

Faust I

ALLV112 FRA MIDDELALDER/RENESSANSE TIL
OPPLYSNINGSTID/ROMANTIKK, XVI



Innhold

Innledning – DEL 1.....	4
Moderniseringsprosessen – Tre sfærer for arbeid og praksis.....	4
Området for det sanne.....	4
Området for det rette	5
Området for det skjønne.....	5
Kunstens oppgave – å bringe til totalitet igjen	5
Fremmedgjøring – splittelse	5
Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) og <i>Faust I</i> og <i>II</i> : Forsone	6
Moderne kunst: Strukturell ironi	6
Arbeidsprosessen med <i>Faust</i>	6
Wandereres Nachtlied II	7
Fremmedgjøring mellom subjekt og objekt.....	8
Programmet	8
Kunstproduksjon og bibliografi	9
<i>Faust</i> : Dramaets univers	9
Tilegnelsen	9
Forspill på teater	10
Prolog i himmelen	10
Paktmotivet (<i>Faust</i> – veddemål).....	11
Gelehrten-tragedien (den lærdes tragedie).....	11
Overgangsscener: «Auerbachs kjeller i Leipzig» og «Heksekjøkkenet»	12
Gretchen-tragedien (Margarete-tragedien).....	12
Overgangscene: «Skog og grotte» - Peripeti	12
Gretchen-tragedien, andre del: Mordene.....	13
«Domkirken» og prolepser	13
Overgangsscener: «Valpurgisnatt» og «Valpurgisnattsdrøm»	14
Gretchen-tragedien, tredje del: I fengsel.....	15
Innledning – DEL 2.....	16
To fremmedgjørende motsetninger	16
Fem alternative løsningsforsøk.....	16
Alternativ 1: Vitenskapene.....	16
Alternativ 2: Magien	16
Alternativ 3: Jordånden.....	17
Alternativ 4: Djevelens vei – veddemål med Mefistofeles.....	17
Herrens plan.....	18

Alternativ 5: Kristendommen.....	18
Oppsummert.....	19
Hva består det tragiske i?.....	19
Innledning – DEL 3.....	20
Legenden Faust – Doktor Johann Faustus.....	20
1500-tallet: Oppbrudd av det statiske verdensbilde.....	21
Historiske Faust.....	21
Folkebøkene om Faust – paktmotiv med djevelen (Johann Spies, 1587)	21
Faust som drama (Christopher Marlowe, 1593)	22
Christlich meynenden («Kristne betydninger») (1725)	22
G. E. Lessing – Streben etter sannhet (1759)	23
Thomas Mann (1947)	23
I dag: Spenning i det faustiske	23
Oppsummert – Faust, en intellektuell antikonformist.....	23
Tekstgjennomgang – <i>Faust I</i>	24
«Mefistofeles» og «Faust/Faustus» – etymologi	24
Goethe, arbeid og bakgrunn	24
Innledningsscenene – «Prolog i himmelen», dramaets forutsetning	24
Gelehrten-tragedien (den lærdes tragedie).....	25
«Natt»	25
Åpningen – Faust: Fysisk og åndelig uro	25
Vitebegjær: Vitenskapene, magien og jordånden.....	26
Trenger både åndelige og sanselige.....	27
Selvmord som løsning?	28
Omvendingen – englekor	28
Oppsummert.....	28
Innledning – DEL 4.....	28
Gelehrten-tragedien (den lærdes tragedie) (forts.)	29
«Ved byporten»	29
Dialog Wagner og Faust: «To sjeler i mitt bryst»	30
Det djevelske alternativ: Mefistofeles, det diabolske.....	31
«Studerkammer I»	31
Mefistofeles	31
«Studerkammer II»	32
Veddemålet: Faust og Mefistofeles	33
Faust håp: Balanse mellom sanselige og åndelige	34

Overgangsscener.....	34
«Auerbachs kjeller i Leipzig».....	34
«Heksekjøkkenet», «Hexenküche»	34
Foryngelsen av Faust.....	35
Prolepse-funksjonen	35
Påminnelse av åndelige side	35
Til slutt	36
Innledning – DEL 5.....	36
Gretchen-tragedien (Margarete-tragedien).....	36
Gretchen-tragediens første del.....	37
«Skog og grotte» - Peripetien	37
Gretchen-tragediens andre del.....	38
«Marthes hage»	38
«Ved brønnen»: Gretchens andre anagnorisis	38
«Ved bymuren».....	39
«Natt»	39
«Domkirke».....	39
Oversettelse av latin i scenen «domkirke»	39
Framstilling av de tre mordene	40
Overgangsscener.....	41
«Valpurgisnatt».....	41
Gretchen-visjonen.....	41
«Valgpurgisnattsdrøm», eller «Oberons og Titanias gullbryllup».....	41
Dramatiske knuten – Veddemålet mellom Faust og Mefistofeles	42
Gretchen-tragediens tredje og siste del.....	42
«Natt. Åpen mark».....	42
«Fengsel»	43
Det femte alternativet: Kristendommen – forening agape og eros.....	44
Sjette alternativ?.....	44
Avslutning	45

ALLV112 – Fra middelalder/renessanse til opplysningstid/romantikk (2), XVI

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I* – 1/5 (Lars Sætre)

Innledning – DEL 1

Forelesninger om Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) store og kompliserte verket *Faust I*. Verket som i hovedsak er inndelt i to deler, **de gelehrten-tragedie**, tragedien om vitenskapspersonen, om forskeren; og **tragedien om Gretchen (Gretchentragödie)**, tragedien om Margarete. De to hoveddelene blir forutgått av tre innledende scener, og mellom gelehrten-tragedien og Gretchen-tragedien, og henholdsvis også innskuddet i Margarete-tragedien, er det plassert noen ganske omfattende scener som er **overgangsscener**. I hovedsak kan vi si **gelehrten-tragedie**, den er satt i et 1500-talls renessanse-miljøet, og **Gretchen-tragedien**, muligens er satt til tidlige 1700-tallet. Samtidig i det stoffet som hele *Faust I* bygger på og behandler så er det en mengde **motiver og bilder** og **framstillinger**, og **allusjoner** til litteratur og kultur helt fra antikken og til tiden fram til Goethes skrev og komponerte verket i.

Moderniseringsprosessen – Tre sfærer for arbeid og praksis

I spennet fra tidligere i renessanse og framover til Goethes egen tid, er det i de samfunnet som blir skildret, **tre sfærer for arbeid og praksis**, som særlig er i utvikling på basis av den etter hvert forstående industrielle revolusjonen utover i renessansen og over og framover mot det kaller det **moderne**. Den utviklingsprosessen snakker om her, den går for seg helt fra begynnelsen av renessansen av, og vi kaller den for **moderniseringsprosessen**. Konturene i **samfunnets overbygning** av **ulike arbeidssfærer**, som i hovedsak skiller seg ut som tre, de konturere skiller seg ut tydeligst fra **1750** av og utover. Da er denne utviklingen kommet over i mer spesifikt kaller det moderne eller moderniteten. Men den starter altså alt i begynnelsen av renessansen og gradvis utover.

I denne prosessen utvikler det seg mer og mer, på basis av endringer i samfunnets produksjonsforhold og deres forhold til produktivkreftene, i samfunnets **overbygning tre sfærer** som kan skildres ut ifra hverandre; tre sfærer å være aktive på eller i, tre sfærer der man arbeider. De sfærene er: **sfæren om det sanne**; **sfæren for det rette**, og moralen; og for det tredje, **sfæren for det skjønne**, kunsten og litteraturens sfære.

Det er utvikling i samfunnets basis som gjør at det i samfunnets overbygning framstår og utvikler seg tre slike sfærer. Og **samfunnsforholdene** som **tilskynder utviklingen** av sfærene i overbyggingen, det er slike ting som dreier seg om endringer i forholdene mellom produktivkrefter og produksjonsforhold. På den veien finner man også ut etter hvert, utover på 1700-tallet (starter gjerne sent på 1600-tallet), den gradvis tiltakende og etter hvert **kraftigere industrielle revolusjon**. Konturene og utviklingen av disse **særsfærene** for menneskelig praksis og arbeid ser en gjennom hele renessansen, men først når kommer fram til 1750 at man ser **tydelig bildet og konturene** av at det har utviklet seg **tre institusjoner** i overbyggingen, der både spørsmålet om det sanne, det rett og det skjønne, er tre **arbeidssfærer** der menneskene yter stor innsats, og disse sfærene står i **spenning** til hverandre.

Området for det sanne

Alle disse områdene **reiser spørsmålet om erkjennning, om kunnskap og innsikt**. Det å ha greie om noe, det å erkjenne, det å vite noe om den verden og seg selv som en lever i. Området **for det sanne**

er vitenskapens område; de som driver med vitenskapelig virksomhet, forskere, utforskere, som undersøker forholdet til naturen, selve naturen, og menneskenes forhold til naturen, og den utviklingsprosessen er i dette lange løpet over hundreårene veldig komplisert.

Området for det rette

Område for **det rette**, det er kirken sitt område, som besitter en enorm makt og har sin innsikt i hva som er rett og galt i verden, og som slik bidrar til å regulere forholdet mellom enkeltindivider. Men etter hvert får kirken også mer **konkurrans**. Det utvikler seg innenfor området for spørsmålet om det rette også andre samfunnsinstitusjoner, **nemlig rettsvesenet**. Rettsvesenet overtar langt på vei, men fungerer også lang på vei samtidig med kirken i spørsmål om innsikt i hva som er det rette og gale, og det som regulerer forholdet mellom menneskene. Kirken altså og rettsvesenet.

Området for det skjønne

Det tredje området er området **for det skjønne**, det vakre. Det er kunsten og litteraturens område. Her er det kunstnerisk virksomhet og praksis, men også kunstnerisk resepsjon (litterær resepsjon) som står i fokus.

Kunstens oppgave – å bringe til totalitet igjen

Før vi på denne lange **moderniseringsprosessen** kommer fram til omtrent **1750**, da det har klart utviklet seg tre slike områder i overbyggingen, og når vi derfra snakker tydelig om mer spesifikt om det moderne og moderniteten, så er det i forholdet til erkjennelse, kunnskap og innsikt, gjennom **renessansen** og videre utover helt fram til Goethes tid, særlig områder for arbeidet **med det sanne og det rette** som hadde en viss **indre konkurranse med hverandre**. Vitenskapene står i forhold til det religiøse og det kirkelige. Vitenskapelig virksomhet er i begynnelsen av i renessansen og utover ikke særlig utviklet, og det går for seg også med overleveringer fra middelalderen, mye magi og svart kunst og den slags ting, innenfor det som er det begynnende område for det sanne. Men vitenskapelig virksomhet (som i begynnelsen står i anførselstegn) som etter hvert over århundrene mer og mer blir til ordentlig vitenskaper står altså i spenningsforhold og i **konkurranse i spørsmålet om hva er erkjennelse**, og hvordan kan vi nå erkjennelse, med området for **det rette**, nemlig kirken, og etter hvert også med rettsvesenet, som hører hjemme i sfæren for det rette.

Kunstnerlig virksomhet går det for seg hele tiden i denne lange prosessen, og det har gjort i hele menneskehetenes historie, **men kunsten får mer og mer en spesiell rolle når kommer over i 1700-tallet**, og som sagt rundt 1750, det tredje området: Området for det vakre og det skjønne, og det er i denne perioden at Goethe blir født og som han arbeider med dette stoffet og som han skriver stoffet innenfor.

Fremmedgjøring – splittelse

På en måte hevder den **kritiske teorien** at disse **tre særskilte områder i overbyggingen**, at de representerer på et vis, eller viser at menneskes eksistens og oppfatning av seg selv, **begynner å sprekke fra hverandre**, den smuldrer opp, den skiller lag og blir til spesialiserte arbeids- og innsatsfærer, der en må ha kompetanse for å kunne utøve noe. Slik sett når menneskelig virksomhet og praksis skiller seg fra hverandre og kommer i **motstrid** med hverandre, så utvikler det seg også i overbyggingen en form for **fremmedgjøring**. Og når kommer ut på 1700-tallet så er det **kunsten** som **også** er i en slik **særskilte** og krever kompetanse, spesiell kunnskap, og også i det samme i forhold til erkjennelse innenfor **kunsten**, som faktisk får i oppgave å ikke bare være en særskilte, men også å skulle bringe denne overbyggingen i samfunnet, **sammen til en totalitet igjen**. Så kunsten får arbeide med, oppgave med å sy i sammen igjen det som har sprukket opp og faller fra hverandre.

Ikke så mye inn i denne tenkningen til kritisk teori om samfunnsverbyggingens sine arbeidssfærer og deres utvikling, men alle står i forhold til spørsmålet om erkjennelse, hvordan kan den nås, hvordan kan vi erkjenne, hva er vi etter hvert?

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) og *Faust I* og *II*: Forsone

J. Goethe selv lever hele sitt liv i den fasen, når denne utviklingen, der vi bruker ordet det **moderne** om det som skjer, og der **sfærene er splittet** opp i vitenskapelig arbeid og religiøst og rettsapparat og prosessmessige arbeid, og for det tredje kunstnerisk arbeid. **Goethe** arbeider også for øvrig med bergedrifter bl.a. og den slags, så han var også på vitenskapens felt, men han var først og fremst kunstner. Det er derfor spørsmålet om det ikke også finnes **spor i et verk som *Faust*** av denne **fremmedgjøringsprosessen**, mellom de tre arbeidssfærene i spørsmålet om hva som er erkjennelse, hvordan kan en nå erkjennelse, hva kan vi vite om verden, om oss selv, men Goethe vet også veldig godt at alle de spørsmålene har hatt sin utvikling, de også, helt fra begynnelsen av renessansen av, og blitt løst på ulike måter.

I *Faust I* og i *Faust II* **går han langt tilbake i tid** for å hente stoff og materiale, forestillinger, henter i fra kulturer, litteratur og kunst, langt tilbake i hundreårene ifra og prøver gjennom hele det kunstneriske livet sitt å bearbeide de til en eller annen form for **heilskap**. Spørsmålet er om han klarer det, for verket er kanskje **heterogent**, men er kanskje også litt **homogent** (får se på mot slutten).

Moderne kunst: Strukturell ironi

Når **kunsten** i det **moderne** og moderniteten har fått den oppgave å ikke bare være kunst, men også være det området i samfunnet, som skal hele eller forsone, eller bygge en eksistensiell himmel over oss igjen, så er det mange litteraturteoretikere og litteraturforskere, også kunsthistorikere, som sier at denne **kunsten i moderniteten**, i det moderne, den framstår **gjennbrudd i seg**, eller med **strukturelle ironier** i seg, eller med **sterke paradokser** i seg. Der kunsten, for å være sann mot sin egen måte å erkjenne og vinne kunnskap og innsikt på, også må vise til mottakeren sin at *jeg* er kunsten, *jeg* er litteraturen, vet at *jeg* nå forsøker å gjøre noe kunstferdig sammenhengende for *deg* uten at egentlig reelt er det.

Arbeidsprosessen med *Faust*

Som påminning om hvor komplisert dette store arbeidet med *Faust* har vært for Goethe, så viser til kompendiet at *Faust*-arbeidet **med i fire faser**. Første fase går fram til **1775**, hovedsak 1772-75, og har fått navnet **ur-Faust**. Dette er et manuskript som i hovedsak omfatter Margarete-tragedien, nesten i dens heilskap – og ble funnet i 1887 (altså ikke utgitt). Så tidlig i arbeidet til Goethe med *Faust*. Så bearbeider han dette, og la til enkelte deler, reviderte litt, og ga ut *Faust et fragment* i 1790. Første fase fram til 1775, da han kom til hertug Karl August, og jobbet ved hoffet hans der; så kom i 1790 *Faust et fragment*, og det tredje, etter nye bearbeidinger og omarbeidinger, dette ikke minst det nære samarbeidet og **vennskapet** han hadde med **Friedrich Schiller** (1759-1805), i slutten av 1700-tallet og utover 1800-tallet, da kom ***Faust I* i 1808**. Det er tredje fase. Hele tiden går det for seg omarbeidinger med også tilføyinger, noe tar han bort, noe legger til, og prøver å forme heilskap. Den fjerde fasen går helt fram til 1832, det året Goethe dør. I den fasen utvikler han ***Faust II***, og gir ut begge deler med litt revisjon av *Faust I*, også i 1832 sammen med *Faust II*. Med andre ord: Tre faser: fram til 1775, det upubliserte ur-Faust, fram til 1790, og fram til 1808 (det verket vi i hovedsak leser) – også fram til 1832.

I kompendiet er det også en oversikt som er ganske god og detaljert i «**Analytical Table**», der alle delene av *Faust I* står, alle scenene (i venstre kolonne), hva slags metrisk form de har (i den midtre kolonne) og ikke minst når de ble til (i høyre kolonne). Og da utfra kjennskapet vårt ordnet til: 1775,

1790, 1808 og 1832. Så kan en identifisere hva slags deler som skrevet til hva slags tidspunkt og hvordan han omarbeidet dem etter hvert.

Wandereres Nachtlied II

Over til det tenkte programmet i forelesningen, har kalt et **anslag** med – et anslag gjennom et blikk på Goethes dikt «**Wandrers Nachtlied 2**» [Vandringsmanns nattvise] (kompendiet).

Det første Wandrers Nachtlied-diktet skrev Goethe i 1776, men så skrev han et annet dikt fire år senere, kalte «en lignende», eller et dikt om det samme, og det som har fått tittelen senere «Vandringsmanns nattvise to». Dette omtaler T. Adorno i sin «Tale om lyrikk og samfunn», når han fokuserer på den moderne litteratutens, spesielt i lyrikkens, bruddkarakter.

Wandereres Nachtlied II

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.

Vandringsmannens nattvise 2

Over alle tindar
Er ro.
Og alle vindar
Høyrest no
Knappt som eit sog.
Små fuglen blundar så varleg.
Vente no! Snarleg
Kviler du og.

I dette diktet starter blikket og bevegelsen øverst oppe, der det lyriske jeget (ikke uttalt, men er uttalt et lyrisk du her) – der det lyriske **jeget fanger i blikket sitt**, i sansningen sin, **hele naturen** med blikket fra helt der øverst «jeg ser over alle topper». Der oppe er det ro (i naturen). I alle **trekroner** «In allen Wipfeln», der hører du heller ikke en pust eller en svog eller et vindkast. Nå har blikket beveget seg der oppe fra og nedover til tretoppene, fremdeles er det ro og harmoni i naturen. Også kommer ned der **fuglene flyr** blant greinene, og da nærmer vi oss bakken, og der er det slik at også de fuglene er stille. Hele naturen i dette sanseblikket, griper inn naturen helt der oppe fra, som gir oss aning om himmelen – som tror vi har, men i praksis mangler i moderniteten – og nedover til fjelltopper, tretopper, til fuglene, til bakken, der er nå i denne framstillingen alt i en **harmonisk ro**. Så kommer **bruddet i diktet**: «Vent nå bare. Snart vil du også finne hvilen». Dette er **henvendelse** til det sansende menneske, det opplevende og erfarende menneske som står her nede på bakken, og så tydelig blir **skilt i fra det sanser og totalitetsgripende naturlandskapet**. Altså Jeget, eller du'et, står skilt fra naturen, og her har vi et eksempel på **det store skillet** som starter alt tidlig i renessansen og framover, etter at mennesker er kommet til seg selv, er blitt fritt, snakker og samtale med hverandre, og nå står vi på slutten av 1700-tallet i et dikt og leser hvordan naturen er blitt en objektssfære i den utviklingen som har skjedd i menneskenes samliv og samfunn utover hundreårene. **Naturen** er blitt

et **objekt**, og **menneske** er blitt et **subjekt**, blitt en avstand mellom de to, blitt en **fremmedgjøring** mellom objektive verden og jeget; menneskene, den subjektive verden.

Men dette diktet **gir en lovnad om** – bare vent, snart skal du også få være slik som denne naturen framstår nå. Du, subjekt, du menneske, du jeg, skal forbli slik naturen er. Du er ikke det nå, for du er adskilt fra den, men du skal få bli det. Det ligger også en lovnad, en performativ lovnad i diktet om at slik skal det også bli for mennesket: mennesket skal kunne finne seg sammen med naturen (igjen). Det er en **lovnad diktet** gir, etter vakker naturbeskrivelsen av noe som henger sammen som et harmonisk univers. Dette universet skal mennesket også tre inn i blir det lovet av diktet.

Men i **siste vers**: «Ruhest du auch» («snart hviler også du»), ligger den **krass ironisk dobbelmeningen**. Det **krass ironiske bruddet**, som er en strukturell ironi knyttet til dette moderne diktet, der hviledag, der mennesket skal finne hvilen i universet, også får sin erkjennelse og erfaringstrang, sin streben om å være noe, en del av naturen, skal finne ro. Men der skal du finne denne roen, ikke bare være å bli tatt opp igjen i naturen til en heilskap, men kan oppnå innfrielse av denne lovnaden bare i det du roer ned, hviler på en annen måte, også nemlig gjennom den endelige **døden**. Bare gjennom døden er **denne oppigången i naturen** mulig igjen i det moderne.

Fremmedgjøring mellom subjekt og objekt

Her er et enormt godt moderne dikt som **viser fremmedgjøringen mellom subjekt og objekt**, og hvordan kunstnere og forfattere arbeider for, innenfor kunstens sfære, og heile igjen, harmonisere, forsoner, totalisere, men denne lovnaden som kunsten gir, den er nå framstilt for kunstens, den er kunstig, den er ikke autentisk, men diktet er autentisk, fordi det både lover harmoni, men det viser inne i seg selv at denne harmonien er uoppnåelig, som **harmoni mellom subjekt og objekt** i denne harmoniserte verden, i dette livet – Nei, den harmonien kan menneske nå kun ved «oppleve» i døden.

Nå har skissert noen av de **problemfeltene som Faust I tar opp** og bærer i seg, og problematiserer og langt på vei prøver å løse. Det er enormt store spørsmål som blir framstilt i Goethes dramatiske form i *Faust I*.

Programmet

Nå gå over til kompendiet (øverst skrevet: planen). I den planen har vi har vært innom anslaget, også inkluderende kommentarer til «Wandereres Nachtlied II», og om det moderne og moderniteten som starter allerede fra begynnelsen av renessansen, så en innledning om dramaet og til tekstlesningen, også gå inn på oppbyggingen av verk-teksten og dramatiske univers. Så innom Faust-stoffet, hva Goethe bygger på, også se hvordan Goethe fungerer med dette verket til epokene før og etterpå. Så kommentere tilblivelsen (alt gjort delvis), med tre og fire arbeidsfaser. Også tekstgjennomgang. De to neste øktene vil være tekstgjennomgang; viser til teksten, kommenterer enkeltteksten i boken. Fjerde, hovedpunktet, er å gi noen bredere perspektiv på f.eks. sjangerproblematikken i verket, representere flere sjangre, metrikken og verseformene (ikke så mye inn på for er uhyre komplisert, men noen stikkord). Har referanse til dette i skjemaet (på engelsk) over den «Analytical Table» som med i kompendiet. I programmet, innom komposisjonstrekkene, som skal se på nå, også stille spørsmål om det er heterogent eller homogent, eller kanskje begge deler. Også igjen komme tilbake mot slutten til diskusjon: **Er dette modernitetskritikk** eller noe annet? Da skal vi berøre kort noen interpretasjoner. Har også delt, både interpretasjoner og stoff om bakgrunn av Goethes *Faust*, i form av tekstfiler/sekundærlitteratur.

Kunstproduksjon og bibliografi

Først, før begynner videre innledning til forelesningen over verket, vise til framsiden av kompendiet: Der ser at ført opp programmet, som nå kommentert og relatert kunst – det er en enorm kunstproduksjon knyttet til Goethes sitt verk og til Faust-stoffet. Men oppmerksomhet til **bibliografien**: Står en rekke verk, men spesielt at har basert på det sier her på Åse-Marie Nesse (1934-2001) sin gjendiktning av *Faust I*, utgitt i norske samlaget. Der har satt strekene utenfor *Faust I*. Også bygger på det på tysk Faust-utgave: Det er (står øverst under primærlitteratur), som omfatter begge verkene, kommentert av Erich Trunz (på tysk): *Goethe. Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*. Erich Trunz. Munchen. 1972. I det er det mye stoff å hente i kommentardelen.

De neste tekstene, har med «Jobs bok», også har tatt med Cristians Janss artikkel «Stoff og handling i Goethes *Faust*. En liten veiledning», som er om stoffet og handlingen og også langt på vei en interpretasjon av *Faust I*. Jakob Lothes tekst: «Goethes 'Faust' og 'Jobs bok'». For i motiv og i lengre forstand så bygger Goethes *Faust* **bygger en del på Jobs bok og handlinger** i den. Også tatt med en samtale mellom Egil A. Wyller og Asbjørn Årnes, også fortsetter Asbjørn Årnes sine kommentarer gjennom sin egen utvikling i verket som står under, altså Asbjørn Årnes: «Faust – tre stadier i tilegnelsen». Lese Camille Paglia, den delen av kapittelet hennes som omhandler *Faust* og Goethes *Faust*. Siste, Jane K. Brown diskuterer *Faust* både i utviklingen av kunsten og litteraturen, og samfunnslivet, i forhold til rettssystemet og kristendommen, og også ikke minst diskuterer *Faust* i forhold til sjangerutviklingen. Det er en stor komparatist, Janes Brown, som viser hvordan verkets deler forholder seg til andre litterære og kunstneriske frambringelser, som har sitt eget grep på forståelse av hvordan det er Goethe i det lange arbeidet, de fire arbeidsperiodene, klarte å forme til en heilskap likevel. Men i hennes syn **klart er moderne, tilhører moderniteten** dette verket, og løsningen til Goethe må bli moderne. En omfattende artikkel, men veldig interessant. Det er ting som legges til som sekundært stoff.

Faust: Dramaets univers

Nå oppbygging og dramaets univers. Oversikt over hvordan dramaet er strukturert. Kort kommentere, men i det følgende, og i forhold til, hold de delene til dramaet, som her er alle dramaets deler med. Hold de delene i oversikt i «Analytical Table» og forfølg nedover i hver venstredel i kolonnene og se i høyrekolonnen hva slags arbeidsperiode er blitt til i, og forholdet til de fire årstallene, da arbeidsperiodene sluttet: 1775, 1790, 1808, 1832. Har en oversikt over tid de ulike scenene av *Faust I* er kommet og blitt til, så kan få bedre forståelse av sammenhengen av dramaet, og hva Goethe arbeidet i retning av å få til. Stikkord fra **Janes K. Browns artikkel**, som har tittelen *Faust*, og det er at **hun mener første delen** «ur-faust» til 1775, som i hovedsak omfatter Gretchen-tragedien, i hovedsak alle scenene der, det er en **veldig subjektiv, subjektivisert del**, som har med psykologi å gjøre, som har med følelsesliv å gjøre. Veldig mye relatert til personene som er involvert, karakterene som er involvert. Men så viser hun gjennom sin argumentasjon hvordan **Goethe i bearbeidelser** utover videre, i de neste versjonene, allerede i 1790-versjonen, og ikke minst i den vi leser fra 1808, som er hovedversjonen, om hvordan han med tilføyelser av andre scener, og dette fram og tilbake, og med innskudd osv., **gjør dramaet mer objektivt** og mye mer universelt og altomfattende enn kun å dreie seg om et subjektivt eller flere subjektive karakterer, menneskers indre.

Tilegnelsen

Begynner i oversikten (øverst til venstre) Åse-Maries Nesse/André Bjercke: «tilegning/tilegnelse». Det er en **tilegnelse** som en dramatiker, en kunstner, eller en forfatter gir til sitt verk, der denne forfatteren reflekterer tilbake på det som er gjort tidligere. Ikke helt konkret i forbindelse med

arbeidet med *Faust*, men hvordan det å arbeide i forhold til noe gjort tidligere, og nå ta **det opp igjen**, fortøner seg. Og vedkommende håper da å minnes veldig godt å kunne forme tingene videre allerede nå. Allerede der ligger den **skapelsesproblematikken** som også gjaldt for Goethe i teksten.

Forspill på teater

Så kommer «Forspill på teater», som i store og hele er med morsomme, komiske innslag, er en diskusjon mellom teaterdirektøren og forfatteren, og komedianten, (altså forspill på teateret). Forfatteren, teaterredaktøren og komedianten, som er skuespiller, om hva deres **hovedinteresser er**. Det er et spørsmål om børs og katedral som Janns sier. **Direktøren** vil ha publikum, slå på stortromma, skape liv og røre, tjene penger; mens **forfatteren** er opptatt av å kunne arbeide innenfor den autonome og autentiske kunsten, og la kunsten og kunstens egne lover styre frambringelsen av verket, mens skuespillerne, **komedianten**, er den som deler seg litt i synet sitt på de to og prøver å finne en middelvei, prøver å forstå begge. Dette er en typisk teatersituasjonsscene der forholdet på teateret, og forhold til kunsten, blir tatt opp og diskutert. Et forspill til det som kommer, da foretatt på et teater.

Prolog i himmelen

Så kommer **prologen i himmelen**. Dette er tilføyer relativt sent i arbeidsprosessen fra Goethes sin side. Det er en **viktig del**, det er her Goethes sitt verk spiller med i forhold til **bibelteksten Jobs bok**, og henter ut med tilvisninger til Jobs bok, hva som skjer i Jobs bok i forhold til mellom Gud og den truende tjener nede på jorda, **Job**, som gjør alt riktig, og som også er vellykket i jordelivet. Så kommer **Satan** på besøk, Satan er en del av Guds ordning og Guds univers, og plutselig spør Gud Satan i samtalen mellom dem, når samtalen er kommet på gang om Job og familien hans, om hva det er som skjer med Job. Så spør Herren, sier til Satan: «Du kjenner Faust, han tjener meg», sier Gud. I det (også i kompendiet et utdrag fra Jobs bok), der leser situasjonen på følgende måte, vers 6:

Så hendte det en dag at Guds sønner kom og stilte seg frem for Herren, og blant dem kom også Satan.

Og Herren sa til Satan: Hvor kommer du fra? Satan svarte Herren: Jeg har faret og flakket omkring på jorden.

Da sa Herren til Satan: Har du gitt akt på min tjener Job? For det er ingen på jorden som han – en ulastelig og rettskaffen mann, som frykter Gud og vikter fra det onde.

Men Satan svarte Herren: Mon Job frykter Gud for intet?

Har du ikke hegnet om ham og om hans hus og om alt som hans er, på alle kanter? Hans henders gjerning har du velsignet, og hans hjorder har bredt sig vidt utover landet.

Men rekk bare ut din hånd og rør ved alt som hans er! Da vil han visselig si dig farvel like i ditt ansikt.

Da sa Herren til Satan: Se, alt som hans er, er i din hånd; men mot ham selv må du ikke rekke ut din hånd. Så gikk Satan bort fra Herrens åsyn.

Dette er Herrens ord til sin, i sitt Guds univers, nødvendige tjener Satan, der Satan ikke er fullt klar over den rollen han spiller. Dette er Guds måte å si til Satan på: Bare gå og gjør livet elendig for han, hvis du syntes han ikke oppfører seg rett, så skal du se han blir hengende med troen, det kan jeg garantere deg. Så går **Satan** og gjør verden umulig for med påføringer av all **mulig lidelser** overfor **Job**, og Job er i ferd med å gi opp, begynner å fortvile, og begynner også å **tvile på sin gudstro**, men det som skjer i Jobs bok er at når **Gud viser seg for han**, altså når Guds åsyn blir tilgjengelig for Job, så

unnskylder Job seg, han legger seg flat og får **bekreftet** sin gudstro og sin **tilhørighet** til Guds univers likevel, selv om han har måttet tåle all lidelse, all pine, alle elendighet på jorderiket som Satan har tilført han. Dette er i hovedtrekk Jobs bok.

Kan si, Gud, Herren, og Satan innleder – går inn i **en avtale** og Gud lar Satan få utsette Job for all verdens pine for å se om kan få han vekk ifra gudstroen, som Satan har lyst til. Men **Gud vet at Job alltid kommer tilbake**. Han vil være i midt rike uansett. Dette er en **avtale** som de gjør.

Paktmotivet (*Faust* – veddemål)

Det som **kaller for paktmotivet**, det kommer fra de middelalderske, og renessansen gjenbrakte delen, også i folkebøkene, om **Johann Faustus**, som fantes som Goethe bygger delvis på. Der er det snakk om **paktmotiv mellom Gud og Faust**, da i forhold til **Mefistofeles** som Satans representant. Det er en pakt der Faust i folkebøkene må vedgå å være med på, at hvis ikke klarer å holde min del av avtalen med djevelen, så vil djevelen få hele min sjel og hele mitt liv. Etter 24 år, blir det – går det den veien uansett. Der er det en **pakt der mennesket på en måte er dømt til å tape**, og de folkebøkene er skrevet gjennom tradisjon utover hundreårene og distribuert gjennom hundre år på kontinentet, der var **poenget** å skrive noe til skrekk og advarsel for folk, og de hadde gjerne ofte protestantiske opphav, de forfatteren som skrev dem, om elendigheten som vederfarer det enkelte menneske, hvis pakten med djevelen blir inngått for å få fordeler i livet, og hvis den pakten blir brutt, mister en livet, og hvis en lever til de 24 årene, så mister en livet likevel i forhold til djevelen.

Dette er **paktmotiv** i folkebøkene. Det er en **avtale** i Jobs bok, det er en pakt i folkebøkene, men legge merke til i **Faust I** er det ikke lenger snakk om en pakt – det er snakk om et **veddemål**. Her er det aktive handlende, erkjenningshungrende vitebegjærlige, strebende mennesker, hele tiden aktive, nemlig Faust, i å ikke falle for alle de fristelsene som djevelen, Mefistofeles, utsetter Faust for. Og der er det et veddemål, det er en konkurranse, og den **konkurransen vinner alltid Faust**. Og det går bra med Faust på tross av alle elendighet han blir med på, og som Mefistofeles får han ut i og som Faust også selv villig går inn i (kommer tilbake til). Og det går også bra med han utrolig nok på slutten av **Faust II**, der han også på et vis blir innlemmet i en klarer forståelse av hva altet, hele sammenhengen, de som lever i moderne, gjerne føler mangler, **hva den består i**. Og mer og mer blir det, som i slutten av *Faust I*, også *Faust II*, en mer **overbevisning om innlemmelsen i en guddommelig kjærlighet**, en guddommelig ånd, som er denne **totaliteten og himmelen som rammer inn**, også på slutten av *Faust II*, og som vi ser antydninger av i Faust I.

Poenget her er å si at i **Faust I** er det snakk om et **veddemål mellom Faust og Mefistofeles**, og det veddemålet, syntes det som etter hvert utvider at Mefistofeles vinner, men **Mefistofeles vinner aldri**. For **Faust** har alltid en side på tross av sine mange unnfaligheter og synder og forbrytelser som han gjør, så har han en side i seg som holder han, og trekker han, i en annen retning, og holder han gående for å være opptatt av hva er det jeg kan finne total innlemmelse i dette fremmedgjorte universet som jeg lever som en del av. Mer om veddemål (kommer tilbake til).

Gelehrten-tragedien (den lærdes tragedie)

Dette var de **tre forspillene**, så kommer dramaets egentlige univers, starter med **gelehrten-tragedien**, og der består scenene av: «Natt», «Utenfor byporten», «Studerkammer I», og «Studerkammer II». Dette er gelehrten-tragedien, og i **natt-scenen** er det at Faust sitter og har store **problemer med vitenskapen og erkjennelsen** sin; kunnskapstørsten hans er usløkkelig og han klarer ikke å finne rette vei fram. Han jobber og jobber med det. Så kommer studenten hans, **Wagner**, og ber han ut på tur, og ved byporten-scenen, der er vi altså ved vandring ute på gatene,

påskedagsmorgen, der får Faust en annen opplevelse: kanskje mulig å leve i denne verden likevel – men så slår tvil igjen.

Så kommer til **studerammeret** igjen, da har de fått med seg denne lille **hunden**, som viser seg å være en puddel, og som da er første versjon av **Mefistofeles** i dramaet, og samtalen går for seg mellom de tre: Mefistofeles, og etter hvert når kommer i egen karakter, og Wagner delvis, og med Faust. I **studerammer II**, er det at veddemålet blir inngått og **Faust blir lovet å få prøve en ny vei til å nå erkjennelse via Mefistofeles**, og da er avtalen mellom dem gjort.

Overgangsscener: «Auerbachs kjeller i Leipzig» og «Heksekjøkkenet»

Så følger to **overgangsscener**, det er for første «Auerbachs kjeller i Leipzig», og der møter Faust og Mefistofeles studenter, typiske studentkarakter, det blir rettet mye kritikk mot lærdomsvesenet i scenen som går forut her også, også her framstiller studentene seg som noen rare karer, og **Mefistofeles ordner og fikser** og får folk fulle og de blir lurt, men det er en avvekslingsscenen langt på vei. Så kommer «Heksekjøkkenet», **heksegrytescenen**, da er plutselig i et **helt annet miljø**. De er på heksen sitt kjøkken, med dyrene hennes, og der putrer det, og syder i gryter, og heksekjøkken- overgangsbiten, det er **denne scenen er lagt inn for å forynge Faust** til å bli med på det som viser seg å være, fra Mefistofeles side, et beinhardt kjøp i retning sensualitet, erotikk, råskap, villskap og for at han, Mefistofeles, med Faust, skal få Faust med på det **mulige i å kunne treffe en** ung kvinne som **Margarete** (Gretchen som hun heter), så må Faust forynge og det skjer i heksekjøkkenet.

Gretchen-tragedien (Margarete-tragedien)

Så kommer i **Gretchen-tragedien**, der vi treffer i første del, gjennom scenene «Gate», «Kveld/Aften», «Spasertur/promenade», «Huset til nabokonen/Nabofruens hus», og «Gate» (igjen). Disse nevnte scenene de er eksposisjonen til Gretchen-tragedien. Deretter følger: «Hagen» og «Lysthuset i hagen». Husker hva som skjer her, de treffes, de samtaler – Mefistofeles kobler Marthe, nabokona, inn, denne fromme gjennomærlige, vellevende unge kvinnen, Gretchen/Margrete – Mefistofeles får nabokonen til å **spille knutepunkt mellom** denne unge vakre, uskyldige, rene kvinnen og Faust, **slik at Faust får henne på kroken**. Etter forførerens alle triks etter boka for å få forført jenta, så brukes de to siste scenene i første del av Gretchen-tragedien, nemlig «Hagen» og «Lysthuset i hagen», til å gjennomføre den «lille» fullbyrdelsen der det ender med Gretchen og Faust kysser hverandre. Det er rått parti, og nå er **Gretchen på vei inn i noe som kommer til å bli hennes undergang**. Faust følger den hjelpen han får fra Mefistofeles i dette skitne arbeidet, men samtidig har Faust likevel i seg en **tvil** om det er dette han skal gjøre. Han er ikke sikker, men han **aktivt driver dette spillet selv**, men lar seg også drive av Mefistofeles. Likevel ber **Faust**, hele tiden i seg en **splitting i forhold mellom** det man kan kalle den **høyere kjærligheten** og på den andre siden den **sensuelle, den erotiske kjærlighet**. Det trekker han så langt til nedrige seksualiserte kjærligheten, høyere kjærligheten, vs. Sensualisert kjærlighet.

Overgangsscene: «Skog og grotte» - Peripeti

Dette fører så fram til den **første overgangsscenen**, mellom del 1 og del 2 i Gretchen-tragedien, den som har tittelen: «Skog og grotte». I denne scenen, og med monologer både fra Faust sin side og Mefistofeles sin side, er at **Faust er i voldsom tvil hva han skal gjøre videre**, men dette er **peripetiscenen i Gretchen-tragedien**, for her bestemmer Faust seg, til tross for denne vaklingen mellom å være innlemmet i en panteistisk naturopplevelse og høyere kjærlighet på ene siden, og å være dratt mot sanselig erotisk kjærlighet med lyst på den andre siden. Her er det at Faust selv aktivt medvirker til at nå skal det skje.

Selve denne peripetien (side 179, André Bjercke), på slutten av «Skog og grotte», kan si bruken av dramatiske termer, estetiske termer, poetiske termer, i forbindelse i *Faust I*, kan være vanskelig, men det er mulig. Det er også mindre peripetier i dramaet, men dette er **hovedperipetien, her vendes handlingen**, og her er det at Faust aktivt går inn på den ene siden, i den **indre subjektive splittingen** inne i seg. Legge merke til at splittingen i hans **modernitetsopplevelse** består både av å være utskilt som subjekt i forhold til å stå overfor en natur som objekt, men det består også – og det som er typisk for den moderniteten som begynner på 1700-tallet og videre utover – det er **også en splitting inne i subjektet selv**, en splitting mellom et selv som vil noe, og et selv som vil noe annet. Et selv som er avhengig av noe, og et selv som er avhengig av noe annet. Her i denne peripeti-scenen ser vi også aspektet av den siste indre subjektssplittingen i det moderne i Faust. Sitere (179), Faust:

Nei, hennes fred må jeg nu undergrave! Det offeret er selve djevlekravet! Demon, forkort min tid av skrekk her nede! La det som her må skje, skje fort! La hennes skjebne ramme meg i skredet, og begge bli tilintetgjort!

Gretchen-tragedien, andre del: Mordene

I **Gretchen-tragediens andre del** følger nå de **gruvekkende hendelsene en etter en**. Den første scenen «Gretchens stue», andre scene «Marthes hage», der er det at Faust ved hjelp av Mefistofeles får gitt flasken med gift til Gretchen, der som Gretchen forstår er å få moren til å sove, sånn at de kan være sammen på hennes rom, men det er de dråpene som tar **livet av Gretchen sin mor**. Det er omtalen og omstendigheten omkring **mord nummer 1**, altså mordet på Gretchens mor, som er Mefistofeles, men som Faust og langt på vei er medansvarlig for (s 186). Faust: «Min engel, det har ingen nød. Ta denne flasken her! Tre dråper av den i hennes drikk er nok til at hun sover som en stukk.» Også på slutten av scenen, (188, slutten av scenen, «Marthes hage», der er det at vi får henspillingen i fra Mefistofeles kommentar i hans siste replikk: «Og nu i natt – ?» Henspilling på at i natt er det Faust skal forføre Gretchen seksuelt.

Scenen «Ved brønnen» samtale mellom Gretchen og Lieschen, der de snakker om en annen venninne av dem, Barbra, som er blitt **gravid**, og etter denne samtalen mot slutten av scenen ved brønnen, er det at Gretchen uttaler selv, hun er selv blitt gravid nå, og her får vi beviset, de siste tre versene: «Jeg korset meg hovmodig før, og er nu selv i syndens klør! Men – alt som drev meg til det, var en lyst så god! Så underbar!» (AB, 191).

så scenen «Ved bymuren». Henspillingen på lidende Maria, Jesu mor, etter at Jesus er kommet på korset.

Og i scenen «Natt», der er det vi møter den tidligere omtalte broren til Gretchen, Valentin, som er kommet hjem og som har hørt hva som har skjedd: At hun er blitt gravid, og han skal hjem og verne og hjelpe henne, men den hjelpen når ikke langt, for **Valentin blir rasende** når han endelig forstår det han har hørt rykte om er sant. Der Valentin treffer Faust og Mefistofeles, og **Mefistofeles** bare opptatt av å **få ryddet Valentin av veien**, slik at Faust kan fortsette med Gretchen. Her er det at **Faust blir medskyldig i mord nummer 2**, Valentin som blir sverdstukken. Og **Valentin har da sviktet sin søster**, når skjeller henne ut for alle naboer, for all offentlighet, og kaller henne hore, og umuliggjør et etterliv for henne i denne verden, Valentin også. Men her blir Valentin drept av Faust, so stikker sverdet inn, men tilskyndes av Mefistofeles.

«Domkirken» og prolepser

I den siste scenen i denne delen av Gretchen-tragedien «domkirke» (dom som katedral), der er **Gretchen til stede i kirken**, til messe for sin mor, og her får vi **høre om alle de tre mordene**, altså det

mordet nummer tre som nå også er forestående midt på siden (202): Spør den onde ånden Gretchen:

Hva er i dine tanker? Hvilken misgjerning er i ditt hjerte? Ber du for din mors sjel, som du lot sovne inn til en lang, lang pine? Hvis blod er på din terskel? – Og under ditt hjerte, gror ikke der alt et liv som engster deg og seg selv med illevarslende nærvær?

Her viser den **onde ånden** til det som er **voksende foster** i Gretchens mage, og det blir **koblet sammen med de to andre mordene**. «Ber du for din mors sjel», hun som er død, osv.: «Hvem sitt blod på dørstokken din», Det er blodet etter Valentin. Denne teksten i scenen domkirken, er **prolepser** fram til videre omtalen, henvisning til at Gretchen kommer frem til og har drept sitt eget barn senere. Prolepser fram til i scenen «Gråværsdag. Mark» og «Natt. Åpen mark», første scenen i del tre i Gretchen-tragedien. Blir vist til Faust sin prosareplikk, «Hun er sperret inne som barnemorder, plaget og pinet.» (230)

Og en prolepse til scenen «fengsel», den siste i del tre av Gretchen-handlingen, der det etter at **Gretchen i sitt vannvidd**, der hun sitter i fengselet og hører stemmer og treffer etter hvert Faust i fengselet, **faktisk uttaler** at du får gå og ta deg av barnet, det er ikke dødt osv., det er vanviddsutsagn, **hun er vanvittig**. Her er prolepsens endemål, **nemlig at hun åpent sier selv** i en replikk, Margarete (239):

Min mor har jeg drept, og barnet mitt, det druknet jeg. Det ble da skjenket deg og meg?

Margarete står og lurar på om det er Faust hun snakker med, og det er det, så kommer til slutt replikken:

Deg også! – Er det deg? Få se din hånd! Jeg drømmer ikke det? Din kjære hånd! – Er den våt? Å Gud! Tørk det bort! Er det blod på din hud? Hva har du gjort? Gjem kården din! Den gjør meg redd. Jeg bønnfaller deg!

Denne korden viser til det andre mordet i scenen, det lagt til overfor Valentin.

Overgangsscener: «Valpurgisnatt» og «Valpurgisnattsdrøm»

Så et nytt mellomspill, en lengre scene «Valpurgisnatt», og en scene som også har litt lengde, «Valpurgisnattsdrøm», eller Oberons og Titantias gullbryllup. Dette er **overgangsscener** før kommer til tredje del av Gretchen-tragedien.

I den overgangsscenen «**Valpurgisnatt**» så **gjennomspilles**, motivisk og gjennom dialog, **det tidligere inntreffende** – det som har hendt i Gretchen-tragedien så langt, det som har inntruffet så langt på Faust sin reise til sanselighetens lidenskap, og her framstilt som erotisk symbolikk i denne Valpurgisnatt-scenen. Så her minnes både tilskuerne, leserne og Faust selv om hva som Faust har vært igjennom, men samtidig, **ikke minst gjennom Gretchen-visjonen** på slutten av denne scenen, så er det også innslag av **forestillinger om den rene kjærligheten**. Så både splittelse mellom subjekt og objekt, i den moderne veden, og den indre splittelsen mellom to sider i subjektet selv, er representert også her i «Valpurgisnatt». Det er gjennomspilling av det som har skjedd, gjennom bilder, og det er – og en påminning om – å likevel **holde en fot i Gretchen-visjonen, nemlig om den rene kjærligheten**.

Den andre mellomscenen i denne overgangsscenen, nemlig «Valpurgisnattsdrøm», eller «Oberons og Titantias gullbryllup», den har kalle **intermesso**, en løs tilknytning til resten av dramaet, og består stort sett av **satiriske utfall mot punkt 1: forfattere i samtiden til Goethe, punkt 2: filosofiske skoler i samtiden, og punkt 3: Politikere i samtiden**. Mye epigrammatiske uttrykt. Til dette så bruker Goethe

noe han har hentet fra **Shakespeare** *Midsummer night's dream*, **nemlig forsoningen**, gjenforsoningen mellom alvene Oberon og Titania, og bruker dette som et hyllingsspill for alvene. Vi blir påminnet og om at **kjærligheten har en sensuell** side gjennom bruken i det han henter fra *Midsummer night's dream*.

Gretchen-tragedien, tredje del: I fengsel

I **Gretchen-tragediens tredje del**, bestående av scenene: «Gråværsdag. Mark», «Natt. Åpen mark» og scenen «Fengsel», er logiske konsekvente av det som har skjedd, som er framstilt med all den gru og tragikk som innebærer for Gretchen. **Her går Gretchen under**. Hun sitter i fengsel, hun er **dømt for drap**, og **Faust**, han innbiller seg med Mefistofeles hjelp, **at skal klare å hjelpe henne**, redde henne, låse seg ut og flykte med henne. Men her er det at midt i det tragiske med Gretchen, så er det at **hun blir mer og mer seg selv**, hun fremmer det som var litt vanskelig å se i den sensuelle kjærligheten mellom Faust og Gretchen tidligere, men det har hele tiden ligget der, hun fremmer her og står fram tydeligere mer som seg selv, **som tilhørende den rene guddommelige kjærligheten**, og **nekter å la seg hente i fengselet**, hun frykter selvsagt, som skjer i andre scenen her «Natt. Åpen mark», forberedelse til hengingen, til dommen som skal falle over henne, og bli iverksatt, ved at hun skal dø, men hun **vil ikke i den siste scenen la seg redde av Faust**. Selv om hun delvis er i sin sinnsforvirring der, har **hun en klar indre overbevisning** om at hun tilhører den rene kjærligheten og Gud, slik hun har forstått Gud fra barndommen og oppover av. Hun tilhører den kristne verden og omsorgens verden, og vil ikke være med på å bli reddet.

Dette er da, å si det samme som **Faust her opplever et stort tap**, han mister det han trodde skulle klare å sikre seg. Konsekvensene av dette er veldig sterke i de siste replikkene, der er det omsorgen og tilhørigheten mer og mer som henne selv, og har vært hele tiden, Gretchen, av at hun tilhører den rene guddommelige kjærligheten, som **Faust også i stykket har stor forståelse** for, og stor **lyst til å være del av**, men han har også et liv som består av noe mer enn den rene guddommelige kjærligheten. **Poenget** her er at den guddommelige rene kjærligheten, som Margarete, altså Gretchen er i, og så tydelig i på slutten av dramaet, er **en omsorgskjærlighet**, der hun ikke er opptatt av seg selv, men hun er opptatt av fullt ut fremdeles av sin neste. Siterer (243):

Margarete: Gud! Jeg har overgitt meg til din dom!

Mefistofeles (til Faust): Kom! Ellers forlater jeg deg også nu.

Mefistofeles, han vil bare ha de vekk igjen, flykte vekk fra dette. Så sier Margarete:

Din er jeg, fader! Frels meg du! Du hellige engleskare, slå ring om meg! Redd meg fra fare!

Henrik! Jeg skjelver for deg.

Dette er helt på **slutten av dramaet**, en av de **viktigste replikkene**, og har ført til en del **fortolkning** i Faust-litteraturen. En av de viktigste replikkene som blir framstilt på tysk, går som følger: «Heinrich! Mir graut's vor dir». Det betyr ikke «jeg er redd for deg», eller «skjelver av deg fordi jeg er redd», det betyr: **Jeg skjelver på dine vegne**; jeg skjelver for deg, jeg skjelver ikke fra deg, **jeg skjelver for deg**. Jeg vil at du også skal reddes, selv i hennes egen undergang. Dette er **et viktig poeng**, på slutten av dramaet. Så kommer stemmer overfor når Mefistofeles sier: «Hun er fordømt!» (243). En stemme ovenfra: «Hun er forløst/reddet». Hun går under tragisk, Gretchen, **men hun kommer til det omfattende og himmelriket hun hele tiden har trodd på**. Er det at dramaet vil overbevise oss om. Så kommer stemmer «**Hun er forløst**». Gretchen er reddet. «Henrik! Henrik!» roper den avledende Gretchen etter Faust.

Innledning – DEL 2

Før går videre med blick på Faust-stoffet gjennom hundreårene og med tekstgjennomgangen, vil legge fram eller presentere til ettertanke, og som vi kan bære med oss, et blick eller et perspektiv på et par-tre **fremmedgjørende motsetningsforhold**, som vi så på forrige gang, og på **dramaets alternative mulige løsninger** på dem.

To fremmedgjørende motsetninger

1: To fremmedgjørende motsetninger som har oppstått fra **renessansen** av og det har økt på utover i **moderniseringsprosessen** fram til i det moderne, som vi regner stort sett fra 1750 av, blir særlig merkbare og aktive. Kjenner til det heter: mennesket kom til seg selv i begynnelsen av renessansen. **Renessansemenneskets splitting mellom subjekt og objekt**, mellom selvet og verden, er et slikt motsetningsforhold som varer ved utover hundreårene og blir enda **kraftigere** når kommer over i det **moderne selv**. Men det skjer og går for seg gjennom hele moderniseringsprosessen, og blir som sagt spesielt fremtredende i det moderne. I dette motsetningsforholdet mellom subjekt og objekt, eller mellom selvet og verden, så kommer **Faust sin handlekraft**, hans **vitebegjær**, hans trang til å skape, og gripe inn, i **konflikt med forestilling om en harmonisk ro**. På den ene siden Faust sin uro, handlekraft, er han gjennomsyret av hele tiden, og på den andre siden, ønske om kanskje kravet om en harmonisk ro, som omfatter alt og alle. Men i den samme moderniseringsprosessen, og også dette framtredende i det moderne og fram til vår tid, så er det en **annen motsetning og splitting** også inne i bildet her, i forholdet mellom subjekt og objekt, og det er **splittingen som finnes inne i subjektet selv**. På den ene siden subjektet som et åndelig vesen, i motsetning til subjektet som sansevesen. Subjektets forhold til det sanselige og sanselighet, subjektets emosjoner og videre dens sensualitet, og enda videre, subjektets lyster, dets begjær, dets kroppslige drifter, og enda videre dets erotikk og subjektets seksualitet. Denne motsetningen er altså den mellom subjektets åndelighet og dens sensualitet. Med sin aldri stilte uro står karakteren Faust i det fremmedgjørende uroskapende feltet innenfor begge disse to moderne motsetningene.

2: Men nå for det andre, må vi også bære med oss et blick eller **perspektiv** på **dramaets kanskje fem alternative løsningsforsøk** eller veier til å løse disse motsetningene. Karakteren Faust sin vitetrang, hans erkjennelsestørst og handlekraften hans, kommer i klem mellom flere faktorer i dette motsetningsfeltet. Mye av dette er gjennomspillet, kan godt si drøftet, i alle **de fire scenene i Gelehrten-tragedien**, den lærde eller forskerens tragedie. Kanskje særlig i scenen «Natt», men også «ved byporten», og i de to studerkammerscenene.

Fem alternative løsningsforsøk

Alternativ 1: Vitenskapene

Som **alternativ nummer 1**, kan vi nevne **vitenskapene**: Faust finner ikke tilstrekkelig tilfredsstillende erkjennning, kunnskap eller innsikt i vitenskapene, slik det var i renessansen og i tidlig slik modernitet. **For vitenskapene** bringer en ikke videre i **forsonende** eller **heilskapsforstående sammenheng med den objektive naturen** eller verden, eller i en samlende omfattende åndelig verden. Hans streben, hans handlekraft, krever han hele tiden skal videre, lære, erkjenne og skape.

Alternativ 2: Magien

Så nå søker han og leter han utenfor vitenskapene og kommer først opp med **alternativ nummer 2**: I det han prøver **magiene; svartekunstene og pansofismen**. Slik magien er framstilt i «Natt» er den

særlig knyttet til Paracelsus og Nostradamus, som begge levde på 1500-tallet, og vi kan gjerne kalle den type magi for paracelsisk.

I vandringer med **Wagner** i scenen «ved byporten, får vi også høre **Faust selv i sin ungdom** var assistent for sin egen far, som var slik en magiker som skulle helbrede folk og fjerne lidelsene deres; og fjerne sykdom slik som pest. Men de **metodene** de benytter, tok de **livet av svært mange**, og det var en forferdelig praksis de utøvde. I scenen «Natt» prøver den voksne Faust ut magien som et alternativ – en alternativ **vei til å vinne erkjennelse, innsikt og kunnskap** og føle seg ett med verden. Da tar han fram **Nostradamus svartebok** (47) (i kompendiet, et bilde av hvordan Nostradamus **makrokosmos** fortøner seg i hans skrifter). I Faust sin vurdering av dette alternativet, hører vi makrokosmos og mikrokosmos er avstemte i forhold til hverandre, alt går inn i og opp i alt. **Faust må forkaste dette alternativet** også – fordi det framstår **kun som en abstraksjon**, et vev av abstrakte tegn, av ord, av tanker forestillingsbasert åndelighet. **Magiene favner** ikke om det levende sanselivet, om sansene, kroppslige driftene, sensualiteten, erotikk, lyst og seksualitet. I sin higen etter lærdom og etter totalitet forkastet Faust magien.

Alternativ 3: Jordånden

3: Som et **tredje alternativ** påkaller han deretter **jordånden**. Denne som vi finner vurdert av Faust s. 48-49. Den har et **altinkluderende sammensmeltning å tilby**: Verden, natur, alt levende, det store jordiske verdensinkluderende altet som konkret fenomen, ikke som abstrakt, der kan jordånden knytte sammen et sanselig verdensomfattende hele med det menneskelige livet i det små. Men det er altså **sanselig og sensuelt alternativ** fullt ut, forstått som en **åndelig realitet**. Dette blir **kun sanseverden** i stort som i smått, og viser det seg, dette blir for sterkt for Faust. Han holder ikke ut, at i verden som heilskap, at den **verden** skal **være sanselig fullt ut**. Og han må avvise dette, han blir her på dette punktet engstelig og svak. Altså ikke den rene abstraksjon, heller ikke den rene sanselighet og liv.

(Alternativ 5: Kristendommen)

Og **motsetningene** som Faust erfarer, innenfor den motsetning viste til innledningsvis, er så sterke at **Faust** selv kommer så langt til å **vurdere selvmord**, ved å ta gift. Når Faust har hørt **påskeklukkene** om morgningen ringe, er han på side 58, også inne på tankene på **kristendommen**, som skal skissere som dramaets forslag og **alternativ nummer 5**. Der nevner han bl.a. barnetroen sin, og der ser vi konturene av en sammenheng og **helskapende totalitet på ene siden**, åndelighet himmelsk kjærlighet og den sanselige kjærligheten som lar seg inkludere i det. Men det alternativet kommer tilbake til om litt, for nå når skal nærmer **Faust alternativ nummer 4**.

Alternativ 4: Djevelens vei – veddemål med Mefistofeles

I denne rekkefølgen her kommenterer det i, er det alternative han nå vil prøve, nemlig å kaste seg ut i den sanselige erotiske lysten og driften, ved **veddemålet med Mefistofeles**, når han nå er kommet i kontakt med han; først puddelen, så Mefistofeles gjør seg om til full skapning. Og **Faust**, innenfor dette djevelske alternativet, ser en mulighet for å kunne **finne en balanse** mellom tankens åndelighet og den sanselige erotikkhet og drifter gjennom dette veddemålet med Mefistofeles. Og stadig kunne bringe videre at **ikke skal stoppe** opp, og Faust spesielt ikke vil stagge opp i ren nytelse av sanselige øyeblikk, men stadig streber videre etter fullt herskapelige forsonende erkjennelse og forening av tanker, åndelighet og viten, med håndtering av tilværelsen av sanselige dimensjoner. I dette fjerde alternativet er det da **Mefistofeles** eller djevelens **renkespill** han nå vil prøve. Og det går, som var innom, **tragisk for Gretchen**, og det blir også en angrende for han selv, tilværelsen kommer ut i, og ny tilførsel av stadig mer uro i kropp og sjel, ånd og tankeliv.

Når han kaster seg ut i erfaringen av det sanselige livet sammen med Mefistofeles, så er det i Faust også med en tanke om at han **skal klare å balansere** det mot en visst åndelig tilværelse på samme tid. Men vi vet at Mefistofeles klarer å bringe Faust langt, og at Faust går svært langt på denne veien. Når Faust kaster seg ut i erfaringen av dette sanselige tilværelsen, ikke bare sanselig, men sensualiserte, også seksualiserte tilværelse, sammen med, og gjennom renkespill ledet av Mefistofeles, så har Faust på samme tid en forestilling om at han skal kunne opprettholde en visst åndelig tilværelse og kunne finne en balanse muligvis langs dette alternative nummer 4 gjennom Mefistofeles og djevelen.

Herrens plan

Når denne **veien sammen med Mefistofeles** starter, imidlertid **så vet vi**, men det vet ikke Faust, at det er gjort en **avtale mellom Herren og Mefistofeles i prologen i himmelen**. Der Mefistofeles er Herrens redskap for å prøve Faust og teste han ut, og for **Herren** over Faust sin bevissthet i dramaet vet godt **at han skal klare det helt til slutt**, etter begge to store Faust-bøkene, klarer å få Faust tilbake i retning av tro, kristendom og åndelige gudelige altomfattende kjærlighet, som også inkluderer det sensuelle. Denne forskjellen i innsikt eller vitensnivå innen boka, eller dramaet, er noe som dukker opp et par andre plasser også i løpet av verket, og der Faust ikke vet at det er Herren som står over, når Faust beskylder Mefistofeles for å trekke for langt i den eller den retning, eller andre steder beskylder jordånden for å være den sensualiserte, sanseligorienterte jordånden, for å være den som bringer han på avveier. Men det er altså en **Herrens plan, en guddommelige plan** med dette, vet vi som kjenner prologen i himmelen.

Dette fjerde alternativet, å gi seg hen i **lag med Mefistofeles**, som har hovfot og alle djevelens attributt, og er **djevelens representant i dramaet**, det er en vei Faust forsøker å kaste seg ut langs, og som han vil forsøke, der han også hele tiden har en forestilling om at han også skal klare å **oppretholde åndeligheten** i dette: **Å ikke stoppe** opp bare for å nyte det sanselige øyeblikket, for da **vile han ha tapt**, da ikke fornøyd med seg selv, han vil alltid videre. Som sagt, det **går veldig langt** når Gretchen-tragedien starter, og undergangene, tragiske **fallet til Gretchen blir et faktum**. Det **går opp og ned** for **Faust** også under dette alternativet, det å følge djevelens vei for å forsøke å få forløst de motsetningsforholdene som Faust selv står oppe i. Men det er **en ting som varer ved** hele veien ved Faust, og det er **fremdriften hans, streben hans**, den handlingsmessige orienteringen hans etter videre innsikt og erkjennelse, den **søker han gjennomfører varer ved hele tiden**. Den stoppe ikke opp.

Alternativ 5: Kristendommen

Også da det **femte alternativet**, som Goetehs verk legger fram for drøfting, både karakterene og oss som lesere og de som ser oppføringer av dramaet, det er da **kristendommen** med sin åndelige, guddommelige kjærlighet, som også inkluderer den sanselige, og kan **håndtere begge**, og som Faust har vi sett allerede bærer et av motivene i seg i det som av og til tenker tilbake på **sin barnetro** og innlemmelsen i noe guddommelig gjennom den. Men som han **interessant** nok, og **paradoksalt**, **nærmer seg gjennom samværet med Mefistofeles**, i det Mefistofeles da er styrt av Herren og skal sette Faust på prøve, men **Herren** vet altså at han vil **bringe Faust på den rette vei**, helt til slutt langt om lenge. Og det paradoksale består også i at dette femte alternativet, den høyde guddommelige kjærligheten, som også inkluderer den jordiske kjærligheten, det er et alternativ som Faust faktisk til tross all seksuell nederdrøktighet kommer **i kontakt med gjennom å følge Mefistofeles**, som djevelens representant. I det han møter Gretchen etter hvert, forfører henne, **mordet** skjer og alt det forferdelige skjer, men **Gretchen, hun er et kristent menneske**, og hun, ikke minst mot slutten av dramaet blir tydelig, men har båret i seg dette hele tiden, hun holder på den høye guddommelige kjærligheten, den kristne kjærligheten, som også kan inkluderes i den sanselige.

Oppsummert

Alle disse fem alternativer **drøfter** altså *Faust I*. I dramatiske opptrinn, i monolog, i replikker, og ved å være komponert på den måten verket er. (1) Vitenskapene, (2) magien, (3) jordånden, (4) det å følge djevlen i det nederdretlige sensuelle med forutsetning om også skulle kunne klare å være åndelig menneske, og for det femte (5) kristendommen selv. I dette **dramaet en katolsk kristendom**, tradisjon med folkebøkene, der *Faust* oppstod. Er skrevet i – protestantisk dimensjon, men **Gretchen er katolikk** og den kristendommen som blir nevnt som alternativ og drøftet som alternativ her, det er altså den kristendommen som bærer i seg forestilling om den høye gudommelige kjærligheten som oppnår og omfatter den jordiske og sensuelle kjærligheten. Der har vi de fem mulige alternativer som dette dramaet legger fram for diskusjon for oss.

Nevne, innenfor alle disse stadiene og alternativer som Faust står overfor, så **beholder han trangen sin, han slår seg ikke til ro i nytelse noen plass**. På tross av alt det gale han gjør, og på tross av de øyeblikk av nytelse, som han også opplever. Men han **beveger seg altså stadig videre i retning erkjennelse**, basert på sin handlekraft, det å være aktivt menneske, handle, søke erkjennelse, søke å forstå, søke å forstå, søke **hele verden til en totalitet**.

I møte med og under alle disse alternativene, så blir **karakteren Faust** framstilt med gjentatt bruk av **motiver opp og ned**, ned og opp, i bevegelser og i innholdsmessig forstand i replikker og monologer, men den samme opp og ned bevegelsen, som Faust hele tiden er i, i sin søken og streben fremover etter erkjennelse, blir også framstilt flere ganger gjennom dramaet i motivet eller bilde av **zikaden** (zikaden som jo nettopp hopper opp og ned). Og for å riktig bære poenget inn, gjenta, **gjennom hele dramaet** så er det **moderne menneskets fremmedgjørende motsetning mellom subjektet og objektet**, og mellom det åndelige subjektet og det sanselige subjektet, framstilt gjennom **bilder** av i hovedsak de **fem utprøvende alternativer**, mellom høyere åndskraft og sanselig liv, og i variantene representere av dem. **Nevnte**: vitenskapene, magien, jordåndens alternativ, djevlelsens alternativ som Faust ser for seg kan balanseres med et høyre åndelig liv, og det femte kristendommen forening av høyere kjærlighet og sanselig levdt liv, der også både omsorgen og begjæret er hensyntatt.

Hva består det tragiske i?

Så slår på tampen av dette blikket/perspektivet, som har nå kastet på verket til Goethe, at det kan være **greit å spørre: Hva er det det tragiske består i?** Når vi har både en gelehrten-tragedie og en Gretchen-tragedie. Når det gjelder **gelehrten-tragedien**, altså tragedien til den **lærde**, til vitenskapspersonen, så er det der kanskje mer muligvis en **tragisk tilstand** det er snakk om, som en vedvarende lidelse i feltet mellom det motsetningsfulle kreftene som moderniteten tilbyr, og sett **mennesket** under i forholdet mellom naturverdenen og subjektet, og motsetning **tilsvarende** vis inne i **selvet selv**, som vi nevnte. Når det gjelder **Gretchen-tragedien** så er det **tragiske å forstå** som **sammenhengen mellom fallet**, fra det uskyldsrene tilværelsen gjennom den erotiske forføringen, som jo ikke var Gretchens mål i det hele, og i den påførende sviket og lureriet som **involverer henne i mord** (det er hun som tar livet av moren med gift-dråpene, som hun har fått av andre under andre forutsetninger, og videre Faust sitt mord på broren, Valentin, og endelige det som gjør henne til morder av sitt eget barn, når ulykken og elendigheten er total og maksimal. **Med et slikt fall** som er tragisk i en mer umiddelbar forståelig forstand, så er det bare **en bot å gå i møte**, en dom å gå i møte, og det er i den **menneskelige verden** selvsagt, å ta dommen ifra det jordiske menneskelige rettsapparatet, det gjør hun, **men for henne** er det først og fremst et **ja og vilje til å dø innenfor dommen som blir gitt av Gud**, av Herren. **Det er den kristne dommen** hun tar inn over seg i det hun har fallet og ta og bøte for sine gjerninger. Det er da, igjen, den dommen hun tar imot fra Guds åsyn, der kjærligheten, den altinkluderende kjærligheten, er det høyeste, den opphøyde gudelige

kjærligheten, som også inkluderer den menneskelige kjærligheten og omsorgen, og i ikke bare begjæret, står sterkt i den forestillingen.

Det har perspektivert i det foregående, skulle i det minste gi **litt bakgrunn** til å forstå og drøfte videre **Faust sin berømte monolog**, i scenen ved byporten, fra side 72:

Da har du bare kjent den ene lyst: den annen bær du aldri kjenne! To sjeler bor det i mitt eget bryst, og de er skilt til mine dagers ende. Den ene henger som en sugekopp ved denne verden som den hett begjærer; den annen hever seg fra støvet opp mot høye aners himmelfærer. Å, er det ånder til i luft, som vever maktfullt mellom jord og himmel, så stig hit ned fra denne gygne duft og led meg til et nytt livs yre vrimmel! Ja, fikk jeg kappen som har trolldomsakt, og bærer meg mot fjerne strender, slapp jeg den aldri ut av mine hender, om man i bytte bød meg kongens drakt!

Kommentarer til faust-stoff-tradisjonen gjennom hundreårene og videre tekstgjennomgang kommer videre.

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I* – 3/5 (Lars Sætre)

Innledning – DEL 3

I de **perspektivene** vi har gitt på verket så langt, er det klart at **Faust** er velegnet til å formulere noen sentrale vestlige erfaringer og problemer i det moderne. Men det står og klart at Goethes *Faust*, er også som **litteratur moderne**: Det er et verk som åpner for ganske ulike tolkninger, et verk som er omgitt av et **stort tolkningsrom**. Det er **ikke opplagt** hvordan vi skal lese og forstå dette verket, som kan tolke på ulike måter. *Faust I* er på mange hvis typisk for moderne litteratur. Det krever at vi er aktive som lesere. Vi må og ta høyde for at det ikke trenger å være mulig å komme fram til én rett tolkning, kanskje er det snarere oppgaver for å se spredningen, eller spenningene i verket som foredrar at vi er åpne for ulike perspektiver samtidig.

Legenden Faust – Doktor Johann Faustus

Litt om **legenden** om Faust og hundreårene videre framover. Legenden og myten om Faust har eksitert i flere hundre år før Goethe skrev ned sitt verk. Og den var **videreført** gjennom en seier i Tyskland av **folkebøker** og hadde stor utspredning. **To andre spor** som myten og legenden Faust ble formidlet igjennom hundreårene det er gjennom **marinnettespill**, omreisende marionett-trupper, og gjennom **dukketeater**. Men når det gjelder folkebok-spoet, der folkebøkene kom, i en serie utover hundreårene og var opptatt igjen i mangfoldige opplag, og slik syntes var **veldig populære**, i den serien var den **første folkeboken utgitt i 1587**, tittelen *Historien om doktor Johann Faustus*, og den var utgitt av **Johann Spies i Frankfurt**. Den kom i mange opplag og på flere språk. I 1599, kom den andre folkeboken, utgitt ved Georg Rudolf Widmann, og i 1684 kom det en utgivelse, **og i 1725** – den folkeboka som hadde tittelen som de øvrige, men utgitt av det på tysk heter **Christlich meynenden** («Kristne betydninger»). Det var denne versjonen fra 1725 som Goethe leste og kjente. I disse folkebøkene er det slik at **legenden går tilbake til renessansen**, altså til den epoken som står mellom middelalderen og opplysningstiden, dvs. går tilbake til 1500-tallet. I denne omveltende tiden, det er revolusjoner som skjer i verdensoppfatning da, så vokser det fram en del myter, bl.a. den om Faust.

Det synes som om Faust-myten har **reflekter** en **sentral kulturkonflikt** på 1500-tallet, nemlig **konflikten mellom vitenskap og religion**. Mellom to ulike verdensanskuelser. Den ene er den religiøse, der Gud er Herren og menneske er egenskapning, også den vitenskapelige, der menneske selv kan stå i sentrum og utvide en viten som gjør menneske privilegert.

1500-tallet: Oppbrudd av det statiske verdensbilde

Fram til renessansen er det **ikke mulig å bestride** eller betvile den **katolske kirkens** virkelighetsforståelse. De som gjør det er kjettere og hekser, de blir ekskluderte, forfulgte og drept. **Hele 10 millioner ble drept under inkvisisjonen** f.eks., men nå på **1500-tallet så skjer** det noe mer i dette statiske verdensbilde: Det oppstår sjøfart, handel, det finnes conquistadorer, og en begynner å **kartlegge sanseverden på en ny måte** for å erkjenne den, kartlegge den og for å få oversikt. Men også for å kunne beherske den. Det ligger en særegen kunnskapsforståelse, eller en forståelse av forståelsen til grunn for en slik holdning.

Nevne noen få eksempler på denne erkjennelsestrangen i renessansen, og der må skrive bak øret: **vitenskap** på dette tidspunktet, gjerne i vår forstand, må stå i anførselstegn, men som er en praksis som utvikler seg videre utover hundreårene til å bli vitenskap slik vi kjenner det. I denne perioden fra sent 1400-tallet, gjennom 15- og 1600-tallet og fram til tidlig 1700-tallet, finnes det her nevnt uorden, og **kjenner navn som f.eks.:** Legen **Andreas Vesalius** (1514-1564), som obduserte lik på nye måter enn tidligere, vi har tidligere nevnte **Paracelsus** (1493-1541) på 1500-tallet, en eksperimentell lege som drev ut demoner, og som står som en pansofist og tilhører på en eller annen måte også magien og dens verden. Så var det **Giordano Bruno** (1548-1600), som var naturvitenskapsmann, han var også en pioner, og han var for demoner. Han eksisterte på 1500-tallet fram til 1600. Annet eksempel er fra sent 1400-tallet, **Marsilio Ficino** (1433-1499), som utforsker melankolien, også har vi på 1600-tallet: **Johannes Kepler** (1571-1630), og **Gottfried Leibniz** (1646-1716), også **Nostradamus** (1503-1566), som også har nevnt, levde på 1500-tallet og han ga ut denne svarteboken «om og for magi». Han var også pansofist. Så har vi fra sent 1400- utpå 1500-tallet også **Nikolaus Kopernikus** (1473-1543), i 1543 utgir han verket om det himmelske kretsløps omdreininger, ser hva han var opptatt av – verdensbilde blir nå snudd om og jorda er ikke lenger universets sentrum («kopernikanske vending»).

Historiske Faust

Men oppe i dette bildet finner vi **også den historiske Faust**. De fleste er nemlig enige om at myten om en **Johann Georg Faust** har opphav i en virkelig person som levde fra 1480-1540, han var fra Knittlingen i Baden-Württemberg. Han skal ha studert ved universitetet i Heidelberg, og han døde angiveligst i 1539-40 i Staufen im Breisgau. Og han er knyttet til forestillingen om hundedjevelen, han **døde** nemlig under mystiske omstendigheter. Muligens mens han bedrev alkymistiske eller magiske eksperimenter – **alkymi**, og det å skape gull som det betyr utav magi. **Faust døde når djevelen hentet ham**. For **Faust** skulle etter sigende ha **sluttet en pakt med djevelen**, denne historiske Faust, en pakt med djevelen langt tilbake. Dette er tradisjonelt motiv i seg selv, allerede den tidlige kristne litteraturen blir det beskrevet hvordan mennesker har sluttet seg til djevelen. Likevel endte denne kristne litteraturen ved at de ble reddet i siste øyeblikk, de det angikk, ved en gudommelig inngripen. Dette endrer seg i renessansen, der **pakten med djevelen blir knyttet til en ny erkjennelesetrang**.

Folkebøkene om Faust – paktmotiv med djevelen (Johann Spies, 1587)

Men tilbake til legenden, de trykte framstillingene om Faust i populære folkebøkene. I den første **folkeboka** (fra 1587), som heter *Historien om doktor Johann Faustus*, og som utgitt av Johann Spies i Frankfurt. Den ga utrykk for protestantismens holdning til Faust. **Oversatt til engelsk** året etter ble den, og i denne boken **mangler Faustus folkevett og sunn fornuft**, men han behersker de hellige skriftene, han behersker medisin, matematikk, astrologi og magi – heksekunst. Spies sin bok, som utga altså i 1587, handler om et **menneske som er misfornøyd** med de grensene som Gud har pålagt menneske. Dette er det som **medfører hans fall**. Faust har en **intellektuell rastløshet** som driver han inn i en **pakt med djevelen**. Folkeboken forteller om en Faust som var alkymist, lege, han var humanist som solgte sin sjel til djevelen for å nå større innsikt for å tilegne seg kunnskap. Han vil

inngå en pakt, og djevelen er med på det, **punkt 1:** Pakten innebærer at djevelen skal tjene Faustus så lenge han lever, og **punkt 2:** paktens innebærer også å gi Faustus all den informasjon og viten som han trenger, og **punkt 3:** Det skal aldri sies noe usant til Faustus. Ja, svarer djevelen. Det vil han være med på, men **bare hvis Faustus lover** 1: Å overgi sin kropp og sjel til djevelen etter 24 år, og **punkt 2:** Å bekrefte paktens ved en signatur skrevet i hans eget blod, og 3: Hvis Faustus er villig til å si fra seg sin kristne tro. Slik kan vi si denne **Faustus** i første folkeboken lever i et liv av komfort og luksus, men også av **eksesser og perversjoner**. **Han har alt han ønsker** i sitt grep, han har kvinner, mat, vin og klær. Han reiser ifra helvetes dyp til de fjerneste stjerner. Han har ikke lenger menneskelige begrensninger, han imponerer både studenter og lærere med sine kunnskaper, men han kan ikke omgjøre den inngåtte 24-års-avtalen, og han blir **mer og mer melankolsk** av seg. Den dagen det har gått 24 år, så skjer det at studentene, kommer inn på værelset hans etter å ha hørt torden og ulyder. **De finner blodspor**, de finner delen av hjernen på veggene, tenner, et øye – alt er brutalt og grotesk. Det er en grusom død Faustus har gjennomgått. **Moralen** i denne fortellingen, i folkeboksfortellingene, det er å holde fast ved Gud og avvise djevelen og alle hans fristelser. **Altså** skildrer denne boken hvordan doktoren må gå fortapt fordi han ikke klarer å **beherske sin kunnskapstørst**. Denne handler om den erkjenneshungrige Faust som inngår en pakt med det onde for å få erkjennelse og makt over naturen.

Denne historien fra 1587 utkom som kjent i mange opplag, og er **antageligvis 1500-tallets bestselger**. Hvor slutten av 1530-tallet, kommenterer Martin Luther denne figuren og han sataniserer Faust. **Luther** advarer mot fornuften som djevelens hore. **Sansvirkeligheten** blir derfor forstått som en verden der Satan holder til, med andre ord, den som **innlater seg for mye med verden, innlater seg også med Satan**. På denne måten blir Faust dannet som en type, og som en **legende** som lever videre i **protestantiske kretser**. Og bøkene er altså til skrekk og advarsel.

Faust som drama (Christopher Marlowe, 1593)

Det som her er viktig i vår sammenheng, er at myten om Faust **rommer en sterk kritikk av tidens streben etter naturerkjennelse**. Og denne streben var noe som sentralt på 1500-tallet. Så går utbredelsen av bøkene videre, og av legenden ikke minst, og vi ser bare noen få år etter Spies sin utgitte versjon, så kommer den dikteriske forståelse av legenden, nemlig **dramaet *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus***, der publisert etter **Christopher Marlowe** død i 1593. Der er åpningsscenen noe som beskriver hovedpersonens erkjennelseskrise i studerkammeret. På grunn av **trangen til viten** så slutter han en pakt med djevelen, og også her **blir Faust fordømt**, noe som holder seg fram til 1700-tallet og opplysningstiden. Det oppstår variasjoner og varianter i Faustmyten, og nå er det ikke slik at kunnskapstørsten til Faustus blir fordømt, han trenger ikke lenger å gå til grunne.

Christlich meynenden («En kristen menende») (1725)

Også etter den fjerde godt kjente folkeboken fra 1725, skriver av denne *Christlich meynenden* («Kristne betydninger»), som var den boken Goethe leste, kom det en Faust-bok i 1791 av Friedrich M. von Klinger. Her blir **Faust framstilt omtrent på likefot med boktrykkerkunstens oppfinner**, Johann Gutenberg. Etter Spies sin tidlige framstilling og Marlows framstilling på begynnelsen av 1600-tallet, så blir legenden om doktor Faustus fortalt i **ulike versjoner**, fra opera, til marionettspill og til dukketeater, og i flere litterære sjangre. Før nevner sjangerne, kan legge til her at Goethe spesielt interessert i dukketeateret så han kjenner også til myten derfra, ikke bare fra 1725 års utgitte folkeboken av denne *Christlich meynenden*. Han kjente også Faust fra dukketeateret. Og **litterære sjangrene** som blir tatt i bruk for å spre myten videre, er innenfor lyrikk, romanen og drama og farse, den finnes i musikk, i filmer, det fist visstnok hele 14 stumfilmer om Faustus, også finnes det fra 1999 også dataspill.

G. E. Lessing – Streben etter sannhet (1759)

Den store tyske dikteren **Gotthold Ephraim Lessing** (1729-1781), som også var litteraturteoretiker, prøvde seg også med et utkast til en framstilling, skriftlig, om Faust. Og det er en versjon som gikk **tapt**. Den kjenner vi ikke til lenger, men han var også innom temaet så vidt i 1759, og i det vi kan lese av det Lessing har framstilt skriftlig om Faust-myten, er det nå ikke lenger sannheten, men **streben etter sannhet** som er viktig. Sannheten kan altså ikke menneske nå, og Lessing er opprop, og Lessing sine forsøk med Faust, er et **godt bevis på at nå er vi virkelig kommet over i det moderne**. Ifølge Lessing, for å ta det opp igjen, det er ikke lenger sannheten som er det viktigste – nei, det er **menneskets streben etter sannheten**. Og der ligger det **innsikt** om at den hele og fulle sannheten kan menneske faktisk ikke nå når vi nå er kommet til det **moderne**.

Thomas Mann (1947)

Enda senere når kommer fram til **1947**, da hadde også den store tyske dikteren **Thomas Mann** (1875-1955), et utkast med Faust-stoffet. Og han ga da ut romanen *Doktor Faustus* i 1947. **En tragisk roman** som gjendikter det gamle sagnet om Faust som selger sjelen sin til djevelen. Nå er vi etter andre verdenskrig i forbindelse med Thomas Mann, og **her blir Faust-myten brukt til å fortolke nazismens barbari**, til å beskrive tyskernes satanistiske fristelser. Denne romanen gir et bilde av den europeiske kunst-musikkens problem omkring århundreskifte. Den **musikalske teknikken** kan syntes **oppbrukt**, komponistene følger seg ikke lenger inspirert, de kjeder seg, de sliter. Men bokens faktiske helt, heltene i romanen ved navn **Adrian Leverkühn**, han **skaper et nytt tonespråk**, som en parallell til dette blir framveksten beskrevet av en livsanskuelse som er gunstig faktisk for nasjonalsosialismen. Et hendøende borgerskap, begynner å **forherlige det barbariske og livskraftige**, framfor det siviliserte og humane. Og alt oppe i disse **nedverdighetene** så taper også Adrian Leverkühn kjærligheten i tillegg. Det finnes også et eksempel på i året som fulgte etter den andre verdenskrig, og kjennskapet som var kommet opp om konsentrasjonsleirene så var Faust-stoffet, og Faust-legenden, i skrift og litteratur **behandlet mer kritisk**.

Men alt i alt, det **faustiske** eller faustiske menneske var brukt i tysk kultur for å beskrive et **menneske** som var klar til å unndra seg moral, samfunn og religion, for å inngå en **pakt med djevelen** for å tilfredsstille behovene sine.

I dag: Spenning i det faustiske

Situasjonen i dag, i vår tid, er at det finnes en **spenning i det faustiske**, og en stiller spørsmålet, er det faustiske positivt eller er det negativt? Det dreier seg om et **menneske** som ikke er tilfreds med menneskenaturens begrensing, som derfor **selger sjelen sin til djevelen i bytte med verdslig makt** – er det det dreier seg om? Eller er det å **forstå mer positivt dette**, at det dreier seg om et menneske som streber etter kunnskap og høyere åndelig tilfredsstillelse? Om mye av dette, henviser til utdelte **sekundærtekstene**, først og fremst den skrevet av **Christian Janss** «Stoff og handling i Goethes *Faust*. En liten veiledning». Men også til de to tekstene (nederst i bibliografien), den artikkel av **Egil A. Wyller og Asbjørn Årnes**, «Goethes *Faust* og det faustiske i dag. En samtale», også en følgesartikkel av Asbjørn Årnes, har tittel «*Faust* – tre stadier i tilegnelsen». Alle tekstene innebærer og store deler interpretasjon som er veldig spennende og interessant å få med seg. En annen svært spennende interpretativ artikkel om Goethes *Faust*-verk og annet, er artikkelen som er skrevet av **Camille Paglia**. «Amazones, Mothers, Ghosts. Goethe to Gothic». Blant mye annet så diskutere der, Paglia, det hun kaller for exploitation, både of nature og of women.

Oppsummert – Faust, en intellektuell antikonformist

Nå kommer det gjennomgående, og kanskje **samlende i alle versjonene** som vi har vært innom her, **er at Faust** er en intellektuell **antikonformist**. Han er en marginal karakter, en ekstremist på mange

måter, og det **tragiske, eller det komiske**, kommer til syne når Faust mister kontroll over **kreftene i sitt eget sinn**. Nettopp det ekstreme ved **Faust** har gjort at han er blitt et **symbol på forskjellige** krefter. Han er blitt et symbol på vitenskapens inhumanitet, vold i den forvaltningen i den, undertrykkelsen i den, forsialigheten i den, **men på annen side** også oppfatte som et symbol på det overskridende som ikke nøyer seg med det konforme. I denne skissen her gitt av tilnærmingen til Faust-stoffet, legenden om myten, i ulike sjangre og i ulike kunstarter, skal **vi og bære med oss** tenke over at helt fra renessansen og fram til det moderne og videre opp til vår tid, så får vi inntrykket av at, det fra renessansen av, da menneske liksom er kommet til seg selv, **ikke bare har oppstått en splitting og fremmedgjøring i forholdet mellom subjekt og objekt**, men også en **splitting inne i subjektet**, en fremmedgjørende splitting inne i subjektet. Som begge deler innebærer fortvilning og et problemfullt liv, men også vold og undertrykking, og denne **doble fremmedgjørende splittingen**, ser en mest, og mer og mer i det **moderne, inne i subjektet**. Det er der den splittingen som har, splittingen mellom subjekt og objekt til forutsetning, det er inne i subjektet og den fremmedgjørende splittende man ser de mest vanskelig problemfylte i noen tilfeller ulevelige livet tar form.

Tekstgjennomgang – Faust I

«Mefistofeles» og «Faust/Faustus» – etymologi

I det følgende tar opp igjen og fortsetter med **tekstgjennomgangen**. Som en innledende liten **diskurs** her nå om **navnene** til et par av hovedpersonene, har **etymologisk** forbindelser langt tilbake i tid. Gjennom ulike kanaler går **navnet Mefistofeles** tilbake til gresk, der **mephis** eller mepir – betyr ødelegger, forderver, og **tophel** eller tofel betyr rett og slett løgner. Og **navnet Faust** eller Faustus, det har sammenheng med latin, og består av to betydningsdeler, ene siden: heldig, velsignet, lykkelig, og på andre siden betyr det rett og slett knyttneve, eller noe som er selvstendig.

Goethe, arbeid og bakgrunn

Som hørt tidligere **arbeidet Goethe med Faust-verket** og verkene i **over 60 år**. Han starter omkring 1770, med det som var deler av, ikke minst Gretchen-tragedien, deler av *Faust I*. Den folkeboken som Goethe kjente Faust-stoffet fra, det var den Faust som kom ut i 1725, av han som på tittelbladet kalte seg en *Christlich meynenden* («Kristne betydninger»). **Men Goethe** kjente også til Faust-stoffet gjennom **dukketeater** og oppsetninger, som interessert Goethe seg veldig mye for, så her noe av **bakgrunnene** til stoff og innhold i **gelehrten-tragedien**. Når det gjelder **Gretchen-tragedien** er noe av bakgrunnen for måten utformer den på, at han som nyutdannet student i Frankfurt i 1772, fulgte **rettssaken mot en kvinne** som var anklaget for å ha drept sitt eget barn, **Susanna Margaretha Brandt** i Frankfurt. Den rettssaken og den behandlingen hun fikk, det gikk så sterkt inn på Goethe at det fikk innflytelse over måten han utformet Gretchen-tragedien på. Denne kvinne gikk gjennom enorme lidelser i det samfunnet hun levde i, og hun fikk en forferdelig avretting, og dette var noe som Goethe interesserte og engasjerte seg veldig mye for, og han **ville få slutt på den måten** å behandle kvinner som var kommet i nød på.

Innledningsscenen – «Prolog i himmelen», dramaets forutsetning

Tidligere har alt kommentert de tre innledningsscenenene, «tilegning», «forspill på teateret» og «prolog i himmelen». Når det gjelder **prolog i himmelen** har vi sett og hvordan det som skjer der, i avtalen mellom Herren og Mefistofeles, er **forutsetninger** for eller det som setter det dramatiske spillet i gang i gelehrten-tragedien og videre utover i Gretchen-tragedien. Ja det dramatiske spillet i **hele dramaets univers**, som i skisse fått over dramaets oppbygging, er alt det dramatiske univers og dramatiske spillet er alt som skjer på den heltrukne linjen som starter med gelehrten-tragedien og slutter med endeliktet i Gretchen-tragedien.

Vi har også sett på det **motivet** som prologen i himmelen **henter fra Jobs bok**. (jf. Arket i kompendiet). Utdrag fra det sentrale stedet i Jobs bok. Begge steder vet Herren, Gud, at Djevelen, Satan, er en del av hans Guds skaperverk og er en instans han bruker for å holde menneske på den rette vei, ved å la menneske gå gjennom fristelser og lidelser, for å minne det på, og å prøve det ut i forhold til gudstroen. Og der det er slik at **menneske til slutt og alltid**, og i evigheten, vender seg til Gud igjen, for forsoning og salighet. Slik går det faktisk og med Faust på slutten av Faust II, men vi har også sett hvordan dette **motivet**, når kommer inn i dramaets univers i gelehrten-tragedien, blir **omformet**. Der er motivet i bruk, i forholdet mellom Mefistofeles (djevelen) og Faust. Her kjenner Faust seg med sin handlekraft og med sin streben etter erkjennelse av både den åndelige og den sanselige verden, **sikker på at han vil vinne**. Faust ser han er avhengig av Mefistofeles for å kunne nærme seg den sanselige verden på en måte som Faust kan tåle. Men **Faust vedder og satser** på at han ikke skal bli værende i den sanselige verdens nytelser, han skal komme seg videre og forene, strebe videre, og **forene både den sanselige verden og den åndelige verden**. Mefistofeles er sikker på at Faust ikke vil klare å la være å bli værende i den sanselige nytelsen. Og som vi vet, det holder hardt, **Faust gjennomgår masse**, han opplever sanselige nytelser og han er i ferd med å bli værende der, men klarer likevel å komme seg forbi og gjennom, både lidelsene som han opplever i sanseverden, og også nytende øyeblikk der, og kommer seg også forbi de lovbrudd han selv gjør i den sanselige verden. Som sagt enkelt på dette nivået i dramaets univers og gjennom hele dramaet, så er det **Mefistofeles som taper veddemålet og Faust som på slutten av Faust II faktisk vinner**. For videre kommentarer til forholdet mellom Jobs bok og *Faust I*, viser til Jakob Lothes artikkel.

Gelehrten-tragedien (den lærdes tragedie)

Tidligere har vi og kommentert både **heilskapen** i og enkelte detaljer i hele gelehrten-tragedien i scenene «Natt», «Ved byporten», «Studerkammer I» og «Studerkammer II». Men nå skal vi gå inn i enda **flere detaljer** og starter med **videre utdyping** til «Natt» først. (her tekstgjennomgang videre).

«Natt»

I denne scenen «Natt» **finnes det to peripetier, to vendinger**, som er viktig for forløpet videre. Der Faust sitter i denne scenen «Natt» og **vurderer alternativ** han har for å komme seg videre i sin erkjennelse og streben etter innsikt i og kunnskap om heilskapen, både den åndelige og den sanselige, så er den **første peripetien** i møte med **jordånden**. **Jordånden blir for sterk for han**. Jordånden i dens totale sanselighet blir noe han ikke holder ut, det blir for sterkt for han, og jordånden avviser han jo også.

Den **andre peripetiene** i denne scene kommer der **Faust**, etter å ha blitt drevet så langt i sin fortvilelse, der han ikke finner noen løsningsalternativ, har **funnet fram gift-flaska** og sitter og vurderer å ta livet av seg. Han er altså inne i **selvmordstanker**. Da plutselig kommer **påskemorgen**, det **kommer et englekor**, og Faust blir igjen minnet om ting som han har båret med seg helt i fra barndommen av, bl.a. **barnetroen sin og kristendommen sin**. Her kommer vending som åpner han igjen for å forsøke en annen vei.

Åpningen – Faust: Fysisk og åndelig uro

I begynnelsen av scenen, der er det vi møter Faust selv for første gang, og her framstår han som en middelaldrende mann. Alt i den første beskrivelsen av han, så er han preget av uro. Først som **fysisk uro**, og dernest som **åndelig uro**. Allerede her ser vi hint om at universet har delt seg opp i fag og kategorier, det som **burde** kunne **betraktes** og **erkjennes** som en **heilskap**. Og Faust ser hvor lite vi har å vinne, han har ingen glede av dette fordi ingen vei til kunnskap var den rette, ingenting har jeg lære de andre som kan forbedre eller forandre. Det er et hundeliv. Begynnelsen (André Bjercke):

Akk, nu har jeg i all min tid studert med iver og nidkjær flid jus, medisin og filosofi, og også – dessverre – teologi. Jeg arme narr er like klok som før leste første bok! Jeg kalles magister, ja, doktor sogar; nu er det tiende år jeg drar studentene rundt etter nesering på kryss og tvers, opp, ned og omkring, og vet bare dette: at intet kan vites. Det er så mitt hjerte må sønderlites. Vel har jeg mer vett enn alle filistre, klerker og paver, doktorer, magistre; jeg har ingen skrupler, jeg har ingen skrekk for djevel og helvete, frykten er vekk; men også min glede gikk tapt med dette: Jeg tror ikke mer at jeg vet det rette; jeg tror ikke *jeg* kan gi mennesker del i det som forløser en menneskesjel. Dessuten er jeg fattig på heder, på gods og gull, og på verdens gleder. Nei, verre kan ikke et hundeliv bli! Og derfor gir jeg meg hen til magi, og prøver om åndens kraft og munn kan åpne min sjel for dype funn, så ikke jeg lenger behøver å slite så hardt med å si hva jeg ikke kan vite. Jeg søker den innerste marg i stammen: Hva er det som holder verden sammen? Ja, vis meg det skapelsens frø som gror! Jeg vil ikke rasle med tomme ord.

Altså **Faust kritiserer den fragmenterte** måten han til nå har studert kunnskap på om den naturlige verden. Han **finner ingen verdi** i det han driver på med. Det er derfor, får vi vite, at **han vil begynne med magi**. Det er i første omgang avgjørende. Hva er det Faust vil oppnå med magi? Det er viktig her å få tak i at det er **sammenhengen** i alt det **fragmenterte han vil finne**, han vil finne og erfare et helhetsperspektiv, han vil finne den kraft som virker i alt, innerst i verden, i hele verden. **Det er dette som er målet hans**.

Vitebegjær: Vitenskapene, magien og jordånden

Faust sier så at **han føler seg fengslet i mørket**, han føler seg i mørket, **inngjerdet**, og det **står i kontrast** til den naturen som Gud har skapt som er lys og ren. **Faust sin egenskapte fengselsverden** i studerkammeret framstår som en død verden, som mangler det **livgivende lyset**. I sitt **vitebegjær** så har han en, som det heter, **uforklarlig lengsel etter fritt sjev**. Her kan vi merke oss at dette står i motsetning til realitetene, der det heter at, du trår i mugg osv. altså realitetene er fragmentert, den er innestengt, mugg/råtnende, mens **Faust drømmer om heilskap**, frihet, ubegrenset sjev.

Befri meg for all tankens mugg, og bad meg sunn i månedugg! Jeg sitter ennu, kvidefull, i mitt fordømte fangehull?

Spør du om hvorfor hjertet slår beklemt og fryktsomt i ditt bryst? Og hvorfor kval du knapt forstår, har hemmet all din levelyst?

Bryt opp! Søk nye, store land!

(46-47)

Vitenskapene kan ikke hjelpe han lenger, føler han, og han vender seg nå til et annet alternativ. Han **vender seg til magien** og blar opp i **Nostradamus svartebok**. Slår opp og finner **tegnet for makrokosmos** (kompendium) og her ser han da hvordan magien og alkymien og svartekunsten forøker å lage en **framstilling av den universelle orden, kosmos**. Svartekunsten og magien finner jordens plass i større sammenheng, og dette er et bilde på det store sammenhengen. Det var de særlig opptatt av de som dyrket de **såkalte skjulte vitenskapene**, altså astrologi, alkymi og magi, som er stikkord her, og som mente var en nøye overensstemmelse mellom alt i **den store verden**, den ytre kosmiske naturen, og alt i **den lille verden**, altså i menneske. De skjulte vitenskapene var opptatt av å finne **systemer**, altså mønsteret som **finnes bak tegnene**, mener de, bak detaljene. I første omgang virker alt dette i veldig lovende på Faust. Sitere:

Her er en bok om dyp magi av Nostradamus selv: Den kan vel godt nok vise vei og sti? (...)

Å, hvilket syn! Det fyller meg med ett en salighet jeg ikke kan beskrive, og gjennom blod og nerver rinner hett en ung og hellig lykke over livet! Har her en guddom formet den figur som stiller stormen i min vrede, som vender hjertets kval til glede, og lar det skjulte liv i all natur mirakuløst tre frem – så jeg får se det? Er jeg en gud? Min morgen gryr! I disse rene linjer blir en hel og virksom verden blottlagt for min sjel. Nu vet jeg hva det visdomsord betyr: «Et åpent land er åndelandet. Du selv er strengt, og død din trang! Kom lærling, bad med løftet panne et jordisk bryst i soloppgang!» (47)

Men så **kommer bruddet**, dette er ikke tilstrekkelig:

Et herlig skuespill! Men mer? Akk nei. Å, evige natur, hvor grep jeg deg? Hvor er din moderbarm? Alt liv som leves, all jord, all himmel drikker den. Jeg drives av min tørst – hvor hen? Din kilde flommer ... Smekter jeg forgjeves?

(Forarget blar han videre i boken, og får øye på jordåndens tegn)

(47)

Så alt med **magien finner han bare som abstrakt**, det er bare **abstraksjoner**, det er bare tegn, det er bare ord, som boklig lærdom, det er representasjoner bare, det er bare **spill og skuespill**, altfor abstrakt for han. Og det er **ikke tilstrekkelig** for rommer ikke og henter **ikke inn den sanselige dimensjonen i tilværelsen**, derfor må Faust kaste magien og han vender seg nå til et annet alternativ, som nettopp er **sanselig, jordånden**. Den står for **altet i hele verden**, som **sansbar og sansning**, i sitt nye forsøk på å nå total enhet, erkjennelse av hele sammenhengen er det nå jordånden, verdensheilskapen som total sanselighet, er det som byr seg fram for han her. I begynnelsen så virker alt dette forlokkende og innlemmende på han. Men så også her til **et brudd**.

Men dette tegnet har en annen kraft! Du, jordånden, står meg mere nær. Jeg føler alt hvor sterk jeg er; jeg gløder som av druesaft. Jeg føler mot på verden allerede: Nu kan jeg bære jordens ve og glede, og slåss med stormen, trosse skredet, og selv i skibbrudd holde stand her nede. Det mørkner over meg – Har månen skjult sitt lys? Der slukner lampen! Det stiger damp! – Det blinker røde stråler rundt hodet mitt. – Et gufs av iskald luft fra hvelvingen slår ned i meg! Jeg føler du er nær, du ånd jeg maner. Så kast ditt slør! Å, støt i mine nervebaner! For det min kropp skal føle, slår jeg alle sanser opp! Jeg gir meg hen til deg med sjel og kjød! Du må! Du må! Om det skal bli min død!

(Han griper boken, og fremsier hemmelighetsfullt åndens formel. En rødlig flamme skyter opp. Ånden kommer til syne i flammen.)

(48-49)

Så plutselig så **materialiserer jordånden**, som han har sett et tegn på først, for han i **full sanselig skapning**, og **kun sanselighet**. Jordånden sier: «Hvem kaller», og der **kommer bruddet, Faust vender seg bort**: «Å, redsel! Nei!!». (...) «Jeg tåler ikke engang det.». Faust prøver å holde ut og stå imot og hevde seg overfor og i denne jordåndens nærvær, å være Faust og **være åndens like**, som det står, men han blir **også avvist av den ånden**. Ånden er for kraftig og sterk for han, den rene sanselighet er totale sanselighet er for sterk, holder ikke ut, og blir også **avvist av jordånden**. «Nei, flammevesen, hvorfor vike for deg? Jeg er jo Faust, din like!» Også jordåndens sluttreplikk: «Den ånd du fatter, er du lik, men ikke meg! (*Forsvinner*)». **Her inntreffer scenens første peripeti**, den første vendingen.

Trenger både åndelige og sanselige

Faust har nå møtt både den rene abstraksjonen, makrokosmos, bildet på de store kosmiske sammenhengene, inkludert mikrokosmos, som en **abstraksjon**, og han har møtt jordånden, og alt den innebærer av verden som **rent sanselighet**. Det viser seg altså at **Faust er disponert** for begge

disse, eller har vært disponert for begge disse alternativene, men det er en **konflikt mellom de to**. Og de kreftene som de to representerer, det har også en **konflikt inne i Faust selv**. Peripetien her, innebærer at **Faust nå aner**, og begynner å forstå at han **må finne en måte å håndtere** det å nærme seg sanselige på, uten å bli kvelt av det, og uten å stokke i det værende. Dette legger til rette derfor for det **Mefistofeles alternativer** som kommer litt senere.

Selv mord som løsning?

Faust nå igjen **preget av uro**, uroen som følger han gjennom hele dramaet, han er preget av **fortvilelse**, over sitt splittede selv, han er preget av **mismot og fortvilelse** i den **indre splittingen** i han selv. Og han er fortvilet over **manglende erkjennelse**. Hele eksistensen hans er preget av mangel.

Når Faust nå **vurderer seriøst selvmord** som en utvei bort fra alle motsetningen livet hans består av, og som han erfarer inni seg, så framstår døden på disse sidene og kanskje øverst på side 38, kan vi sitere, så framstår **døden på det alternative**, den utveien, som nettopp kan forene, harmonisere og bringe sammen igjen alle de **motsetningene** han ellers lever i.

En ildvogn svever ned. Dens vinger bærer meg mot nye dybder, mykt og lett, og til å gjennomtrengte etersfærer av edel virksomhet er jeg beredt.

«Henter meg, er reiseklar, ingen grenser stenger, høy og edel virksomhet overtar». **Ingen grenser** altså, mellom fortid eller nåtid, eller framtid. Ingen grenser **mellom menneske og verden**. **Her kan altså, i døden, den totale harmonien oppnås**. Her interessant å trekke tilbake på **sluttverset i diktet** til Goethe i slutten, «**Vandringsmannens nattviser**»: Der er det lovnad om en opplevelse som kan nås, men av **menneske kun i døden**.

Omvendingen – englekor

Men så **inntreffer så peripeti nummer to** i denne scenen. Her blir **Faust sitt sinn vendt**, det vender om i det han hører **kirkeklokkene på påskedagsmorgen**, og hører **englekor**, og her kommer **budskapet om Kristi oppstandelse**, det er påskedagsmorgen, og er i stand til å åpne minner fra barndommen og, viser det seg, og han er nå og er villig til å **gå i møte med sine medmennesker**. I dette blir det og lagt til rette for det som senere vil skje i samværet hans med Mefistofeles.

Oppsummert

Oppsummerende så langt kan vi si at vi nå har sett Faust ansikt til ansikt med, for det første, det som er **forgjeves i akademisk læring**, i boklig lærling, i vitenskapene, og vi har sett han **innse** det som er **ubrukelig og uvilkårlig** i magiens abstraksjoner, og vi har sett han stå ansikt til ansikt med sine **egne begrensninger overfor jordånden** og den totale sanselighet, og **endelig møter** vi på slutten av scenen, Faust igjen vendt mot sine medmennesker. Han er i stand til å **møte de**, og det som følger av det.

Da scenen «Ved byporten». Neste omgang.

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I* – 4/5 (Lars Sætre)

Innledning – DEL 4

Her skal vi holde med **tekstgjennomgangen** så langt det er mulig i **detaljer** og alt som blir framstilt er underlagt de overordnede perspektiver som ble angitt i del 1 og 2. Så innordning av enkelt detaljer her, og tidligere og videre vil være underordnet disse overordnede perspektivene.

Vi vet alt at den **kraftfullt handlende og vitebegjærlige Faust** har søkt i alternativer, for det første i **vitenskapene**, som han måtte forkaste og videre i **magien**, der han eneste treffer er et abstraksjonert

bilde og en forestilling av den verden og totale sammenheng han søker etter i sin innsiktsøken, og han går videre til **jordånden**, som er den totalt sanselige fatningen av verden til enhver sammenheng, som han ikke klarer å holde ut alene som sanselige, som han også av jordånden blir **forkastet** ifra og avstøttet bort ifra. Dette er mye tilrettelagt allerede gjennom motiv av at det **finnes også et kristent alternativ**, der den overordnede guddommelige hellige kjærligheten som kan **kombineres med den sensuelle** kjærligheten også kan være et alternativt. Det blir senere realisert ikke minst i **slutten** av dette dramaet *Faust I*, og til sin **absolutthet i dramaets slutt i Faust II**. Men det er i det vi har gått gjennom også blitt tilkjennegitt etter alternativer og det han velger for å **klare å balansere** mellom åndeligheten og det sensuelle og sensibiliteten, kan velge **Mefistofeles alternativ**, der Mefistofeles fører han i retning av sanseverdens eksesser, men der **Faust** aner og tror og mener at han kan **oppretholde en balanse** i forhold mellom det sanselige og det åndelige verden, som begge to vil være grunnlag for og fører han til å vinne erkjennelse og innsikt i verdens totale sammenheng.

Gelehrten-tragedien (den lærdes tragedie) (forts.)

«Ved byporten»

Vi er nå kommet til og står overfor scenen «Ved byporten». Den andre scenen i **gelehrten-tragedien** (den lærdes tragedie). Det er **kirkeklokkene** på påskedagsmorgenen og også delvis Wagner som har fått **Faust ut seg med på vandring**. Og når han nå vender seg til det **helt vanlige gjengse livet i landsbyen**, så opplever denne **Faust en viss lettelse** i forhold til det han vært gjennom tidligere. Men det er i og for seg ikke noe idyllisk ved denne scenen. **Mennesker** som de møter snakker egentlig ikke om annet enn øl, sex, politikk og slagsmål. Alle menneskene her er altså forsamlet i jakten på **umiddelbar lykke og nytelse**. De er tjenere, studenter, elever, soldater og bønder. Ingen av de vanlige folkene er plaget av de eksistensielle og metafysiske spørsmålene som plager Faust, men som nevnt likevel opplever **Faust en viss lettelse** når han møter disse for **han enkle menneskene**. Vi ser altså mens Faust er tungsindig og dystert, inne i studerammeret sitt, så blir han altså mer munter og optimistisk når er ute. Her igjen, det er ene og andre, på ene siden, og andre siden ser igjen **sikademotivet**; indre-ytre, oppe-nede, som går gjennom hele dramaet.

Etter hvert **stimler** det seg **folk rundt Faust**, de **hyller ham** for den hjelpen han har vist dem tidligere ved sykdom og over død. Det viser seg her at **Faust** har vært som ung mann med faren sin som har **drevet magi overfor disse enkle landsbyfolkene**. Og **Faust selv har gjort seg skyldig** i å f.eks. gi gift osv. for plagene deres, og han også har tatt liv av mange tidligere i livet sitt. Dette gjelder **Faust** da han jobber sammen med faren sin tidligere, og denne gamle **bonden** som **kommer og takker Faust** for all hjelpen han har ytt dem opp gjennom årene, han antyder på slutten av første replikken sin der, at det er også være eller må være en **forbindelse mellom Faust og Gud**, han der oppe. Siterer to siste versene (68):

Til alle syke gikk De selv som pur ung mann hver tid og stund, og mange lik ble båret ut, men
De slapp fra det like sunn. De lød jo kjærlighetens bud, og hjelperen fikk hjelp av Gud.

I den lange **monologen** til Faust, så gjør **Faust nærmere greie for denne relasjonen**, og viser seg den er **langt mer nyansert** og annerledes **enn det som game bonden innbilder** seg. For når da Faust hjalp faren sin i sin ungdom, da **faren var magiker** så var det heller slik at, som det står: «Jeg tok vår Herre selv til gissel.» Her framgår det at Faust tidligere i livet, som ung person, i farens tjeneste, har vært med å **tvinge Herren** til å gripe inn gjennom en slags magi. Det som skjedde den gangen får vi greie på gjennom monologen, det er **at de har gitt gift**, de har drevet med **kvakksalveri**, og Faust nevner de forskjellige navnene de hadde på de ulike giftene. Til flere tusen gift egenhendig. Faust sier selv,

kraftig ironisk at det er **han** som får rosen og hederen for det som skjedde den gangen. «Det visner, det er mer enn sjeldent at en morder får folkefest».

Dialog Wagner og Faust: «To sjeler i mitt bryst»

Videre utover i **dialogen mellom Faust og Wagner**, her kommer det fram at **Faust han vil erkjenne heilskapen, totaliteten**. Og vil erkjenne både åndelig, men også sanselig. Faust han vil ha viten som ledevitne, han vil **tilfredsstille begge sine sjeler**, eller samle det til en sjel. Han vil skue virkekraft og frø – altså livet selv i det det oppstår og i dets dynamikk. Og ikke, som denne naive tørrpinnen av en assistent som heter Wagner, ikke bare nøye seg med den lærdom kan finne i bøkene. **Objektiv viten er ingenting uten subjektiv følelse, for Faust.**

Denne todelingen i det som trengs for å kunne nå **total heilskapelig erkjennning**, går igjen i Faust sin replikk:

En vakker drøm ... men den forsvant igjen. En kropp har ikke åndens vingspenn, og makter ikke løfte seg fra stedet. Men nedlagt i vår sjel er trangen mot fjerne rom og store fuglestrekk; den vekkes når vi hører lerkesangen fra dyp hvor lerken selv blir vekk; når ørnen over furukledte og steile åser svever frem; når tranen over sjø og slette vil jage mot sitt fjerne heim. (71)

Den vitenskapelige assistenten, tørrpinnen **Wagner**, han evner jo ikke helt å være med på Faust sine tanker. Det de diskuterer her, og hele Faust sin situasjon, får **Faust til å bryte ut her med den enormt kjente replikken om at han, Faust, har en dobbel natur**. En jordisk, fysisk og materielle side, som er sanselig, og en himmelstrebende side. Skal sitere:

To sjeler bor det i mitt eget bryst, og de er skilt til mine dagers ende. Den ene henger som en sugekopp ved denne verden som den hett begjærer; den annen hever seg fra støver opp mot høye aners himmelsfærer. Å, er det ånder til i luft, som vever maktfullt mellom jord og himmel, så stig hit ned fra denne gygne duft og led meg til et nytt livs yre vrimmel! (72)

Her ser vi bl.a. en av de **fremmedgjørende motsetningene** i det **moderne menneske**, i det moderne subjektet, som igjen står i motsetning mellom subjekt og objekt. **Objektiv viten er ingenting uten subjektiv følelse og sansning**. Det er altså en splittning i Faust sin sjel. En tragisk konflikt er det der som oppstår av en med samme styrke og nødvendighet velger både det ene og det andre. **Menneske**, ser det ut til, **kan ikke leve helt fordi det møter ulike krav, og har ulike begjær**. Dette er det **moderne menneskets lodd**. I dette øyeblikket er det kanskje at Faust mer enn noensinne er klar over den disharmonien som er manifestert i livet hans, også lengselen etter å bli kvitt denne disharmonien.

Hva kan **ligge i denne to-sjeler-replikken** til Faust? Ja, her er **interpretasjonene mange**. At det er splittende, og fremmedgjørende motsetninger kan en bli raskt enige om. Man kan og si at her står det **åndelige abstrakte** mot den **totale sanselighet**. Man kan også forstå dette som en psykologisk motsetning mellom **depresjon** og på andre siden, **eufori**, eller oppstemthet, **i det moderne selvet**. Og historiefilosofiske så kan en og her si at det subjektive jeget, i dette står overfor objekt-verdenen og i **motsetning** til den. Og vi kan forstå det på andre måter. Her er det omtrent ingen grenser for interpretasjonsmulighetene.

I dette øyeblikket altså er **Faust** mer enn noen gang tidligere **klar** over den **disharmonien** som er manifestert i livet hans. Og han er også klar over den lengselen han har etter å bli kvitt denne disharmonien. Og **akkurat** da er det at **Mefistofeles** for første gang **opptrer for han i form** av her en være en **svart hund**.

Det djevelske alternativ: Mefistofeles, det diabolske

Minner om de **fem alternativer** som skissert som Faust har til å forsøke å løse sitt splittende dilemma. **Vitenskapene**, som han forkaster, **magien** med det rent abstrakte og abstraksjonen som han forkaster, og **jordånden** tilbud av totale sanselighet i erkjennelsen, som blir for sterk for han og der jordånden forkaster han. Så er vi nå kommet fram til **djevelkraften** og det **alternativet** med **Mefisto**, som Faust etter hvert ser for seg, tror kan kombinere i tilnærmingen gjennom Mefisto til det sanselige og det nederdretlige og det rent sensuelle **kombinerer med en åndelig dimensjon**. Også det **femte**, som særlig kommer fram gjennom Gretchen og Gretchen-tragedien, men også melder seg mot slutten av Faust II, nemlig den **kristne kjærligheten** som kan ramme både den åndelige høye kjærligheten og den sensuelle kroppslige.

Fra dette øyeblikket altså, så er det **diabolske**, det **djevleske elementet**, som entrer Faust sitt liv. **Faust skjønner ikke før i studerkammer-scenen**, som nå følger, at denne svarte puddelen er djevelen. I studerkammer-scenen så omvandler han seg, denne hunden, til **Mefisto/Mefistofeles**, men det ser han ikke her på slutten av byportscenen, men han blir altså klar over den. Men det vi hele tiden skal være klar over det er at **Faust ikke** vet om den **avtalen som Mefistofeles og Herren** har inngått i **prologen i himmelen**.

«Studerkammer I»

I den **første studerkammer-scenen**, her er Faust kommet inn igjen, og han forsetter her søkingen sin etter alternativ til å finne løsning på erkjeningsproblemet sitt. I **denne scenen** han vil prøve å oversette kristendommens nye testamentet. Her inne i studerkammeret **tror Faust foreløpig fri fra det sanselige nederdretlige**, det sterkt og voldsomme sanselige, som han har vært i kontakt med nå utenfor blant alle folkene. **Men** egentlig uten at han vet det enda, så har han **faktisk bragt med seg**, gjennom å ta med seg den svarte puddelen hjem, det **sanselige elementet inn**. Typisk nok for Faust når han skal oversette fra **Johannesevangeliets** begynnelse, som begynner slik: «I begynnelsen var Ordet. Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud.» Så er han ikke fornøyd med slik som vanlige er, å oversette logos til ordet. **Nei, Faust går videre til andre alternativer**, og han oversetter logos til først «ordet», ikke godt nok, så er det «tanken», nei heller ikke godt nok, så er det «kraften», ja, kanskje, nei heller ikke det er godt nok. Så er det «dåden», altså **handlingen han ender med**. Vi ser her vanlig og typisk hos Faust, han går mer og mer i retning av **dynamikk av handling og av streben**.

Og den svarte puddelen, altså **Mefistofeles**, hver gang han hører Faust nevne alternativer innenfor den **kristne horisonten** så **knurrer han**. Tre knurr, etter hverandre, og det er **når Faust tematiserer kristne forestillinger**, slik som **kjærlighet**, forestillingen om **livets kilde**, og altså denne begynnelsen av evangeliet, **med logos eller ordet**, også videre utover. Hunden, puddelen, blir mer fornøyd når **Faust endrer oversettelsen av logos**, ikke som ordet, ikke som tanken heller, ikke som kraften, men ender da med dåden. Da **knurrer** han igjen, og nå også som **aksept**. I tråd med dette, det er forestilling av handling, av dåd, at også da **puddelen, transformerer** seg og blir til å treffe han som en endrende kraft. **Puddelen blir til Mefistofeles**. For djevelen, Satan, Lucifer, er det mange ord og navn som blir tatt i bruk for å kalle **Mefisto** ved andrenavn enn Mefistofeles, fluekonge, tyv, løgner, lurifaks osv. Dette er vanlige ord som er blitt brukt om djevelen opp gjennom hundreårene.

Mefistofeles

Mefistofeles presenterer seg og sier: «Til tjeneste, min herre!», også sier han, når han får spørsmål om hvem han er: «En del av kraften som har fått den lodd å ville ondt, men virke godt.», «Jeg er den ånd som sier nei!», og «Jeg, delen av en del, som har vært alt engang, er del av mørket selv, som av sitt moderfang har født alt rommets lys, det stolte lys som tror det kan erobre makt fra natten, fra sin mor.» (81). **Nå** [ifra s. 81 og utover] vet Faust og forstår han hvem denne er som har omskapt seg fra

den svarte puddelen til farende skolast. Nå vet han dette er **djevelen**, og vi er **på vei mot det veddemålet mellom Faust og Mefistofeles**, som inntreer i andre studerkammersscenen.

Djevelen, Lucifer, han var **opprinnelig blant erkeengelen** i de **bibelske beretninger**, men Lucifer fall ifra skapelsen. Og slik var han **paradoksalt** nok **Guds redskap** til å holde menneske på den rette vei, ved at **djevelen plager og piner og frister** og fornedrer og **sanseliggjør menneske**, så bidrar djevelen til å holde menneske på den rette vei, og innenfor gudstroen likevel.

Til scenens slutt, og Faust nå vet hvem Mefistofeles er, så **har Faust faktisk et visst overtak** over **Mefistofeles** akkurat her. For her innledningsvis i Mefistofeles yrke, så har han visse **bevegelsesproblemer** inne i studerkammeret til Faust, der det henger en **fem-hakkede stjerne, pentagrammet**, og Mefistofeles må bedøve og døyve Faust ned en stund her for å kunne håndtere og komme seg forbi dette tegnet om, av **pentagrammet**, som Faust har hengende på veggen. Så **nedsløvingen av Faust**, gjort av Mefistofeles i samvirking med de åndene som virker sammen med han her, det er det **trikset Mefistofeles** må benytte seg av for på denne stadiet å bevege seg friere. Pentagrammet som altså henger på veggen i studerkammeret hos Faust, det er en **femtagget stjerne** som var brukt av pansofistene, alkymistene og trollmenn i **middelalderen og barokken**, og det dette tegnet betyr, med sine fem tagger, det er **bokstavene i navnet**: J-E-S-U-S – **Jesus** – og det på dette stadiet midlertidig et artig opptrinn dette for øvrig, et tegn med betydning som Mefistofeles i dette øyeblikket ikke kan forholde seg til eller se på. Men djevelen som han er, så klarer **Mefistofeles å løse** dette ved å **døyve bedøve Faust** ned slik at han kommer seg forbi.

«Studerkammer II»

Nå er kommet til scenen, studerkammer II (som går fra 89-108). Nå begynner **spenningen i dramaet** å tilta seg. Det er her i denne scenen vi finner det **sentrale og berømte veddemålet** mellom Faust og Mefistofeles. Dette er en av de viktigste scenene i Faust I, som sagt her inngås veddemålet mellom Faust og Mefistofeles. Mens **Mefistofeles** for første gang framtrådte som en **svart puddel**, og deretter som en **skolast**, altså en teolog i form av, så framstår han nå som **adelsjunker**, altså som en slags **militær**. Det er ikke akkurat noen metafysisk rolle dette på jorden, det **militære er opptatt av jordiske strategier**, kamp på jorden. Og Mefistofeles syntes også Faust bør kler seg likedan. Slik at han skal få lyst på livet.

Nå innledningsvis, forteller Faust til Mefisto om sitt forhold til Gud som er i fare. **Og hvorfor?** Jo, det er sentralt fordi Faust har ennå ikke sett fruktene av kristentroen. Faust har et **fokus på livet her og nå**, han er innstilt på dette livet, og som en konsekvens av livet hans er uttørket og ufruktbart, sier han at han altså **vil heller dø**, han hater dette livet. Dette er en viktig kommentar.

Jeg føler nok i allslags klær min dag på jorden like dyster. Til lek er jeg for gammel, og jeg er for ung til ikke å ha lyster. Kan verden gi meg mer enn plage? Du skal forsage! Skal forsage! Er den evindelige sang vi alle uavbrutt får høre; den skurrer levedagen lang bestandig verre i vårt øre. Hver morgen vil jeg våkne gruoppfylt, og kan da gråte blod fordi jeg skal se dagen løpe meg forbi med alle mine ønsker uoppfylt, den klandresyke dag som stenger for selv hvert minste håp om lyst, og som med tusen grin fortrenger all skaperglede i mitt bryst. Og på mitt leie kaster jeg meg fælen og skremt når natten faller på. Selv der er ingen fred å få, for ville drømmer fyller sjelen. Den gud som bor i menneskesinnet, kan i mitt innerste slå ild; men han som rår for kreftene der inne, har ingen virkning utadtil. Så er da livet selv blitt meg en pest. Jeg hater det, og finner døden best.

Foreløpig, er altså løsningen på livets umulighet, å slippe bort fra livet. Igjen melder tanken seg om **selvmord**, som vi husker. Forrige gang var det med **giftflaska** i «Natt»-scenen der det var påskemorgenklokkene som reddet han. Her i denne tilstanden er det at **Faust nå forbanner**

tomheten i livet. Her nederst forbanner Faust alt skinn og alle tomme drømmer, og alt som lokker ham.

Ble jeg fra skrekkens avgrunn båret tilbake av en kjent, kjær sang, ble sinnets rest av barndom dåret av lykketidens ekkoklang, forbanner jeg nu dette hilder som gjør vår sjel forventningsfull og binder den med gjøglebilder til dette sorgens fangehull! Og jeg forbanner åndens rene narraktighet: å tro seg stor! Forbanner blendverk-fenomenet som kleber sansene til jord! Forbanner hykleriske drømmer om ry og navn med evig liv! Forbanner dette vi berømmer som vårt: som gods og barn og viv! Forbanner Mammon som vil egge vår trang til djerv aktivitet, men rer vårt leie for å legge oss ned i bløt uvirksomhet! Forbanner druens balsamsdråpe og kjærlighetenes bryllupsfest! Forbanner tro! Forbanner håpet! Forbanner tålmod aller mest!

Faust altså forbanner. alt skinn, alle **tomme drømmer**, som sagt, alt som taler lokketoner til sjelen hans. Altså han forbanner det som **utgir** seg for å være **rikt og stort**, men som, og som framstår som **egentlighet, men som er tomt**, fremfor alt er det tålmodigheten han forbanner, det som gjør en venter videre og aksepterer tomheten, **altså han forbanner håpet** ser vi på side 90-91. Og nå er Mefistofeles sterk nok.

Veddemålet: Faust og Mefistofeles

Nå er vi i **opptakten i det som blir veddemålet** på følgende sidene. Først, er det Mefistofeles som foreslår et samarbeid. **Mefistofeles** tilbyr seg å være **følgesvenn og veileder** så skal det **bli slutt på tomheten i Faust sitt liv**. Mefistofeles:

Hold opp å leke med din ve, en gribb som tærer på din levglede! (...) men hvis du vil ta til takke med meg som en venn ved din side, skal jeg med glede bli det, skal det på stedet gjelde: Jeg er din felle. Vil du det selv, er jeg din tjener, er jeg din trekk!

Faust spør så: «Hva er vilkåret?» Siterer: «Hva krever du så jeg skal gi i ende?». Så kommer **Mefistofeles med vilkåret**:

Jeg blir din tjener her – i jordelivstiden – og lystrer hvileløst hvert vink jeg gis; når vi så møtes på den andre siden, da skal du tjene meg på samme vis. (92)

Vilkårene er altså at Mefistofeles han skal følge Faust sine ønsker i det jordiske livet, mens **tilværelsen etter døden** skal beherkeses av Mefistofeles, det er **Mefistofeles vilkår**. Men nå når **Faust lar seg friste** på tanken til jordisk sanselig liv og glede, **så er det Faust som tilbyr Mefistofeles et veddemål**. Faust sier at dersom det **sanselige i livet noen gang skulle tilfredsstillen han slik at han ber tiden stå stille**, da kan Mefistofeles gjerne ta han. Det Faust ønsker, det er dette han vil ha, nemlig det er å **aldri være tilfreds og alltid ville mer**. Og her **bygger Faust** på sin **streben**, sin **erkjennelsestrang**, sitt **vitebegjær**, slik han kjenner seg selv. Legge merke til, dette er den dramatiske knuten i *Faust I*, og det er et helt sentralt tekststed nå skal sitere, **her inngår de veddemålet**. Veddemålet, vokes dramatiske knute, går som følger: Faust:

Den stund jeg strekker meg tilfreds på late hynder, da la det være ute med meg straks! Kan du med løgn og smiger la meg få følelsen av selvbehag, kan du med nydelser bedra meg, så lad det bli min siste dag! Slik vedder jeg! (94)

Et veddemål, **Mefistofeles slår til**. Faust:

Mitt neveslag! Såfremt jeg sier til sekundet: Du er så vakker! Bli her! Dvel! Da kan du lenkeslå min sjel; da går jeg gladelig til grunne! La bare likferdsklokken gjalle; for tjenerplikten er du fri. Stans uret! La dets viser falle! For meg er tiden da forbi! (94)

I **veddemålet**, som **utgjør den dramatiske knuten**, så bygger Faust på, og satser han på, sin erkjennelsestrang, sitt vitebegjær, sin streben og sitt menneskelige handlingskraft. Etter Mefistofeles sitt ønske, så **undertegner Faust veddemålet også skriftlig**, og det gjør han gjennom en **dråpe blod**. Vi kan si at **Faust begjærer en kontinuerlig utvikling, en uendelig vekst**, han vil ta opp i seg stadig nye erfaringer. Og dette **gjør han til et bilde på det moderne**.

Faust håp: Balanse mellom sanselige og åndelige

Nå er det **høy spenning**, stor spenning i **handlingsgangen** i dette dramaet. **Men huske på**, at når Faust nå velger dette alternativet med Mefistofeles, så får han altså tilgang på verdens sanselighet, all sanselighet i tilværelsen gjennom Mefistofeles, **men** når han velger dette **alternativet**, så er det **også med overbevisning** eller et **håp** om eller **muligheten** for at Faust kan **finne en balanse mellom sanselige og det åndelige**. Det må vi holde fast ved er tilfelle i valget av dette alternativet. Faust:

Du hører jo: jeg søker ikke gleden. Til hvirvlen gir jeg meg, til rusen som fortviler, forelsket hat, elendighet som smiler! Befrikk for vitelysten skal min sjel nu aldri lukkes mer for noen smerte; hva hele menneskeheten ble til del, det vil jeg nyde samlet i mitt hjerte, ta opp dens dype og høyder i meg selv, og bære byrden av dens ve og vel, så slektens sjel vil bli mitt eget vingspenn, til jeg engang går under, jeg som den. (96-97).

Altså **både** det høye, **åndelige**, og det dype, **sanselige**, er det han vil **erkjenne**. Begge deler hører hjemme i Faust sitt valg i dette veddemålet han inngår med Mefistofeles. Og som vi vet, når leser verket, det holder hardt i det videre forløpet. Nå mens Faust går og gjør seg klar, så slutter studerkammer II scenen, men en comic relief, der Mefistofeles i møte med den purunge, nye og naive studenten raljerer over boklig lærdom og alt som er akademisk. Og så på scenens siste side, 108, da er Faust og Mefistofeles klar til å legge ut på livet bokstavelig talt. Mefistofeles kappe og et puff hydrogen, eller flammeluft, sender de i første omgang til Auerbachs kjeller i Leipzig.

Overgangsscener

«Auerbachs kjeller i Leipzig»

Auerbachs kjeller i Leipzig (s. 109-124) er **verkets første overgangsscene** (jf. Skissa over dramaets oppbygging). denne **drikkebulescenen** som er **Faust sitt første møte** med det **sanselige livet** sammen med Mefistofeles, er full av komikk og underholdning (vi må gå raskt forbi den her). Men skal **legge merke til** og få med oss, at også her, som i alle andre sammenhenger der Faust ser ut til å meske seg med sanselige livet, også erotisk og seksuelt, så **bærer Faust med seg hele tiden også ikke bare den sanseorienterte siden**, den nyteorienterte siden, men også den andre **åndelige siden** i seg. Det ser vi her s. 121 f.eks., der Faust er midt oppe i all ujevne som går for seg i denne drikkebulen, sier: «Jeg vil nu helst få dra min vei.»

Når **Mefistofeles** her begynner med å visе Faust en annen side av universitetslivet så er det **mislykket**. Her er studenter, som ikke har rammet av den åndelige fordervelsen som har rammet Faust, og det er dette Mefistofeles vil ha fram for Faust nå, men som vi har hørt: «La oss reise oss», sier Faust. Det er mislykket for han. Det blir klart for Mefistofeles at det er ikke denne typen materielle og verdslige sensuelle nytelser **Faust** er ute etter. Han vil ha noe annet som er sensuelt. (gå ikke nærmere inn på denne scenen). Men følger Mefistofeles i det han tar Faust med seg til dramaets andre overgangsscene, Heksekjøkkenet.

«Heksekjøkkenet», «Hexenküche»

Scenen heksekjøkken, Hexenküche (s. 125-138), er også en **overgangsscene** i *Faust I* (jf. Skjema over oppbygging). Den har tre dramatiske og tematiske funksjoner: For det første, så har den som oppgave å **gjøre Faust 30 år yngre**, gjennom den **foryngelsesdrikken** som han blir gitt til dels av

hekser. **For det andre**, så inneholder heksekjøkkenscenen, **prolepser** som peker fram til Gretchen i Gretchen-tragedien. De prolepsene er knyttet til det Faust her ser i det magiske speilet. **Og for det tredje**, så har heksekjøkkenscenen til oppgave å minne oss om Faust sin andre side, den åndelig side, ikke bare den sensuelle, som han møter til stadighet gjennom Mefistofeles. Disse påminningen om Faust sin andre side i den løsningen han har valgt, å gå ut og prøve, sammen med Mefistofeles. Det er en **heterogen scene** dette, der det i side om side spiller både på **hentydninger** til det vi kan kalle **en realistisk verden** i fra Goethes egen samtid, i form av henspillinger på litterær debatt, på lotterivirkosomhet og på politikk, og på den andre siden, **framstiller en metafysisk eller eventyrlig** sagnverden basert på tradisjonelle hekseforestilling bl.a. De **hekseforestillinger** tar oss inn i en virkelighet av **fantasi og fabel**, en slags marerittverden, kaotisk og forvirrede, som fra **Mefistofeles** side er **ment å undergrave Faust sine verdier**. Så scenen beveger seg på et **dobbelt plan**, både på et reelt, eller realistisk plan, og den glir over i det andre planet, **det imaginære, det fantastiske**; det er en verden av perversjoner, av absurditeter av blasfemi, og det er bebodd av dyremennesker som snakker.

Foryngelsen av Faust

Når det gjelder **foryngelsen av Faust**, så gjør den han i stand **til å kunne forholde seg til Gretchen**, senere i Gretchen-tragedien. Når han møter henne der. Den magiske drikken som forynger han blir kokt sammen av en **heks** i en seremoni, som parodierer den kristne høymessen. Det er ganske uhyggelige saker dette her, for eksempel der heksen framfører lange **litanier** (bønn/påberopelser), det virker som tomme regler og de er manende på Faust, og når Faust får dette brygget av heksen, så er det et **brygg** som **styrker** en side ved Faust og hans natur som inntil nå har slumret, nemlig sensualiteten. Når det gjelder foryngelsen sier Mefistofeles: «Han er en venn av meg; jeg unner ham det beste i ditt kjøkken satt på bordet. Så tegn din ring, si trylleordet, og la ham få en diger dram!» Og der heksen gir Faust drikken så sier Mefistofeles: «Ned med den! Drikk den med det samme! Den gir deg snart en herlig rus. Med djevelen er du alt blitt dus, og skulle være redd litt flamme?» (137).

Prolepse-funksjonen

Når i **prolepse-funksjonen til Gretchen**, som kommer i Gretchen-tragedien, så er denne prolepse-funksjonen et **sentralt punkt i denne scenen**. Faust blir fascinert av dette magiske speilet. Faust som hele tiden stått og sett i et speil snart like ved. På avstand, sier Faust:

Hva ser jeg for et himmelbilde der i tryllespeilet? Å, du lykkebringer: lån meg de raskeste av dine gudevinger, og før meg, elskov, dit hun er! Akk, jeg må bli her; hun vil straks forsvinne i tåke hvis jeg er så frekk å nærme meg; da glir hun vekk. Å, skjønneste gestalt av kvinne! Kan skjønnheten bli så intens? Kan jeg i denne kropp som hviler, finne en alle himlers kvintessens? Fins noe slikt på jord? (129-130)

Og **Mefistofeles som her ser at får Faust på kroken** når det gjelder **elskov og sanselig kjærlighet** sier: «Men se deg mett for denne gang, min venn; en skatt som henne skal jeg saktens greie å spore opp. Lykksalig den som deler hennes brudeleie!» (130). Videre Faust: «Jeg blir forrykt av dette spill!» (131). Og Faust kommer tilbake til det bilde han ser i denne magiske speilet mot slutten av scenen: «La meg få ta en kikk i speilet bare! Den kvinnen var så altfor skjønn!» (137)

Påminnelse av åndelige side

Og når det gjelder scenens **påminning om Faust sin andre side**, ved siden av den sensuelle, som blir vekket her i heksekjøkken-scenen, så kan vi legge merke til enda **ikke syntes å være en ren erotisk visjon** dette, men også et **snev av åndelighet** her. Når alt kommer til alt, er det til slutt, etter både *Faust I* og *II*, **den åndelige guddommelige kjærligheten** i samspill med den **sanselige** som **kommer til å redde han**.

Når det gjelder den sanselige, sensuelle og erotiske dimensjonen som Mefistofeles hevder her helt klart driver og vekker i Faust, så har vi også **påminningen om Faust sin andre side**: Eks. [111]: «Jeg avskyr hele kostebinderiet», [113] «Det verste avskum noen skulle se». Og 135 sier Faust til Mefistofeles: «Hva skal det tjene til å prøve med disse ville fakter, dette tøvet? Jeg kjenner mer enn godt nok til alt dette ekle narrespill.» Og side 136 sier Faust: «Hun har visst tenkt å søndermale mitt hode med absurde ord? Det er som hører jeg et kor av hundre tusen narrer tale».

Til slutt

Med alt dette gjør heksekjøkkenscenen, Faust og oss klar til det som følger som **andre hoveddel** i verket *Faust I*, nemlig **Gretchen-tragedien**. Faust er blitt forynget og gjort i stand til å kunne forholde seg til Gretchen. Han har sett i det **magiske speilbilde** av det som vil bli Gretchen, i det følgende, og sammen med **vekkingen** i ham gjennom Mefistofeles av alt det **sensuelle**, alt det sanselige, alt det **erotiske**, så har vi også blitt **minnet om Faust sin andre, åndelige side**. Alt dette fører oss over til Gretchen-tragedien.

Faust er hele veien splittet med de to sjelen som bor i han. Vi har sett at **Goethe ikke bruker Faust stoffet til skrekk og advarsel** slik det ble gjort i tradisjon med folkebøkene, **men** vi ser at Goethe brukte Faust-stoffet som et **middel** til å **framstille** og å **drøfte den moderne erkjennelsen**. Og til å framstille det moderne splittede fremmedgjorte selvet.

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I* – 5/5 (Lars Sætre)

Innledning – DEL 5

Her vil det bli gitt tekstgjennomgangskommentarer til **Gretchen-tragedien**, tragedien om Gretchen, eller Margarete som hun heter også. Og etter hvert nærme oss avslutning på forelesningen ved å legge fram noen **bredere perspektiver**. Som ellers er det også nå i forbindelse med fokus på Gretchen-tragedien, greit at har skjemaet over verkets oppbygging (kompendiet).

Gretchen-tragedien (Margarete-tragedien)

Gjennom hele 1800-tallet ble den såkalte **Gretchen-tragedien** betraktet som **kjernen i Faust**, og den bel feiret som en av de store kjærlighetshistoriene gjennom tidene. Etter det, på 1900 og vårt århundre, så er **lesere kanskje blitt mer skeptiske og utålmodige** med denne historien, og det finnes sikkert forskjellige grunner til det. Bl.a. så kan Gretchen virke eller framstå som rett og slett for god til å være sann. Eller interessant for noen vil kanskje si at den **enkle uskylden** og renheten hennes tilhører mer melodramaets verden enn tragediens sin. Men andre lesere (Lars S. blant dem), mener at **Gretchen er en mer dynamisk skikkelse** enn mange vil ha det til. I Gretchen-tragedien kan vi si at Faust sin enorme erkjennelseskraft og store vitebegjær blir flyttet **fra den store verden** og inn i den **lille verden**, den lukkede religiøse og folkelige verden som Gretchen hører hjemme i. Faust sin kjærlighet for Gretchen representerer hans første virkelige deltagelse i livet. **Mefistofeles** som ser det som sin oppgave å føre Faust i kontakt med de groveste former for sensualitet, og kjønnsliv og sex, og all nedrigheit, han er derimot **ikke klar** over hva slags krefter det er i kjærligheten. Og noe av **ironien i Gretchen-tragedien**, er at **Faust utvikler** seg faktisk i en viss forstand til et **bedre menneske** gjennom det vedvarende samværet med Mefistofeles. Faust møter **kjærlighetens kompleksitet**, han erfarer den er sanselig, ja, men han erfarer og – og dette er koblet etter hans **higen** om hele tiden å ha en **åndelig dimensjon** senere – erfarer også at kjærligheten er høyverdig guddommelig omfattende, altinkluderende, at den er også en **omsorgskjærlighet**. Gjennom Gretchen-tragedien blir Faust mer sensibel; han kommer i kontakt med noe virkelig utenfor seg selv og utenfor bøkene, han utvikler og **empati** og en slag om midlertidig evne til nærhet. Etter et liv oppslukt av kunnskap

blir han genuint interessert i et annet menneske, og er klar for kjærlighet og forførelse, både det **høye og det lave**. Og det skifter fra scene til scene.

Eros, den sanselige kjærligheten; **agape**, den altomfattende, altinkluderende, omsorgskjærligheten, som på latin heter caritas. Eros henholdsvis agape, caritas. Men selv om den **kjærligheten**, den komplekse som Faust møter, på sett og vis er Faust første skritt mot guddommelig nåde, så ender selve **kjærlighetsforholdet** i Gretchen-tragedien **nettopp i en tragedie**. Derfor er altså forholdet mellom Faust og Gretchen, ofte blitt kalt for Gretchen-tragedien. Historien mellom Faust og Gretchen er en historie om forførelse, mord, galskap, barnemord; det er en av de mest kjente kjærlighetshistoriene i verdenslitteraturen.

Historien om Gretchen tilhørere den såkalte **lille verden**, den folkelige verden, vanlige folks verden, som Mefistofeles introduserer Faust for. Som f.eks. på spaserturen med Wagner på påskemorgenen, og i Auerbachs kjeller sammen med Mefistofeles. Men til forskjell fra da, er **Faust** nå blitt mer ivrig og interessert, og også blitt **kjødelig fyr**, men vi skal hele tiden tenke på at Faust hele tiden bærer med seg sin andre siden og, den som er **høyverdig og åndelig**. Dette motivet blir hele tiden ført videre gjennom også Gretchen-tragedien når det gjelder Faust. Og denne utformingen innebærer da, en variant av **sikademotivet**, opp og ned, som hele tiden går gjennom verket *Faust I*.

Gretchen-tragediens første del

Den **romantiske idyllen** som omgir de første **møtene** mellom Faust og Gretchen indikerer og at denne lille verden er bebodd av ubekymrede mennesker som står helt utenfor problemstillingen som Faust tidligere har bakset med, hans filosofiske og metafysiske grubling. **Gretchen er pur**, og ren, og uskyldig og medmenneskelig, hun er et **godt menneske tvers igjennom, men hun** – og her et viktig punkt – **hun er ikke immun overfor smiger**. Dette f.eks. i forbindelse med de to smykkeskringsgavene hun finner på rommet sitt, når Faust plassert med Mefistofeles hjelp, de to episodene, men også **reaksjonen hennes** på å bli **tiltalt i positive ordlag**, viser at hun **ikke er immun overfor smiger**. Dette er i dramateoretisk eller dramapoetisk perspektiv **Gretchen** sitt hamartia. Det er hennes feil eller feilgrep, eller feilvurdering av situasjoner, og det er noe som er innebygd i denne ellers helt gjennom ekte gode, rene karakteren.

Vi får med oss at tilnærmingen mellom Faust og Gretchen som skjer ved Mefistofeles tilrettelegging og hjelp, den tilnærmingen skjer gjennom første del av Gretchen **tragedien sine fem første scener**, fram til og med «Gate», som så langt er **Gretchen-tragediens eksposisjon**. Også i første delens to (siste) scener, «Hage» og «Lyshuset i hagen», der skjer den første lille formening mellom de to, i den siste scenen der i form av et **kyss**. Nå er de hengivne til hverandre. Derifra, går den uavvendelige tragiske handlingen videre for Gretchen, og den utvikler seg med **indre drepende logikk**. Vi får med oss **Mefistofeles renkespill** som gjør nabokona, Marthe, knutepunkt mellom de to elskende. Vi får også med oss **motsetningen**, men og samspillet, mellom den høye, rene og åndelige kjærligheten og den lavt sensuelle, seksuelle, kjønnskjærligheten. Og i det de begge begir seg med seg av hver sin disse kjærlighetsformene, så er det også hver på sin måte **samtidig åpne for den andre**.

«Skog og grotte» - Peripetien

Så følge den første og den **viktige overgangsscenen** «Skog og grotte» i Gretchen-tragedien. Der **Faust**, først alene, har trukket seg tilbake og han **reflekterer** over de krefter som er på gang inne i ham. Først er de to **kreftene i balanse**, den høyere kjærligheten har ført Faust til denne panteistiske naturopplevelsen, men **begrensningen** ligger i at kjærlighet også er sanselig. **Elendigheten** kunne ha **stoppet her i likevekt**, men **Mefistofeles** bryter inn, Mefisto bryter inn og **lokker Faust** med den fysiske kjødelige og også nedrige sidene ved den sanselige kjærligheten. Faust, med flere replikker i

denne scenen, forsøker å stå imot og holde for lag likevekten, men så får Mefistofeles **Faust til å gi etter** for denne **lave sanselige** delen av kjærligheten, og vi får **Gretchen-tragediens peripeti**. Her vender det seg, og her er det **Mefistofeles** får Faust til å ta en avgjørelse om at nå skal **alt gå for denne sanselige kjærligheten**.

Hva er min salighet i hennes armer? Nei, selv når hennes favntak varmer, vil jeg fornemme hennes nød. Er ikke jeg en flyktning uten bolig, er fredløs uten mål og hvilested, som lik et vannfall styrer seg utrolig fra skrent til skrent mot svelget – alltid ned? Der tett ved stupet i alpehytte er hun som barnslig likefrem og enkel sysler og gjør nytte i denne lille verden: hennes hjem. Og jeg, av Gud forskutt, jeg hadde ikke nok med å få sønderbrutt en klippe, blokk for blokk! Nei, hennes fred må jeg nu undergrave! Det offeret er selve djevlekravet! Demon, forkort min tid av skrekk her nede! La det som her må skje, skje fort! La hennes skjebne ramme meg i skredet, og begge bli tilintetgjort! (179)

Der har **vendingen intruffet**, og handlingen videre går nå uavvendelig i retning **Gretchens tragiske fall**.

Gretchen-tragediens andre del

«Marthes hage»

I andre del av Gretchen tragedien, i scene: «**Marthes hage**», der **spør Gretchen** Faust ut om **kristentroen til Faust**. Selv om Faust hele tiden **bærer motivet** om den **høye ungdommelige kjærligheten** i seg og med seg, er han her blitt så gira etter begjæret etter den lave sanselige og seksualiserte kjærligheten at han **svarer unnvikende**. Dette føre fram **til en anelse** av det som kan kalle en **foreløpig anagnosis** hos **Gretchen**; hun forstår eller aner at Faust ikke er fullt ut kristen, i hvert fall ikke i levemåten hans nå. Gretchen (Margarete) sier: «Den lyder så riktig, talen din, og likevel er det noe som er skjevt: du har ingen kristendom.» Dette er altså i første aningen av **innsikt** hos **Gretchen**, men det er for sent. Det er ingen vei tilbake nå.

Dette fører fram til Gretchen-tragediens **første mord** – **mordet på Gretchens mor**. Her gir **Mefistofeles Faust gift-dråpene** som Faust sier til Gretchen at hun kan ta med seg hjem og gi til moren, for det er **sovemedisinen**, det er **bedøvelsesmedisin** som skal få moren til å sove, slik at Faust og Gretchen kan elske seksuelt i Gretchens hjem.

Ved slutten av scenen ser vi at selv om **Faust forsøker å balansere tilgangen** til kjærligheten, den sanselige kjærligheten, med utlegningen også av motivet av høye og høyverdige side, så går det som det går, at han **blir styrt av Mefistofeles**, og følger selv med og med vilje, **inn i hjemmet til Gretchen** for å forføre henne seksuelt. Her holder Faust igjen: «Ditt monstrum! At det gode hjertet er oppfylt av sin tro, og vet at bare den gir salighet, forstår du knapt! – og heller ikke hennes dype smerte fordi hun tror sin elskede fortapt.» Og: «Du, din bastard av skitt og ild!» Og vi **forstår den sanselige, rent seksuelle** og også voldelige forførelsen skjer nå; Det forstår vi utav **Mefistofeles replikk**: «Vel, nå i natt –?» (187-188).

«Ved brønnen»: Gretchens andre anagnosis

Scenen «Ved brønnen» **samtaler Gretchen** med venninnen sin, Lieschen, om en annen venninne (Barbra) som er kommet i ulykken. Her **inntreffer Gretchens andre foreløpige anagnosis**: Hun forstår og har nå innsikt i hva hun har gitt seg i kast med. Denne serien av anagnosiser hos Gretchen finner vi som inne i forbindelse med utspørringen av Faust om kristendommen, vi finner den her i denne scenen, og igjen, som **fullt ut full anagnosis**, i **fengselsscenen** helt på slutten av dramaet. Her siterer Gretchen andre foreløpige anagnosis:

Å, hvordan kan jeg før ha talt med forakt om piker det gikk galt med? Jeg fant visst ikke sterke ord nok for andres synd, så den ble stor nok! Det svarte svertet jeg da selv, men ble det svart nok likevel? Jeg korset meg hovmodig før, og er ny selv i syndens klør! Men – alt som drev meg til det, var en lyst så god! Så underbar! (191)

Nå er vi kommet langt i den tragiske spiralen gjennom Gretchen-tragedien.

«Ved bymuren»

I scenen «Ved bymuren», framfører Gretchen i sin monolog av en variasjon av den **latinske hymnen** Mater Dolorosa. Hun står framfor et bilde av Maria og ber, og i den latinske hymnen står Maria ved korset. «Stabat mater dolorosa» betyr: «stod der moren fullt av smerte». Siterer Margarete: «Hjelp! Redd meg ut av skam og død! Akk, se meg, ha medynk med meg, du smerterike, se min nød!» (193).

«Natt»

I scenen «natt» møter **vi Valentin**, Gretschens bror, som er kommet hjem fra militæret etter han har hørt hva som har tilstøtt Gretchen. Men det er ikke alt for **Valentin for forlater henne** her, han reagerer på den måten at han i **all offentlighet skjeller henne** ut for det hun har gjort. Så nå står **Gretchen helt alene**; hun har mistet moren sin, hun mister nå broren sin, for han **blir her myrdet**, og har tatt avstand fra henne mens han ennå er i live. Og her skjer Gretchens-tragediens **andre mord**, mordet på Valentin, i det han kommer i veien for Faust og Mefistofeles og de må ta han av dage. Og **det er Faust som plasserer her det dødelige sticket i Valentins kropp**. Og her i denne **sanseligheten ekstreme fornedrelse stikker** altså Faust og Mefistofeles regelrett av. Faust kommer nemlig under det som på tysk heter «blodsband», han blir bannlyst, og kan bli fanget av myndighetene hvis han blir oppdaget for det mordet han her har begått.

«Domkirke»

Den siste scenen Gretchen-tragediens del 2, det er den som nå følger: scenen «dom (kirke)». Dom betyr her katedral/kirke. Denne scenen **framstiller Gretchens enorme lidelse**, og det viser henne i det hun tar del i en messe for Grethens egen mor. Her blir hun utsatt for bærende stikkende påminnende kommentarer gitt av en **ond ånd**, og som sammen med Gretchens replikker, veksler med koret sitt perspektiv. Scenen ender med at Gretchen ikke holder ut, hun **besvimer** rett og slett.

Oversettelse av latin i scenen «domkirke»

Snart systematisere litt når det gjelder framstillingen av de **tre mordene i Gretchen-tragedien**, men før nå forlater scenen domkirke, som har flere partier med **latinske tekster i seg**, så skal her oversette de. Det som koret synger:

*Dies irae, dies illa
solvet saeculum in favilla*

Det er del av et liturgisk rekviem («hvile») i den katolske kirke. «Dies irae», betyr **vredens dag**. Og de to versene som står her betyr: «Vredens dag, den dagen løser vår tidsalder opp i aske», dvs. **dommedag**. Men **interessant** nok kan legge merke til det liturgiske rekviemets siste del, det dreier seg om **nåde og om miskunn**, og det går Gretchen glipp av i det hun **besvimer**.

Det som koret synger:

*Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet adparebit,
Nil inultum remanebit.*

Det betyr: «Når dommeren sitter i sin dommerstol, vil det åpenbares hva som er skjult og intet vil være uten gjengjeldelse.» Videre:

Quid sum miser tunc dicturus?

Quem patronum rogaturus?

Cum vix justus sit securus.

Det betyr: «Hva skal jeg elendige da si? Hvem gjøre til min talsmann? Når ikke engang den rettferdige er sikker.»

Framstilling av de tre mordene

Så til **diskursene** om framstillingen av de tre mordene: Mordet på **Gretchens mor**, mordet på **Valentin** og mordet på **Gretchens eget barn**. Mordet på Valentin skjer **dramatisk i nåtid** foran øynene våre. Mens mordet på Gretchens mor og barn (barnemordet senere), de skjer **mellom scener** så å si. Men for **ikke råde noen tvil** om mordene virkelig skjer så skal vise til i hvert fall de mest framstående tekstpassasjene der de mordene blir omtalt etter hverandre i tur og orden. Da er dramateksten eget systematisering av disse mordene å finne for det første i scenen «domkirke», der **utaler den onde ånden** følgende:

Hva er i dine tanker? Hvilken misgjerning er i ditt hjerte? Ber du for din mors sjel [møren], som du lot sovne inn til en lang, lang pine? Hvis blod er på din terskel? [Valentin] – Og under ditt hjerte, gror ikke der alt et liv som engster deg og seg selv med illevarslende nærvær? [Barnet i Gretchens mage]. (202)

Så en **direkte framstilling** av **Valentin-mordet** i scenen: «Natt». Videre i scenen: «Gråværsdag. Åpen mark», den første scenen i Gretchens-tragediens del 3, der har vi Faust sin innledende omtale som går som følger, og det er om barnemordet, Faust sier, og Her **snakker Faust** som om det er til **jordånden**, for han kjenner ikke til den avtalen som er gjort i prolog i himmelen, så han skylder her på jordånden for det som har skjedd:

I elendighet og fortvilelse! Tatt til fange – etter lenge og ynkelig å ha irret om på jorden! Som misdedererke sperret inne i fengsel til reddsomme kvaler, den yndige, ulykksalige skapningen! Så langt er det kommet! Så langt! – Forræderske, usle ånd, og dette har du skjult for meg! – Stå! Bare stå! Rull forbitret med de djevlelske øynene! Stå der og tross meg med ditt uutholdelige nærvær! Fengselet! I ubotelig elendighet! Overgitt til onde ånder og en dømmende, ufølsom menneskehet! Og meg luller du imens inn i flauere adspredelser, skjuler hennes voksende jammer for meg, og lar henne hjelpe-løst gå til grunne! (230)

I den siste scenen i verket, i fengselsscenen, der **vedgår Gretchen, Margarete**, hva hun har gjort og her blir også alle tre mordene nevnt etter hverandre:

Min mor har jeg drept, og barnet mitt, det druknet jeg. Det ble da skjenket deg og meg? Deg også! – Er det deg? Få se din hånd! Jeg drømmer ikke dét? Din kjære hånd! – Er den våt? Å Gud! Tørk det bort! Er det blod på din hud? Hva har du gjort? Gjem kården din! Den gjør meg redd. Jeg bønnfaller deg! (239)

Siste referanse til Valentin-mordet.

Gjennom denne fengselsscenen er **Gretchen delvis i galskapen**, i uvidd, og hun har og et **tiltakende klarsyn**. Her når klarsynet kommer er **selve vedgåelse** fra hennes egen munn over hva hun har gjort, kommer fram. Så der har i hvert fall sidereferanser der mordene framstilt og omtalt. Noen ganger «after the fact».

Overgangsscener

«Valpurgisnatt»

Nå følger den første av de to andre overgangsscenerne i Gretchen-tragedien. Nå først den som har fått tittelen «Valpurgisnatt». Valgpurgisnatt, eller **Valborgsnatt** er den natta som er natt til 1. Mai, da er det etter århundre lang tradisjon og myter og sagn slik at det blir holdt **heksesabbat** på **Blokksberg**.

Ikke anledning til å gå inn på denne scenen noe særlig detalj, men **Valpurgisnatt-scenens funksjon**, det er at den **nå som symbol**, symbolsk framstiller de tidligere hendelsene i denne forferdelige tragedien – Den framstiller i symbolske bilder, det som har **intruffet så langt på Faust** sin reise – på tross av hans andre høyverdige side – til denne **grove nederdrettede seksualiserte, den sanselige** mest elendige lidenskap, og alt her er framstilt som **symbolikk**. Men den har da også andre innslag av den **åndelige høye rene guddommelige kjærligheten**, spesielt mot slutten av scenen i det som framstår som for Faust som **Gretcens-visjonen**. Så også igjen i denne scenen er det et opp og ned, det er det ene og det andre, slik er det hele veien i dramaet. Når det gjelder det sanselige nederdrettede i denne scenen er det framstilt i flere bilder og navn av djevelen, altså med flere djevelnavn, men det er snakk om djevelen, og det blir framstilt nederdrettig sanselig siden i erotiske og seksualiserte motiv, også i billedlige omskriving benevninger av kjønnsorgan, osv.

Gretchen-visjonen

Men den **andre siden i kjærligheten**, den høyverdige, den guddommelige, den **får Faust se for seg** når vi igjen, i denne **Gretchen-visjonen** som han der opplever, **får se et motiv igjen** av Faust sin andre side, det høyverdige. Og siterer fra Gretchen-visjonen, Faust sier: «Mefisto, se den pene og bleke piken! Hun som står alene ... Hun glir så langsomt frem – lik én som går med sammenbundne ben. Jeg syns hun ligner, sant å si, min gode Gretchen ...» (220). Her ser altså Faust hvordan Gretchen er i ferd med å gå sin straff i møte, men han ser denne **vakre Gretchen** og han **kjenner henne igjen** med en gang i denne visjonen, og **det minner han på**, eller han er her igjen flyktig i **sin andre dimensjon**, i den **høyverdige** der han også har sansen åpen for den høyverdige guddommelige altomfattende kjærligheten.

«Valpurgisnattsdrøm», eller «Oberons og Titanias gullbryllup»

Den andre scenen i dette siste overgangsparitet er «Valpurgisnattsdrøm», eller «Oberons og Titanias gullbryllup». Denne scenen kan vi også fatte som et **intermesso**, og har en **løs tilknytning** til resten av verket. Men imidlertid på den ene siden og for det første så spiller den på motiv og personer fra Shakespeares A Midsummer Night's dream (En midtsommernattsdrøm), der det temaet som blir valgt ut til behandling her i denne Valpurgisnattsdrøm scenen, er **forsoningen** mellom alvene Oberon og Titania, og det er et utgangspunkt for et hyllingsspill for alvene. Dette høres løst ut, men i hvert fall, og i det minste når det er et sånt intermesso og en hvilepause-scene før vi kommer til tragediens tredje og siste del, der det virkelig strammer seg til, så **spiller denne scenen** «Valpurgisnattsdrøm» i det minste på et motiv om og en forestilling om forsoning, i dette tilfelle mellom alvene Oberon og Titania i det de gjenforener seg og har gullbryllup.

Det **andre scenen spiller på**, fremdeles med løs tilknytning til resten av verket, det er gjennom **epigram**, epigrammatiske framstillinger, **satiriske utfall** mot i Goethes samtid: forfattere og filosofiske skoler og politikere. Litt **heterogent** preg, men det er en hvilescene, og dermed forlater denne siste overgangssekvensen i Gretchen-tragedien.

Dramatiske knuten – Veddemålet mellom Faust og Mefistofeles

Den **dramatiske knuten**, som vi har sett blir knytt i veddemålet mellom Faust og Mefistofeles i den andre studerkammersscenen, i **gelehrten-tragedien**, den **knuten driver handlingen** i hele verket framover i dets begge deler. Og den blir egentlig aldri løst før helt mot slutten av *Faust II*, og **da til Faust sin fordel**. Men knuten driver altså dramaet framover, og som vi har sett flere ganger, **Faust har vært virkelig nær** å kunne tape overfor Mefistofeles i dette veddemålet, i det vi har sett flere ganger at Faust har vært så nær, ved å **bli værende i den nytelsen av sanselige nytelsene**, og den seksuelle nytelsen, den erotiske nytelsen, i den jordiske kjærligheten. **Men** han har altså i sitt **erkjennelses-gir**, som det heter, i sin **trang til erkjennelse**, og i sin **voldsomme handlekraft** også den andre siden med seg hele tiden som også dukker opp som motiv i ulike steder, den andre siden i han, som erkjenner den ærverdige guddommelige kjærligheten, den som er **altinkluderende**.

Det høres rart ut når vi står midt oppe i en **slik tragedie** som **Gretchen her er offer** for i, og der hun har sitt store fall og går til grunne innenfor, men dramaet er likevel slik konstruert og komponert at begge deler av Faust hele veien er med gjennom, selv om han kommer **farlig nær** til å stoppe opp og nyte det sanselige øyeblikket, men det gjør han altså ikke. Han greier seg selv stadig videre. Men han må ha **Mefistofeles sin hjelp** langt på vei.

Gretchen-tragediens tredje og siste del

Vi er nå kommet til Gretchen-tragediens **tredje og siste del**, som består av scenene: «Gråværsdag. Åpen mark», «Natt. Åpen mark» og «Fengsel». I den første scenen alt sitert fra, «Gråværsdag. Åpen mark» - **hvis det er noen plass** i verket at vi kan snakke om at Faust er nær sitt anagnorisis, sin innsikt, sin forståelse av hva som er på spill, så måtte dette være en av stedene vi kan si **er Faust anagnorisis**. Her ser han hva han har vært med på, **innser sine feilgrep** og ser hva han har utsatt Gretchen for.

Siterte Faust første replikk der (jf. «domkirke») (s 230, gjentar ikke). Men her er **Faust full av fortvilelse**, overfor det som har skjedd med den han er blitt glad i, Gretchen, og han innser hva han har vært med på å ha gjort og han **angrer**. Mot slutten av denne scenen ser vi Faust her, til tross for sin innsikt og i sin fortvilelse og anger, likevel er **avhengig av Mefistofeles hjelp**. Han må ha Mefistofeles hjelp til å få utført det han nå har **for seg som** eneste tenker på, nemlig **forsøke å redde Gretchen**. Faust sier: «Redd henne! Eller ve deg! Den gresseligste forbannelse over deg i årtusener!» Også: «Bring meg til henne! Hun skal befries!» (231-232). Dette klarer ikke Faust å gjøre alene, og som vi ser i denne scenen, **den Faust skjeller ut, eller de**, det er Mefistofeles til dels, samtidig som **Faust er avhengig av Mefistofeles hjelp** til å forsøket å redde Gretchen, men det er **også og fremfor alt** i denne scenen jordånden som Faust skjeller ut. Jordånden, som vi vet ifra **gelehrten-tragedien**, at Faust ikke klarte å holde ut med all jordåndens presentasjon av verden kun som sanselighet, det ble for sterkt for Faust. Men han **tror det er jordånden som står bak** at Gretchen er på vei til undergangen sin. Og igjen, hvorfor er det slik? Jo, han skjeller ut jordånden fordi Faust ikke kjenner til avtalen som ble gjort mellom Herren og Mefistofeles i **prologen i himmelen**.

«Natt. Åpen mark»

Den følgende scenen, veldig kort (1 side) s. 225. «Natt. Åpen mark». Der er Faust og Mefistofeles på vei forbi **Galgeberg/galgebakken**, det er henrettelsesstedet, på tysk «rabenstein», og her er det da myndighetene driver forbereder henrettelsesstedet, så denne scenen er **prolepse** til det som kommer til å bli **Gretchens skjebne** ved slutten av sluttscenen «Fengsel», som nå følger. I forbifarten bare nevne det **Faust sier nederst**: «De strør, og de vigsler.» (233) Det er et **motiv** som dukker opp igjen ifra Margarete eller Gretchens egen munn, der hun sier (s. 242):

Der bryter de staven; klokken vil slå. Å, som de binder meg, snører meg inn! Der har de alt lagt meg på blokken. Hver eneste nakke i flokken sitrer for øksen mot nakken min. Verden er stum som en grav!

Dette gjentatte motivet det **viser til de ritualene som fantes ved henrettelser**. Det var å **ringe med bjeller** i det den som skal henrettes blir ført fram til henrettelsesstedet, det er noe ala utsagnet i USA også i dag, «dead man walking» (her «dead woman walking»), og det andre med at strør og bryter staven, det ritualet, omfatter det å bryte en stav og strø den over den som var død, for å vise at nå er **vedkommende henrettet**.

«Fengsel»

Så starter siste scene «Fengsel» og går verket ut til. Her er det at vi **ser hvordan Gretchen har det i fengselet**. Hun er utsatt for **verste lidelser**, hun er i **vanvidd** og galskap, og vakler mellom det og den, og på andre sien et mer **og mer tiltakende klarsyn**. Denne scenen har ting til felles med og har lånt en del fra Shakespeares Hamlet i forbindelse med Ophelia.

Vi ser denne scenen, **Gretchens relative glede** ved å forstå at det er Faust som er kommet til henne igjen, men **vi ser også** hvordan det i det **tiltakende klarsynet** sitt tar **avstand fra Faust** sitt forsøk på å redde henne, ved at han har fått nøkklene som Mefisto har skaffet til veie; å kunne låse henne opp og ut – **men hun tar avstand fra den løsningen**. Og vi ser hun her også **aktivt tar avstand fra Mefistofeles**, hun kan også snakke direkte til han, det har hun aldr kunne gjort før, men her kan hun gjøre det, for her har **hun i sitt klarsyn og overbevisning tatt fullstendig avstand fra hva Mefistofeles holder på med**.

Og hvorfor er det slik? Jo, det er slik **fordi Gretchen**, gjennom denne scenen blir **mer og mer seg selv** – igjen, kan vi legge til. Gretchen blir mer og mer seg selv. Og **det innebærer** at hun, som er i **kjærligheten**, den høye altomfattende, guddommelige kjærligheten, som og på riktig måte utlevd, har rom for den sanselige, er villig selvsagt til det nemlig å **takke av sin verdslige rettslige dom**, og å bli **henrettet**. Men framfor alt er det **slik fordi Gretchen** her vil av hele seg, og med hele seg, **ta den andre høyre dommen**, nemlig Guds dom, hun legger seg **inn under det guddommelige** og tar Guds dom for det hun har vært med på og det hun har gjort.

Samme hvor vanskelig det kan være i stunder å se det, **har også Faust dimensjonen i seg**, til denne åndelige guddommelige altomfattende kjærligheten. Det er vanskelig å se det når **han er så nær** som han er flere ganger **til å tape seg** og fortape seg fullstendig i det sanselige eksessive, i det aller mest nederdrektige han har vært med på, og har risikert å bli værende der, **men han blir ikke værende der**, han strever med stadig videre.

Gretchen står her mot slutten av denne scenen for **fullt fram med denne kjærligheten** som hun i grunn alltid har vært bærer av, den altomfattende guddommelige åndelige kjærligheten. **Som har rom for den sanselige**, men som legger mest vekt, altså **kombinerer både eros og agape** (eros og agape eller caritas). Den kjærlighet som kan **forene både sanselige** og hele tiden holde fast hånd om den åndelige dimensjonen som er altinkluderende og som er en **omsorgskjærlighet**. Faust selv kommer ikke dit før på slutten av Faust II-verket. **Mens Faust altså her fremdeles**, og er **avhengig av Mefisto** jf. veddemålet inngått med Mefistofeles tidligere, så blir vi minnet om det motivet om å bli være i øyeblikket og nyte øyeblikks-opplevelsen. Vi blir minnet om det når Margarete sier: «Nei ikke gå bort. Der du raster vil jeg og raste (og kjærtegner ham).» Minnes, hvis jeg sier til «øyeblikkets deg», når han inngår veddemålet med Mefistofeles tidligere i dramaet.

Og minnet om at **Faust fremdeles avhengig av Mefisto** i det Margarete eller Gretchen, vil forsøke å kysse Faust her i denne fengselsscenen, men hun merker – **Nei, dette kysset er kaldt**. Det er en kald

person som står her, han er fremdeles i grepet av den nederdrettede sanselige Mefistofeles, og Faust ennå ikke forstått helheten i kjærligheten, nemlig både den sanselige delen og den store delen som omfatter den sanselige, nemlig den **altomfattende gudelige omsorgskjærligheten**. Og det er denne kjærligheten som på slutten her, på siste siden, **vinner igjennom**, og som finner **uttrykk i den nå klarsynte Gretchen sine replikker**, og kommer ut av hennes tale og munn.

Slipp meg! Vold er noe jeg skyr! Ta ikke i meg så hårdt og rått! Alt du har bedt meg om før, har du gått. (241)

Nå i **tredje anagnorisis** er **Gretchen helt seg selv** og hun vil derfor dø for Guds åsyn. Derfor er det ikke, som Mefistofeles sier: «Hun er fordømt!», Gretchen er ikke fordømt, nei hun er som står neste: «(Med stemmer som kommer ovenfra): Hun her forløst». «**Hun er reddet**». Det er **helt essensielt** at vi derfor forstå Margarete eller Gretchens sin siste replikk, der hun sier:

Din er jeg, fader! Frels meg du! Du hellige engleskare, slå ring om meg! Redd meg fra fare! Henrik! Jeg skjelver for deg. (243)

Gretchen, **skjelver for deg** – for Faust. Det er den **altomfattende**, verdensomfattende, **omsorgskjærligheten, agape**, Gretchen uttrykker her, ikke **eros** alene. Og dermed er det og omsorgen for Faust, for Faust hun uttrykker, ikke at hun redd for han, skjelver for han, for redd hun kan gjøre henne noe. Nei, det er tvert imot omsorg for Faust hun har i tankene. Den høyde omsorgsfulle kjærligheten som også rommer den menneskelige kjærligheten.

Det femte alternativet: Kristendommen – forening agape og eros

Denne altomfattende kjærligheten er det **siste av de fem alternativene**, tidligere skissert opp, som alternativer som Faust har søke langs i sin vitetrang, erkjennelsesbegjær overfor verden, og kunnskap om hvordan verden er og hvordan den henger sammen, og hvordan vi mennesker henger sammen med den. **Gretchen er alt i det erkjennelsesmoduset der**. Og hun har i grunn hele sitt liv vært i det erkjennelsesmoduset, Faust har nå stiftet bekjentskap med det på Gretchens sin måte, men han kommer altså **ikke til dette femte alternativet**, i måten å få tilgang til verden på og forstå den som et hele, hvordan verden henger sammen i sine deler, også moderniteten, gjennom den omfattende kjærligheten, **før han kommer fram til slutten av Faust II**.

I erkjennessøken sin etter hvordan verden henger sammen og i dette vitebegjæret, kombinert med den enorme handlekraften sin, så er de **alternativene som Faust prøver ut**: Vitenskapene, magien, jordånden, med tilbudet om den totale sanselighet i verden; for det fjerde alternativet som han velger med Mefisto, i **veddemålet** med Mefisto, om å la seg føre i retning av den jordiske sanseligheten, i Mefisto tilfelle på nederdrettede vis, men i **Faust** – med **også en tanke** om og **overbevisning** om at han skal klare å ha en høyere åndelig dimensjon i den tilnærmingen. Og vi har nå sett hva det alternativet innebærer og medfører av tragedier for enkeltmennesker. Og for det femte kristendommens alternativ: **Foreningen** av høyere, guddommelige, altomfattende omsorgskjærligheten og kjærlighet innenfor sanselige levde liv. **Altså både omsorgen og begjæret (agape og eros)**.

Sjette alternativ?

Spørsmålet er da om det er et alternativ også i det moderne, i moderniteten. Alt dette legger Goethe i *Faust I* og i *Faust II* fram for oss til både sansning og til refleksjon og ettertanke i det litterære kunstverket Faust I.

Dette reiser da spørsmålet om det ikke også finnes **et sjette alternativ til erkjennning av hvordan verden henger sammen**, hva den består av, hvordan man kan tilnærme seg den og hvordan en kan

forstå verden som en samlende heilskap. Her må vi gå tilbake til de innledende kommentarene i første del, der det i forbindelse med det moderne og moderniteten ble reist spørsmål om hva rolle litteraturen og kunsten har i det moderne. I den moderne verden som samfunnets overbygging er blitt splittet opp i ulike praksissfærer og kompetanse og ekspert-sfærer. Litteraturen og kunsten selv er en av disse sfærene, som også inkluderer kunstens og litteraturens mottakere, og også forfattere, men fremfor alt de kunstverk som blir skapt i denne sfæren. Der ble det sagt, ut fra kritisk teori og et modernitetssyn – et syn om det moderne – så har litteraturen som egen særskilt der en egen svært omfattende oppgave: Litteraturen, det estetiske felt, i tilgangen til erkjenning av verden, består ikke bare å være litteratur og kunst, og være kunst i sin egen særskilt, men for også tildelt oppgave i det moderne om å binde sammen igjen alle særskiltene til et samlet hele – en totalitet. Men nå altså på kunstnerisk/kunstferdig vis. Dette er og en tanke som vi trenger å vie ettertanke. Det er et alternativ i det moderne som også trenger videre refleksjon.

Avslutning

Med bakgrunn i alt dette vil avslutte og avrunde tekstgjennomgangen og alt annet formidlet og lagt fram med å si at for (Lars Sætre) er *Faust I* og *Faust II*, men det er *Faust I* behandler her, uten tvil et moderne litterært verk. Det er moderne og det på tross av sine heterogene trekk. Det er samlet til en heilskap til en totalitet, dette verket, som gir oss grunn nettopp til ettertanke om å erkjenne av hvordan verden kan henge sammen i det moderne, i moderniteten.

Hadde håpet også kunne gått inn på versemål og metrikk og kompositoriske trekk, og også diskutere i noe detalj interpretasjonsretninger, og noen av de tilgjengelige som sekundærlitteraturen.

Men når gjelder versemål og metrikk, så er de hoved-metrum som finnes i verket, bl.a. knittelvers, madrigalvers, oktavrimer, aleksandriner, terza rima, blankvers-passasjer i jambisk pentameter, frie vers og det finnes prosa. Et hovedsynspunkt når det gjelder bruken av disse og vekslingen mellom dem, er at de først og fremst er med å karakterisere personer. Altså med å gi karakterene liv.

Ut over dette så kan henvise til «Analytical table», delt i kompendiet, og henvise til sekundærlitterære tekstene. Og henviser til litteratur vitenskapelig leksikon og andre litteraturvitenskapelige fagleksikon.

Til slutt interpretasjoner, den tilnærmingen her, vært å lese *Faust I* som et moderne verk. Altså til dels tilnærmingen være modernitetskritisk i kritisk forstand. Andre interpretasjoner, anbefaler lese artikler i sekundærlitteraturen. Særlig Janns tilnærming. Og anbefaler Wyller-Aarnes artikkel, og ene, og Jakob Lothes artikkel. Framfor alt, utover disse, anbefaler sterkt å lese Paglias interpretasjon. Dette er et svært interessant arbeide og perspektiv på *Faust I*. Og er interessert å lese om de helt store sammenhengene, litterært, kulturhistorisk, samfunnspolitisk og interessert å dele *Faust I* som verdenslitteratur, for er det *Faust I* er, så vil anbefale også sterkt Jane Browns artikkel.