Leben Goethes*. Ed. nouă, Berlin, 1932. — C. Simond.: *Goethe*. Paris, 1908. — Eduard Engel: *Goethe*. Der Mann und das Werk, Berlin, 1909. — Moeller van den Bruck: *Goethe*. Minden i. W., 1907. — H. St. Chamberlain: *Goethe*, 1912. Ed. 5 München 1932 — G. Simmel: *Goethe*, 1912 și ed. nouă 1923. — Fr. Gundolf: *Goethe*. Berlin, 1916, ed. nouă, Berlin, 1930. — Emil Ludwig: *Goethe*. 3 vol., Stuttgart și Berlin, 1920. — Benedetto Croce: *Goethe*. Verdeutscht von I. Schlosser, 1921. — Georges Brandes: *Goethe*. tradus de C. Holm și E. Stein, 1922, ed. completă, 1930. — M. Kommerell: *Goethe*. In «Der Dichter und Führer in der deutschen Klassik». — I. G. Robertson: *Goethe*. London, 1927, ed. nouă, 1932. — F. A. Hochenstein: *Goethe, die Pyramide*. Dresden, 1929. — E. Barthel: *Goethe als Sinnbild deutscher Kultur*. Darmstadt und Leipzig, 1930. — Eugen Kühnemann: *Goethe*. 2 vol., Leipzig, 1930. — Karl Vietor: *Der junge Goethe*. Leipzig, 1930. — Philipp Witkop: *Goethe*. Leben und Werke, 2 vol., Stuttgart, 1931. — J. R. Haarhaus: *Goethe*. Reclam Nr. 3938 — 3940. — Lavinia Mazzuchetti: *La vita di Goethe seguite nell'epistolario*. Milano, 1932. — Giuseppe Zamboni: *Goethe*, Firenze, 1932.

PORTRETELE LUI GOETHE

Fr. Zarnke: *Kurzgefasstes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnissen*. auf 12 Tafeln, 124 Bildern. Leipzig, 1888, — E. Schulte-Strathaus: *Die Bildnisse Goethes*. München, 1910. — Emil Schaeffer: *Goethes äussere Erscheinung*, in literarischen und künstlerischen Dokumenten seiner Zeitgenossen. Leipzig, 1914. — Fr. Stahl: *Wie sah Goethe aus*. Berlin, 1904. — Franz Neubert: *Goethe und sein Kreis*. Berlin 1919. — *Goethe in Bildnis*. Herausg. von Hans Wahl. Leipzig, 1930. — Rudolf Payer-Thurn: *Goethe*. Ein Bilderbuch. Sein Leben und Schaffen in 444 Bildern erläutert. Leipzig, 1932.

ANUARE ȘI CERCETĂRI SPECIALE

Goethe Jahrbuch (G. Jb.). Intemeiat de Ludwig Geiger. A apărut dela 1880—1913 cuprinzînd studii și bibliografie goetheană — *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* (Jb.G.Ges.), apare dela 1914 anual, cu studii și recenzii dar numai uneori cu bibliografia. Dela 1936 apare ca revistă trimestrială sub numele de *Goethe*. — *Schriften der Goethe Gesellschaft* (Sch. d.G.Ges), în 1885 și următo.ii *Chronik des Wiener Goethe-Vereines*, 1884 și următorii. *Publications of the English Goethe Society*, în 9 vol. — *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*. Leipzig, 1921, și urm. *Katalog der Sammlung Kippenberg*. Ed. II-a, 3 vol., Leipzig, 1928. — Iul. Zeitler: *Goethe — Handbuch*. 3 vol., Stuttgart, 1916 — 1918. — H. G. Gräf: *Goethe über seine Dichtungen*. 9 vol., Frankfurt a/M. 1901 și urm. — P. Fischer: *Goethe Wortschatz*. Leipzig, 1929.

CULEGERI DE STUDII ȘI CHARACTERIZĂRI

Heinrich Düntzer: *Studien zu Goethes Werken*. Elberfeld, 1849. — Heinrich Düntzer: *Neue Goethe-Studien*. Nürnberg, 1861. — Heinrich Düntzer: *Abhandlungen zu Goethes Leben, und Werken*. 2 Vol. 1885, Leipzig. — Heinrich Düntzer: *Zur Goethe — Forschung*. Stuttgart, 1891. — Heinrich Düntzer: *Aus Goethes Freundekreis*. Braunschweig, 1868. — Woldemar von Biedermann: *Goethe-Forschungen*. 3 vol. Leipzig, 1879—1899. — Wilhelm Scherer: *Aus Goethes Frühzeit*. Strassburg, 1879. — Wilhelm Scherer: *Aufsätze über Goethe*. Ediția 2-a, Berlin, 1900. — Fr. Zarnke: *Goethe-Schriften*. Kleine Schriften, vol. XII, Leipzig, 1897. — Hyalmar Boyesen: *Essays on German Literature*. p. 1—173, London, 1893. — Eduard Rod: *Essai sur Goethe*. Paris, 1898. — Max Morris: *Goethe-Studien*. Ediția 2-a 2 vol. Berlin, 1902. — K. Muthesius: *Goethe als Kinderfreund*. Ediția 2-a Berlin, 1900. — Erich Schmidt: *Charakteristiken*. Erste Reihe, Berlin, 1900. — Erich Schmidt: *Charakteristiken*. Zweite Reihe, Berlin, 1900. — Max Dietz *Goethe*. Stuttgart, 1902. — Fr. von Müller: *Drei Reden des Kanzlers*. Goethes Persönlichkeit, ed.

Wilhelm Bode, Berlin, 1901. — Wilhelm Bode: *Goethes Religion und politischer Glaube*. Ediția 2-a Berlin, 1903. — Wilhelm Bode: *Goethes Lebenskunst*. Ediția 2-a Berlin, 1903. — Wilhelm Bode: *Goethes Ästhetik*. Berlin, 1901. — Wilhelm Bode: *Goethes Weg zur Höhe*. Berlin, 1903. — Wilhelm Bode: *Die Tonkunst in Goethes Leben*. Berlin, 1912, 2 vol. — Wilhelm Bode: *Weib und Sittlichkeit in Goethes Leben und Denken*. Berlin, 1926. — H. G. Gräf: *Skizzen zu des Dichters Leben und Werken*. 1924. — Franz Koch: *Goethe und Plotin*. Berlin, 1925. — K. Burdach: *Goethe und sein Zeitalter*. Vorspiel, 1925. — Castle: *In Goethes Geist*. Wien, 1926. — Karl Vossler: *Goethe und das romantische Formgefühl*. Jb. G. Ges. Vol. 14. — Gisbert Klingemann: *Goethes Verhältnis zu Laurence Stern*. Marburg, 1929. — Felix A. Theilhaber: *Goethe, Sexus und Eros*. Berlin, 1929. — Werner Saenger: *Goethe und Giordano Bruno*. München, 1930. — Julius Petersen: *Goethe und Lessing*. in *Euphorion*, 1930. — G. Roethe: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*. 1932. — Chr. Janentzky: *Goethe und das Tragische*. Logos, vol. 16. — C. G. Carus: *Goethe*. Zu dessen näheren Verständnis herausgegeben von Karl Ebstein. Dresden, 1927. — Thomas Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*. Berlin, 1932. — Barker Fairley: *Goethe*. London, 1932.

CERCETĂRI SPECIALE

E. Caro: *La philosophie de Goethe*. Edit. 2, Paris, 1880. — Herm Siebeck: *Goethe als Denker*. Stuttgart, 1902. — E. Mericke Glücker: *Goethe als Geschichtsphilosoph und die geschichtsphilosophische Bewegung seiner Zeit*. Leipzig, 1907. — K. Lamprecht: *Beiträge zur Kultur und Literaturgeschichte*. 1 Heft. — Rudolf Eucken: *Goethe und die Philosophie*. G. Jb. XXI, 1900. — Christoph Schrenpf: *Goethes Lebensanschauung in ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Stuttgart, 1905. — Max Wundt: *Goethes Wilh. Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals*. Ed. II-a, Berlin și Leipzig, 1932. — Theobald Ziegler: *Goethes Welt und Lebensanschauung*.

Berlin, 1914. — E. A. Boucke: *Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage*. 1907. — F. Kapstein: *Goethes Weltanschauung*. 1925. — O. Fischer: *Goethes Alterweisheit*. 1921. — P. Fischer: *Goethes letztes Lebensjahr*. — R. Steiner: *Goethes Weltanschauung*. 1921. — H. A. Korff: *Die Lebensidee Goethes*. 1925. — G. Rabel: *Goethe und Kant*. 2 vol., Wien, 1927. — Eugen Wolf: *Irrationelles und Rationelles in Goethes Lebensgefühl*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur-Wissenschaft und Geistesgeschichte. 9, 4. — A. Emrich: *Goethes Intuition*. Berlin 1928. — Paul Fischer: *Goethes Wortschatz*. Leipzig, 1929. — Bruno Bauch: *Goethe und die Philosophie*. — Kurt Kovalenski: *Die philosophischen Grundlagen von Goethes Weltanschauung*. Zeitschrift für Deutschkunde, 1930. — Walter Lehmann: *Goethes Geschichtsauffassung in ihren Grundlagen*. Berlin 1930. — Ludwig Brehm: *Goethes deutsch*. — Campe: *Der liberale Gedanke in Goethes Weltanschauung*. 1931. — Leisegang: *Goethes Denken*, 1932. — Eugen Filtsch: *Über Goethes Stellung zu Religion und Christentum*. Gotha, 1894. — K. Jell: *Goethes sprachliche Benutzung der Bibel, behandelt von Hehn*. Freiburg 1899 — O. und Herm Henkel: *Goethe und die Bibel*. Wernigerode, 1907. — Friedrich Kluge: *Goethe und die deutsche Sprache*, in «Von Luther bis Lessing». Seite 209—235. Edit. 4 Strassburg, 1904. — G. Rausch: *Goethe und die deutsche Sprache*. Leipzig, 1904. — Johann Seiler: *Die Anschauungen Goethes von der deutschen Sprache*. Stuttgart, 1909. — Th. Vogel: *Goethes Selbstzeugnisse über seine Stellung zur Religion und religiösen kritischen Fragen*. Ed. III-a, Leipzig, 1902. — O. Kron: *Goethes Lebenswahrheit in ihrer Verbindung zum Christentum*. 1900. — A. Menzel: *Goethes Welt — und Lebensanschauung*. 1919. — K. I. Obenauer: *Goethe in seinem Verhältniss zur Religion*. 1925 — A. v. Harnack: *Die Religion Goethes in der Epoche seiner Vollendung* in Harnack. «Erforschtes und Erlebtes», 1923. — Wilhelm Fliedner: *Goethe und das Christentum*. 1930. — Otto Klein: *Goethes Pantheismus*. Timișoara 1930. — G. Keferstein: *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*. Weimar 1933. — René Berthelot: *Science et Philosophie chez Goethe*. Paris, 1932.

— Léon Daudet: *Goethe et la Synthèse*. Paris, 1932. — Erich Franz: *Goethe als religiöser Denker*. Tübingen, 1932. — Franz Koch: *Goethe und der deutsche Idealismus*. Euphorion., 33, p. 153—201, 1932. — Franz Koch: *Goethes Stellung zu Tod und Unsterblichkeit*. Weimar, 1932. — Ferdinand Weinhandel: *Die Methaphysik Goethes*. Berlin, 1932.

DIVERSE

Hans Morsch: *Goethe und die griechischen Bühnendichter*. Berlin, 1888. F. Thalmahr: *Goethe und das klassische Altertum*. Leipzig, 1897. — P. Knauth: *Goethes Sprache und Stil im Alter*. Leipzig, 1898. — Gg. Dalmeyda: *Goethe et le Drame antique*. Paris, 1908. — Ernst Maass: *Goethe und die Antike*. Berlin, 1912. — Gustav von Löper: *Goethe-Lyrik*, erleuterte Ausgabe der Gedichte. Berlin, Hempel, 3 volume (1882—1884). — L. Blume: *Kommentierte Auswahl für die Schule*. Wien, 1892. — Viktor Hehn: *Über Goethes Gedichte*. Stuttgart, 1911. — Heinrich Viehoff: *Erläuterungen zu den Gedichten*. Ediția 3. 2 volume Stuttgart 1876. — Heinrich Düntzer: *Erläuterungen*. Ediția 3. 2 vol. Leipzig, 1896—1898, — Ernst Lichtenberger: *Études sur les poésies lyriques de Goethe*. Ediția 2 Paris, 1882. — Thomas Achelis: *Grundzüge der Lyrik Goethes*. Bielefeld, 1900. — Max Friedländer: Herausgeber von « Goethes Gedichte in Kompositionen seiner Zeitgenossen ». Schrilten d. G. Ges. Vol. 11 și 31. — Otto Briawer: *Goethe als Wortschöpfer*. Euphorion 31, 1931. — Alfons Paquet: *Frau Rat Goethe und ihre Welt*. Frankfurt, 1931. — Hans Georg Heren: *Der Satzbau der Prosa des jungen Goethe*. — Fr. Maurer: *Die Sprache Goethes*. 1932. — Heinz Kindermann: *Goethes Menschengestaltung*. Vol. I, Berlin, 1932. — Adolf Bartels: *Goethe der Deutsche*. Frankfurt a/M., 1932. — Friedrich Muckle: *Die Rettung des Abendlandes durch den Geist der Goethezeit*. 2 vol., Leipzig, 1932. — Andrés Suarès: *Goethe le grand européen*. Paris, 1932. — W. Ruoff: *Goethe und die Ausdruckskraft des Wortes*. Leipzig, 1933.

STUDII ȘI CERCETĂRI CU PRILEJUL CENTENARULUI
MORȚII LUI GOETHE

Ludwig Klage: *Goethe als Seelenforscher*. 1932.—Ernst Bertram: *Goethe, Gesang und Gesetz*. 1932. — J. Nadler: *Kant-Goethe*. 1932. — H. Cyssarz: *Goethe und das geschichtliche Weltbild*. 1932. — Fr. Gundolf: *Rede zu Goethes hunderstem Todestag*. 1932. — H. A. Korff: *Freiheit und Gesetz*. Zt. D. K. — H. A. Korff: *Goethes deutsche Sendung*. 1932. — Thomas Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*. Berlin, 1932. — Julius Petersen: *Erden- tage und Ewigkeit*. 1932.

BIBLIOGRAFIE SPECIALĂ

I

ZORI DE ZIUĂ

Dichtung und Wahrheit, Grosse Weimarer Ausgabe. Vol. 26, 27, 28, 29. Karl Knetsch: *Goethes Ahnen* Leipzig, 1908.—*Goethe als Persönlichkeit*, editat de Heinz Amelung, Vol. I, ed. II-a Berlin, 1925. — Felicie Ewart: *Goethes Vater* Heidelberg und Leipzig, 1899. — R. Glaser: *Goethes Vater* (Leipzig, 1829). — Arturo Farinelli, *Introduzione, la Iohann Caspar Goethe*, Viaggio in Italia (Roma, 1932). — K. Heinemann: *Goethes Mutter*, ed. IX-a (Stuttgart, 1921). — Erich Schmidt: *Charakteristiken*. I Reihe. Ed. II-a, articolul « Frau Rath Goethe » (Berlin, 1902). — *Briefe der Frau Rat*, hrg. v. Albert Köster, 2 vol. (Leipzig, 1908). — Paul Bastier: *La mère de Goethe d'après la correspondance* (Paris, 1902). — A. Paquet: *Frau Rath Goethe und ihre Welt* (Frankfurt a/M., 1935). — Georg Witkowski: *Cornelia, die Schwester Goethes*. Ed. II-a (Frankfurt a/M., 1924). — P. Besson: *Goethe, sa soeur et ses amies* (Grenoble, 1898). — El. Mentzel: *Wolfgang und Cornelia Goethes Lehrer* (Berlin, 1910). — W. Stricker: *Goethes Beziehungen zu seiner Vaterstadt* (Berlin, 1876). — H. Voelcker: *Die Stadt Goethes Frankfurt a/Main im 18 Jahrhundert* (Frankfurt, 1932). — Martin Schubart: *François de Théas, comte de Thoranc, Goethes Königsleutnant* (München, 1896). — H. Grotenfeld: *Der Königsleutnant Graf Thorane in Frankfurt a/M.* (Frankfurt, 1904). — Wilhelm Scherer: *Aufsätze über Goethe*. vezi Ed. V-a (Berlin, 1900), studiul despre *Gretchen*, p. 29—36. — Heinrich Pallmann: *Iohann Adam*

Horn, Goethes Jugendfreund (Leipzig, 1908). — *Ioseph: Goethes erste grosse Jugendichtung*, herausg., von P. Piper (Heidelberg, 1920). — F. Tschirch: *Der Attonaer Joseph*, (Berlin și Leipzig, 1929). Adolf Heckel: *Goethes Kindheit* — Dissert (Erlangen 1930).

II

STUDENT LA LEIPZIG

Otto Jahn: *Goethe und Leipzig* Leipzig, 1909. — W. v. Biedermann: *Goethe und Leipzig*, 2 vol. (Leipzig, 1885). — W. v. Biedermann: *Goethe und Dresden* (Berlin, 1875). — P. Blunc: *Goethe als Student in Leipzig* (Wien, 1884). — Iulian Vogel: *Goethes Leipziger Studienjahre*. Ed. III-a (Leipzig, 1909). — Friedrich Schulze: *Über Goethes Leipziger Krankheit*. Ib. G. Ges. Vol II, p. 152 și urm. — Iulius Vogel: *Käthchen Schönkopf* (Leipzig, 1920). Karl Benyowsky: *Adam Friedr. Oeser* (Leipzig 1930).

III

INCEPUTURI LITERARE

Buch Annette: Weimarerische Ausgabe. Vol. 37. — *Buch Annette*: Facsimilie des Insel-Verlags (Leipzig, 1920). — *Neue Lieder, in Melodien Gesetzt von B. Th. Breitkopf*. 1770, Litographische Nachbildung des Insel-Verlags (Leipzig, 1905). — Ad. Strack: *Goethes Leipziger Liederbuch* (Giessen, 1883). — A. Kutscher: *Das Naturgefühl in Goethes Lyrik* (Leipzig, 1906). — E. Wolff: *Der junge Goethe*. Vol I (Leipzig, 1907). — A. Doell: *Goethes Mitschuldigen* (Halle, 1909). — Karl Vietor: *Der junge Goethe* (Leipzig, 1930). Herm. Baumgart: *Goethes Lyrische Dichtung*. Vol. 1 (Heidelberg 1930).

IV

RENAȘTERE

Die Schöne Seele. Bekenntnisse, Schriften und Briefe, herausg. von Heinr. Funck. Ed. II-a (Leipzig, 1912). — H. Dechent: *Goethes Schöne Seele* Gotha, 1896. — I. Becker: *Goethe und die Brüdergemeinde* (Neudietendorf, 1922). — Hv. Schubert: *Goethes religiöse*

Jugendentwicklung (Berlin, 1925). — G. Janzer: *Goethe und die Bibel* (Leipzig, 1929). — H. Blaze de Bury: *Les maîtresses de Goethe* (Paris, 1873). — Ferd. Lucius: *Friederike von Sesenheim* (Strassburg, 1877). — Paul Decharme: *Goethe et Friederique Brion* (Paris, 1908). — Ernst Martin: *Goethe in Strassburg* (Berlin, 1871). — August Stöber: *Der Aktuar Salzmann, Goethes Freund — und Tischgenosse in Strassburg* (Frankfurt a/M., 1855). — Ioh Froitzheim: *Zu Strassburgs Sturm- und Drangzeit* (Strassburg, 1888). — E. Traumann: *Goethe, der Strassburger Student*. Ed. II-a (Leipzig, 1923). — R. Weissenfels: *Goethe im Sturm und Drang*. Vol. I (Halle, 1894). — I. Rethwisch: *Friederike Brion* (Lahr, 1913). — Johannes Günther: *Sah ein Knab ein Röslein stehn* (Berlin, 1913). — Wilhelm Bode: *Friederike Brion vor und nach ihrem Tode* (Berlin, 1920). — Iohann Froitzheim: *Friederike von Sesenheim, nach geschichtlichen Quellen* (Gotha, 1893). — August Stöber: *Der Dichter Lenz und Friederike, aus Briefen und Gleichzeitigen Quellen* (Basel, 1842). — Iohann Froitzheim: *Autobiographie des Pfarrers Karl Christian Gambs, 1759—1783, mit einem Anhang zu Friederike* (Strassburg, 1909). — Ad. Metz: *Friederike Brion, eine neue Darstellung der Geschichte in Sesenheim* (München, 1911). — Fr. List: *Friederike Brion* (Giessen, 1923). — Albert Bielschowsky: *Friederike und Lili* (München, 1906). — Theodor Reik: *Warum verliess Goethe Friederike* (Wien, 1930). — Felix A. Theilhaber: *Goethe. Sexus und Eros* (Berlin, 1929). — Willy Krogman: *Das Friederikenmoiv in den Dichtungen Goethes*, Berlin 1932.

V

DESCĂTUȘAREA

Der junge Goethe (Dichtungen in erster Fassung, Briefe, Gespräche, Zeichnungen). Neue Ausgabe von Max Morris 6 volume Leipzig, 1909 — 1912, — Iul. Kühn: *Der junge Goethe im Spiegel der Dichtung* (Heidelberg, 1912) — Adolph Schöll : *Der junge Goethe*. Gesammelte Abhandlungen (Berlin, 1882). — Richard Weissenfels: *Goethe im Sturm und Drang* (Halle, 1894). — Richard Weissenfels: *Der junge Goethe*. Vortrag (Freiburg, 1899). — Stephan

Wätzold: *Die Jugendsprache Goethes*, Zwei Goethe-Vorträge Ed. II-a, (Berlin, 1903). — Konrad Burdach: *Die Sprache des jungen Goethe*. Verhandlungen der 37-ten Philologen-Versammlung (Leipzig, 1887) — Jakob Minor und August Sauer: *Studien zur Goethe-Philologie* (Wien, 1880). — A. Köster: *Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18 Jahrhundert* (Leipzig, 1912). — W. R. R. Pinger: *Der junge Goethe und das Publikum*. Pbd. Vol. 1, Nr. 1. — *Die Briefe des jungen Goethe*, herausgeg. u. eingeleitet von Gustav Rohte (Leipzig, 1920). — H. A. Korff: *Geist der Goethezeit*. I Teil, « Sturm und Drang » (Leipzig 1923). — Karl Vietor: *Der junge Goethe*. Sammlung « Wissenschaft und Bildung » (Leipzig, 1930). — Kurt Bauerhorst: *Der Geniebegriff, seine Entwicklung und seine Formen unter besonderer Berücksichtigung des Goetheschen Standpunktes* Dissertation, (Breslau, 1930). — H. Kindermann: *Goethes Menschengestaltung*. Versuch einer literarhistorischen Anthropologie. Vol I. Der junge Goethe, 1932. — Julian Goebel: *Herder und Goethe*. G. Ib., vol. XXV (1904). — A. Bielschowsky: *Über Echtheit und Chronologie der Sesenheimer Lieder*. G. Ib., Vol. XII (1891), de asemeni în *Friederike und Lili* (München, 1906). — Th. Maurer: *Beiträge zur Landes- und Volkskunde von Elsass-Lothringen* 32 Heft (Strassburg, 1907). — Th. Maurer: *Zum Problem der Friederikenlieder*. L'Arc. Anthologie (Strassburg, 1924). — Erich Schmidt: *Charakteristiken*. Articolul *Kleine Blumen, Kleine Blätter*, vol. II. Ed. II-a (Berlin, 1912). — M. von Waldberg: *Goethe und das Volkslied* (1890). — E. Ioseph: *Das Heidenröslein* (1897). — Pink: *Volkslieder von Goethe in Elsass gesammelt* (1932). — Luise Meyer: *Die Entwicklung des Naturgefühls, bei Goethe bis zur italienischen Reise* (Münster, 1906). — Artur Kutscher: *Das Naturgeföh in Goethes Lyrik bis 1789*. B. Br. Vol. VIII. — Richard Bertl: *Bild der Leidenschaft* (Berlin, 1929).

VI

PE MARGINEA CARIERII DE AVOCAT

I. Meisner: *Goethe als Jurist* (1885). — Iohannes Fuchs: *Avocat Goethe* (Weimar, 1932). — Erich Schmidt: *Charakteristiken*. — Mercks



Ausgewählte Schriften, herausgegeben von Adolf Stahr (Oldenburg, 1840). — *Mercks Schriften und Briefwechsel*, Auswahl von Kurt Wolff (Leipzig, 1909, 2 vol.). — Valerian Tornius: *Die Empfindsamen in Darmstadt*. Studien über Männer und Frauen aus der Werther Zeit (Leipzig, 1910). — H. Stephan: *Der Pietismus als Träger des Fortschritts* (Tübingen, 1909). — G. Reiff: *Goethe und Pindar*, M.L.N., 1903. — Gottfried Fittbogen: *Die Sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes* (Halle, 1909). — Max Morris: *Goethes und Herders Anteil an den Frankfurter Gelehrten Anzeigen* Ed. III-a, (Stuttgart, 1915). — C. Ritter: *Anwendung der Sprachstatistik auf die Recensionen in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen von 1773*. G. Ib, XXIV, 1903. — Herm. Bräuning Oktavio: *Beiträge zur Geschichte und Frage nach den Mitarbeitern der Frankfurter Gelehrten Anzeigen* (Darmstadt, 1912). — *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*, Neudruck v. Bernhard Seuffert. D.L.D. 7/8 (Heidelberg, 1883). — Wilhelm Scherer: *Der junge Goethe als Journalist*. in «Aufsätze über Goethe» Ed. II-a, (Berlin, 1900). — O. P. Trielof: *Die Entstehung der Rezensionen in den Frankfurter gelehrten Anzeigen*. B.M. Heft 7. — Wilhelm Herbst: *Goethe in Wetzlar, vier Monate aus des Dichters Jugendzeit* (Gotha, 1881). — *Briefe aus der Wertherstadt*. G. Ib. vol. XVIII. — Joh. W. Appel: *Werther und seine Zeit*. Ed. IV-a (Oldenburg, 1895). — Heinrich Gloël: *Goethes Wetzlarer Zeit, Bilder aus der Reichskammergerichts- und Wertherstadt* (Berlin, 1911). — H. Gloël: *Goethe und seine Rittertafel in Wetzlar*. G. Ib. XXXII, 1911. — St. Kerkule: *Neue Beiträge zur Kenntnis von Goethes Rittertafel und dem Orden des Übergangs zu Wetzlar*. G. Ib. XXXIII, 1912. — *Goethes Briefwechsel mit Kestner und der Familie Buff*, von Lottes und Kestners Sohn A. Kestner, *Goethe und Werther* (Stuttgart, 1854). — Charlotte Buff und ihre Familie, in *Abhandlungen zu Goethe*. Vol. I, p. 66—114. — Eugen Wolff: *Blätter aus dem Wertherkreis* (Breslau, 1894). — Wilhelm Bode: *Neues über Goethes Liebe* (Berlin, 1921). — *Goethe, Kestner und Lotte*, herausgegeben von E. Berend (München, 1914). — Kaulitz Niedeck. *Goethe und Yerusalem* (Gienen, 1908). — Paul Kühn: *Die Frauen*

am Goethe (Wien-Leipzig-Berlin, 1932). Heinrich glöel *Der Wetzlerer Goethe* (Wetzlac 1932). — Willy Krozmann: *Goethe Ringen mit Wetzlar* (Berlin 1932).

VII

GOETZ VON BERLICHINGEN

Lebensbeschreibung Gottfriedens von Berlichingen, herausgegeben von Bieling. Qn. Lg. 2 (Halle, 1886). — *Lebensbeschreibung Herrn Goetzes*, herausg. von Albert Leitzmann Halle, 1916. — Prima versiune a dramei *Geschichte Gottfrieds*, de la 1771, *Goetz* de la 1773 și prelucrarea pentru scenă de la 1804, editate de Iakob Bächtold (Freiburg, 1882). — *Bune ediții franceze*, comentate de Artur Chuquet și Ernest Lichtenberger (Paris, 1885). — Heinrich Pallmann: *Der historische Goetz und Goethes Schauspiel über Ihn* (Berlin, 1894). — Iakob Minor und August Sauer: *Studien zur Goethe Philologie*, despre infl. lui Shakes peare la Goethe, vezi p. 117—292 (Wien, 1880). — Richard Weissenfels: *Goethe im Sturm und Drang*, despre Goetz și Shakes peare, p. 246—407 (Halle, 1894). — Friedrich Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist* (Berlin 1911). — A. Eckert: *Goethes Urteile über Shakespeare, aus seiner Persönlichkeit erklärt* (Halle, 1918). — Paul Hagenbrink: *Goethes Goetz von Berlichingen*. Bausteine, 9 (Halle, 1911). — W. Trinius: *Goethes als Dramaturg* (Leipzig, 1909). — R. M. Werner: *Die erste Aufführung des Goetz von Berlichingen*. G. Ib., vol. II, 1881. — Iohn Scholte-Nollen: *Goetz auf der Bühne* (Leipzig, 1893).; — G. Kass: *Möser und Goethe* (Guttmojen, 1909). — Eug. Kilian: *Eine Aufführung des Goetz von Berlichingen* nach der Ausgabe von 1773. — O. Brahm: *Das Ritterdrama*. Q.F. (Strassburg, 1880). — Walter Lehmann: *Goethes Geschichtsauffassung*. — Hermann Brandt: *Goethe und die Geschichte*. — Otto Brahm: *Die Bühnenbearbeitungen des Goetz von Berlichingen*. G. Ib., II, 1881. — M. Scherrer: *Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist* (Zürich, 1919). — Heinrich Meyer-Benfey: *Goethes Göetz von Berlichingen* (Weimar,

1929). — Wolfgang Martini: *Die Technik der Jugenddramen Goethes* (Weimar, 1932). — Heinz Kindermann: *Goethes Menschengestaltung*. Vol. I (Berlin, 1932).

VIII

WERTHER

Ioh. W. Appel: *Werther und seine Zeit* Ed. IV-a, (Oldenburg, 1896). — Gustav Gugitz: *Das Wertherfieber in Oesterreich* (Wien, 1908). — H. Düntzer: *Goethe-Studien*. P. 89—257 (Elberfeld, 1849). — H. St. Chamberlain: *Goethes Werther*, Deutsches Wesen (München, 1916). — L. Hermanjat: *Werther et les Frères de Werther* (Lausanne, 1892). — Paul Stapfer: *Études sur Goethe*. capitoul Werther, p. 73—96 (Paris, 1900). — S. Morel: *Werther au théâtre en France*, Herrigs Archiv, Vol., 118, p. 352. — K. Menne: *Goethes Werther in der niederländischen Literatur*, B. Br., vol VI. — Ewert Wrangel: *Werther und das Wertherfieber in Schweden*. G. Ib., vol. XXIX, 1908. — Erich Schmidt: *Rousseau, Richardson und Goethe* (Iena, 1875, ediție nouă, 1924). — Heinrich Gose: *Goethes Werther*, Baust. 18. (Halle, 1921). — M. Lauterbach: *Das Verhältnis der 2 zur 1 Auflage*. Q.F., 111 (Strassburg, 1910). — G. Riess: *Die beiden Fassungen von Goethes Leiden des jungen Werther* (Breslau, 1924). — Paul Kluckhohn: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18-Iahrhunderts und in der deutschen Romantik* (Halle, 1922). — I. M. R. Lenz: *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werther*, herausg. v. Schmitz-Kallenberg (Münster, 1918). — Nicolai: *Freuden des jungen Werther* (Berlin, 1775). — Facs. Neudruck (München, 1922). — M. Sommerfeld: *Nicolai und der deutsche Sturm und Drang* (Halle, 1921). — M. Sommerfeld: *I. M. R. Lenz und Goethes Werther*. Euph., 24 (1922). — *Die deutschen Werther-Gedichte*. Ib. Kipp., 1, p. 180—254. — E. Friedrichs: *Werthers Einwirkung auf den russischen Originalroman*. Neuere Sprachen, 1921, p. 778—206. — K. Pieper und Iacopo Ortis. A.S.N.S. 148, 207 și urm.

IX

CRUCE DE DRUM

Denkschrift zur Wiederkehr von Lavaters Todestage (Zürich, 1902). — Heinrich Funk: *Goethe und Lavater, Briefe und Tagebücher*. Shr. G.Ges., vol. XVI. — Eduard von der Hellen: *Goethes Anteil an Lavaters physiognomischen Fragmenten* (Frankfurt a/M., 1888). — Franz Muncker: *Lavater, Skizze seines Lebens und Wirkens* (Stuttgart, 1883). — Heinrich Düntzer: *Lavater. Freundesbilder aus Goethes Leben*, p. 1—124 (Leipzig, färrä an). — A. Vömel: *I. C. Lavater* (1923). — C. Janentzky: *Lavater und der Sturm und Drang* (1923). Bracken: *Die Selbstbeobachtung bei Lavater* (1932). — Fr. A. Iacobis Werke, 6 vol. (Leipzig, 1812—1825). — *Goethes Parodie auf Iacobis Woldemar*, herausg. v. K. Schüddekopf (Weimar, 1908). — *Briefwechsel zwischen Goethe und Iacobi*, herausg. von Max Iacobi (Leipzig, 1846). — *Ungedruckte Briefe von und an Iacobi*, herausg. von Rud. Zöpplitz, 2 vol. (Leipzig, 1869). — Ferd. Deycks: *Iacobi im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen, besonders zu Goethe* (Frankfurt a/M., 1848). — H. Düntzer: *Freundesbilder aus Goethes Leben*, p. 125—287 (Leipzig, färrä an). — J. Levy-Brühl: *La philosophie de Iacobi* (Paris, 1894). — Fr. Alfred Schmidt: *Iacobi, Darstellung seiner Persönlichkeit und Philosophie* (Heidelberg, 1908). — O. Hervaens: *Fritz Iacobi und der Sturm und Drang* (1928). — Bollnow: *Die Lebensphilosophie F. H. Iacobis* (1933). — Werner Milch: *Sophie La Roche, die Grossmutter der Brentano* (Frankfurt a/M., 1935). — Robert Hering: *Spinoza im jungen Goethe* (Leipzig, 1893). — Wilhelm Danzel: *Goethes Spinozismus*. — Fr. Warnecke: *Goethe, Spinoza und Iacobi* (Weimar, 1908). — Carl Roos: *Zur Quellen-Frage der Erdgeistszene und zur Spinoza-Frage*. Ib. G.Ges., 16, 1930. — D. Mahnke: *Leibniz und Goethe*. — Franz Koch: *Goethe und Plotin* (Leipzig, 1924). — Paul Legband: *Klopstock und Goethe*. G. Ib. vol. XXV (1904). — Ferd. E. v. Dürckheim: *Lilis Bild, geschichtlich entworfen* Ed. II-a, (München, 1894). — Franz Servaes: *Goethes Lili* (Bielefeld, 1916). — Heinrich Düntzer: *Frauenbilder*, p. 262—405 (Stuttgart 1852). — K. Jügel: *Das Puppenhaus*, p. 299 —

380 (Frankfurt a/M., 1897). — Albert Bielschowsky: *Friederike und Lili* (München, 1906). — *Briefe Lilis an Lavater*, G. Ib., vol. XXIV. — Paul Kühn, *op. cit.* — *Goethes Schweizerreise von 1775*. Zeichnungen und Niederschufften, hsg. v. Koetschau u. Morris. Schr. G.G., 22 (Weimar, 1907). — Eugenie Benüch Darlang: *Mit Goethe durch die Schweiz* (Wien, 1913). — Wilh. Bode: *Die Schweiz wie Goethe sie sah* (Leipzig, 1922). — H. Herzfelder: *Goethe in der Schweiz* (Leipzig, 1891). — Wilh. Bode: *Goethes Schweizreisen* (Leipzig, 1922). Gottfried Bohnenblust: *Goethe und die Schweiz* (Leipzig 1933). — Friedr. Zollinger: *Goethe in Zürich* (Zürich 1932).

X

DRAME, FRAGMENTE ȘI SATIRE

H. Düntzer: *Erläuterungen zu Goethes Dramen*. — K. Bulthaupt: *Dramaturgie des Schauspiels*. Vol. I, p. 81—211 Ed. X-a, (Oldenburg, 1904). — L. Hasper: *Goethe als Dramatiker* (Leipzig, 1889). — Otto Spiess: *Die dramatische Handlung in Goethes Clavigo, Egmont und Iphigenie, Baust.* 17 (Halle, 1918). — Mih. Lex: *Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillqarzer, Kleist* (München, 1904). — Artur Eloesser: *Das Bürgerliche Drama*. (Berlin 1898). — O. Zollinger: *L. S. Merciers Beziehungen gur deutschen Literatur Z. f. fr. S. u. Lit.* XXB. — Ion Sân-Giorgiu: *Louis Sebastien Merciers dramaturgische Ideen im Sturm und Drang*. Dissert. (Basel, 1921). — Woldemar v. Biedermann: *Goethe-Forschungen*. 3 vol. (Leipzig, 1879, 1886, 1899). — Paul Merker: *Von Goethes dramatischem Schaffen*. 70 Vorstufen, Fragmente, Pläne, Zeugnisse (Leipzig, 1917). — Iakob Minor: *Goethes Mahomet* (Jena, 1907). — Friedrich Warnecke: *Goethes Mahomet-Problem*. Dissert. (Halle, 1907). — Franz Saran: *Goethes Mahomet und Prometheus*. Baust 13 (Halle, 1914). — Oskar Walzel: *Das Prometheusymbol von Shafterbury zu Goethe*. Ed. II-a, revăzută (München, 1909). — Erich Schmidt: *Goethes Prometheus*. G. Ib., vol. XX, 1899 și in Charakterstiken 2-te Reihe. — J. Richter: *Zur Deutung des Goetheschen Prometheusdichtung*. Jb. D.H., 1928, p. 65—104. — C. Cjer-

jades: *Gehalt und Gestalt von Goethes Prometheus-Fragment*. Dissert. (Heidelberg, 1929). — Max Morris: *Goethe-Studien*. Vol. II (Berlin, 1902). — F. Norden: *Der Prometheus-Mythos*. Jb. für Klassische Philologie, 19. Supl., vol. 93. — August Koberstein: *Goethes Gedicht «Hans Sachsens poetische Sendung»*. Vermischte Aufsätze, p. 63—90 (Leipzig, 1858). — Ferdinand Eichler: *Das Nachleben des Hans Sachs, vom XVI bis XIX Jahrh.* (Leipzig, 1904). — Gertrud Bäumer: *Goethes «Satyros»* (Leipzig, 1905). — H. Neumann: *Goethes «Satyros» Dissert.* (Erlangen, 1922). — Wilhelm Scherer: *Satyros*. Aus *Goethes Frühzeit* (Strassburg, 1879). — Wilhelm Scherer: *Satyros und Brey*. G. Ib., vol. I (1880). — Eduard Castle: *Pater Brey und Satyros*. Jb. G. Ges., vol. V. — R. M. Werner: *Das Jahrmaktfest zu Plundersweilen*. G. Ib. Vol. I (1880). — M. Hermam: *Das Jahrmaktfest zu Plundersweilen* (Berlin, 1900). — Iakob Minor: *Zu Goethes Jahrmaktfest zu Plundersweilen*. (Sonderabdruck aus: *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*). Vol. III, Caietul 3 (1903). — Iakob Minor: *Goethes Fragmente vom Ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland*. (Stuttgart, 1904). — K. Rehorn: *Die Lage vom ewigen Juden und Goethes Dichtung*. Hochstiftsberichte, vol. II (Frankfurt a/M., 1886). — P. Hoffmann: *Untersuchungen über Goethes Ewigen Juden: V.L.G.* Vol. IV. — Iohann Prost: *Die Sage vom ewigen Juden in der neueren deutschen Literatur* (Leipzig, 1905). — Albert Sörgel: *Ahasverdichtungen seit Goethe*. P., vol. VI. — Theodor Kapstein: *Ahasver in der Weltpoesie* (Berlin, 1906). — Gaston Paris: *Le juif errant, Legendes du moyen âge* (Paris, 1903). — H. H. Gräf: *Die Zeit der Entstehung von Künstlers Erdewallen und Künstlers Vergötterung*. G. Ib., vol. XXVII (1906). — Georg Schmidt: *Clavigo* (Gotha, 1893). — Georg Grempler: *Goethes Clavigo*. Baust, 5 (1911). — L. Morel: *Clavigo en Allemagne et en France* (Paris, 1904). — Anton Bettelheim: *Beaumarchais* (Ed. II-a, München, 1911). — H. Richter: *Clavigo im Alten Burgtheater*. G. Ib., vol. XXXII (1911). — Otto Spiess: *Die dramatische Handlung in Goethes Clavigo, Egmont und Iphigenie*. Baust. (Halle, 1918). — Wilhelm Scherer: *Bemerkungen über Stella*, in Aufsätze über Goethe Ed. II-a, (Berlin, 1900). — Bernhard Luther: *Das Problem in Goethes Stella*. Euphorion., vol. XIV.

— F. List: *Werther und Stella*. Westdeutsche Monatshefte, I, p. 642 și urm. — Woldemar Martinsen: *Goethes Singspiele im Verhältnis zu den Weisseschen Operetten* (Giessen, 1887). — Elmar Böticher: *Goethes Singspiele « Ervin » und « Claudine » und die « Opera buffa »* (Merburg, 1912). — W. Wilmanns: *Über Goethes Ervin und Elmire*. G. Ib., vol. II (1884). — H. H. Borhardt: *Die Entstehungsgeschichte von Ervin und Elmire*. G. Ib., Vol. XXXII (1911).

XI

URFAUST

Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt nach der Goch hausenschen Abschrift, herausg. von Erich Schmidt (Weimar, 1897 Edit. 7. 1909). — H. G. Gräf: *Goethe über seine Dichtungen*. Vol IV (II, 2) (Frankfurt a/M., 1904). — Otto Pniower: *Goethes Faust, Zeugnisse und Exkurse zu seiner Entstehungsgeschichte* (Berlin, 1899). — J. Collin: *Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt* (Frankfurt, 1896). — I. Niejahr: *Kritische Untersuchungen zu Goethes Faust*, I, Älteste Gestalt. Euphorion, 4, 272—87. — Ch. Sarauw: *Zur Entstehungsgeschichte des Goetheschen Faust* (Kopenhagen, 1918). — Gustav Roethe: *Die Entstehungsgeschichte des Urfaust*. S.B.A., 1920. — Mayer Benfey: *Die Entstehungsgeschichte des Urfaust*. Pr. I, bb., 192. — Otto Pniower: *Pfizers Faustbuch als Quelle Goethes*. Z.d.A., 57. — E. Castle: *Plan und Einheit in der ersten Konzeption von Goethes Faust*. Chronik, 25. — Ch. Sarauw: *Zur Faustchronologie* (Kopenhagen, 1925). — R. Petsch: *Zur Faustchronologie*. Euphorion, 27. — G. Iacoby: *Herder als Faust* (Leipzig, 1911). — Konrad Burdach: *Faust und Moses*. S.B.A. (1912). — Max Morris: *Das Urbild*. Goethe-Studien. Vol. I Ed. II-a, (Berlin, 1902). — O. von Boenigk: *Das Urbild von Goethes Gretchen* (Greifswald, 1914). — W. Scherer: *Aus Goethes Frühzeit* (Strassburg, 1879). — Max Morris: *Die Form des Urfaust*. Goethe-Studien. Vol. I, ed. II-a (Berlin, 1902). — E. Felix: *Der Knittelvers des jungen Goethe*. Dissertation (Leipzig, 1909). — G. Schuchardt: *Die ältesten Teile des Urfaust*. Z.d. Ph., 51, 465 și urm., și 52, p. 356 și urm. — Franz Saran: *Die Einheit*

des ersten Faustmonologes. *Z.d. Ph.*, 30, p. 508—548. — P. Graf-funder: *Der Erdgeist und Mephisto in Goethes Faust. Pr. Ibb.* (1891). — P. Roos: *Zur Quellenforschung der Erdgeist-Szene und Spinozafrage. Jb. G.Ges.*, 16, p. 183—208. — H. Rickert: *Der Erd-geist in Goethes Faust. Jb. D. H.* (1930). p. 91—130. — R. Petsch: *Gehalt und Form* (Dortmund, 1925). — R. Petsch: *Fausts Selbst-mord in den älteren Phasen der Faust-Dichtung. G. Ib.*, XXVII.—E. Kroker: *Dr. Faust und Auerbachs Keller* (Leipzig, 1903). — E. Wennig: *Einige Bemerkungen zur Szene im Auerbachs Keller in Goe-thes Urfaust. G.R.M.*, 12, p. 193—201. — W. Krogmann: *Zum Ursprung der Gretchentragödie. G.R.M.*, 11, p. 193 și urm. — Clara Stockmeyer: *Soziale Probleme im Drama des Sturm-und Dranges* (Frankfurt a/M., 1922). — I. M. Rameckers: *Der Kindesmord in der Literatur des Sturmes und Dranges* (Rotterdam, 1927). — W. Michels: *Das Motiv des Schlafrunks im Urfaust. Funde und Forschungen; Festschrift für I. Wahle* (Leipzig, 1921). — A. Metz: *War schon im Urfaust die Rettung des Helden beabsichtigt?* *Jb. G. Ges.*, Vol. VII, 48—95. — A. Wahl: *Goethes Still im Urfaust. Dissert.* (Marburg, 1922). — Heinrich Rickert: *Goethes Faust* (Tübingen 1932). — — W. Krogmann: *Untersuchungen zum Ursprung der Gretchentragödie. Dissert.* (Rostock, 1928). — E. Bergmann: *Ist die Rettung des Goetheschen Faust auf Lessings Faustfragmente zurückzuführen?* *Jb. des Braunschweigischen Geschichtsvereins*, II (1928), p. 103—113).

PRESCURTĂRI

- A.S.N.S. = Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 1846 și urm.
- B.M. = Mitteilungen der literarischen Gesellschaft Bonn, editate de Berthold Litzmann, Dortmund, 1906 și urm.
- B.Br. = Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, editate de Max Koch și Gregor Sarrazin Leipzig, 1904—1909, Stuttgart 1909 și urm.
- Baust = Bausteine, editate de Franz Saran. Halle, 1908 și urm.
- Chr.d.W.G.V. = Chronik des Wiener Goethevereins.
- D.L.D. = Deutsche Literaturdenkmale des 18 und 19 Jahrhunderts, editate de Seuffert, iar mai târziu de A. Sauer, 1881 și urm.
- Dissert = Dissertation (teză de doctorat).
- Dt.Ak.Mitt. = Mitteilungen der Deutschen Akademie in München.
- Euph = Euphorion, revistă editată de A. Sauer, 1894 și urm.
- G.Ib = Goethe-Jahrbuch, editat de L. Geiger, 1880 și urm.
- G.R.M. = Germanisch - romanische Monatschrift, editată de H. Schröder, 1909 și urm.
- Jb.f.D.H. = Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. Frankfurt a/M, 1926 și urm.
- Jb.G.Ges. = Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, 1914 și urm.
- Jb.Kipp. = Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, 1921 și urm.
- Q.F. = Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischen Völker. Strassburg, 1874 și urm.
- Qn.Lg. = Quellenschriften zur neuen deutschen Literatur, editate de Bieling. Halle, 1786 și urm., apoi de Leitzmann. Berlin, 1894 și urm.
- M.L.N. = Modern Language Notes. Baltimore, 1886 și urm.

- P. = Probefahrten, Erstlingsarbeiten aus dem deutschen Seminar in Leipzig, editate de Albert Köster, Leipzig, 1904 și urm.
- Pr.Jbb. = Preussische Jahrbücher. Berlin, 1858 și urm.
- S.B.A. = Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.
- Schr.G.Ges. = Schriften der Goethe-Gesellschaft. Weimar, 1890 și urm.
- V.L.G. = Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, revistă editată de Bernhard Seuffert, 6 vol. Weimar, 1888—1893.
- Z.d.A. = Zeitschrift für deutsches Altertum. Leipzig și Berlin, 1841 și urm.
- Z.f.fr.S.u.Lit. = Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, editată de Behrens, Jena.
- Z.d.Ph. = Zeitschrift für deutsche Philologie. Halle, 1868 și urm.
- Zs.f.Slav.Phil. = Zeitschrift für Slavische Philologie.
- Zt.f.D.K. = Zeitschrift für Deutsche Kunde, editată de Panzer, Hofstaetter, Linden. Leipzig, 1919 și urm.

INDICE DE NUME

- Ady, Endre 129.
Amiel 85.
Ampère, Jean Jaques 84, 86.
Andor, Kosma 136.
André, Johann 406.
d'Annunzio 110.
Antonescu, G. G. 134.
Arany, Joh. 128.
Arnim, Achim von 28.
Atterbom, P. D. A. 117.
Awad, Moh. 136.
- Bachat 88.
Baggessen, Jan 116.
Bahr, Hermann 57, 58, 60.
Bahrtdt, Karl Friedrich 379.
Balabanoff, Alex. 130, 136.
Balayo, Marcelino M. 114.
Baldensperger F. 81, 82, 87, 90.
Bancroft, George 105.
Barrés, M. 91.
Basedow, Joh. Bernhard 319, 325, 366.
Baudouche 91.
Baumgartner, Alex. 48, 70.
Baysz, Joseph von 128.
- Beaumarchais, Pierre Aug. 389—391, 396, 423.
Behrisch, Ernst Wolfgang 178—180, 198, 199, 208, 420.
Bianco Silvio 108.
Bickerts, A. 134.
Bielschowsky, Albert 70, 71.
Bierbaum, Otto Julius 52.
Biese, Alfred 56, 57.
Blaga, Lucian 134.
Bodmer, Johann Jakob 15, 17 340.
Bodnărescu 131.
Boehme 174.
Boileau 182.
Bois-Reymond Emile du 47.
Bolinteanu, D. 131, 136.
Bölsche, Wilhelm 56.
Borgese, G. A. 108.
Börne, Ludwig 23, 36, 37.
Bossert, Ad. 86.
Boyessen, Hjalmar Hjort 109.
Brandes, Georg 29, 71, 72, 117, 137, 146, 148.
Bratu, Traian 132.
Brentano, Clemens 24.

- Brentano, Maximiliane vezi la Roche.
 Brion, Friederike 216, 217, 223—226, 232, 235—237, 253, 280, 281, 335, 339, 388, 422.
 Briussow, W. 121.
 Brjusov, V. 136.
 Brodzinski, Kasimir 123, 125.
 Brooks, C. T. 108.
 Brown, P. H. 97, 103.
 Brunner, Sebastian 48.
 Bruno, Giordano 420.
 Buff, Charlotte 149, 251, 253, 255—261, 264—267, 269, 292, 340, 355, 388.
 Byron 94, 95.

 Carducci 110.
 Carlyle, Thomas 32, 93—95, 97—99, 102, 114, 120.
 Carré 90.
 Castillo, Visconde de 136.
 Cerna, P. 133.
 Cervantes, 22.
 Chamberlain, H. St. 73, 136.
 Cholodkowsky, N. 121.
 Chow, Hsio Piu 136.
 Cipariu, Timotei 131.
 Coleridge 94, 95.
 Constant, Benj. 33.
 Cotövos, Joseph 128.
 Cousin, Victor 32, 33, 86.
 Cranach, Lucas 153.
 Croce, Benedetto 110, 112, 113.
 David 86.
 Dehmel, Richard 52, 53, 58, 59.
 Deyssel, von 118.
 Diderot 355, 358, 386.
 Dilthey, Wilhelm 69, 73—76, 144.
 Disraeli 96.
 Djalski 127.
 Donizetti 111.
 Dostoiewski, Mihail 122.
 Dostoiewski 122.
 Düntzer, Heinrich 70.

 Eckermann 92, 272, 291, 292.
 Eichendorff, Joseph von 25.
 Emerson, Ralph Waldo 104—107, 109, 120.
 Eminescu, Mihail 133, 325.
 Engel, Eduard 73.
 Ernst, Paul 52, 61.
 Espronceda 114.
 Ewerett, Eduard 105.

 Faguet, Emile 89.
 Fairley, Barker 109.
 Falconet, E. M. 385.
 Fallersleben, Hoffmann von 41.
 Farinelli, Arthuro 112, 113.
 Felton, C. C. 102.
 Flachsland, Caroline 249.
 Flaubert, Gustave 85, 87.
 Foscolo 111.
 France, A. 91.
 Franco, Ivan 122.
 Freytag, Gustav 45.

- Frothingham, Miss Ellen 108.
 Fulda, Ludwig 52.
 Fuller, Margaret 105.
 Garczinski, Stefan 125.
 Gauthier, Théophile 85, 87.
 Gazzino, P. 110.
 Geiger, Ludwig 71, 117.
 Gellert, Christ. Fürchtgott 178,
 184, 195, 208.
 George, Ștefan 52, 54, 58, 59.
 Gerstenberg 240.
 Gervinus 39, 42, 68.
 Gessner, S. 71.
 Gherghel, Ion 133.
 Giole, André 90.
 Girardin, St. Marc 86.
 Giusti, G. V. 112.
 Gnoli, Tom 110.
 Goechhausen 456.
 Goedeke, Karl 69.
 Goethe, Cornelia 151, 155, 179,
 180, 196, 197, 210, 211, 247,
 338.
 Goethe, Johann Kaspar 149,
 151—156, 159.
 Goethe, Katharina Elisabeth 149
 —156.
 Goetze 16.
 Goldsmith 223.
 Gotthelf, Ieremias 46.
 Gottsched 176, 182, 193, 203,
 376, 422.
 Gregorovič, Simon 127.
 Grigorowitza, Em. 133.
 Grillparzer, Franz 33, 40, 42.
 Grimm, Hermann 69.
 Grundwig, N. F. S. 116.
 Gundolf, Friedrich 58, 69, 75—
 77, 90, 144, 148, 171.
 Gutzkow, Karl 37, 38.
 Hamann, Joh. Georg 220.
 Hammersköld, Lorenzo 117.
 Hart, Heinrich 49.
 Hart, Julius 49.
 Hartleben, Otto Erich 57.
 Hauch, Carten 116.
 Hauptmann, Gerhart 57.
 Hebbel, Friedrich 43, 47, 59,
 443.
 Hegel, Fr. 20.
 Heiberg, Joh. Ludwig 116.
 Heine, Heinrich 27, 31, 34, 36,
 38.
 Heinemann, Karl 71.
 Heinse 327.
 Herder 28, 216, 218—222, 233
 235, 246—250, 263, 286, 313
 324, 369, 405, 419, 421.
 Hettner, Hermann 68.
 Heyse, Paul 42.
 Hiller, Joh. Adam 185.
 Hoffmann, E. T. A. 24.
 Hofmannsthal, Hugo von 51, 52,
 58, 59.
 Hohenstein, August 78.
 Hölderlin Friedrich 20.
 Holz, Arno 50.
 Huch, Rudolf 55, 56.
 Humboldt, Wilhelm von 412.
 Hume, P. 55, 56.

- Ieşan, Alex. 134.
 Ilgenstein, Heinrich 42.
 Ilič 127.
 Immermann, Karl 40, 41.

 Jacobi, Friedrich (Fritz) 321.
 323, 325—327, 380, 390.
 Jacobi, Joh. Georg 15, 268, 322.
 Jenco, Simon 127.
 Jorga, N. 134.
 Jung-Stilling 215, 327.
 Juva, Walter 136.

 Kalb 348.
 Karadzic, Vuk 126.
 Karl August 346—348.
 Karman, Joseph von 128.
 Karr, Alphonse 83.
 Kazinczy Franz von 128.
 Keller, Gottfried 46.
 Kellgren 117.
 Kemeny, Sigmund 128.
 Kestner, Joh. Christian 255—
 260, 265—267, 269.
 Kierkegaard, Sören 121.
 Kleist, Heinrich von 20, 43, 59,
 207.
 Klettenberg, Suzanne von 171,
 212, 319, 323, 354, 417.
 Klopstock, Fr. Gottlieb 14, 17,
 181, 192, 218, 299, 327, 337,
 340, 362, 367, 375.
 Klotz 252.
 Knebel, Ludwig von, 346, 347,
 407.
 Koch, Heinrich Gottfried 183.

 Kochy 34.
 Kolczey, Franz von 128.
 Korsak 124.
 Krasinski, Sigmund 124, 125.

 Lamartine 87.
 Laménais 87.
 Langer, Ernst Theodor 180.
 La Roche Maximiliane von (că-
 sătorită Brentano) 264, 268,
 330, 388.
 La Roche, Sophie von 263, 264,
 322, 330, 388.
 Lazăr, Gheorghe 133.
 Lazarevic 127.
 Lavater, Joh. Kaspar 315, 318
 —321, 325—327, 329, 339, 340,
 362, 366.
 Lenau, Nikolaus 25.
 Lenz, Jacob Michael Reinhold
 222, 284, 318, 339, 358.
 Lerse, Franz 215.
 Lessing, Gotthold Ephraim 14,
 17, 181, 203, 213, 218, 240,
 271, 314, 355, 359, 386, 390,
 396.
 Leuchsenring 366, 368.
 Levstik 127.
 Lewes 89, 97, 101, 102, 103, 113.
 Lichtenberger, Ernest 89.
 Lichtenberger, Henri 92.
 Liliencron, Detlev von 52.
 Lisle, Leconte de 87.
 Liszt 41.
 Livijin, Claes 117.
 Llorente 114.

- Lodewyk, Kloos 118.
 Loeper, Gustav von 70.
 Loiseau, P. 90.
 Longfellow 106.
 Ludwig, Emil 72, 73, 90, 113.
 Luther, Martin 286.
 Lytton, Edw. Bulwer 96.

 Madach, Emerich 128.
 Maeterlinck, M. 56.
 Maffei, Andrea 110.
 Manaccorda, Guido 110, 113.
 Mann, Heinrich 61.
 Mann, Thomas 41, 46, 50, 59, 62.
 Manzoni, Giuseppe 111, 112.
 Maragall, I. 114, 115.
 Mark, S. F. 121.
 Marlowe, Christ. 415
 Marnay, Baruch 108.
 Maync, Harry 76.
 Menasci, Guido 113.
 Mendelsohn, Moses 240.
 Menzel 23, 35—37, 67, 102.
 Mercier, Louis Sebastien 310,
 318, 355, 358.
 Merck, Joh. Heinrich 17, 248,
 250, 253, 260, 263, 266, 319,
 338, 340, 345, 385, 387, 390,
 397, 405.
 Merlin, Theodor 97.
 Mermingas, Konst. 130.
 Meyer, Richard M. 70.
 Mickiewicz 123, 124, 125.
 Milanovic 127.
 Milutinowicz, Sima 126.
 Moissi, Alexander 397.

 Mörike, Eduard 41.
 Munteanu, Gavril 131.
 Musset, Alfred 83.
 Mušicki, Branco 127.

 Negruzzi, Iacob 133.
 Nerval, Gérard de 84
 Nicolai, Fr. 313, 314, 315.
 Nietzsche, Friedrich 46, 55, 57.
 Njegos, Petar Petrovici 126.
 Nodier, Charles 84, 87.
 Novalis 20, 22, 23, 26.

 Odavič, R. I. 127, 136.
 Odyniec, Eduard 123, 124.
 Ochlenzläger 32, 116.
 Oerstaedt, Christian 116.
 Oeser, Adam Friedrich 184, 212.
 Oeser, Friederike 184, 187, 199.
 Opitz, Martin 193.

 Palamas, Kostis 130.
 Pannwitz, Rudolf 61.
 Papadopulos 130.
 Paracelsus 420.
 Paris, Gaston 88.
 Paul, Jean 20, 23.
 Paula, Franz de 34.
 Petöfi, Alex. 128.
 Pfeffel, Gottlieb Konrad 223.
 Pflitzer 414.
 Pierson, Allard 118.
 Pillat, Jon 134.
 Pirandello, Luigi 110.
 Pisa 113.
 Pogor, Vasile 132.

- Poncet, François 92.
 Potgieter, E. Ioh. 118.
 Prevost, Marcel 92.
 Pușcariu, Ilariu 132.
 Puschkin, Alex. 120, 121.
 Pustkuchen 34.
 Quincey 101.
 Quinet, Edgar 87.
 Rachel Levin 23.
 Rajic, Ivan 127.
 Regnier, Henri de 91.
 Renan 87.
 Richardson 96, 294, 295, 309,
 390, 397.
 Riemer 67.
 Rilke, Rainer Maria 54, 55.
 Robertson, I. G. 97, 103.
 Rod, Ed. 89.
 Rosenkranz, Karl 68.
 Rotta, Pietro 110.
 Rousseau, Jean Jaques 295, 309,
 312, 372, 397, 406, 420, 423.
 Rowson, Graham 97.
 Rowson, Tristan 97.
 Rydberg, Victor 136.
 Sabatier 86.
 Sachs, Hans 366, 367, 369, 374,
 420, 423, 428, 439, 446, 447,
 454, 455.
 Saint-Beuve 85, 87.
 Sand, George 85, 124.
 Sân-Giorgiu, Ion 132, 133.
 Sanctis de 111.
 Saurat, Denis 91.
 Savič, Milan 127.
 Schäfer, Joh. Wilhelm 69.
 Schelling 22.
 Schelitty, N. 132.
 Schiller, Friedrich 17, 18, 28, 29,
 34, 38, 40, 60, 63, 81, 359,
 404, 443.
 Schlaff, Johannes 52.
 Schlegel, August Wilhelm 21,
 22, 27.
 Schlegel, Dorothea 22, 26.
 Schlegel, Friedrich 21, 22, 23,
 24, 26, 27.
 Schlegel, Joh. Elias 183, 240.
 Schlegel, Karoline 21, 23.
 Schlosser, Joh. Georg 176, 177,
 183, 250, 253.
 Schmidt, Erich 456.
 Schöll, Adolf 70.
 Schönemann, Lili 325, 331—345,
 349, 350, 355, 356, 388, 398,
 399, 406.
 Schröder, Friedrich Ludwig 355.
 Schröter, Corona 183.
 Schütz 35.
 Sclavini 110.
 Scott, Walter 94, 95.
 Seculic, Isidora 126.
 Seely 108.
 Selenica, Shevki 136.
 Serrano, Urbano Gonzales 114.
 Servaes, Franz 50, 56, 57, 61, 71.
 Shakespeare, W. 22, 182, 208,
 213, 218, 222, 240, 241, 242,
 246, 286, 287, 324, 420, 428,
 452, 454, 455.

- Sheley 94.
 Shukowsky, Vassily 120.
 Silber, Franz Christ 116.
 Simmel, Georg 58, 69, 74, 75,
 76, 77, 144.
 Socrate 246.
 Soergel, Albert 58.
 Sofocle 241.
 Sonnenthal 397.
 Soret 102.
 Soricu, I. U. 132, 136.
 Span, Martin 35.
 Spielhagen, Friedrich 46.
 Spiess, August 69.
 Spiess, Johann 414.
 Spinoza, Baruch 323, 324, 325,
 420.
 Spranger, Ed. 58.
 Staël 31, 32, 33.
 Stafed, Schack von 116.
 Stapfer, Paul 89.
 Stein, Charlotte 40, 156, 320,
 328, 329.
 Steinbach, Erwin von 232, 242,
 243, 340.
 Sterling, John 101.
 Sternheim, Carl 59.
 Stifter, Adalbert 141.
 Stolberg, Auguste von 333, 341,
 352, 398.
 Stolberg, Frații 336, 337, 340.
 Strich, Fritz 139, 141.
 Stritar, Iosif 127.
 St. Victor, Paul de 87.
 Suarés, André 91.
 Subotic 127.
 Svedenborg 417.
 Swift 398.
 Szymanowska 120, 123.
 Taine, H. 85, 98.
 Taylor, Bayard 105, 109.
 Tegnér, Esaias 117.
 Tennyson 94.
 Textor, Joh. Wolfgang 149, 159,
 165, 166.
 Teza, Emilio 112.
 Thackeray, William Makepace
 96.
 Thoranc, François de Théas
 160—163.
 Tieck, Ludwig 21, 22, 26, 27.
 Tolstoi, Leo 62, 121, 122.
 Torouțiu, I. E. 133.
 Trivunac, Milos 128.
 Turgenjev, Ivan 121, 122.
 Uvarov, Sergie Semenowitsch
 120.
 Văcărescu, Enăchiță 131.
 Vago, Amalia 110.
 Valera 114.
 Valez, Juan 114.
 Vântul, A. 133.
 Varnhagen von Ense 23.
 Vergani, Fr. 110.
 Verwey 118.
 Vianu, Tudor 134.
 Viehoff, Heinrich 69, 101.
 Vigny 83.
 Vögler 34.

- Voltaire 61, 242.
Vosmaer, Carol 118.
Voss, Joh. Heinr. 17.
Vrchlicky, Iaroslav 129.
Vulpius, Christiane 389.
- Wagner, Heinrich Leopold 222,
250, 310, 318, 347, 358, 442.
Wagner, Richard 41, 46, 47.
Walden, Herwarth 61.
Walicki, Alfons 125.
Walzel, Oskar 57, 59.
Wedekind, Frank 50, 51, 141,
295.
Weisse, Christian Felix 182, 203,
406.
Werfel, Franz 61.
- Werner, Zacharias 24.
Wessel, Joh. Hermann 115.
Wieland, Christoph Martin 15,
28, 181, 182, 207, 203, 213,
242, 346, 347, 375, 380—383,
406, 422.
Winkelmann, Joh. Joachim 26,
184, 185.
Witkop, Philip 71.
Witkowski, Georg 71.
Worotschenko 121.
- Young 96.
- Zegadlowicz, E. 125, 126.
Zimmermann, Dr. 321, 328, 329.
Zumbini, Bonavenuto 112.



TABLA DE MATERII

	Pag.
Prefață	7—10
Imaginea lui Goethe în literatura universală	11—147
I. Zori de ziuă	148—172
II. Student la Leipzig	173—189
III. Inceputuri literare	190—208
IV. Renașterea	209—228
V. Descătușarea	229—244
VI. Pe marginea carierei de avocat	245—270
VII. Goetz von Berlichingen	271—290
VIII. Werther	291—316
IX. Cruce de drum	317—351
X. Drame, fragmente și satire	357—411
XI. Urfaust	412—456
Bibliografie:	
Imaginea lui Goethe în literatura universală	461—476
Bibliografia generală	477—485
Bibliografia specială	486—497
Indice de nume	498—508



MONITORUL OFICIAL ȘI
IMPRIMERIILE STATULUI
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ
BUCUREȘTI — 1938