

Stoff og handling i Goethes *Faust*

En liten veiledning

Christian Janss

Den historiske Faust

Hva handler Goethes *Faust* om? Dette tilsynelatende enkle spørsmålet kan besvares på flere måter. Før man kan gi seg i kast med det, bør man imidlertid se nærmere på noen av Goethes forutsetninger og få et overblikk over handlingen i dramaets to deler. Det skal dette bidraget forsøke å gjøre, før det munner ut i noen antydninger om hvordan dette store verket kan forstås.

Faust har nok eksistert som et virkelig menneske, men nøyaktig hvilken person de mange sagnene og legendene peker mot, er ikke lett å fastslå. Det finnes flere, mer eller mindre sannsynlige muligheter. Det kanskje mest troverdige sagnet forteller at doktor Johann Faust ble født i Knittlingen i Baden-Württemberg ca. 1480 og at han døde ca. 1540. Han skal ha vært en av tidens omreisende magikere og skal ha livnært seg som multilærd svartekunstner, horoskopmaker og alkymist. Dokortittelen skal ha vært en bløff i reklameøyemed. Mirakelkurene hans var ifølge kildene likeledes ren juks. Men Johann Faust skal ha blitt spurt til råds av en del av tidens ledende menn på området astrologi, så en viss anseelse må han ha hatt. Det siste man hørte til ham, var at han en gang i 1540 tok inn på et (fremdeles eksisterende) vertshus i Staufen i Schwarzwald. Han skal ha advart verten om at han måtte vente seg endel bråk om natten, men at det ikke var noen grunn til uro. Ganske riktig hørte man ved midnattstider smell og rabalder – og dagen etter ble Faust funnet, med halsen vridd om. Sagnet forteller at djevelen ankom i en puddels skikkelse for å hente ham – i tråd med et forbund Faust og djevelen hadde inngått 24 år tidligere.

Frå:
John Ole Askvad
Fy Christian Janss (red.):
Over alle kinder-
Goethe og Faust, Oslo, 2005

Hva enten det er denne ene personen som har fått knyttet sagnet og dets ulike versjoner til seg, eller om det er tale om flere personer i samme bransje som har gitt opphav til lignende sagn, sier det oss at Fausts skjebne – erkjennelsestrangen som fører til forbund med djevelen og en voldsom død uten frelse – hadde en enorm tiltrekningskraft. I dag engasjerer Faust-historien oss fortsatt, og på mange plan. Faust-stoffet er en spennende historie, og det er en viktig historie, med sine eksistensielle temaer, men også fordi det gjør overgangen fra middelaldermenneskets verden til renessansen og den nye tiden til fortelling og drama. Faust blir, særlig hos Goethe, vår spektakulære samtidige på vei fra en tid inn i en ny.

Også navnet «Faust» har flere forklaringer knyttet til seg. Det vises ofte til at *faustus* betyr den «heldige», «lykkelige» eller «velsignede» på latin. Men på tysk betyr det jo knyttneve, det motsatte av foldede eller utstrakte hender. Uttrykket «auf eigene Faust» betyr å være selvstendig, uten å spørre noen til råds. Faust har slik alt i navnet, i dets dobbelte assosiasjon, et element av «sin egen lykkes smed». Andre peker på at Faust kan ha sammenheng med lat. *fustis* 'stav, kjepp, kølle', som på tysk kan hete blant annet «Knittel» og at navnet slik er en oversettelse av navnet på fødebyen Knittlingen (parallelt med Erasmus Montanus' latinisering av etternavnet Berg). Slike og lignende formodninger er det altså mange av, og det viser at Faust er en person med mange lag og at vi er mange om å forsøke å forstå ham.

Johannes Hohlenberg er en av flere som har skrevet gode innledninger til utgaver av Faust. André Bjerkes og Åse-Marie Nesses innledninger og etterord til sine egne gjendiktninger må også nevnes. Hohlenberg (1949, s. 10–11) henter frem manikeerbiskopen Faustus fra Mileva (3. årh. e. Kr.) som mulig inspirasjon for Goethes versjon av Faust-stoffet. Om Goethe har kjent til denne biskopen, vet vi ikke, men manikeerne har han sannsynligvis lest om. De la vekt på kontrasten mellom lys/mørke (som også var grunnleggende for Goethes farvelære), mellom godt/ondt, og på at universet er blitt til i kampen mellom disse kreftene. Dessuten lærte manikeerne at vi ikke

skulle flykte fra det onde, men ta det onde opp i vårt daglige liv og forvandle det til det gode. Mefistofeles er hos Goethe en som, riktignok ufrivillig, bidrar til dette, som «Ein Teil von jener Kraft, / die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (l. 1335–1336). Når kraften som ønsker det onde likevel ender opp med å utføre det gode, skyldes det i Goethes *Faust* en menneskelig vilje, understøttet av en guddommelig gnist, til å kve denne figuren, som, når alt kommer til alt, er en narr. I det perspektivet dreier Faust seg ifølge Hohlenberg om noe mer enn «menneskeåndens evige streben». Verket blir «en foregripen av et mysterium» (Hohlenberg 1949, s. 11). Men derved har også vi foregripet Goethes Faust-diktning. Før vi kommer til den, skal hans forgjengere nevnes.

Historienes Faust-skikkelser

Viktigere enn historiske, og høyst usikre fakta er den lange rekken av litterære og kunstneriske uttrykk for Faust-fascinasjonen. Med sitt tyske utspring er det fortrinnsvis her vi finner det rikeste materialet, men det er avleggere også til andre land, hvorav England var viktig for den delen av resepsjonen som Goethe tidlig fikk kjennskap til.

I 1587 kom den første store, samlede, populære fremstilling av Faust-stoffet, en «Volksbuch» med tittelen: *Historien om Doktor Faustus, den kjente trollmann og svartekunstner*. Den var en av 1500-tallets store «bestselgere» (tatt i betraktning datidens bokmarked), selv om den litterært sett ikke er så betydelig. Her er Faust en teolog som vender teologien og evangeliebøkene ryggen og studerer magi i Krakow. Kanskje har en viss Faustus Socini, f. 1539 i Siena, død 1604 i Luclawice, Polen, vært med på å forme denne delen av historien: Faustus Socini var selv lært teolog, motstander av den romersk-katolske doktrine og erklært blant annet at Kristus var hellig for det han gjorde, og ikke av byrd. Han skal ha oppholdt seg en tid i Basel, i et område som har særlig mange spor etter Faust-skikkelser. (Staufen er ikke langt fra

Basel.) Erkjennelsestrang og overmot fører folkebokens Faustus inn i pakten med djevelen. Han skal oppfylle alle Fausts ønsker, mot at han når tiden er ute, får overta sjelen hans. Folkeboken er først og fremst skrevet som en advarsel: Faustus fremstår som et avskyelig eksempel på hvor galt det kan gå. Derfor må Faust dø i denne versjonen, som ifølge Jan-Erik Ebbestad Hansen er et «angrepsskrift mot tidens streben etter naturerkjennelse og makt over virkeligheten» (1983, s. 4). Faust omkommer i angst og voldsomme skjelvinger etter å ha holdt en klagetale for studentene i Wittenberg. Den skrupelløse eventyren blir her fremstilt som en livsfarlig kyniker. Det å beherske naturkrefter og fremføre underer hører i middelalderverdenen til det guddommelige: Når mennesket forsøker slikt, står det i ledtog med djevelen. Den intellektuelle blir således fremstilt som ærgjerrig, maktbegjærlig og overmodig. Faust er i folkeboken dessuten hedensk fordi han fremmaner den skjønne Helena fra antikken, og gifter seg og får barn med henne. Dette motivet, som også Goethe spiller på, endrer helt valør i løpet av Faust-stoffets overleveringer. Til å begynne med er dette antikke motivet ukristelig, men etterhvert blir det en del av dannelsesveien, og ser ikke ut til å konkurrere med kristendommen.

At Fausts skikkelse i folkeboken speiler samtiden, viser seg tydelig på slutten, som er full av medlidenhet med den Faust som solgte friheten til djevelen. Men noen tilgivelse gis ikke i boken fra 1587: En som har gitt opp Gud, er solgt. Boken kan leses også som et angrep på den eksperimentelle legen Paracelsus som stammet fra samme del av Tyskland som Faust, og i likhet med ham flakket omkring. Paracelsus mente at man ved å besverge demoner, kunne drive ut sykdommer. Gud var Herre over demonene, og deres ondskap kunne altså utnyttes, lød hans tese. Også Giordano Bruno, en av naturvitenskapens pionerer, mente at demoner kunne være nyttige medier. At sjarlatanen Faust blir husket og legendeomspunnet i langt større grad enn «seriøse» (etter datidens målestokk) okkultister som Bruno, skyldes nok ikke minst det avskrekkelige – og tiltrekkende – ved djevlepakten, og de mange historiene han gav opphav til.

I 1594 blir den tyske Faust-boken oversatt til engelsk. Teatermannen Christopher Marlowe tar fatt i stoffet, og skriver suksessen *Tragical History of Doctor Faustus* (oppføringer fra 1594; trykt 1605). Her er det gode og det onde, tragedie og komedie knyttet sammen i et storslagent drama. Faust forsvinner nå fra Tyskland for en stund, for å bli plantet inn i en svært fruktbar engelsk teatersammeheng, og Faust-stoffet blir værende på teateret i nærmere 200 år. Marlowe-teksten kommer tilbake til Tyskland rundt 1608, men i Tyskland forfaller de viktige dimensjonene, og bare de mest spektakulære scenene blir fremført. Pantomime og dukketeater oppnår likevel å bevare fascinasjonen for Faust, selv om det er det demoniske som dominerer. Det ble i denne perioden drevet en lukrativ handel med Faust-håndbøker, dvs. slike bøker som beskrev hvordan man kunne inngå avtaler med djevelen uten bilaterale forpliktelser, og hvordan man kunne komme seg ut av avtalen igjen. (*Magia Naturalis et Immaturalis* er en slik tittel, som Goethe muligens har kjent.)

I 1725 kom den fjerde og siste av folkebøkene om Faust, som man antar var den Goethe leste: *Historien om den verdensberømte erke-svartekunstneren og åndemaneren Doktor Johann Faust og hans forbund med djevelen, utgitt av en mann med kristelig sinnelag*.

I 1759 tar den tyske forfatteren Lessing igjen opp Faust-temaet – i et forsvunnet manuskript. Men vi vet av Lessings korrespondanse hva han ville. Han ønsket å gi renessansens menneskesyn fullt gjennomslag som en positiv livsanskuelse. «Guddommen har ikke gitt mennesket dets edleste drift for å gjøre det evig ulykkelig», skriver Lessing i sitt 17. Litteraturbrev. Den Faust som i middelalderen blir fordømt, er nå i ferd med å bli en helt. Erkjennelsestrangen er blitt et adelstegn.

I perioden 1772–1831, fra han er 23 til året før han dør, 83 år gammel, arbeider Goethe med sin *Faust*, et livsverk som er blitt stående som ett av vestens mest sentrale dikt. I 1775 forelå en første versjon, den såkalte *Urfaust*. Så ble verket liggende lenge, til Italia-reisen. Arbeidet der resulterte i bearbeidelsen *Faust. Ein Fragment* (1790). Vennskapet med Schiller 1794–1805 førte til

at Goethe gjenopptok arbeidet, og i 1808 var *Faust I* ferdig. Men ikke før i 1820-årene blir *Faust II* tatt opp for alvor, og Goethe fullfører verket først i 1831, 82 år gammel. Det ble utgitt året etter, i 1832.

Også etter Goethe blir Faust-stoffet gjenstand for diktning, musikk og billedkunst, både som selvstendig motiv og i et utall allusjoner, for eksempel i Ibsens *Peer Gynt*. Utover det skal bare ett eksempel nevnes her, Thomas Manns *Doktor Faustus* fra 1947.

Thomas Mann griper også tilbake til folkebøkene. Han parallellfører magikerens og alkymistens skjebne fra tidlig renessanse med hovedpersonen, komponisten Adrian Leverkühns og med ham Tysklands utvikling frem mot 1945. Faust-stoffet utnyttes her for å skildre en persons, ett lands og en tidsalders krise. Thomas Mann finner ikke grunnlag for å dele Goethes optimisme (selv om han skriver i dialog med det store forbildet), og søker derfor til middelalderens undergangsbevissthet. Overfor det falske, ytre livet i den moderne virkelighet kan kunsten bare stille opp med noe helt annet, med bruddet og med det hermetiske og avantgardistiske. Musikken blir et alkymistisk eksperiment, og prisen Leverkühn må betale, er at han ikke får lov til å elske: «Du darfst nicht lieben» – mens han lever sine tilmalte, kreative 24 år. Thomas Manns vesentlige bidrag til Faust-fortolkningen kaster også lys over Goethes *Faust*: Hos Goethe legger ikke djevelen beslag på kjærligheten, noe som til syvende og sist redder Faust ut av fortapelsen. Hos Thomas Mann derimot er kjærligheten en del av paktens, og det utgjør en vesentlig forskjell. (Hvordan vi videre skal forstå problematikken hos Thomas Mann, er et annet og komplisert spørsmål som fortjener en egen behandling.)

Faust og renessansen

Renessansen preges av en interesse for og utforskning av naturen, men gjerne i kombinasjon med magi. Den naturmagi Faust bedriver i folkebøkene, er tuftet på et natursyn der alle deler henger

sammen og er avhengige av kosmiske energier. Alt som kunne avdekke naturlover, ble innlemmet i utforskningen av mennesket og dets omgivelser, og dette inkluderte ved siden av matematikk og medisin også alkymi. Kirken var naturlig nok kritisk til slike eksperimenter: All legitim viten var alt åpenbart eller forvaltet av teologien. Konflikten mellom religion og vitenskap er altså sentral i Faust-stoffet, som Jan-Erik Ebbestad Hansen skriver i sin artikkel om Faust-skikkelsen i krysningspunktet mellom vitenskap og religion (Ebbestad Hansen 1983).

Et viktig uttrykk for renessansens kunnskapstrang er boktrykkerkunsten, som var i ferd med å bli godt etablert da den første folkeboken om Faust-legenden kom til. Gutenbergs oppfinnelser og oppdagelser gjorde at en legende kunne spres i langt større kretser enn tidligere. Men dette fenomenet ble i likhet med all ny teknologi betraktet med skepsis og ikke bare sett på som et gode. Det er lett å få øye på grunnen: Lett tilgjengelig boklig lærdom er en trussel mot føydal makt og mot kirkenes monopol på viten. Kanskje det er grunnen til at trekk fra en kjent finansmann som støttet Gutenberg, blander seg inn i Faust-sagnet. Gutenberg virket som gullsmed i Strasbourg, og sannsynligvis begynte han i denne perioden å eksperimentere med trykkemetoder der blant annet edelstener skal ha inngått. Rundt 1450 returnerte Gutenberg etter det man tror til Mainz, der han fortsatte med eksperimentene sine, blant annet ved hjelp av et lån fra finansmannen Johan Fust, hvis navnelikhet med Faust ikke kan føre til annet enn spekulasjoner. Men omtrent fra denne tiden stammer et fragment av en spådomsbok, som er det eldste trykk man tilegner Gutenberg. Folkeboken fra 1587 advarer på en måte mot seg selv: Les ikke for mye bøker.

Handlingen i *Faust I*

Goethes Faust er ingen lærebok, intet evangelium, ingen fresetsevei, ingen Dantes Guddommelige komedie. Det vi går inn i, er et rikt bilde på livet. I den forstand er det en moderne bok og beretning. (Eimund Sand, i samtale med CJ, november 2003)

I det følgende presenteres utvalgte scener fra de to delene av *Faust*. Hensikten er å gi et øveblikk over handlingsgangen, og det fører nødvendigvis til at mange scener ikke blir behandlet, og at nyanserikdommen ikke kommer godt frem. Videre må trekk ved *Faust* som diktverk bli liggende, f.eks. det som har med det metriske å gjøre. Sitatene er fra Åse-Marie Nesses gjendiktning og det vises til versnummer. Sitater på tysk er fra Erich Trunz' studieutgave, som for øvrig har fyldige kommentarer til alle aspekter av *Faust*. Versnummereringen i disse to (og de fleste andre) utgavene stemmer overens.

Kronologisk er den første delen av *Faust* noe uryddig. Det er episoder som ikke riktig henger sammen. Slik forutsettes det f.eks. i «Wald und Höhle» at Gretchen er forført, mens dette skjer først to scener etter. Dramaet er formet som en serie bilder i et konglomerat, men det gjør også at skikkelsene, særlig Faust og Mefistofeles, fremstår som mangefasetterte vesener. Den manglende stramheten i komposisjonen har sammenheng med den lange tilblivelsestiden, men fører samtidig til en livaktighet i fremstillingen; den mangler kriminalromanens følgeriktighet, men har likevel mye av livets sprang og uventede sammenhenger ved seg.

«Prolog i himmelen»

Etter «Tilsegnning», et innledende dikt om hvordan dikteren opplever at stoffet vender tilbake til forfatteren etter lengre fravær, og etter det humoristiske, lille versdramaet «Forspel på tateret», om forholdet mellom børs og katedral, kommer selve innledningen: «Prolog». Her vedder Mefistofeles med Gud om Faust – uten at han selv er til stede. Vi aner at det er et veddemål der

premissene oppfattes ulikt av de to. Gud tillater Mefistofeles å føre Faust på ville veier fordi mennesket trenger utfordringer for ikke å stagnere – «Å fare vill er livsens lov» (l. 317) som Herren sier, mens Mefistofeles tror det motsatte, at han kan få Faust til å stagnere, og derved friste ham til å bli sin: «Vel! Snart er denne trongen tagna. / Vårt veddemål vil bli hans lagnad» (l. 330–331). Men Mefistofeles forregner seg: For bak trangen til nytelse ligger det hos mennesket Faust en høyere drift, som etterhvert identifiseres som kjærligheten. Foreløpig uttrykker Herren det slik: «Det gode menneske, i uklår dragnad, / veit djupast inne om den rette veg» (l. 328–329). Mefistofeles forstår ikke mye av dette, og bevarer sin tro på seier – helt til siste slutt.

«Natt»

I neste scene introduseres Faust. Han befinner seg ved skrivepulten i en monolog, desillusjonert over sine studier: «Akk! Denne vitetrongen min!» (l. 354). Francis Bacon skal ha sagt at «Den som studerer for mye, er like lat som den som studerer for lite.» Det later også til være Goethes holdning, og får ham til å sende Faust ut av studérkammeret. Rasjonalismen kan ikke tilfredstille hans totale vitebegjær: «Eg vil erkjenne kva det er / som djupast held i hop ei verd» (l. 382–383). Derfor går han til magien, men ikke til sataniske makter; han påkaller i stedet «jordånda», naturens virkende kraft. Faust tror han ligner Gud og jordånden som et ekko, eller bilde, men blir vist tilbake av jordånden med disse gåtefulle ordene: «Den ånd du fattar, er du lik, / og ikkje meg!» (l. 512–513). Faust er ennå ikke moden for å tolke dette slik at han først vil ligne Gud når han har forstått mer av det guddommelige. Faust er derfor splittet og uten håp om egne evner til å nå en dypere erkjennelse: «Eg liknar ingen gud! Mi skam er utan skjold! / Eg liknar makken der han rotar rundt i mold» (l. 652–653). Han vurderer selvmord, men kirkeklukkene om morgenen Påskedagen minner ham om livet og får ham fra tankene på det. I scenen etter, «Ved byporten», er Faust riktignok i live, men uten ro og avklaring:

To sjeler, akk! har bustad i mitt bryst,
dei vil gå kvar sin veg og skyr kvarandre.
Den eine klamrar seg med freidig lyst
til denne verda og dei gamle vanar,
den andre flyg med velde mot den kyst
der ånder sviv i høgje banar. (I. 1112-1117)

«Studérkammer» (1 og 2)

I de neste scenene, der Faust er tilbake i Studérkammeret, gjør Mefistofeles sin entré hos ham, først i en sort puddels skikkelse, dernest i full størrelse, velartikulert, morsom og klar til forførelseskunst. Fausts ønske «Å, hadde eg ei tryllekappe her!» (I. 1122) ser ut til å ha gått i oppfyllelse. I det Mefistofeles trer frem, grubler Faust over en nyoversettelse av Johannesevangeliet, og får det ikke til. (Faust er dristig, han vil oversette logos med dåd: «I opphavet var Dåd!»; I. 1237). I likhet med en som faktisk fikk dette til, Luther, oppsøkes han av djevelen. Mens Luther ble kvitt djevelen ved å kaste blekkhuset etter ham, er Faust mer ambivalent, og innlater seg på et forhold.

Mefistofeles presenterer seg som «Ein del av krefters spel, / som stendig vil det vonde og må gjere vel» (I. 1235-1237), han tar et oppgjør med tom lærdom, gjør narr av universitetene og alt støvet der, og fører Faust gjennom underholdende og lærde ordvekslinger fra vitens- til elskovslyst. At Mefistofeles dermed – uten å vite det – også fører Faust mot kjærligheten, kommer til bli en strek i regningen for Mefistofeles. Foreløpig ser det imidlertid ut til å gå Mefistofeles' vei, selv om Faust er skeptisk overfor ham og hans tilbud, og gjør det som kunne ha blitt en pakt med ham, om til et veddemål. Det lyder slik:

Den dag eg seier til sekundet:
Å, sæle stund, stå stille nå!
da går eg like godt til grunne,
da legg eg meg i jern og slå!
Da helsar eg min siste time,
og da, Mefisto, får du fri,
da kan mi gravferdsklokke kime,
da er mi tid på jord forbi! (I. 1699-1706)

Det er ikke erkjennelse Faust nå vil ha, men forgjengelige, jordiske gleder, og det i så stort et monn at selv Mefistofeles ber ham roe seg. Rastløsheten er litt for voldsom for djevelen, og en del av veddemålet går da også ut på at Mefistofeles skal forsøke å få ham til å slå seg til ro. Djevelens eventuelle seier inntreffer med andre ord dersom Faust i overmot skulle ytre et ønske om evighet, noe som vil sende ham til fortapelsen.

Men samtidig er det overfladiske og hektiske livet Faust begir seg inn i, en form for helvete det også, en frihet fullstendig uten forpliktelser. Johannes Hohlenberg har oppsummert de to formene for frafall Faust står overfor, og som jeg tror vi er nødt til å se i sammenheng om vi skal gripe kompleksiteten i verket:

Et menneske for hvem det hender at det som ifølge sin natur er flyktig, blir varig og på den måte tiltvinger seg en uberettiget evighet, han er dermed kommet ut av utviklingens strøm og tilhører ikke lenger den levende verden, og det er fullt adekvat å si om ham at han er blitt djevelens bytte. Men den motsatte oppfatning er også riktig, den som hevder at et menneske svikter sin oppgave som menneske ved bare å fare hen over tingenes overflate uten noensinne å forbinde seg med dem på en måte som forplikter. Også derved mister han sin menneskelighet og forfaller til djevelen. (Hohlenberg 1949, s. 33)

Djevelen fremstår som en dobbelt trussel i *Faust*, om vi skal følge Hohlenberg. For det første lokker han med livsflukt, for det andre med et til de grader livlig liv, som er helt asosialt. Vi ser her to trusler, den ene av åndelig og den andre av jordisk art: For mye

evighetshigen og for mye higen etter jordiske fornøyer er like ille. Middelveien ser ut til å være den rette vei å gå. Men vi skal gjennom noen turbulente scener før vi kommer i nærheten av noen likevekt. I «Auerbachs kjellar i Leipzig» er Mefistofeles i sitt ess, full av pågangsmot, spillopper og selviironi: «Det skal bli fest som berre faen» (l. 2159); i den følgende scenen, «Heksekjøkkenen», blir Faust fornyget i en obskøn, satirisk oppakt til den tragedien som snart kommer og der Gretchen blir offeret.

«Gate»

I denne scenen får Faust øye på Gretchen, og forlanger at Mefistofeles skal skaffe henne til ham. Mefistofeles er en regelrytter, og avslår først, fordi hun er for ung, men bøyer seg til slutt for Faust. Det oppstår et uhellsvangert møte mellom den ansvarsløse Faust og den rene uskyld. Mefistofeles gir moren sovemedisin, som hun omkommer av, slik at Faust får fritt leide, og broren, som nå vil hevne at Gretchen har mistet æren, blir brutalt ryddet av veien. Gretchen tar i fortvilelsen livet av barnet sitt, og ender i fengsel. I Gretchen-tragedien, som ikke har vært en del av Faust-stoffet tidligere, viser Goethe sin interesse for samtidens spørsmål, i det han viser direkte til et samtidig samfunnsønde, at unge kvinner tok livet at sine uektefødte barn. (I sin politiske praksis var statsmannen Goethe – med høye posisjoner i Weimar – svært konservativ, og han var ikke motstander av dødsstraff i lignende saker.)

Når Faust får oppfylt alle ønsker, er han likevel ikke tilfredsstillt: «midt i nøgda skrik eg etter lengten» (l. 3250). Denne triste beklennelsen bidrar til at veddemålet ennå ikke blir avgjort, og Mefistofeles er tydelig misfornøyd. Han legger til: «Så dette var det liv De ville ha? / I lengda keisamt som det mestel!» (l. 3251–3252). Dette stedet viser samtidig hvordan Mefistofeles gis menneskelige trekk, i det han her står for en holdning de fleste ville hevde er moralsk riktig: å være tilfreds med det man har. (Faust kan på sin side i episoder være rett og slett inhuman.)

Gretchen-tragedien omfatter mange korte scener, fulle av både poesi, dramatik og refleksjon; i «Skog og grotte» innser Faust at han er i ferd med å ødelegge Gretchens liv. Når det er

skjedd, stikker Mefistofeles av sammen med Faust for å oppleve en «Walpurgisnatt» på Bloksberg (et burlesk mellomspill med referanser til personer i samtiden), men vender tilbake til Gretchens hjemtrakter i scenene «Gråværsdag. Open mark». Etter et nytt intermesso hos hekser har Faust fått Mefistofeles med på å forsøke å redde Gretchen ut av fengsel.

«Fengsel»

Det som skjer nå helt til sist i første del av *Faust*, er en voldsom vending. Gretchen har vekket kjærligheten i Faust, slik at han ønsker å redde henne og ta henne til seg. Og til tross for alt Gretchen har gått gjennom på grunn av ham, er hennes evne til kjærlighet heller ikke skadet. Men likevel vil hun ikke følge ham, med denne begrunnelsen: «Eg gjev meg over til Guds rettferdige dom!» (l. 4606). Mefistofeles har tidligere erklært at han ikke har noen makt over henne, og slik fremstår hun som Mefistofeles' egentlige motpart i dramaet om Fausts sjel. Mefistofeles roper at «Ho er fordømd!» (l. 4611), men det hele ender med at hun blir reddet av en stemme ovenfra: «Ho er forløyyst!» (l. 4612).

Antikkens hybrisi førte til fall, middelalderens opprør mot Gud til brekking enten i Helvete eller på bålet. I renessansen skjer en dreining der selvbevisstheten fremmer handling og vekst, og feilene blir menneskelige og til og med nyttige og fruktbare. Faust blir hos Goethe aldri et nytt og bedre menneske, men han får stadig ny innsikt. Han er ingen angrende synder, men en som ønsker forvandling. Det er uroen som er redningen fra djevelen, samtidig som det er den som drev ham til djevelen eller djevelen til ham, ettersom man ser det. Det som gjør at Fausts uro ikke er synonymt med fortapelse, synes å være at han ikke mister sin guddommelige gnist, og at denne ikke kan ødelegges. Mefistofeles blir derfor bare et redskap, helt forskjellig fra Thomas Manns djevel, som har reell makt.

Hos Goethe reiser Faust og Mefistofeles videre inn i tragediens annen del.

Handlingen i *Faust II*

Annen del av *Faust* gir et enda mer uryddig inntrykk enn første del: Goethe har ikke rukket å stramme inn og rydde opp før han (i høy alder) besluttet å gi verket ut. Leseren står overfor panoramiske enkeltsener, og det er i motsetning til første del ikke spillbart som scenedrama uten store inngrep. Men det gjør ikke teksten mindre interessant, og ikke mindre morsom. Vi møter nå Faust i samfunnet og i historien. Han reiser tilbake 3000 år i en indre ferd mot det ubevisste, i mytestoff, og i arketyper. Og guiden er Mefistofeles...

I. Akt

Som første del åpner også annen med et forspill. Faust våkner her i en blomstereng etter en glemselens søvn; den har vært til- trengt etter alle tildragelsene i forrige del. Luftånden Ariel er den første som har ordet:

La natta lindre hans forpinte sjel,
riv ut dei krasse sjølvransakings-piler,
reins ut all redsel som vart han til del!
...

Gje han til heilag-lyset att! (I. 4623–4633)

Naturens og søvnens nåde gjør ham klar til nye reiser, med et vink om at hans guddommelige gnist fortsatt er med ham.

Så beveger dramaet seg inn på keiserens hoff i scener som er preget av sosial og politisk handling, intriger og finansielle krumspring. Mefistofeles opptrer som hofinnarr og lager falske papirpenger fordi keiseren er i pengene, og vi får en livaktig fremstilling av forholdet mellom det ekte gullet og det falske papirpenger. Et karneval minner om italiensk renessanse med sine maskeball. Så vil keiseren ha fremmanet urbildet på menneskelig skjønnet: Paris og Helena. Mefistofeles er ikke videre imponert: «Pen nok, men ikkje akkurat min smak» (I. 6480). Men når Faust selv, som er den som blir mest grepet, vil nærme seg Helena, forsvinner hun i en eksplosjon, og han faller sammen i avmakt.

2. Akt

Vi er tilbake i Fausts middelalderseke studérkammer, der han ligger utslått etter møtet med Helena. Wagner, Fausts assistent fra første del, er nå blitt så dyktig at han kan lage liv: En viss Homunculus blir til i reagensglasset, en bråmoden, veltalende type som ikke er spesielt sympatisk. Det første han sier til sin opphavsmann er: «Nå, pappa! Står til?» (I. 6879). Hans frekkhet gjelder imidlertid også Mefistofeles. Med følgende replikk varslers han at djevelens makt er på retur:

Du er frå nord.

I tåkeheim voks du deg stor,
i klerikal, kaotisk riddartid.

Kven ser vel da med hugen fri?

Du høyrer heime i det dystre. (I. 6923–6927)

Hele følget reiser så mot Hellas. Resten av akten handler om denne reisen og om å finne igjen Helena. Homunculus går på denne ferden sine egne veier, han svever omkring i en glassboble, og drømmer om å bli helt menneske. Akten er full av mytiske skikkelser, hvorav Sfinxen heller ikke finner Mefistofeles relevant: «Du passar dårleg her i gjengen / med din forkrøpla hestefot!» (I. 7150–7151). Og i antikkens Hellas følger Mefistofeles selv at han er i ferd med å bli overflødig: «framand er meg denne åndeslette» (I. 7677). Annen akt slutter i en stor fest, der kolben til slutt knuser og Homunculus blir til et ekte menneske.

3. Akt

Tredje akt innledes med at Helena-myten gjenfortelles. Helena er vendt hjem til Sparta etter Troja-krigen, men må flykte fra sin hevngjerrige mann, kong Menelaos. Her griper Goethe inn i myten, og lar Mefistofeles hjelpe til. Han berger Helenas følge fra kongen, og forflytter dem til en borg der Faust er herren. Her får Faust og Helena oppleve stor lykke: De får barnet Euforion, poesien i kjøtt og blod. Men dette forholdet ender brått når lille Euforion tror at han har vinger, vil nå ut over sine grenser og kaster seg ut fra en topp. Helena følger etter, og Faust står tilbake

alene – med Euforions lyre, kjortel og kappe og Helenas lette gevanter som, eneste konkrete minner. Poesien lever, heter det, selv om ingen kan eie skjønnheten, Helena for alltid. Og Faust må videre, oppfordret av Forkyas, som tillegger også Helenas slør symbolverdi som bilde på diktetkunsten: «Gudinna har du mist, er ikkje lenger til, / men sløret er guddommeleg. Så bruk / den høge gunst og løft deg lett til vørs!» (l. 9949–9951).

4. Akt

I fjerde akt har Faust forlatt Arkadia og reist til Germania. Her ser han i et syn igjen det han mener må være Gretchen: «min ungdomsførste, fenge sakna største skatt?» (l. 10059):

... Den fagre form stig sjelerein,
blir ikkje oppløyst, løftar seg mot himmelkvelv,
og tar det beste i mitt indre med seg bort. (l. 10064–10066)

Faust har i et kort øyeblikk erkjent at han har noe som kan kalles hans «beste», og at det forvaltes av noen som vil ham vel. Men han har langt fra blitt forsonet med sitt «beste», og uttrykker på ny ønsket om å temme elementene, noe som konkretiseres i et svært anlagt prosjekt i neste akt. Ønsket om store dåder hen-spiller også på hans strev med å oversette Johannesprologen i første del, og i denne akten blir det virkelighet idet Faust og Mefistofeles er tilbake igjen i keiserdømmets føydale verden, der de to heltene hjelper keiseren i krig.

5. Akt

Som takk for tjenestene har keiseren gjort Faust til en mektig lensherre og gitt ham et palass. Men en hytte med to gamle folk, et lite kapell og noen høye lindetrær sperrer for utsikten. Med Mefistofeles' hjelp rydder Faust trærne vekk, men de to gamle, Philemon og Baucis, vil ikke eksproprieres. I basketaket dør de av skrekk, og huset deres går opp i flammer. Faust vikles altså stadig inn i ny skyld, og er urolig; han ønsker en slutt på bindingen til Mefistofeles:

Eg vil bli fri, men ennå kjempar eg.

Å den som kunne jage bort magien
og gløyme heile trolldomsstrategien!

Da først, natur, var eg på all mi ferd
ein mann, eit menneske med eigenverd. (l. 11403–11407)

Faust eldes nå, og den personifiserte «Uro» gjør ham blind med ordene «I blinde går folk flest på livsens veg; / til slutt skal du, Faust, miste synet!» (l. 11497–11498).

Faust lar seg ikke knekke av det: «Nå tetnar mørket over veg og vende, / men klårt skin lyset i mi eiga sjel» (l. 11499–11500). Og snart overtar nye gjøremål: For å fratvinge havet land driver Faust gjennom en storstilt kanalisering. Han tror på dette prosjektet helt til han er en døende mann, og drømmer om å skape et paradisiisk land. Han beordrer at man ivertsetter gravingen, men Mefistofeles utnytter hans blindhet og graver i virkeligheten Fausts grav. Faust fryder seg over spadestikkenes lyd og ser for seg det nye landet. Da er det han uttaler «Å sæle stund, stå stille nå!», som jo skulle være veddemålets slutt. Men om vi siterer hele denne delen av monologen, ser vi at det ligger en fremtidighet i utsagnet, at vi altså ikke utvetydig kan fastslå at Faust har uttalt de ordene som inneberer Mefistofeles' seier (jf. John Ole Askedals analyse av ordet *dürrfte*; Askedal 2005, s. 71 i dette bind):

På frie grunnen vil eg stå,
den frie folkemassen vil eg sjå,

og da først seie til sekundet:

Å, sæle stund, stå stille nå!

Mitt jordlivs spor kan aldri gå til grunne,
aldri i ævetid forgå. –

I vissa om den lykke som er nær,
nyt eg den høgste augneblinken her. (l. 11579–11586)

Faust synker likevel sammen og dør. Mefistofeles mener han har vunnet, og våker over ham for å sikre seg sjelen hans. Men en himmelsk hærskare nærmer seg og gjør situasjonen usikker for djevelen, han kaller deres ord for «ulyd-himmelklimpring, dette

skrålet» (l. 11686), men kan ikke forhindre at de får overtaket, som englekoret selv uttrykker det:

Logar av kjærleik,
forklårande nærleik!
Djupare sanning
løyser forbanning,
frigjer dei sjeler
vondskapen kveler,
sæle dei svevar
i allharmoni. (l. 11801-11808)

Mefistofeles er «Lurt opp i stry på mine gamle dager!» (l. 11834), som han selv skuffet sier, og er helt ute av bildet i den aller siste scenen, der Faust blir «helsa hjarteleg / av denne sæle skare» (l. 11940-11941), englene, og ikke minst av skikkelsene «Una poenitentium» og «Den eine botferdige», som er Gretchen i himmelske gestalter.

Faust er, som nevnt, ingen angrende synder, han frelses ikke på grunn av sine gode gjerninger, eller for sin tro, men rett og slett av kjærligheten eller nåden. Faust er hos Goethe derfor ikke bare en hyllest til det søkende mennesket, til renessansemenneskets åpne blikk, men også en historie om et mysterium: hvordan det onde forvandles til det gode med kjærlighetens hjelp. I Faustlitteraturen er Goethe helt alene om dette trekket. I folkebøkene er Mefistofeles likestilt med Gud i makt og evner; hos Goethe er Mefistofeles en del av kosmos, der Gud står øverst. Djevelens planer er innordnet Guds planer for mennesket, slik at denne er dømt til å tape, ikke veddemålet – som dreier seg om det nødvendige onde –, men Fausts sjel. Faust er aldri helt tilstede i nytelsen, og er evig utilfredsstillt. Det er det, som i siste instans er en søken etter kjærligheten, som redder ham, det er denne søken som djevelen ikke forstår seg på og derfor ikke kan hamle opp med.

Gretchen er altså den som frelser ham med sin offerholdning. Det overraskende ved denne vendingen, dette at begreper som skyld og soning er fraverende, uttrykkes også i verkets aller siste vers, uttalt av «Chorus Mysticus»:

Alt er forjengeleg,
likning og løyndom;
ugjennomtrengelig,
her blir det røyndom.
Var det uvinneleg,
her får det namn.
Eit Evig-Kvinneleg
ber oss i hamn. (l.12104-12111)

*

Goethes Faust: allegori eller realisme?

Asbjørn Aarnes og Egil Wyller førte i 1998 en samtale om Goethes Faust (gjengitt under tittelen «Goethes 'Faust' og det faustiske idag» i Wyller 1998, og i dette bind). Mens Wyller forstår Fausts streben som noe produktivt, menneskelig og nødvendig, bemerket Aarnes i en mer bokstavelig lesning at Fausts handlinger på mange punkter mangler etisk begrunnelse. Han turer frem uten hensyn til andre. Faust fremstår uten tvil på mange måter som et umodent og uansvarlig menneske; han har gitt avkall på alle former for moralsk autoritet, og følger sine lyster mer og mindre vilkårlig. Wyller fremholder at Faust-dramaet er et idédrama, der man ikke kan ta vold og drap for bokstavelig, men at vi må se på slike gjerninger som ledd i en større dramatik. Denne lesningen finner god støtte i teksten: Vi har å gjøre med et kristent verk, der Faust ledes på ville veier, med Herrens velsignelse og med hans garanti om frelse av ren nåde. Det stilles ingen krav om hengivelse eller bekjennelse, bare om «bevegelse». Redningen skyldes ikke annet enn ren barmhjertighet og nåde. Dessuten, sier Wyller, er Faust mer nyansert: Han er et ansvarlig menneske i flere scener, særlig i forsøket på å redde Gretchen.

Det er såvidt jeg har overblikk over litteraturen om Faust, som er svært omfattende, få som har lagt særlig vekt på en realistisk lesning. Men det er gode holdepunkter også for den. Vi vet f.eks.

Handwritten note: (1998) Wyller & Aarnes
Goethes Faust
Aarnes & Wyller

at Gretchen-tragedien i første del står i direkte dialog med samtidige debatter om avstraffelse av barnemordere, og mange har naturligvis vist til at Goethes *Faust* som verk på denne måten tar opp et sosialt problem. Videre kan humoren og ironien i verket leses som et realistisk trekk; slik å forstå at Goethe ikke går god for alt Faust foretar seg i sin strebens navn, men tar avstand fra mange av de mulighetene den vestlige humanismen innebærer til individualistiske eksesser. Det er videre ingen tvil om at dramaet er livsnært også på andre måter: Det er fargerikt, folkelig, sanselig, poetisk og vittig, og har mange svært realistiske scener. Det kan derfor ikke være likegyldig hva Fausts streben konkret gjelder.

Dersom Faust, slik det ofte hevdes, er et barn av humanismen, er derfor en bestemmelse av humanismen påkrevet. Det er etter min mening viktig å vurdere Faust på egne premisser, og ikke uten videre kalle ham en renessansehumanist. Til tross for mange renessansetrekk er Faust hos Goethe ingen typisk renessanseånd, han har for mye middelalder i seg til det: Vennskapskulturen, verkstedene og de frie akademiene som vi finner i renessansen, er det ingen spor av. Faust er dessuten ensom, og slik sett kanskje vel så moderne som et barn av renessansen. Dannelsen som et løft opp av mørket er også fraværende, det dreier seg mer om nytelse og livsbegjær enn tørst etter positiv kunnskap. Magien er også nokså regressiv i forhold til renessansens mål og store frembringelser; Faust er ingen empiriker ute i naturen.

Samtalen mellom Wyllyer og Aarnes synliggjør at det finnes flere lesemåter enn det som idédramaet legger opp til, og at Aarnes' tilnærming er relevant og like gyldig som Wyllyers, som er mer i tråd med den traderte. Kan disse lesningene forenes eller møtes slik at vi klarer å tenke begge sfærene samtidig? Og når vi på den måten kanskje nærmere dramatikken i verket?

Formålet med denne artikkelen har ikke vært å gi noe fullgodt svar på dette spørsmålet, men å gi et utsyn over Faust-skikkelsen i Goethes forståelse og behandling av den. Samtalen mellom Aarnes og Wyllyer har riktignok vist at selv et referat av handlingen ikke er et fullt så enkelt spørsmål. For hva innebærer ordet «handling» når man tvinges til å stille seg spørsmålet om dette

er et allegorisk idédrama, eller om Faust er en levende, ansvarlig figur? Faust er et rikt menneske, og det gjør det vanskelig å svare helt entydig. Og det er kanskje det som er sentralt i Goethes bearbeidelse av stoffet: Han griper fatt i det problematiske som ligger i erkjennelsestrangen og de høyere idealer. Vedemålet med djevelen er forbundet med inspirasjon og selvrealisering og en erkjennelsesvei, men på en måte som går ut over Gretchen; idédramaet kan ikke ses isolert fra Fausts handlinger. Nærmest et svar kommer vi derfor ved å si at Faust er begge deler, både en person som opptrer som et menneske og må kunne forstå og vurderes ut fra det, og et bilde på det søkende menneske og muligheten for en mystisk forening med høyere makter.

Anvendt litteratur

Askedal, John Ole (2005): «Goethes *Faust*. Eine *Tragödie* – i original og på tysk. En liten tysk-norsk *Faust*-antologi men noen kommentarer», i dette bind s. 32–81.

Ebbestad Hansen, Jan-Erik (1983): «Faust-skikkelsen på 1500-tallet, en opptrø-
rer mellom religion og vitenskap». *Ergo* 14/1, s. 1–11.

Goethe, Johann Wolfgang (1949): *Faust I*. Med innledning og kommentarer av Johannes Hohlenberg. Oslo: Aschehoug.

Goethe, Johann Wolfgang von (1963): *Goethes Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Kommentiert von Erich Trunz. Hamburg: Wegner.

Goethe, Johann Wolfgang von (1993): *Faust. Del I*. Gjendiktning Åse-Marie Nesse. Oslo: Det Norske Samlaget.

Goethe, Johann Wolfgang von (1999): *Faust. Del II*. Gjendiktning Åse-Marie Nesse. Oslo: Det Norske Samlaget.

Mann, Thomas (1956): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. (Gesammelte Werke, Bd. 6). Berlin: Aufbau.

Wyller, Egil A. og Asbjørn Aarnes (1998): «Goethes 'Faust' og det faustiske i dag». I Egil A. Wyller, *Mellom Dürer og Kierkegaard. Moderne europeisk åndsliv*. (Henologisk skriftserie, bd. 11). Oslo: Spartacus / Andresen & Butenschön, s. 208–218. Gjennoptrykt i dette bind under tittelen «Goethes *Faust* og det faustiske i dag. En samtale», s. 82–94.