Poetika romantizma u Goetheovom Faustu

Kujek, Dolores

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:381768

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i pedagogije

Dolores Kujek

Poetika romantizma u Goetheovom *Faustu*

Završni rad

Mentor: doc. dr. sc. Tina Varga Oswald

Osijek, 2015.

Sadržaj

1. Uvod……... 2

2. Teorijsko određenje poetike 3

3. Povijesni kontekst nastanka romantizma i poetičke odrednice 4

4. Žanrovsko određenje *Fausta* 6

5. Od *Urfausta* do *Fausta I.* i *II.* – kompozicija 8

6. Tematsko - motivska razina i romantičarski elementi u *Posveti, Predigri u kazalištu* i *Prologu na nebu* 10

6.1. Posveta 10

6.2. Predigra na pozornici 11

6.3. Prolog na nebu 12

7. Tematsko - motivska razina i romantičarski elementi u *Faustu I.* 14

8. Tematsko - motivska razina i romantičarski elementi *Fausta II.* 21

9. Zaključak……..27

10. Literatura…… 29

Sažetak

Faust je romantičarski dramski spjev koji osim romantičarskog svjetonazora sadrži i sve elemente romantizma te postaje njegovo ogledno djelo. Tradicija se ironizira u svrhu opisivanja tadašnjeg građanskog društva, a duhovnost je prikazana kroz vječnu borbu dobra i zla, borbu između čovjeka i njegove prirode. Pritom do izražaja dolazi poetika romantizma koja elementima fantastike, mitološkim bićima i variranjem između ontoloških stanja donosi bezvremensku poistovjećenost sadašnjeg čitatelja s Faustom kao pojedincem koji predstavlja čovječanstvo.

Ključne riječi: romantizam, *Faust*, romantičarski elementi

1. Uvod

Tema završnog rada odnosi se na istraživanje romantičarskog djela *Faust* na temelju poetičkih odrednica prema kojima će biti primjereno analiziran. Predmet istraživanja biti će njegovo žanrovsko određenje, kompozicija i stil, figure koje ukazuju na razdoblje romantizma te tematsko motivska razina na kojoj se očituju. Goethe ostvaruje hibridnost na estetskoj i kompozicijskoj razini kojom dokida s klasicističkim pravilima u svakom pogledu. U tome se očituje poetika romantizma koja odstupa od svih dotadašnjih pravila i koja omogućuje Goetheu da uz pomoć sudbine jednog čovjeka, opiše sudbina čovječanstva, slične težnje i žudnje, a u konačnosti da daje i nadu kroz mogućnost pokajanja. Čitatelja se uvlači u svijet 18. i 19. stoljeća, a Goetheu *Faust* predstavlja savršenu podlogu za kritiziranje društvenih obrazaca ponašanja s kojima povezuje zavisnost romantičarskog individualizma s univerzalizmom.

2. Teorijsko određenje poetike

Određenje poetike je vrlo važno s obzirom na značenje koje dobiva u romantizmu. „Poetika (prema grčkome umijeće pjesništva) tradicionalni je naziv učenja o prirodi, književnosti i oblikovanju književnih djela“ (Solar, 2006: 219). Poetika prema tome ima vrlo široko značenje, no ipak se samo „ponekad rabi u značenju teorije književnosti, a češće u smislu književnih teorija nekih epoha, pravaca i glasovitih autora“ (Solar, 2006: 219). „Krajem 18. stoljeća, a zatim osobito u epohi romantizma, osporeno je učenje o pravilima i propisima pa se poetika okrenula estetičkim shvaćanjima i ukusima“ (Solar, 2006: 219). Poetika se mijenja jer nije više propisana i strogo određena kao što je bila u klasicizmu, što znači da vrijednost književnog djela ne ovisi o književnoj vrsti te da svako djelo može postići visoku književnu vrijednost. Sva obilježja poetike u romantizmu nisu jasno razgraničena i obilježja epike, poezije i drame međusobno se isprepliću. Poetika se, iako se mijenjala ovisno o pojedinom razdoblju, oduvijek vezala za načela kompozicije, tematiku, uporabu figura i nužno poznavanje razlika među književnim vrstama (Solar, 2006, 219). Iste te sastavnice su polazište za interpretaciju Goetheova *Fausta*.

Prema teorijskom određenju poetike, na uvid su dani povijesni kontekst nastanka romantizma i njime uvjetovana načela kompozicije, tematike, stilskih figura te miješanje književnih vrsta. *Faust* je prema tim odrednicama žanrovski određen, prikazana je njegova kompozicija tijekom nastanka pa zatim i u završnoj redakciji te su na kraju prikazane i stilske figure koje su u funkciji tematsko - motivske razine.

3. Povijesni kontekst nastanka romantizma i poetičke odrednice

„Romantizam se javlja u zadnjoj trećini 18. stoljeća, a traje do 40 – ih godina ili polovine 19. stoljeća (Solar, 2003: 189)“. Razdoblje romantizma je svojevrsna reakcija na prethodnu epohu klasicizma i prosvjetiteljstva koja književnošću nastoji poučiti sa strogo određenom hijerarhijom književnih vrsta i smjernicama u oblikovanju. „Romantizam je manje koherentan od klasicizma ili realizma, a dulje trajanje bilježe one književnosti s naglašenijom nacionalnom funkcijom“ (Flaker,1976: 105-106). Radi se o razdoblju koje ima različite funkcije u različitim književnostima, dok se u nekim književnostima budila nacionalna svijest, u drugima se dokazivala njezina autonomnost novim načinima oblikovanja. „Romantizam predstavlja svojevrstan prevrat u cjelokupnom shvaćanju književnosti jer u pogledu recepcije dolazi do bitnog proširenja čitalačke publike, a osim toga, odlikuje ga i prevrat u shvaćanju uloge i moći razuma jer romantičari ne vjeruju načelima razuma prosvjetitelja“ (Solar, 2003: 185). Romantičari ne vjeruju načelima razuma prosvjetitelja jer smatraju da oslanjanjem na isključivo zdrav razum ništa nije postignuto već nametnuto. Dolazi do svojevrsnog razočarenja u znanost, prosvjetu i građansku državu, a kao načela prave spoznaje javljaju se intuicija i mašta, koje su prema mišljenju romantičara nadređene umu i upravo zato romantičari zahtijevaju da književnost prenosi isključivo osjećaje (Solar, 2003: 186). Osjećaji i mašta postaju važan dio književnosti, postaju ono što će pridobiti čitatelja i omogućiti mu da se poistovjeti te se tako mijenjaju i uzori. „Romantičari se okreću prema srednjem vijeku i u nekoj mjeri prema baroku, te prema tim razdobljima izgrađuju sliku srednjeg vijeka koja proizlazi iz njihove mašte, a ne iz povijesne zbilje“ (Solar, 2003: 186). Dakle preuzimaju neka obilježja starijih epoha te grade novu verziju srednjeg vijeka koja je još uvijek povezana s kršćanstvom, no sada nastupa građansko društvo u tako izgrađenoj srednjovjekovnoj panorami. „Romantičarska težnja za univerzalnošću zahtjeva apsolutnu poeziju u kojoj bi se ujedinila filozofija, religija i pjesništvo, ali ih i ujedno vodila prema romantičnoj ironiji, u kojoj se sve može sagledati kao svojevrsna fikcija, iluzija i igra“ (Solar, 2003: 187). Oni se igraju sa slikom srednjeg vijeka kako bi kritizirali tadašnje društvo pri čemu važnu ulogu igra žanrovski sinkretizam. Romantičari se, jednako tako, često prepuštaju svjetskoj boli jer im se traganje za istinom na kraju čini uzaludnim, zbog toga su skloni razočaranju radi sudbine svijeta, ali i vlastite sudbine (Solar, 2003: 187). Pojedinac svoju tragediju poistovjećuje sa sudbinom svijeta i obrnuto. „U romantizmu započinje naglašena žanrovska geminacija, odnosno miješanje književnih rodova i vrsta, kao jedna od prepoznatljivih značajki toga razdoblja“ (Solar, 2003: 188). Također su karakteristična obilježja poput lirskog načela kao

estetske funkcije djela, romantičnog pejzaža, koji je često u funkciji lika i ne služi kao dekor, romantičarske metaforike, koja se suprotstavlja klasicističkoj metonimiji zbog prevladavanja smisla i sintakse, zatim hiperbolizacije i fantastike, koje se očituju u semantičkim opozicijama, nemotiviranosti zbivanja, koja vodi fatalizmu, i na kraju, fragmentarnosti struktura, koju karakterizira eliptičnost i labavo nanizano pripovijedanje (Flaker, 1976: 111-120).

Prema tome, valja zaključiti da romantičari koriste navedena načela i žanrovsku geminaciju kako bi ujedinili sve što se dotad smatralo strogo odvojenim jer se konvencionalnim metodama prijašnjih razdoblja nije mogao ostvariti spoj filozofije, religije i pjesništva. Romantičari zato stvaraju iluziju prošlih vremena miješajući stilove kojima ironiziraju ista ta razdoblja, ali istovremeno stvaraju sliku građanskog društva unutar panorame srednjovjekovlja. Zbog nastojanja spajanja obilježja različitih epoha dolazi do prijepora u žanrovskom određenju *Fausta*.

4. Žanrovsko određenje *Fausta*

„Djelo je Goethe naznačio kao tragediju, no teoretičari i povjesničari književnosti češće *Fausta* nazivaju dramskim spjevom jer nije pogodan za scensku izvedbu“ (Solar, 2003: 193). Nije izvediv na pozornici zbog obilja epizoda, likova, efekata pa time i nužnih rekvizita, a osim toga glavne značajke kao tragedije ipak nedostaju. „Tragedija je dramska vrsta u kojoj glavni lik iznimnih moralnih i karakternih osobina na kraju strada zbog sudbine i/ili sukoba s ustaljenim društvenim konvencijama“ (Solar, 2006: 299). Glavni lik Faust uistinu je predstavnik cijelog ljudskog roda, no kao takav često posrće na svom putu te na kraju ne stradava već ima sretan kraj. Faust prolazi kroz razne tragedije tijekom života, no to ipak ne uvjetuje da se cijelo djelo smatra tragedijom. Iako Goethe *Fausta* naziva tragedijom, ono je više od tragedije jer individualne tragedije u smislu sudbine likova ipak ne vode konačnom tragičnom završetku (Škreb, 2000: 34). U djelu je prema tome „vidljiva tragedija Fausta prema sebi (tragedija učenjaka Fausta), prema tjelesnoj ljubavi (Margareti), prema nađenoj ljubavi (tragedija Helenina) pa opet tragedija prema Faustu samom (tragedija graditelja svijeta)“ (Stamać, 2006: 660). Djelo završava Faustovom smrću, ali njegova se smrt ne može smatrati tragičnom jer, na kraju, sve individualne tragedije koje dovode do raspleta postaju dijelom spoznaje koju stječe te ga na posljetku odvode u raj.

Dramska djela su vrlo rijetka u razdoblju romantizma, no prikazuju cijelu paletu novih elemenata i figura koje donosi romantizam. „Vrlo neobičnim se, u romantizmu, može smatrati nedostatak dramskih djela jer pisci koji su ih i pisali, koncipirali su ih samo za čitanje“ (Bobinac, 2012: 228). U tome se najbolje očituju romantičarska mašta i intuicija koje dovode do nemogućnosti realizacije svih fantastičnih likova i pejsaža na pozornici te ih može dočarati samo književnost. Dolazi do odstupanja od klasicističkih pravila te ih se nastoji opovrgnuti igranjem sa samom strukturom drame. „U romantičarskoj drami postoji sklonost fragmentarnosti i monologičnosti te pretapanju dramskog s elementima lirskog i epskog“ (Bobinac, 2012: 229). Tako i u *Faustu* Goethe koristi monologe, kako bi okarakterizirao likove i prikazao njihova oprečna stanja i razmišljanja, stavljajući poseban naglasak na Faustova, a monolozi i dijalozi u stihu ujedno doprinose shvaćanju romantizma kao progresivne univerzalne poezije, koja ujedinjuje religiju, pjesništvo i filozofiju. Isto tako ruše se pravila o trojnom jedinstvu mjesta, vremena i radnje kojih su se klasicisti strogo držali, fragmentarnost je postignuta kasnijim spajanjem scena i epizoda drame, a lirska poezija se umeće kako bi što vjerodostojnije prikazala osjećaje likova. „Goetheov *Faust* ostvaruje

„nedramatski program romantičke drame“, a upravo nedramatski dio čine fragmentarni i izrazito naglašeni lirski dijelovi u monolozima“ (Flaker, 1976: 121)

Prema tome, valja zaključiti da je *Faust* po žanrovskom određenju najbliži dramskom spjevu jer se radi o stiliziranim monolozima i dijalozima u stihu. *Faust* je u odnosu na prethodno razdoblje klasicizma koje se pridržava strogo određenih dramskih pravila dekonvencionaliziran elementima lirskog i epskog te se time može odrediti i kao romantičarska drama. Na neizvedivost *Fausta* na pozornici upućuje opsežnost dramskog spjeva te obilje likova što ukazuje na to da ga je Goethe koncipirao samo za čitanje. Koncepti dramskog spjeva te drame za čitanje dovode do konačnog pojma romantičarske drame koja objedinjuje i liričnost i epičnost samog djela.

5. Od *Urfausta* do *Fausta I.* i *II.* – kompozicija

Kompozicija *Fausta* se mijenjala ovisno o uzorima kojima se Goethe priklanjao u vremenu u kojemu ga je pisao. „*Urfaust*, kako se često naziva prvi nacrt, omogućuje praćenje Goetheova duha u godinama kada ga piše te prikazuje stilske razlike u odnosu na značajke kasnijeg *Fausta*“ (Škreb, 2000: 17). „Četiri scene u *Urfaustu* su tako napisane u prozi, a to su: *Annerbachov podrum u Leipzigu, Mutan dan, Noć – otvoreno polje* te zaključna scena prvog dijela *Tamnica*“ (Škreb, 2000: 17). To ukazuje na njegovo rano stvaralaštvo i obuzetost romantičarskim pokretom koji se sasvim nastoji osloboditi konvencija. „Takva proza može se smatrati prozom „mladih genija“ zbog nekonvencionalnog izražavanja i kršenja metričke stege“ (Škreb, 2000: 17). *Urfaust* je, kao nacrt, nepovezan te nema naznaka kako će Goethe sve scene i epizode spojiti u djelo, ali to objašnjava raznolikost stila (Škreb, 2000: 19). Sve to upućuje na to da se radi o njegovom životnom djelu koje osim uspona i padova glavnog lika Fausta ukazuje i na životni put samog Goethea. „U završnoj redakciji iz 1806., čitav je prvi dio *Fausta* pretočen u stihove osim scene *Mutan dan*“ (Škreb, 2000: 35). Ta scena ostaje u prozi jer Faust izražava svoj bijes, a za razliku od drugih scena, Mefistofeles se ne skriva iza humora i ironije nego pokazuje svoj pravi karakter.

„Sad smo opet na kraju svoje dovitljivosti, ondje gdje vi ljudi pomjerite pameću. Što si se udružio s nama, kad ne možeš s nama ostati do kraja? Hoćeš da letiš, a bojiš se vrtoglavice? Jesmo li se mi tebi nametnuli ili ti nama?“ (Goethe, 2004: 280).

Samo je djelo, na kraju, napisano u dijalozima i monolozima u točno 12 111 stihova s manjim proznim dijelom *Mutan dan* u I. dijelu *Fausta*. „*Faust, I. dio* objavljen je 1808., a *Faust, II. dio* posmrtno 1833.“ (Hergešić, 1978: 290). „Na početku *Fausta* nalazi se pjesma *Posveta*, koja se može smatrati biserom Goetheove lirike, nakon koje slijede *Predigra na pozornic*i i *Prolog na nebu*“ (Hergešić, 1978: 291). U njima se najvaljuje već temeljna problematika radnje. Prvi dio nije podijeljen na činove, već samo epizode, a okosnicu čini Faustova ljubavna priča s Margaretom i njezina propast (Hergešić, 1978: 291). Drugi dio podijeljen je na 5 činova, a predstavlja modernog čovjeka, koji se razvio iz baštine srednjeg vijeka te renesanse, taj čovjek je Faust, dok Helena predstavlja antiku, a njihov sin Euforion tragično naličje romantizma (Hergešić, 1978: 291). Ta dva dijela imaju različite svjetonazore, tematiku i motive te se poetika romantizma u njima drugačije očituje. Od prve verzije *Fausta* (1773-1775), preko prve objave 1790. pod naslovom *Fragment*, preko konačnog izdanja *Fausta I.* pa sve do objavljenih dijelova novonastalog *Fausta II.*, „Goethe isprepliće povijesne

zgode i životne zgode, kojima izražava stalnu vlastitu zapitanost o čovjeku i svijetu, o njegovoj prirodnoj i božanskoj naravi, o stalnom učenju i praktičnom djelovanju“ (Stamać, 2006: 653-654).

Prema tome, valja zaključiti da je Goethe u završnoj verziji većinu proznih dijelova pretočio u stihove, osim scene *Mutan dan* koja daje uvid u pravi Mefistofelesov karakter te potlačenost čovječanstva s kojom se on igra u obliku Fausta. Goetheov dramski spjev *Faust,* sastoji se od fragmenata zbog Goetheovog istovremenog pisanja različitih dijelova, koji su tek kasnije sastavljani u cjelinu. Na razini strukture uočljiva je labava povezanost tih fragmenata jer se scene brzo izmjenjuju, radnja se bez najave prebacuje s jednog mjesta na drugo i detalji putovanja izostavljaju, a rascjepkanošću se Goethe još se više udaljava od klasicizma jer epizode i scene izgledaju umetnuto kako bi se radnja produžila, a tome služe scene poput *Valpurgine noći* te umetnutih predstava. Goethe raznolikošću stilova doprinosi novom shvaćanju drame te prikazuje svoj duhovni rast kroz desetljeća pisanja.

6. Tematsko - motivska razina i romantičarski elementi u *Posveti, Predigri u kazalištu* i *Prologu na nebu*

U poglavlju su prikazane interpretacije *Posvete, Predigre u kazalištu* i *Prologa na nebu* koje pobliže naznačuju samu temu *Fausta* kao vječne borbe dobra i zla i to karakteriziranjem protagonista i antagonista. Naznačuju se također društvene prilike tadašnje Njemačke u *Predigri u kazalištu* te sukladno tomu reakcija u obliku pojave romantizma, razdoblja koje nastoji stvoriti novu mitologiju s naglaskom na ulogu pjesnika koji pribjegava otuđenosti od publike, prepuštajući se svjetskoj boli.

6.1. Posveta

„U *Faustu* osim uvodne *Posvete i Predigre u kazalištu*, nije pohranjeno ništa što bi upućivalo na Goetheove životne podatke „iz prve ruke“ (Stamać: 2006, 654). *Posveta* na početku djela odraz je njegovog lirskog raspoloženja, u njoj je prikazana *svjetska bol* i otuđenost od svijeta tipična za romantizam. *Posveta* najavljuje *Predigru u kazalištu* jer se Goethe u njoj stavlja u ulogu pjesnika, koji istovremeno žudi za spoznajom, a znajući da će ipak biti neshvaćen i nečitan od publike. Antitezom Goethe izražava jaz između sebe i svijeta, pa samim time i između ontoloških stanja u posljednja dva stiha citata u kojima se nazire romantička povezanost univerzalizma s individualizmom u slutnji da će ostati nezapažen što ga ujedno i dovodi do očajanja:

„Ti neće moje nove pjesme čuti,
Te duše, kojim prve pjevah mlad;
Razagno dragi skup je udes kruti,
I prvi odjek spomen već je sad.
Ja neznanima pjevam bol svoje ljuti,
Čak pljesak njin je za me skoro jad,
A koji tada slušahu poetu,
Sad žive l', svud su rasuti po svijetu.
…Što imam, gledam kao u daljini,
Što nesta kao zbilja mi se čini.“ (Goethe, 2004: 7-8)

6.2. Predigra na pozornici

Predigru na pozornici u kojoj sudjeluju Ravnatelj, Kazališni pjesnik i Lakrdijaš, mogao je napisati samo kazališni stručnjak poput Goethea te se ona, baš kao i *Prolog na nebu,* odnosi na cijelo djelo, a ne samo na prvi dio *Fausta*" (Hergešić, 1978: 413). *Predigra* prikazuje odnose u građanskom društvu s obzirom na shvaćanje umjetnosti pa time i književnosti jer je publika ta koja nameće pravila, a pjesnik im se podvrgava. *Predigra* se utjelovljuje u trojici likova koji tvore kazališni fenomen, a Goethe koristi upravo te likove kako bi neizravno osudio plitki prakticizam Direktora, usmjerenog samo na dobit, te istovremeno nestvarni idealizam Pjesnika, koji se ne zna suprotstaviti poslovnom duhu Direktora (Hergešić, 1978: 413). Sve to začinjava Lakrdijaš kao šaljivac koji, na temelju svog iskustva, ironizira prave namjere Ravnatelja i Pjesnika (Hergešić, 1978: 415). On ujedno čini ravnotežu između krajnosti koje predstavljaju Ravnatelj i Pjesnik jer ih vraća u realnost. Jedan od citata kojim dokazuje da je on glas razuma je u obraćanju obojici:

„Jer laž je da nas starost djecom stvara,

Ko pravu djecu još nas nalazi." (Goethe, 2004: 14)

No, u romantizmu dolazi i do prevrata u shvaćanju uloge publike. „*Funkcija izražavanja subjektivnih osjećaja* nalazi se u odnosu opozicije prema normama društvenog vladanja i zato romantičarski pjesnici prestaju biti didaktičarima i prosvjetiteljima, ističući vrlo često kako ih ne zanima publika kojoj se obraćaju" (Flaker, 1976: 122). Goethe najavom *Fausta* upućuje upravo na to u *Predigri na pozornici*, gdje Pjesnik, koji se može poistovjetiti s Goetheom, izražava nesklad sa svijetom i svoju neshvaćenost od strane publike kojoj ne nastoji udovoljiti jer piše za svoju dušu :

„Ne spominji mi rulje te šarene,

U bijegu pred njom duh nam traži spas,

I skrij mi vrevu gomile zbijene,

Što protiv volje k sebi vuče nas!" (Goethe, 2004: 10)

Tematika *Fausta* provlačila se odavno kroz mnoga djela i zato *Faust* u svojim počecima nastaje kao loše tiskana pučka knjiga, kojoj je cilj bio zadovoljiti *težnje njemačkog građanstva za fantastikom*, a osim toga, takve knjige je i sam Goethe kao mlađi „gutao" (Škreb, 2000: 12). Valja zaključiti, da se u tom pogledu ništa nije promijenilo jer građanstvo, za vrijeme Goethea, još uvijek uživa u niskim strastima začinjenima fantastikom te je pučka

knjiga jedno od omiljenih štiva, koja zadovoljava njihove apetite. Goethe u *Predigri* prikazuje sve odlike njemačkog građanstva u stavu i pretpostavkama Ravnatelja, odnosno to, da je publika radoznala i da ju treba zabaviti, treba joj omogućiti da se poistovjeti s likovima u predstavi baš kao što se prethodno poistovjećuje s likovima u knjigama. To je razlog zašto Ravnatelj inzistira na gomili rekvizita, sve u nadi da će pridonijeti zanimljivosti predstave i opijenosti fantastikom.

6.3. Prolog na nebu

Prolog na nebu direktno je povezan sa samim djelom jer se radnja s kazališta seli u više sfere gdje Mefistofeles i Bog odlučuju iskušati Fausta. „*Faustu* okvir zbivanju u srednjovjekovnom smislu daje *Prolog na nebu*, a sam okvir biva preuzet iz starozavjetne *Knjige o Jobu*“ (Stamać, 2006: 659). „Životni put naslovnog junaka teče kao tragedija ljudskog bića, koji kao svjestan pojedinac (prema Božjoj namisli), odnosno kao zalog u mračnoj igri protusvijetova (prema namisli Sotoninoj), proživljava svoj život u dodijeljenom mu vremenu“ (Stamać, 2006: 659). Goethe se pritom odmiče od crno bijele karakterizacije, tipične za romantizam, barem u pogledu Fausta i Mefistofelesa. Faust će osim vanjske borbe, voditi i unutarnju borbu jer ne želi pokleknuti pred Mefistofelesom u potrazi za višim idealima. On, prema tome, nije jednostavno niti dobar niti loš, on je samo čovjek koji se vodi mišlju da cilj opravdava sredstvo te ga ta misao često odvodi u sferu zla. Mefistofeles, s druge strane, osim tipičnih crta vraga kao što su želja za upravljanjem ljudskim životima i pakost, ipak pokazuje neke ljudske crte u sarkastičnom humoru kojim želi privući čitatelja te uspijeva u tom naumu. Ta njegova crta jasno je prikazana i u razgovoru s Gospodom u *Prologu na nebu.* Mefistofeles u *Prologu* traži od Boga da pokuša usmjeriti Fausta na grešan put, Bog mu daje dopuštenje iako vjeruje u to da Faust neće pokleknuti:

Gospod tada govori Mefistofelesu:

„Al priznat ćeš morat postiđen:

Da za put pravi znade dobar čovjek

I kad je tamnom čežnjom zaluđen.“ (Goethe, 2004: 19)

Već se *Prologom na nebu* najavljuje *nova mitologija* te *povezanost individualizma s univerzalizmom*. Prosvjetiteljstvo se, za vrijeme svog djelovanja, kritički odnosilo prema mitologiji, no u razdoblju romantizma dolazi do prevrata upravo zbog Goetheovih i Schillerovih poetoloških i filozofsko povijesnih stavova (Bobinac, 2012: 169). „Iz tih stavova,

proizlazi ranoromantička teorija nove mitologije kojom se naznačuje ponovno uspostavljanje kolektivnog identiteta tipičnog za romantizam“ (Bobinac, 2012: 169). *Kolektivni identitet* dovodi se u vezu s univerzalizmom po kojemu je svijet jedna homogena zona, a takva slika svijeta odražava se na stanje čovjekove svijesti, koje postaje ovisno o utjecajima i prilikama u kojima živi reflektirajući se na samog pojedinca. Nova mitologija je priroda koju su stvorili ljudi i u kojoj će poezija ujediniti odvojeno te unatoč tome doći do izražaja (Bobinac, 2012: 169 -171). Romantičari se odmiču od klasicizma upravo stvaranjem vlastite prirode kojom se mogu ostvariti kao pojedinci u svijetu, ali im ona istovremeno omogućava iznošenje stavova o prirodi i Bogu te njihovu utjecaju na čovjeka kao pojedinca, pa zatim i na društvo u cjelini. ,,Goethe Boga i prirodu smatra istom transcendentnom (ne)pojavnosti, koja je vječna, a ako se ta tvar luči kao misaona i tvarna strana, tada se Faust nalazi u dva polja svog očitovanja: s jedne strane um i duševnost, a s druge osjetilnost i potmuli nagoni“ (Stamać, 2006: 661). ,,Bog je pojam uma i duševnosti, dok je Priroda pojam osjetilnosti i potmulih nagona pri čemu je Faust ipak privrženik prvog pojma, a Mefistofeles drugog“ (Stamać, 2006: 661). Mefistofeles i Faust stoje u opoziciji, no ipak u zajedničkim putovanjima Faust biva u kušnji, a Mefistofeles poprima značajke čovjeka. ,,U *Faustu* se cjeloviti filozofski svjetonazori teško mogu očitati jer se cijelo djelo sastoji od čudesnih elemenata i nepredvidljivih relacija, a nadređen mu sustav nije nijedna od razrađenih i izgrađenih ontoloških, spoznajnoteorijskih ili etičkih zamisli premda se s njima dodiruje“ (Stamać, 2006: 663). Faust predstavlja osobine cijelog čovječanstva jer vodi konstantnu unutarnju borbu između Boga i Prirode kao što se najavljuje već u samom *Prologu na nebu.*

Valja zaključiti da je polazište pri tematsko - motivskoj razradi *Fausta* problematika nove mitologije koja nastoji uspostaviti kolektivni identitet u jednom čovjeku, Faustu, na način što se njegova borba očitava kao unutarnja i vanjska, a pobjeda nad Prirodom se u kolektivnom smislu odražava kao pobjeda čovječanstva. Romantičarski elementi kojima je naznačena svjetska bol i otuđenost stoje u opreci prema očekivanjima publike koja je željna za fantastikom, no već u *Prologu na nebu* moguće je vidjeti da Goethe udovoljava kriterijima publike igrajući se s ontološkim stanjima. Prikazana je ambivalentnost onoga što nastoji postići i onoga što na koncu postiže uvodnim dijelovima *Fausta.*

7. Tematsko - motivska razina i romantičarski elementi u *Faustu I.*

U poglavlju je prikazana raznovrsnost motiva, od biblijskih do mitoloških, pogodba kao pokretač radnje na putu Faustove spoznaje te romantičarski elementi koji naglašavaju tragičnost ljubavi kao glavne fabularne okosnice prvog dijela.

„U prvom dijelu *Fausta,* Goethe slijedi renesansni predložak obogaćen pomodnim motivom *Sturm und Dranga*, konkretno, motivom pale djevojke, koja u ovom slučaju predstavlja Margaretu“ (Stamać, 2006: 657). Faust je na početku djela razočaran što je cijeli život proveo čitajući knjige, a nije se približio nikakvom pravom znanju te zaziva Zemnog Duha u nadi da će mu pomoći u zemaljskim pustolovinama, no on mu govori da njih dvojica nisu jednaki. „Duh mu govori da duboka spoznaja nadvisuje njegov ljudski um i da ga Faust jednostavno ne može shvatiti“ (Škreb, 2000: 28). Scena s Duhom, kao filozofska jezgra *Urfausta*, „prikazuje tragičnu jalovost neposredne mističke identifikacije čovjeka i prirode kao spoznajne metode, ali je i istovremeno prevladava“ (Škreb, 2000: 28). Faustova melankolija i razočaranost dovode ga na sam rub samoubojstva jer njegova potreba za identifikacijom s prirodom nadilazi njegove stvarne mogućnosti te ga dovodi do očajanja. „Zato se Faust u svojoj radnoj sobi laća prevođenja *Evanđelja po Ivanu* pa znamenitu *Riječ* u rečenici „U početku bijaše riječ“ prvo prevodi kao *Smisao*, zatim *Snaga* i na kraju *Čin* jer smatra da *Riječ* ne zadovoljava njegovu težnju za beskonačnim“ (Stamać, 2006: 660). *Smisao* ovog spjeva postaje ljubav prema Margareti pa prema Heleni, *Snaga* postaje sudjelovanje u svjetskim zbivanjima na carskom dvoru i oko njega, a *Čin* postaje konačno osvajanje zemlje za slobodni puk na slobodnom tlu (Stamać, 2006: 660-661). Time Faust ostvaruje svoju *Riječ* na zemlji, ostvaruje sve što je zamislio i u čemu se želio okušati, a povod mu daje *Evanđelje po Ivanu*. S obzirom da Faust počinje krojiti život odsad pa nadalje po tom konkretnom predlošku, vidljivo je da ne gubi vjeru te da unatoč svemu ostaje Božji sluga.

Faust nije tipični romantički junak. Njemački *romantički junaci* nisu prepoznatljivi kao junaci ostalih nacionalnih književnosti romantizma jer su im njihovi autori podarili ograničene mogućnosti djelovanja, to jest, nisu ih opskrbili jakim političkim strastima niti kulturnom inspiracijom (Bobinac, 2012: 268). To najbolje prikazuje ovaj citat u kojemu Faust ističe svoja ograničenja:

„ Plašt čarobni bih htio imat ja,

U neznan kraj što nosit bi me znao

Za najskuplje ga ruho ne bi dao“ (Goethe, 2004: 49)

Za razliku od većine romantičkih junaka, Faust je usredotočen na rješavanje problema svijeta uz pokoje naznake osvrtanja na njemačko društvo. Goethe pomoću svog junaka Fausta nastoji obuhvatiti širu sliku koja nadilazi nacionalnu funkciju romantizma, iako uz to ne propušta prilike za kritiku njemačkog građanstva. *Kritika društva* započinje Wagnerom, kao Faustovim prijateljem učenjakom koji predstavlja prizemljena čovjeka, usredotočena na svoju stručnost sa željom da se unutar nje i ostvari, koji nema ambicija za spoznavanjem smisla svijeta i obuhvaćanjem sveg znanja u čemu se očituje ključna razlika između njih dvojice. Wagner svoje ograničene mogućnosti prihvaća, dok ih Faust nastoji otkloniti.

Faust dijeli obilježja s još jednim Goetheovim junakom, Wertherom, a ,,povezuju ih intelektualnost i autorefleksivnost koji ih vode skepticizmu, očajanju i buntovništvu te ih u konačnici čine ambivalentnim likovima“ (Bobinac, 2012: 263). Faust je kompleksna osobnost koja utjelovljuje mnoge prijašnje tipove likova poput Ahašvera. ,,Ahašver je mitološka ličnost na beskonačnom putovanju koja teži za beskonačnom progresijom i za prekoračenjem svih granica, on utjelovljuje modernog čovjeka koji osjeća nelagodu prema sebi i svemu što je dostigao“ (Bobinac, 2012: 263). Faust posjeduje odlike obojice jer zbog nezadovoljstva svojom liječničkom praksom na početku djela, kreće na putovanje na kojemu će prekoračiti svaku granicu u težnji za spoznajom i napretkom čovječanstva. Faust na kraju ipak saznaje sve što ga je mučilo kao predstavnika čovječanstva, kojemu na koncu i ostavlja svoja najvažnija saznanja.

Važnost psa kojeg Faust dovodi kući očituje se u tome što pomoću njega Mefistofeles ulazi u stan. U razgovoru s Mefistofelesom, Faust se osjeća kao da na trenutak ima moć nad prirodom te tada dolazi do pogodbe. ,,U sceni gdje dolazi do pogodbe formulira se ideja cijelog djela: prikazivanje razvoja snage ljudskog rada i njegove borba sa svijetom, upravo time Faust postaje simbolička ličnost ljudske težnje za napretkom“ (Škreb, 2000: 30). Faust teži za spoznajom, a Mefistofeles mu nudi svijet na dlanu te mu prividno želi pružiti jedinstvena iskustva, a opet s druge strane, traži od Fausta nešto puno vrjednije od svega što mu Mefistofeles može obećati. Takva razmjena duhovnih dobara za materijalna prikazuje se kao karakteristika njemačkog društva tada te ju Goethe uvjerljivo prikazuje pogodbom. ,,Mefistofeles u toj sceni navodi sve mogućnosti razvoja koje pruža novac u kapitalističkom gospodarstvu, a time on prelazi iz ljudske animalnosti u bestijalnost kapitalizma“ (Škreb, 2000: 30-31). ,,U okladi dolazi do nesporazuma između njih dvojice jer je užitak za Fausta samo put kojim će doći do individualnih snaga, na prvom mjestu za njega se nalazi spoznaja prave stvarnosti i preziranje užitka radi užitka samog, kojeg zastupa Mefistofeles“ (Škreb, 2000: 34). Faust u svojoj hlepnji za uvijek drugim beskonačnim smislom smatra da nikad

neće zastati i u jednom trenutku reći Mefistofelesu da ostane, te bude li tako Mefistofeles ima pravo doći po svoje, ili drugim riječima uzeti njegovu dušu (Stamać, 2006: 659). „Mefistofeles ne vjeruje u Faustovu izdržljivost i čeka čas u kojemu će mu reći da ostane, a upravo ta igra dinamike i statike daje energiju spjevu dok na kraju ipak presuda glede oklade ne dolazi ni od jednog ni od drugog, već od samog Boga“ (Stamać, 2006: 659). Faust pogodbu potpisuje krvlju i sprema se za putovanje. On i Mefistofeles na svojem putovanju prvo odlaze u *Annerbachov podrum u Leipzigu*, gdje se četvorica prijatelja vesele i piju, a Mefistofeles im nudi najbolja vina kako bi pokazao Faustu kako ljudi imaju životinjsku narav kad ne dobiju ono što žele te kako ljudska pohlepa nema granica. Četvorica prijatelja usredotočena su samo na hedonizam, ne teže uzvišenijim ciljevima, na taj se način očituje razlika između njih i Fausta. Faust nastoji uzdignuti čovjeka na novu razinu shvaćanja svijeta, dok se četvorica prijatelja prepuštaju najnižim porivima i svode na razinu životinja. Njih dvojica nastavljaju putovanje i dolaze u *Vještičju kuhinju* gdje očekuju napitak koji će Fausta pomladiti. Kada Faust u ogledalu vidi svoje novo lice smatra ga samo sredstvom koje će mu omogućiti ostvarenje svega što je prethodno zamislio. Faust se može smatrati *likom dvojnika* jer cijeli život vodi jedan život kojemu je posvećen u potpunosti, tek kada shvaća što je sve odbacio, a ništa time nije dobio, odluči se pogoditi za ovozemaljsku spoznaju. „S motivom dvojnika povezuje se i motiv slike u zrcalu u kontekstu opasnosti od samootuđenja povezanog s introspekcijom“ (Bobinac, 2012: 262). Faustovo novo naličje uvodi ga u novi život, kojemu se priklanja kako bi ostvario svoje ciljeve, te u tim nastojanjima, tijekom puta, često s naličjem gubi i svoju ličnost.

Faust u Margareti, nakon što dobiva novo naličje, pronalazi idealnu ženu, a sebe, s druge strane, smatra daleko od ideala muškarca koji bi nju zaslužio. Njegova ljubav prema njoj očituje se u *hiperbolizaciji osjećaja*. „Romantizam je stilska formacija u kojoj se izražavaju krajnosti u osjećajima, to jest, hiperboliziraju se osjećaji likova, koji ih dovode u napregnuta duševna stanja“ (Flaker, 1976: 117-118). Faustova strast dolazi u opreku s jadom koji mu donosi zaljubljenost u Margaretu, a njegovi su osjećaji u tom trenutku hiperbolizirani i to u semantičkoj opoziciji spokojstvo - strast:

„U zagrljaju njenu što mi znači raj?

Na grud'ma njenim da se zgrijem, daj:

Ne osjećam li uvijek njezin jad?

I nisam li bjegunac, skitnica,

Čudovište bez cilja, pokoja,

Što kao slap sa stijene na stijenu

U bjesnilu je srljo k ponoru?“ (Goethe, 2004: 162)

Dok Faust vodi konstantnu unutarnju borbu, Mefistofeles prati svaki njegov korak. Njihov razgovor odvija se u sceni *Šuma i spilja* te naravno da Faust u njoj ne može naći mir kada sama spilja predstavlja podzemlje iz kojih dolaze demonske sile, pa tako nužno i Mefistofeles. ,,Scena *Šuma i spilja* rezultat je ozbiljnih Goetheovih prirodoslovnih studija u Weimaru i u njoj Margareta postaje predmet Faustove žudnje, a ne ljubavi što ga udaljava od pravog puta u životu“ (Škreb, 2000: 30). U težnji za svestranim duhovnim životom Faustu smeta ljubavna veza koja se stvara te je oprečan u opisivanju svog raspoloženja (Škreb, 2000: 30). Mefistofeles iskorištava njegovu ljubav prema Margareti kako bi ga povrijedio i uvjerio da je on kriv za njezinu propast. ,,Idealizacija dobra i ljubavi s jedne strane, naglašavanje zla i mržnje s druge strane, u romantizmu ne služe moralnom i etičkom vrednovanju nego te opozicije služe *hiperbolizaciji osjećaja* i uklapaju se u romantičarski sustav krajnosti“ (Flaker, 1976: 118). Faustova unutarnja borba počiva upravo na tim krajnostima, a sve zbog nemogućnosti pronalaska ravnoteže. On je prikazan kao promatrač, koji sudjeluje svojim osjećajima i doživljajima na događaje koje u njegovom životu pokreće Mefistofeles. Ipak Faustova niska strast prevlada ljubav te pod svaku cijenu želi Margaretu, čime ju osuđuje na propast. Jasan je utjecaj društva na ishod prvog dijela jer Margareta biva osuđena zbog predbračnog seksa, kojim žena gubi potencijale za buduću suprugu zbog nametnutih društvenih pravila patrijarhalnog društva koje je bilo dominantno tijekom gotovo cijele povijesti, pa tako i za vrijeme romantizma.

Radnja se potom seli na *Valpurginu noć* koja predstavlja tip festivala na kojemu se održavaju predstave, sajmovi sa svakojakim sitnicama, ognjištima oko kojih se skupljaju bića noći - vještice, poluvještice, mrtvaci te se zabavljaju, piju i plešu. Mefistofeles Fausta odvodi na *Valpurginu noć* jer želi sakriti da je Margareta zatočena zbog čedomorstva na koje Mefistofeles misli da ju je nagovorio. ,,U romantizmu se otkrivaju se *tamne, noćne strane čovjeka i prirode*, a time se relativizira suprotnost između identiteta i ne-identiteta, između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, između istine i zablude“ (Bobinac, 2012: 248). ,,Noć i tama postaju izvorišta fantazije, prostranstva mnogoznačnosti, začaranosti i strahota“ (Bobinac, 2012: 249) Upravo *Valpurgina noć* svojim čudovišnim stvorenjima doprinosi *ugođaju noći* karakterističnoj za romantizam. ,,Sve ono ružno, groteskno, arabeskno, postaje estetski jednakovrijedno“ (Bobinac, 2012: 253) Zbog toga se romantičari počinju smatrati sljedbenicima ,,sotonske škole“ , a u krug takvih romantičara neki uvrštavaju i Goethea i to

konkretno zbog *Fausta*. (Bobinac, 2012: 253) Sve ružno, groteskno te ugođaj noći pridonose stvaranju atmosfere kao podloge za pripremu loših događaja u kojima prste uvijek ima Mefistofeles. „No Sotona se u djelima književnika ne smatra u moralnom smislu nadmoćnim Bogu“ (Bobinac, 2012: 253). „Zlo, koje proizlazi iz Mefistofelesa, može pridonijeti objektivnom napretku čovjeka posebno u pogledu nastojanja da se ljudska jezgra održi do samog kraja unatoč sotonskim osobinama samog čovjeka“ (Škreb, 2000, 33). Mefistofeles je kušnja za ono Božje u čovjeku, on pokazuje pravo zlo, a na čovjeku je hoće li ga prihvatiti ili mu se oduprijeti, treća mogućnost ne postoji.

U književnosti romantizma često se pojavljuju *dijabolični likovi*, a đavao koji je uvijek nastojao pridobiti ljude za sebe i obmanjivati ih čarolijama poslužuje kao šifra za sferu umjetnosti i to posebno u suprotstavljanju donjeg i gornjeg svijeta (Bobinac, 2012: 255-256). Mefistofeles je prikazan kao biće koje je odano najnižim porivima te mami čovjeka kojeg smatra slabim pred svojim iskušenjima. „Đavao kao lik iz kršćanske predaje, to jest, njegov književni prikaz u autora poput Goethea, ispao je tako uvjerljiv da se sumnjalo u Goetheovu kršćansku pravovjernost“ (Bobinac, 2012: 256). „Mefistofeles je zadržao mnoge atribute srednjeg vijeka kao predstavnik ljudske svjesne animalnosti, koja se očituje u cinizmu“ (Škreb, 2000: 29). Taj cinizam se izražava s mnogo dobre volje i humora, tako Goethe postiže uvjerljivost lika i ljudski ocrtanu individualnost (Škreb, 2000: 29). Njegove ljudske strane dolaze do izražaja u razgovoru s Faustom, no tek je s bićima njegova ranga vidljiv pravi Mefisofeles.

Nadalje, Faust je na *Valpurginoj noći* opijen svime viđenim, no u podsvijesti mu je još uvijek Margareta, koju viđa u *motivu Meduze*. Osobine *fatalnih žena* u književnosti poprimaju Meduze koje glavne junake stavljaju na kušnju i redovito odvlače u propast (Nemec, 1995: 60). „No pod utjecajem kršćanstva promijenilo se i shvaćanje poganskih božica te su one tako potisnute u područje đavolskog“ (Nemec, 1995: 60). „Motiv Meduze tipičan je za romantizam jer ona postaje predmetom mračne ljubavi romantičara zbog privida i proturječja kojeg donosi, s jedne strane je tako lijepa, a s druge tako opasna“ (Prac, 1974: 42) Sam Faust, na Valpurginoj noći, pleše s ljepoticom, koja ga mami zbog svog naličja Margareti, no ipak mu u konačnici Mefistofeles otvara oči kako ga ne bi zavela ukazujući na ledene Meduzine oči.

„Goethe u scenu *Valpurgina noć* uvrštava *San Valpurgine noći* tj. niz satiričkih epigrama na suvremene političke i književne pojave, kojima se opterećuje sama radnja *Fausta“* (Škreb, 2000: 34). Goethe je zajedno sa Schillerom napisao brojne kritike njemačkog društva te se ni u *Faustu* ne može suzdržati od takvih umetaka. Osim toga, vidljivo je ironiziranje naslova Shakespeareove drame *San Ivanjske noći*, čija je drama kao i sama

Valpurgina noć obavijena *fantastikom* i *mistikom* uz sve tabu teme koje se pojavljuju, a upravo takav predložak Goetheu služi kao prigodna podloga za kritiku suvremenih zbivanja.

Prvi dio završava tako što Faust i Mefistofeles odlaze bez Margarete jer se ona ne želi spasiti od pogubljenja, bila je i ostala kršćanka te želi odgovarati za svoje postupke, a u bijegu s Faustom ne vidi rješenje jer će je zauvijek progoniti grižnja savjesti. Iz daljine se još samo čuje njezino dozivanje, ali istovremeno i glas s neba govoreći da je spašena jer nije pokleknula pred njima i njihovom ponudom. Margareta tako ostaje požrtvovana do kraja te nalazi spas u vjeri, Mefistofeles u njoj izaziva prijezir i strah što se također može povezati s vjerom koju je prakticirala cijeloga života. „Tragedija Margarete dovodi se u vezu s Goetheovom zaručnicom koju je ostavio nakon što se u 22. godini života nije htio vezati za malograđanske prilike„ (Škreb, 2000: 23). „*Motiv Frederike* (njegove zaručnice) unio je i u svoju mladenačku poeziju jer njime može iznijeti problematiku cijelog razdoblja“ (Škreb, 2000: 23). „No *motiv čedomorke* ipak pronalazi negdje drugdje, u Frankfurtu, i to u Sussani Margarethi Brandt, koja ubija svoje dijete nakon što ga je potajno rodila“ (Škreb, 2000: 23). Nju su, nakon što je bila raspisana tjeralica, uhitili, osudili i smaknuli baš kao što je bila namjeravana Margareta, a ona je do svog kraja ponavljala kako ju je na taj čin natjerao sam Sotona (Škreb, 2000: 24). Spoj koji je Goethe napravio u Margareti, koristeći motive Frederike i čedomorke, jasno prikazuje njezino kajanje kao dobre i predane kršćanke s velikom grižnjom savjesti zbog koje je Mefistofeles ipak ne uspijeva natjerati na čedomorstvo. Smatra se da je Goethe tim spojem izrazio tragičnu opreku između ljubavne strasti s jedne strane, te pojedinca u građanskom društvu s druge, a uvođenjem upravo tih motiva hvata se u koštac sa stvarnom slikom građanske Njemačke i tabu temom o kojoj se dotad nije govorilo (Škreb, 2000: 24-26).

„*Nemotiviranost zbivanja* još je jedna romantičarska karakteristika jer romantičarska djela, općenito, nemaju cjelovito razrađeni motivacijski sustav“ (Flaker, 1976: 119). „Često se pojavljuje motivacija fantastikom koja dovodi i do fatalizma“ (Flaker, 1976: 119). Tako se Faustov život preokreće iz temelja kada u njega dolazi Mefistofeles s fantastičnim obećanjima koja su mu dotad bila nezamisliva, ona su za njega pokretač radnje i sve što će se u budućnosti dogoditi nije pod utjecajem Fausta koliko je pod utjecajem svih ostalih likova. Na Faustu se ti događaji samo ocrtavaju te ih njegov um pokušava procesuirati. Faust je samo maska iza koje se odigrava vječna bitka dobra i zla, a njegova svrha postaje približavanje te bitke običnom čovjeku. „*Fatalizam* općenito vuče korijene iz antičke i novovjekovne drame, a u romantizmu se sudbina pojavljuje kao ispunjenje proročanstva ili kao fatalno zbivanje koje svoje porijeklo vuče iz nekog zlog djela“ (Bobinac, 2012, 233). Sudbinska vezanost

likova naglašeno se ističe tijekom radnje, a usud se povezuje s nekim fatalnim, naizgled nevažnim stvarima i pojavama poput noža ili puške (Bobinac, 2012, 233). Margaretin kraj prouzročio je predbračni seks s Faustom, koji uzrokuje lavinu događaja od kojih će se ona očistiti jedino smrću. Ona nema nikakav utjecaj na to što će se dogoditi poslije, od sukoba s Valentinom, smrti njezine majke i djeteta, pa sve do krajnje osude za zločin koji nije počinila. Ona se prepušta sudbini, u nadi da će biti spašena s obzirom da je vjera u Boga jedino što joj je ostalo.

Na posljetku se nailazi na *motiv ljubavi* koji prožima cijelu radnju te pokreće postupke protagonista i antagonista. „*Ljubav* se javlja kao jedno od značajnih motiva u književnosti romantizma, a povezana je u prvom redu s pravom da se čovjekova ljubav ravna prema izboru vlastita srca“ (Bobinac, 2012: 273-274) Ljubav Fausta prema Margareti, pa kasnije Heleni, pokretač je Mefistofelesovih postupaka koji će utažiti Faustovu žeđ za ljubavlju, a kasnije mu je oduzeti. Kako su u stvarnosti u ljubavi oduvijek udjela imali društvo sa svojim konvencijama i tabuima, tako se i djelu problematizira predbračni seks koji Margaretu odvodi u propast zbog osude i nerazumijevanja okoline. Ljubav se izdiže iznad svega u građanskom društvu, a istovremeno je samo društvo potire (Škreb, 2000: 25). „Prerano vezanje može uzrokovati tragične konflikte te na kraju žrtvom postaju ili mladić ili djevojka, treće opcije nema, a to su osnovne crte Goetheovih ljubavnih tragedija“ (Škreb, 2000: 25).

Na temelju iznesenih glavnih tematsko - motivskih odrednica prvog dijela *Fausta*, može se zaključiti da su potraga za spoznajom i ljubav prema Margareti pokretači radnje koji dovode Fausta u napregnuta duševna stanja pa zatim i do tragičnih završetaka u kojima on sudjeluje samo kao promatrač. Romantičarski elementi kao što su nemotiviranost zbivanja, hiperbolizacija osjećaja, dijabolični likovi, likovi dvojnika, tamne strane čovjeka i prirode koje se otkrivaju ukazuju na tragičnost motiva ljubavi koji postaje fabularna okosnica prvog dijela te je upravo tim figurama određena tematika te se u njima ogleda poetika romantizma. Spjev započinje potragom za spoznajom, a prvi dio završava sa saznanjem da je vjera u Boga ta koja spašava unatoč nagonima kojima se lako prepustiti.

8. Tematsko – motivska razina i romantičarski elementi *Fausta II.*

U poglavlju su prikazane promjene u odnosu na *Fausta I*., na razini pejzaža, likova, uzora i tematike prema kojoj ljubav više nije u prvom planu već dosezanje moći i vlasti čime se ukazuje na oštru kritiku građanstva i vlastele.

„*Faust II.* napisan je u skladu s Goetheovim klasicističkim nazorima i već zrelim romantičarskim sadržajem“ (Stamać, 2006: 657). „S prvim dijelom zajednički su jedino likovi, Faust i Mefistofeles, i to nastavljaju biti na razini kompozicije u stalnom ambivalentnom odnosu uz jedva prepoznatljive reminiscencije na Margaretu“ (Stamać, 2006: 658). One su uočljive tek kad Faust gubi i Helenu pa na oblaku razgovara s Mefistofelesom govoreći da se želi odmaknuti od želje za ljubavi dobivanjem vlasti i moći. „U prvom dijelu uočljivo je sveučilište, građanstvo i sentimentalizam, dok su u drugome dvor i priroda, aristokracija i mitološki bitak“ (Stamać, 2006: 658). Potpuna promjena pejzaža ukazuje na različite uzore koji su Goethea potaknuli da napiše I. i II. dio.

„Romantizam preuzima mnoge elemente *fantastike* iz srednjovjekovnih legendi, pučke predaje, usmene književnosti i nacionalne mitologije“ (Flaker, 1976: 118). „Tako Goethe samu temu preuzima iz pučke srednjovjekovne predaje“ (Solar, 2003, 193). No ne radi se samo o temi, on preuzima i likove iz rimske i grčke mitologije koje stavlja u novi kontekst, a kao što se vidi u primjeru Valpurgine noći, uvodi i nacionalnu njemačku mitologiju u djelo. Osim Mefistofelesa, kojeg preuzima iz kršćanske predaje, svi *fantastični likovi* samo su crno bijeli aktanti koji pridonose fantastičnosti radnje i opredjeljuju se kao Faustovi ili Mefistofelesovi pomagači.

„Romantizam se suprotstavlja klasicizmu upravo na temelju *metafore* koja stoji nasuprot klasicističkoj metonimiji“ (Flaker, 1976: 115). „Stihovi romantičara prepuni su slika prirode koje pritom nikad ne poprimaju razmjere vlastite realnosti što dovodi do toga da svi sastojci inscenirane prirode poprimaju evidentno metaforičko značenje“ (Bobinac, 2012: 182). Za romantizam je uočljiva i vrlo bitna *morsko - navigacijska metaforika* bez da se more kao predmet predočavanja uopće spominje, a sve u svrhu okretanja novim asocijacijama koje će izazvati emocije (Flaker, 1976: 115-116). Metaforika u *Fausta* često je u svrhu već spominjane hiperbolizacije osjećaja, čime se lik približava čitatelju. Takva metaforika prikazana je u sceni *Ljupki krajolik* čiji naslov sam po sebi označava ironiju u odnosu na ono što se događa u Faustovim mislima:

„Sa ushitom ja gledam sad bez međa,

Gdje s hridi na hrid valja se i vije,

Gdje tisuće brzaka šumno bruje,

Te pjena hučno pjenu uvis lije.“ (Goethe, 2004: 258)

Faust II. započinje ljupkim krajolikom karakterističnim za pastorale, koji se kao motiv provlači od antike do renesanse, a Faust u njemu prividno uživa i odmara. Prvi prizor drugog dijela *Ljupki krajolik* ima određen suodnos s prvim prizorom I. dijela *Fausta* pod naslovom *Noć*, u kojemu Faust melankoličan i razočaran u zatvorenoj gotičkoj sobi provodi vrijeme, ta dva prizora u suodnosu su na temelju njihove suprotnosti (Stamać, 2006: 660). Tu je vidljiva i *romantička povezanost raspoloženja s ugođajem i pejzažom* kojim je lik okružen. Nakon prikaza Faustova uživanja u prirodi, radnja se premješta na carski dvor gdje Mefistofeles ubija ludu te on postaje jedna i govori caru da ispod njegovog carstva postoji zakopano blago. Goethe u tom prizoru upućuje na društvene probleme cijele države oslanjajući se na mjesto i sloj od kojih svi problemi i dolaze – dvor i aristokraciju. „Mefistofeles Fausta dovodi na carski dvor, gdje kao ortaci neprikriveno vode poslove cijele države“ (Stamać, 2006: 662). Nakon što i car na neizravan način prodaje dušu vragu time što dobiva takav soj suradnika, vraća se s krunom iz Rima u carstvo, gdje se održava pokladna svečanost i cijelo ga carstvo iščekuje. „Ta scena *Karnevala* odgovora *Annerbachovu podrumu* iz prvog dijela“ (Stamać, 2006: 660). Goethe donosi vješto prikazani sajam taštine ljudi u različitim kostimima, koji svoje pravo lice pokazuju tek kada vide zlato i kada im se pružaju naizgled nemoguće stvari, jednako kao što su pružene i četvorici prijatelja u Annerbachovu podrumu. Neki od mitoloških likova koji se pojavljuju na pokladama su Gracije, Parke, Furije, Pluton, Gnomi, Pan, Satiri, a njihova svrha je, kao što će se biti i s mitološkim bitkom *u Klasičnoj Valpurginoj noći*, da usporavaju radnju. Goethe iznosi cijelu paletu takvih likova i karakterizira ih sukladno s mitologijama iz kojih ih preuzima te svrstava među dobre ili loše.

Još jednom je vidljivo *ironiziranje društvenih problema* Njemačke kada Mefistofeles, pod krinkom da postoji blago ispod carstva, uvjerava cara da će sada država procvjetati te ga na taj način obmanjuje i donosi kratkoročnu sreću jednako kao i Faustu. Faust, prema želji cara, odlazi u podzemlje kod mitoloških Majki kako bi doveo sjene Helene i Parisa na predstavu koja će se održati za cijeli dvor, ali istovremeno postaje opčinjen Helenom. U drami tada dolazi do predstave u predstavi po uzoru na Shakespearovog *Hamleta*, kojim se ironizira tragedija i Paris ponovno otima Helenu.

„U romantizmu dolazi do pomaka u shvaćanju *femme fatale* jer realistička motivacija postupno uvodi taj lik u ljudske dimenzije pa se fatalna žena često javlja kao kurtizana, kraljica ili velika grješnica“ (Nemec, 1995: 61). Sve fatalne žene su čarobno lijepe i

tajanstvene, a s njima dolaze i opasnosti za glavne likove, one su sve inteligentne, proračunate i samosvjesne (Nemec, 1995: 62). „Uz sve to, upisane su u muške erotske fantazije što im daje još veću moć zbog svog položaja“ (Nemec, 1995: 62). Za Helenu se ne može reći da je tipična fatalna žena jer nema demonska obilježja koja se često vežu za femme fatale, no ona se ipak može pronaći u nekim njezinim odlikama. Faust Helenu nakon otmice, traži zbog zaluđenosti do koje ga je dovela svojom ljepotom, ona je u djelu predstavljena kao kraljica koja očarava muškarce i dobiva ono što želi fizičkim izgledom. No nakon povratka u Menelajev dvor, jasno je vidljiva i njezina proračunata crta jer kako bi izbjegla smrt pristaje na brak s nepoznatim čovjekom samo kako bi se spasila. Ona je također i pokretač radnje u 2. dijelu Fausta te njezin akcelerator. S druge strane, Margareta je Helenina čista suprotnost, *femme fragile*, koju karakterizira kršćanska pravovjernost, nemogućnost utjecanja na ishod svog života, ona je dobra i požrtvovana, ali statična i dosadna.

Faustova zaluđenost Helenom ne prolazi te se nakon njezine otmice i agonije u koju sam pada, budi u svojoj sobi s početka djela gdje Wagner prikazuje svoje životno djelo – Homunkula, umjetno napravljenog čovjeka iz staklenke te on upućuje Fausta na *Klasičnu Valpurginu noć*. „*Klasična Valpurgina noć* sukladna je *Valpurginoj noći* iz prvog dijela“ (Stamać, 2006: 660). I u ovom slučaju, *Valpurgina noć* služi Mefistofelesu, kako bi ostvario svoje paklene namjere i još jednom Faustu uzeo sve što će mu prethodno dati. *Valpurgina noć* ponovno donosi *mistiku i susretanje s raznim mitološkim bićima*, a Faust, na Homunkulov prijedlog, pretražuje sva ognjišta u potrazi za Helenom na kojima je, usprkos svemu, ne nalazi. *Motiv androida ili umjetnog čovjeka* u liku Homunkula kojeg stvara Wagner ustrajan je u pronalaženju fizičkog naličja. „Takvi se motivi najčešće javljaju zbog reduciranosti čovjeka na funkciju stroja bez osjećajnosti i mašte, pri čemu se unosi još jedna problematika romantizma“ (Bobinac, 2012: 259). S obzirom da se Homunkul na kraju ostvaruje i postaje čovjekom, to upućuje na autonomnost umjetnosti, što se može protumačiti kao još jednim ciljem progresivne univerzalne poezije. Česte su *antropomorfizacije* koje još više pojačavaju mistiku *Valpurgine noći*. „Zemni duh s početka prvog dijela, Faustu opak omogućuje komuniciranje s prirodom, poljima, šumama, rijekama te živim bićima iz bajkovitog i antičkog svijeta, iako ga ne smatra ravnopravnim“ (Stamać, 2006: 663). „Nesklon vatri koja sve sagorijeva, Faust je odan bićima vode i mora; njega privlače oreade, sirene, nereide i dobroćudna morska čudovišta, Faust ih osluškuje i sa divljenjem promatra ostvarenje njihove zemne biti na *Valpurginoj noći*“ (Stamać, 2006: 663). Ista ta morska čudovišta puna su gostoprimstva te mu žele pomoći pa se na njih i oslanja u potrazi za Helenom. S druge strane, Mefistofeles u primislima uvijek ima vlastitu sliku pakla te društvo koje u njemu nalazi, zato

„on uživa u društvu vještica, rugoba, demona, forkijada i posebno plamenih simbola Valpurgine noći“ (Stamać, 2006: 663). To je jedan od razloga zašto Faust, na ognjištima na koja ga upućuje Homunkul, ne pronalazi Helenu. Taj duh vatre koji najavljuje njegov dolazak, omogućuje Mefistofelesu uklapanje u svako društvo u kojemu zadobiva ulogu vođe, ali ne izvršitelja već samo racionalizatora i poticatelja (Stamać, 2006: 663). Mefistofeles se igra ljudskim sudbinama, ali im ne nameće ništa što oni sami nisu poželjeli, to se može vidjeti i u primjeru Fausta, koji u potrazi za idealima mora naučiti i prihvaćati gubitke kao sastavne dijelove života.

Nadalje, „*Panorama* karakteristična za romantizam sastoji se elemenata koji pridonose istoj toj alegoriji, tipičnu panoramu čine modre rijeke, zelene šume i brjegovi, raskošni dvorci, kolibe i vrtovi obasjani mjesečinom“ (Bobinac, 2012: 169). Svi ti elementi mogu se pronaći i u djelu, od zelenih šuma i brjegova, gdje Faust pronalazi prividan mir i na kojima se održavaju *Valpurgine noći*, dvorci u kojima on kasnije prebiva baš kao car, koliba u blizini njegove palače, koja mu zadaje nemir pa sve do vrtova obasjanih mjesečinom, koje Likej promatra s kule i opisuje tipično romantičarski. „Mjesto radnje također se premješta i u utrobu zemlje, odnosno pećine i spilje, gdje je pritom riječ o simboličnim prostorima koji određuju emocije likova“ (Bobinac, 2012: 255). „Lik je prema tome u romantizmu uključen u pejzaž, a pejzaž je često u funkciji izražavanja raspoloženja lika“ (Flaker, 1976: 114). Jednako tako, pejzaž pridonosi i ugođaju konkretnih događaja na sceni, osobito u primjeru razgovora Mefistofelesa i Forkijade, koji se odvija upravo u spilji za vrijeme *Valpurgine noći*, gdje Mefistofeles kuje svoj opaki plan. Spilja predstavlja simboličko mjesto između Zemlje i podzemlja u kojoj se stvarnost ponovno relativizira.

Nakon *Valpurgine noći* radnja se premješta u posve novo okružje broda, na kojemu Helena plovi prema Menelajevu dvoru, a kada dolazi kući Mefistofels prerušen u Forkijadu je vodi Faustu. Nakon nekog vremena Faust i Helena, koji konačno uživaju jedno u drugome, imaju sina Euforiona čija ga želja za visinama dovodi do pada u bezdan, a za njim odlazi i Helena. Za Euforiona se može reći da predstavlja Goethea u njegovom zrelom razdoblju, koji je već razočaran i prepušten svjetskoj boli, čiji svaki pokušaj za letenjem i maštanjem završava u očaju. Na samom kraju scene kada Faust ponovno sve gubi, saznaje da se Mefistofeles kao Forkijada poigrao i Heleninom sudbinom. „Mefistofeles Fausta vodi u san o vječnoj ljepoti, no on propada kada se Helena i pjesnik Euforion vraćaju u podzemnu vječnost“ (Stamać, 2006: 662). „*Brisanje granica između ontoloških stanja*, između ograničenosti i beskonačnosti romantički je afinitet“ (Bobinac, 2012: 161). To je vidljivo i u *Faustu* te se na taj način stvarnost relativizira upravo kada gubi i Helenu i Euforiona:

„Gledajuć pod nogom te samoće najdublje

Ja oprezno sa sljemena tog kročim rub,

Otpuštam oblak što me nježno nosio

Kroz jasne dane preko kopna i mora“ (Goethe, 2004: 486)

„Brisanje granica često dovodi do ironične i dvosmislene književnosti, pa time i do određenih nejasnoća ostvarujući u prvom redu *romantičku ironiju*, kojoj se teži u svakom pogledu“ (Bobinac, 2012: 161). „Suprotnost između nadnaravne i iskustvene sfere, između bajkovito–fantastičnog i građansko-svakodnevnog ne sublimira se u poetičkom smislu nego u ironičnom svijetlu“ (Bobinac, 2012: 221). Te dvije sfere se međusobno isprepliću i dovode djelo do *alegoričnog značenja* jer sve što se događa samo je privid s višim ciljem, koji je iznad samog djela.

Nakon pobjede Faust je već ostario i živi u palači koja mu je dodijeljena kada se odlučio za to da od Mefistofelesa želi vlast i moć, ali mu smeta jedna koliba, miris lipa koje je okružuju i zvona koja zvone jer predstavljaju podsjetnik na to koliko se udaljio od Boga. Mefistofeles ubija starce koji žive u kolibi, ali njihova sudbina ne ostavlja na Faustu nikakav trag. To postaje jasan znak Faustovog skretanja s puta kojeg si je sam zadao jer ciljem opravdava sredstvo, zanemarujući posljedice ukoliko je njegov naum ostvaren. Nakon što Faust oslijepi shvaća da su sreća i smisao života pomagati čovječanstvu te zbog toga gradi nasip. Smatra da će se ljudi moći nastaniti u blizini njegove palače i navodnjavati svoja polja te raditi te da će time sve kroz što je prošao konačno imati smisla jer će ostaviti nešto iza sebe. On tako dolazi do svog konačnog Čina za čovječanstvo po kojemu čovjeku ostavlja svoje najvažnije saznanje. Faustu mrak donosi svijetlo jer konačno odlučuje napraviti nešto dobro sa svom moći koju ima. Tu se ogleda cijeli romantizam jer čovjek najjasnije počinje vidjeti tek u mraku. „*Ambivalentnost metafore o odnosu svijetla i tame* upućuje na odnos između svjesnog i nesvjesnog, a noć je ta koja omogućuje pristup nesvjesnom“ (Bobinac, 2012, 249). *Ambivalentnost svijetla i mraka* postaje cijenjena tek u romantizmu jer za romantičare noć svojom tajanstvenošću postaje sfera jasnog viđenja stvari, a Faustov uvid u ono što je zapravo važno ujedno dovodi do njegovog sjedinjenja s Bogom za čime od početka traga.

Kada Faust umire dolazi zbor anđela i oni posipajući ružama pakao omamljuju Mefistofelesa i otimaju Fausta te njegov duh vode u raj. U zadnjoj se sceni Faust kao Doctor Marianus moli i kaje u raju pred Djevicom Marijom. „Spašenoj Margareti na kraju prvog dijela odgovara spašeni Faust na kraju drugog dijela“ (Stamać, 2006: 660). „U dualističkoj slici svijeta prevagnulo je ipak Božje načelo jer čovjekov početak i kraj ipak trebaju biti na

nebesima“ (Stamać, 2006: 659). „Čovjek je slika Božja i uza sav svoj trnoviti put na zemlji, on će se vratiti svojem uzoru“ (Stamać, 2006: 659). Gospod ne dopušta Mefistofelesu da na kraju donese odluku o Faustovoj duši jer ga smatra smrtnikom koji je uz sve svoje greške progledao i ipak se pokajao. Zato se Faustova i Mefistofelesova životna borba i nadmudrivanje, sve oklade i pogodbe na kraju čine uzaludnima jer Mefistofeles Fausta ipak nije bio sposoban privući k sebi. Zbog toga nijedan nema posljednju riječ te upravo ta Riječ, ta odluka po kojoj Faust zaslužuje u raj dolazi iz neke više sfere.

Drugi dio *Fausta* donosi mnoštvo karaktera koji se priklanjaju ili Faustu ili Mefistofelesu, u njemu se kritizira naivnost i pohlepa građanskog društva čiji su vladari karikature vođene niskim strastima te se u raznovrsnosti likova i njihovim karakterima očituje poetika romantizma jednako kao i u ponovnoj labavoj kompoziciji i fragmentarnosti. Goethe unosi romantičarske elemente fantastičnih likova, femme fragile i femme fatale, motiv androida, antropomorfizacije likova koje najbolje opisuje unutar romantičarske metaforike što dovodi i do romantičarske ironije na temelju koje se može iščitati cijelo djelo. Kao dokaz konačne Faustove spoznaje koristi ambivalentnost između svijetla i tame u kojemu se ogleda cijela poetika romantizma, u moći spoznaje koja dovodi do izlaska iz tame. U drugom dijelu *Fausta* Goethe spaja naizgled nespojive motive kršćanstva, mitologije te antike u smislenu i kompleksnu cjelinu u kojoj svatko dobiva funkciju još podrobnijeg karakteriziranja glavnih aktanata. Faustova želja za istinom uz sve prepreke je ipak prevagnula pored niskih užitaka kojima je podlijegao tijekom svog puta te se može zaključiti da je u skladu s time dobio zasluženu nagradu.

9. Zaključak

Romantizam je razdoblje u kojemu se dokida s konvencijama, štoviše, karakterizira ga igranje sa književnim vrstama i prethodnim stilovima u svrhu stvaranja novog viđenja svijeta koji se očituje u ironičnom prikazu društva i unutarnjeg stanja pojedinca koji vodi bitku za cijelo čovječanstvo. Mašta i intuicija se suprotstavljaju zdravom razumu, a osjećaji dobivaju najvažnije mjesto u književnosti te se prema njima ravna i poetika koja obnavlja važnost motiva ljubavi, hiperbolizacije osjećaja, a sve začinjeno mistikom, fantastikom i tipovima likova tvoreći ogledno djelo romantizma – *Fausta*.

Žanrovski se *Faust* ne može smatrati tragedijom jer nema nesretan kraj tek individualne tragedije kroz koje prolazi svaki čovjek. Radi se o dramskom spjevu koji je koncipiran samo za čitanje zbog obilja likova i fantastičnih elemenata koje je nemoguće uprizoriti. Goethe uspostavlja dijalog između Mefistofelesa i Fausta koji traje dugo kao što i čovjekova borba protiv svoje prirode. Struktura dramskog spjeva je labavo povezana zbog nastanka scena i epizoda tijekom cijelog Goetheova života, neke pridonose radnji dok ju neke samo usporavaju. Poetika romantizma na razini strukture očituje se u fragmentarnosti scena koje ostaju nedorečene te umetanju lirskih dijelova koji doprinose žanrovskom sinkretizmu, ali i hiperbolizaciji osjećaja ljubavi.

Posveta, Predigra na pozornici i Prolog na nebu daju opći uvid u Goetheovo stanje svijesti, društvenu situaciju te ipak nagovještavaju nadu u konačnom spasenju. *Posveta* najavljuje Goetheovu otuđenost od svijeta i svjetsku bol te daje naznake da će se bol pojedinca izjednačiti s boli svijeta. *Predigra na pozornici* opisuje kazališni fenomen koji se preslikava u građansko društvo, Direktor koji nastoji zabaviti publiku je zapravo kralj, Pjesnik je taj koji neshvaćen te se podvrgava tuđim pravilima, a publika ima privid da predstavlja nekakvo značenje i važnost time što odlučuje o minornim stvarima. *Prolog na nebu* osim temeljne problematike donosi i konkretan početak radnje u dogovoru Boga i Mefistofelesa. Poetika romantizma u *Posveti, Predigri* i *Prologu* vidljiva je više u svjetonazoru epohe romantizma nego konkretnim figurama te se najavljuje povezanost individualizma s univerzalizom, kritika građanskog društva, svjetska bol pjesnika te pridavanje važnosti srednjovjekovnoj onostranosti i pronalaženje uzora u srednjovjekovlju. Romantičarski elementi kojima je naznačena svjetska bol i otuđenost stoje u opreci prema očekivanjima publike koja je željna za fantastikom, no već u *Prologu na nebu* moguće je vidjeti da Goethe udovoljava kriterijima publike igrajući se ontološkim stanjima

Romantičarski elementi *Fausta I.* i *II.* pridonose iluziji svijeta, u kojoj je sve moguće, ironizirajući društvene obrasce globalno te problematizirajući položaj pojedinca u svijetu, koji nema želju za uklapanjem i prihvaćanjem neznanja. Na temelju iznesenih glavnih tematsko - motivskih smjernica prvog dijela *Fausta*, može se zaključiti da su potraga za spoznajom i ljubav prema Margareti pokretači radnje koji dovode Fausta u napregnuta duševna stanja pa zatim i do tragičnih završetaka u kojima on sudjeluje samo kao promatrač. Poetika romantizma ogleda se u nemotiviranosti zbivanja koja vodi fatalizmu likova, hiperbolizaciji osjećaja prema Margareti, dijaboličnim likovima koji upravljaju sudbinom čovjeka, likovima dvojnika koji se manifestiraju unutar osobnosti Fausta upravo zbog dijaboličnih likova, tamnim stranama čovjeka i prirode koje se otkrivaju kako bi se stvorila pogodna atmosfera za radnju, sve to ukazuje na tragičnost motiva ljubavi koji ne može opstati u mračnoj igri protusvijetova te to postaje fabularna okosnica prvog dijela.

U drugom dijelu *Fausta* Goethe spaja naizgled nespojive motive kršćanstva, mitologije, antičke uzore u smislenu i kompleksnu cjelinu u kojoj svatko dobiva funkciju još podrobnijeg karakteriziranja glavnih aktanata, Fausta i Mefistofelesa. *Faust I.* i *Faust II.* stalno se kreću u granicama udovoljavanja publici te kritiziranja nje same, a Goethe koristi romantičarske elemente i postupke kako bi ju privukao na čitanje. *Faust II.* predstavlja paradu kostima iza kojih se građani skrivaju te je poetika romantizma izražena fantastičnim likovima i promjenama ontoloških stanja kako bi se sve doimalo kao privid te vodilo romantičarskoj ironiji u kojoj se ništa ne može sagledati kao zbilja. Poetika romantizma je također prisutna u suprotstavljanju Margarete kao femme fragile te Helene kao femme fatale koje unatoč svojim razlikama završavaju sudbinski na način koji Mefistofeles odlučuje. Motivom androida se još jednom naglašava otuđenost pojedinca od svijeta s kojim on očajnički nastoji naći sklad, a prisutna je također i ambivalentnost svijetla i tame na temelju koje Faust dobiva konačnu spoznaju. Antropomorfizirani likovi samo su crno – bijeli aktanti koji se priklanjaju ili Faustu ili Mefistofelesu te također pomažu sagledavanju cijelog djela unutar romantičke ironije.

Poetika romantizma se očituje u načelima kompozicije koja ukazuju na žanrovski sinkretizam čime se krši temeljna odrednica teorijskog određenja poetike kao što je nužno poznavanje razlika među književnim vrstama. U tematici se poetika očituje obiljem stilskih figura koje odgovaraju razdoblju romantizma te one u prvom dijelu *Fausta* predočavaju Faustov unutarnji svijet i motiv ljubavi kao glavni pokretač radnje, a u drugom dijelu društvo te njegovu kritiku.

10. Literatura

1. Bobinac, Marijan 2012. *Uvod u romantizam*, Zagreb, Leykam international, d.o.o.
2. Flaker, Aleksandar 1976. „Romantizam (Leksikografska obrada)“, u knj. A. Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, str. 105-129
3. Goethe, J. W. 2000. „Pogovor“ napisao Z. Škreb, u knj. J. W. Goethe, *Faust,* Split, Marjan knjiga, str. 1-36.
4. Goethe, J. W. 2004. *Faust,* Zagreb, Globus media d.o.o.
5. Goethe, J. W. 2006. „Semioza prirode i semioza kulture“ napisao A. Stamać, u knj. J.W. Goethe, *Faust,* Zagreb, Školska knjiga, str. 653 – 665.
6. Hergešić, I. 1978. *Shakespeare, Moliere, Goethe: književno kazališne studije,* Zagreb, Znanje.
7. Nemec, K. 1995. „Femme fatale u hrvatskom romanu 19. Stoljeća“, u knj. K. Nemec, *Tragom tradicije: Ogledi iz novije hrvatske književnosti,* Zagreb, Matica Hrvatska, str. 58 – 75.
8. Prac, M. 1974. *Agonija romantizma*, Beograd, Nolit.
9. Solar, M. 2003. *Povijest svjetske književnosti,* Zagreb, Golden marketing.
10. Solar, M. 2006. *Rječnik književnog nazivlja,* Zagreb, Golden marketing.