**Faust seier: “To sjeler, akk! har bustad i mitt bryst”. Gi ei tolking av Faust sin personlegdom i lys av denne utsegna**

**INTRODUKSJON [3.694]**

I denne oppgåva skal eg forsøke å gje ei fortolking av personlegdomen til Henrik Faust, som er hovudpersonen i dramaet *Faust* av Johann Wolfgang von Goethe. Dette er Goethe sitt mest kjende verk, og vert rekna for å være eit av dei viktigaste verka i litteraturhistoria. Tema og handling i *Faust* stammar frå gamle folkesegner om trollmannen Johann Faustus, som inngjekk ei pakt med djevelen om at han skulle få uavgrensa kunnskap og makt i det jordiske livet, mot at djevelen skulle få sjela hans etter døden. Desse segna, som seinare blei grunnlag for ei rekke ulike bøker av ulike forfattarar, tente som ei åtvaring mot kunnskaps- og erkjenningstrongen som oppstod under renessansen. I Goethes *Faust* er det derimot ikkje snakk om ei åtvaring mot strevet etter innsikt, men ein refleksjon over eit tilsynelatande uløyseleg dilemma: Korleis skal den erkjennande finne meining og heilskap i verd som er så kompleks og så fragmentert?

Dette er situasjonen Henrik Faust finn seg i. I sitt indre er han splitta mellom ei lengt etter det åndelege på den eine sida, og det sanselege på den andre, og han utbryt:

«To sjeler, akk! har bustad i mitt bryst, / dei vil gå kvar sin veg og skyr kvarandre. / Den eine klamrar seg med freidig lyst / til denne verda og dei gamle vanar, / den andre flyg med velde mot den kyst / der ånder sviv i høge banar.» (Goethe 1993: 53-54)

Faust sitt vitskapsliv klarar ikkje å stilne uroa i brystet hans, og saman med djevelen Mefistofeles reiser han ut i verda. I denne oppgåva skal eg forsøke å svare på følgande spørsmål: Kva er bakgrunnen for Faust sitt erkjenningsproblem? På kva måte hamnar Faust i konflikt med moderniteten? Korleis kan han foreine dei to sjelene i brystet sitt? Blir han forløyst? I den første delen av oppgåva går eg detaljert inn på Faust i den delen av dramaet som blir kalla *die Gelehrtentragödie*. Så vil eg kort diskutere nokre av utfordringane som Goethe opplevde i møte med moderniteten, før eg går over til å sjå på Mefistofeles og Gretchen sin påverknad av Faust i *die Gretchentragödie*. Vidare undersøker eg viljen som er drivkrafta til Faust, før eg ser på korleis dei to sjelene kan foreinast gjennom motsetningsparet apollinsk/dionysisk. Til slutt diskuterer eg kor vidt Faust lykkast i det han set seg føre i starten av dramaet.

**ANALYSE**

Henrik Faust er ein intelligent person med ein kunnskapshunger som aldri kan tilfredsstillast. Han har studert «alt», det vil seie filosofi, jus, medisin og teologi, som i Middelalderen utgjorde dei fire hovudfaga ved universitet. Drivkrafta bak dei iherdige studia var ei lengt etter evige sanningar, men når me møter han i dramaet, er han i ferd med å innsjå at dette var eit fåfengd håp, og arbeidsgleda er borte: «nå har eg inga glede av dette, / ingen veg til kunnskap var Den Rette» [1, s. 27] Det går opp for han at livet han har levd var bygd på illusjonen om at kunnskap åleine skulle leie han til den fulle erkjenning, og dette fører han ut i ei eksistensiell krise. Dette er eit symbol på renessansemennesket som gjennom studering av vitskapane kjem til seg sjølv, blir seg sjølv bevisst, men som der igjennom bryt ned *einskapen* som tidlegare haldt den konseptuelle verda saman. Faust stoppar opp, reflekterer over sin eigen stad i verda, og erkjenner dei sanselege realitetane ved studérkammeret der han oppheld seg: «Fordømte, mugne fangehòl, (…) Bak bøker sit eg gjerda inn, / der makkar gneg og støvet fyk» [1, s. 28] Dette gjev inntrykk av ein person som i lang tid har neglisjert sanseleg stimuli, til fordel for tankar, intuisjon og idéane si verd. No byrjar han derimot å innsjå at han som menneske aldri kan sleppe unna kroppen og sansane sin realitet, noko som bøyer lengten hans bort frå abstrakt kunnskap, og over til ei jordisk-sanseleg erkjenning: «Eg vil erkjenne kva det er / som djupast held i hop ei verd, / sjå sædet gro i livsens jord, / og ikkje grave meir i ord» [1, s. 28]

Faust forkastar vitskapen, og gjev seg over til magien, men utan hell. Han kikkar på teiknet for makrokosmos i Nostradamus’ verk og kjenner først ein åndeleg ekstase, før han utbryt: «Å, for eit skodespel! Men berre spel! / Kvar grip eg allnaturen med mi sjel?» [1, s. 28] Faust vil ikkje berre betrakte verda som ein nøytral observatør; han vil *kjenne* og *føle* den. Han går vidare til teiknet for jordånda, som tenner ein ny livsgneist i han: «Nå vil eg ut å prøve vågemotet, / få med all frygd og kval på denne klote, / slå alle hinder ned for fote / og ikkje støve ned i dette skrotet!» [1, s. 28] Jordånda gjev Faust den største lykke han har kjent, men denne totale sansinga viser seg å bli for sterk for han. Dette er det første eksempelet på splittinga, dei to sjelene, som pregar Faust. Splittinga består av dikotomien ånd (makrokosmos) og sansing (jordånda). På den eine sida ein dragnad mot kontemplasjon, forståing, den store samanhengen; på den andre sida ei lengt etter å leve i nået, å være til stades i verda, å kjenne livets puls. Dette skapar ei spenning i Faust, for så snart den eine av sjelene får oppfylt sine ynskjer, skrik den andre etter næring. Derav oppstår viljen og uroa som er drivkrafta til Faust. Korleis skal så han klare å foreine dei to sjelene? Er det mogleg for eit erkjenningsmennske som Faust å føle seg «heil» i den moderne verda?

Faust opplev nemleg at hans søk etter det evige og åndelege blir hindra av det skiftande og sanselege, og etter møtet med jordånda byrjar ein pessimisme å tre fram i tankane hans: «Alt det vår tanke grip av stort og herleg, / blir stadig invadert av framand rusk. / Så snart vi møter noko godt og ærleg, / vil dette syne seg som fusk» [1, s. 37] Denne foranderlegheita, både i den indre og ytre verda, er eit heilt sentralt fenomen for å forstå kompleksiteten i personlegdomen til Faust. Fordi verda og han sjølv stadig forandrar seg, finst det ingen platå av lykke, kunnskap eller meining. Så snart ein oppnår det ein trur ein treng for å bli fullkomen, dukkar det opp eit nytt håp og ein ny lengt. Ein kjem aldri i mål, og ingen evige sanningar er å finne. Sjølv den høgste lykke, går over:

«Uroleg jagar suta bort all frygd og ro, / bak stadig nye masker lurer *ho*: / Snart hus og heim, snart barn og viv, eit heilt register, / snart eld og vatn, død og dom. / Du skjelv for alt som ikkje kom, og feller tårer over det du aldri mister.» [1, s. 38]

Faust blir ille til mote av dette, og vurderer å ende livet sitt. Døden framstår som eit middel til å avløyse den eksistensielle uroa som plagar han, for i døden kan han bli heil igjen. Derimot blir han stoppa frå dette siste alvorssteget av eit englekor som syng at «Krist er oppstanden!». Lyden av koret og klokkeklangen vekker lykkelege barndomsminne, der han full av «himmelkjærleik» dreiv våryr leik i skog og mark. Psykologisk sett er dette interessant fordi barnet i leik representerer ei naturleg eksistensform som er fullkomen i høve til intuisjon, tenking, kjensler og sansing. Barnet er framleis fri for splittinga og spesialiseringa som moderniteten nødvendiggjer for vaksne, som det livlause vitskapslivet til Faust er eit døme på. Barndomsminna gjev Faust håp om at det finst betre måtar å leve på, og gråtande utbryt han at «jorda har meg att!» [1, s. 40]

Neste dag er Faust ute og samtalar med «tørrpinnen» Wagner, den vitskaplege assistenten som manglar Faust si lengt etter det sanselege, og som har nok med «åndens glød, som fører frå bok til bok, frå ark til ark!» [1, s. 55] Han kjenner seg tilfreds innanfor vitskapens grenser, og kjenner ingen lengt mot «det andre». Såleis kan han seiast å være Faust sitt intellektuelle motstykke, for der den subjektive Faust lengtar etter å bli ein totalitet i seg sjølv, er den objektive Wagner tilfreds med å være ein komponent i ein heilskap utanfor han sjølv. For den siste er moderniteten ein mogleik, for den første er den eit problem. Wagner blir åtvara mot den splittinga og følgeleg framandgjeringa som Faust opplev: «Med *ein* pasjon du stiller opp til dyst; / å hald deg borte frå den andre! / To sjeler, akk! har bustad i mitt bryst, / dei vil gå kvar sin veg og skyr kvarandre» [1, s. 55] Det er altså ikkje berre snakk om ei splitting mellom subjekt og objekt («eg mot verda»), men også ei splitting innetter i subjektet («eg mot meg»). Dei to sjelene, ånd og sansing, peiker i retning av ei av dei viktigaste problemstillingane som vaks ut av renessansen, nemleg høvet mellom den «sanne verda» og den «tilsynelatande verda».

Det som hender under renessansen er at vitskapen med si erkjenningstrong utfordrar dei gamle ideala, som gjennom heile historia har vore menneska sitt reiskap for å finne meining i livet. Gud, kjærleik, og evige sanningar er døme på ideal som renessansemannen Faust hamnar i konflikt med i det verkelege livet. Goethes *Faust* kan difor tolkast som ei utfordring av Platon, som delte menneske i kropp og sjel, og gav sjela og den «sanne verda» første rang. For, som Nietzsche seier om Goethe: «Den han tilstrebet, det var *totalitet*; han bekjempet splittelsen mellom fornuft, sanselighet, følelse og vilje» [2] Goethe søker å gjere mennesket heilt igjen, difor må han ta eit oppgjer med Platon sitt skilje mellom kropp og sjel, som då svarar til dei to sjelene som bur i Faust sitt bryst. Paglia skriv at «metamorphosis was the master principle of Goethe’s speculations in science and art,» og Goethe søker å attvinne eit holistisk verdsbilete tilsvarande det som eksisterte i det pre-sokratiske Hellas, der ein vurderte livet utifrå «livets synsvinkel», og ikkje utifrå kunsten, moralen eller vitskapen. [3] I verka frå denne kulturen verkar sjølv omgrepet «framandgjering», framand. «Gleden over den sanselige tilværelsen er alt for dem; og deres høyeste mål er å synliggjøre den for oss,» skriv Auerbach om karakterane hos Homer. [4] Her finn ein eit enkelt og heilskapleg syn på mennesket og livet, der ein lev i augeblikket og aksepterer lagnaden, og der lidinga ikkje vart sett på som ei innvending mot livet. Tvert i mot skriv Aiskylos at «det er gildt å ha lide når enden er god» [5] Korleis skal så Faust klare å komme i kontakt med dei sanselege delane av tilværet, og såleis forsøke å oppheve splittinga si?

Etter samtalen med Wagner dukkar Mefistofeles opp i form av ein puddel. Mefistofeles er anti-idealisten *par excellence*. Han kallar seg «fornektings ånd på jord» og er ein som «krev at ting skal bli forstått / og vere det dei *synest* vere» [1, s. 62-63] Vidare seier han gåtefullt: «Eg er ein del av delen som ein gong var *alt*, / ein del av mørket som gav dagens lys gestalt» [1, s. 63] Her alluderer han til den nemnde einskapen som ein gong var til stade i verda, før den vart delt mellom sjel & kropp, godt & vondt, lys & mørke. I motsetning til dei homeriske dikta der det sanselege råda, finn ein i Det gamle testamentet (som er kristendommen sitt utspring) ei mykje større grubling over livet. Sjela, og håpet om å bli frelst, flyttar fokuset bort frå kroppen, sansane og nået. Auerbach skriv: «Guds opphøyde virkning griper her så dypt inn i det hverdagslige at begge sfærer, den opphøyde og den hverdagslige, ikkje bare flyter saman i det praktiske, men er prinsipielt uatskillelige» [4] Med kristendommen får altså idealismen ein mykje sterkare posisjon, og målet til Mefistofeles, etter å ha inngått ei pakt med Gud i starten av dramaet, blir å lokke Faust bort frå lengten etter ideala, gjennom å freiste han med dei saftigaste sanselege opplevingane.

Mefistofeles inngår eit veddemål med Faust om at dersom han klarar å gjere Faust fullstendig tilfreds, slik at han seier til augeblikket: «Å, sæle stund, stå stille nå!», skal Faust forlate livet, og tene Mefistofeles på den andre sida. [1, s. 79] Saman reiser dei ut i verda, og Faust seier: «Vi kastar oss ut i eit tidsbølgjebrus, / får kjenne dette store sus! / Så let vi vårt ve og vel, / vår harme og vårt hell / ustanseleg skifte, som best det kan: / Ein rastlaus hug gjer mann til mann!» [1, s. 80] Her ser me ei anna side av Faust enn i første delen av dramaet. Den gongen søkte han etter evige og statiske sanningar, og vart vonbroten av å ikkje finne dette, medan han no *vil* endring og «ustanseleg skifte». Slik er altså Mefistofeles sin innverknad på Faust: han sløkker lærdomskravet, og tenner eventyrlysta. Frå å være ein passiv observatør besett av å finne meining og sanning i tilværet, er han i ferd med å bli ein aktiv protagonist med ei kynisk og pragmatisk haldning til livet. Derimot kjem dei ikkje langt på ferda, før ein ny person kjem inn i Faust sitt liv og skapar ein motpol til Mefistofeles sitt djevelskap.

Gretchen er ei ung og from jente som er heimekjær, kvardagsleg, mild, omsorgsfull og ein god kristen. I det store og det heile liknar ho jomfru Maria framferd og lynne. Gretchen og Faust fell for kvarandre etter Mefistofeles sin plan, men der Mefistofeles trur at Faust vil gløyme ho så snart hans sanselege begjær er tilfredsstilt, viser det seg at omgangen med Gretchen vekker ei ny side i Faust. Medan Faust og Mefistofeles dansar med hekser under Walpurgisnatta, eit symbol på den grenselause sansenytinga, ser han ei luftspegling av Gretchen:

«Mefisto, sjå, der står / ei bleik og fager jente for seg sjølv, langt unna. / Ho slepar seg av stad, ho går / som om føtene hennar var samanbundne. / Og ser du kven ho liknar på? Mi eiga Gretchen! Eg må gå!» [1, s. 211]

Omgangen med Gretchen gjev Faust innsyn i det guddommelege, det overjordiske, det «evig-kvinnelege». Ho er på nært sagt alle områder eit ideal. Gjennom henne får han tilbake samvitet, trua på noko utanfor seg sjølv og ein slags kjærleik til skaparverket. Dette gjer at han ikkje klarar å «gå opp» i augeblikket under Mefistofeles sine freistingar, men lengtar etter noko større, høgare. Det er dette Herren siktar til når han seier til Mefistofeles i innleiinga: «Det gode menneske, i uklår dragnad, / veit djupast inne om den rette veg» [1, s. 21] Uklår dragnad er nettopp det Faust er i, for på same vis som han har si indre splitting mellom sine to sjeler, har han også her fått ei ytre spenning mellom Gretchen og Mefistofeles.

Alle desse spenningane gjev opphav til viljen som driv Faust gjennom livet. For å forstå Faust sin personlegdom, er det difor naudsynt med ei forståing av denne viljen. Det første ein må erkjenne er at Faust vil heller ville *inkje*, enn ikkje å ville. Dette er grunnen til at Faust i sitt veddemål med Mefistofeles går med på å forlate livet så snart hans lyst er stilna, for utan viljen er han i prinsippet død. Faust søker nemleg ikkje å bli kvitt viljen, men han søker den fulle affirmasjonen av livet. Det er difor han spør Mefistofeles om han har «mat som aldri gjer han mett» og eit «spel der aldri nokon vinn» [1, s. 77] Faust får det slik han vil, og takkar jordånda, som han trur ligg bak det som hender han: «Å, høge ånd, du gav meg alt eg bad om, / du gav meg alt» [1, s. 163] Likevel kjenner han seg ikkje heil, for midt i forelsking med Gretchen, har han stadig Mefistofeles i hælane som lokkar til nye sanseopplevingar: «Slik tumlar eg frå lengt til nytingslyst, / og midt i nøgda skrik eg etter lengten» [1, s. 164]

Det Faust søker, det hans vilje vil, er ein einskap i tilværet der dei to sjelene ikkje fråstøyter, men heller komplementerer kvarandre. For å bli eit sunt og fullkome individ er ein avhengig av å finne ein balanse mellom dei ulike kognitive funksjonane, men i sitt moderne vitskapsliv har Faust overutvikla den åndelege delen av seg. Difor må han gje slepp på lærdomskravet og reise ut i verda, for der igjennom å utvikle sansinga med Mefistofeles, og kjenslene med Gretchen. Kvar og ein av desse funksjonane er i seg sjølv berre middel, og ikkje mål. Målet er nemleg å finne den rette *balansen*, den som banar veg til den fulle affirmasjonen av livet. I byrjinga er Faust langt frå dette målet: han opplev ikkje å være *i* augeblikket, men er meir som ein observatør av seg sjølv i augeblikket, som i ein draum. Dette er ein apollinsk tilstand. For å oppnå affirmasjonen må han finne vegen til den tragiske tilstanden, og den oppstår, i følge Nietzsche, i møtet mellom det apollinske og det dionysiske. Følgeleg må Faust finne vegen til Dionysos.

Det dionysiske står i motsetning til den apollinske orden og klårleik, og omfattar rusen og det kaotiske. Faust sine to sjeler kan såleis omsettast til høvet mellom det apollinske (åndeleg overskoding, individualitet) og det dionysiske (sanseleg ekstase, kollektivitet). Vidare kan Gretchen sjåast på eit symbol på det apollinske gjennom hennar måtehald og fromheit, og Mefistofeles som eit symbol på det dionysiske med hans immoralitet og hans lyst til tilinkjesgjering. Det som skjer i møtet mellom det apollinske og det dionysiske er at to motsetningar blir oppheva til ein einskap. Denne einskapen er meiningsskapande i ordets vidaste forstand, og utgjer som sagt den tragiske tilstand. Tragisk i nietzscheansk forstand betyr ikkje sørgeleg, ulykkeleg eller pessimistisk, men det motsette: eit «ja» utan atterhald til livet, inkludert all liding, øydelegging, alt problematisk og framand i tilværet [6] Faust oppnår denne tragiske tilstanden under peripetien i dramaet, då han seier til Mefistofeles at han og Gretchen skal gå til grunne:

«Du, helheim, kravde dette offer av meg! / Hjelp meg å korte desse spenningstider! / La kome det som kome må! / La hennar liv bli knust mot mitt, omsider! / Vi to skal gå til grunne nå!» [1, s. 168]

Her er ein Faust som set sin lit til lagnaden, og går undergangen i møte. Det var dette Faust sikta til då han under veddemålet med Mefistofeles sa: «La kome kva som kome vil! / Kva så? Det same kan det være om hat og kjærleik følger med.» [1, s. 76] Dei to sjelene står ikkje her i motsetning til kvarandre, men dei fangar Faust i augeblikket. Faust får altså ynskje sitt oppfylt, men han blir ikkje forløyst, for dette er ikkje ein varig tilstand, men ein tilstand som stadig vekk må gjenskapast, fordi verda og Faust sjølv er i stadig endring. Ergo kjem han aldri i mål, og han spør seg retorisk: «Må ikkje eg som flyktning evig vandre?» [1, s. 168]

Sjølv om Faust delvis lykkast i foreininga av sine to sjeler, lykkast han langt mindre med å foreine seg sjølv med omverda. Han søkte å leve som eit våryrt barn i leik, men han mangla barnets uskyld. For i løpet av hans ekspedisjon med Mefistofeles, blir han skyldig i fleire drap, og øydelegg livet til Gretchen. Dette fører oss tilbake til problemstillinga knytt til det moderne, og korleis samfunnets krav om spesialisering går ut over individet si lengt etter individuell heilskap. Eit individ som Faust, med sitt overskot av vilje og erkjenningstrong, hamnar i ein umogleg situasjon: enten må han underkaste seg samfunnets normer og reglar og såleis gå til grunne på sine indre spenningar, eller så må han strekke seg utover desse grensene og dermed «forgripe seg» mot samfunnet, og såleis gå til grunne på ytre spenningar. Dette er, i klassisk forstand, det tragiske i Faust sin situasjon, og det Mefistofeles siktar til når han seier: «Og hadde eg han ikkje i min hole neve, / gjekk han til grunne likevel!» [1, s. 84] Faust vel å gå for det siste alternativet og slår følgje med Mefistofeles. Uunngåeleg går dette utover Gretchen, og dess nærare Faust kjem den indre gløden, dess nærare lurer den ytre døden. Den homeriske heilskap og einskap er gått tapt, ettersom moderniteten berre aksepterer brotstykke av menneske. For mindre sjeler, som Wagner, er den tildelte båsen framleis rommeleg nok, men for Faust og hans like, som lengtar etter gudars rike, vil uro følgje kvart steg på vegen.

**KONKLUSJON**

Goethes Henrik Faust er eit renessansemenneske som lev midt i framveksten av moderniteten. Han har studert det som er, men er ikkje tilfreds. I sitt bryst er han splitta mellom ei lengt etter det åndelege og ei lengt etter det sanselege. Desse to «sjelene» skapar ei indre uro som han ikkje klarar å stilne i studérkammeret sitt. I staden må han reise ut i verda og ta del i «livet», og til dette treng han Mefistofeles si hjelp. Dei inngår eit veddemål om at dersom Faust blir fullstendig tilfreds av sanseleg nyting, skal tene Mefistofeles på den andre sida. Dette hender aldri, for gjennom Gretchen kjem Faust i kontakt med det guddommelege, noko som hindrar han i å gje seg heilt over til Mefistofeles sine freistingar. Gjennom si reise verda sprett han opp og ned som ein sikade mellom det høge og det låge. I blant klarar han å foreine sjelene slik at han verkeleg er til stade i augeblikket og stadfestar livet, men i denne stadfestinga fører dei dionysiske kreftene til ei konflikt med omverda. Når den eine spenninga er forløyst, oppstår den andre – slik blir Faust ein evig flyktning. I tidlegare samfunn, som i det pre-sokratiske Hellas, kunne mennesket være heilt både på innsida og utsida, men i moderniteten er dette langt verre, om ikkje umogleg. Goethes *Faust* er eit forsøk på integrere eit overmenneske i den moderne verda, og det går slik det må gå i lys av Goethes realisme: det svingar fram og tilbake i ein uhyre kompleksitet, utan å gje oss noko endeleg løysing. Faust sin personlegdom blir verande eit problem, og hans to sjeler blir verande ei utfordring som også me menneske av i dag må ta stilling til.

**BIBLOGRAFI**

Aiskylos. *Agamemnon*. I *Greske tragediar*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1993.

Auerbach, Erich. «Odyssevs' arr». *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur*. Oms. Per Paulsen. Oslo: Gyldendal, 2002. 13-33.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust I*. Gjendikt. Åse-Marie Nesse. Oslo: Det Norske Samlaget, 1993.

Nietzsche, Friedrich. «En utidsmessigs streiftog». *Avgudenes ragnarok. Eller hvordan man filosoferer med hammeren*. Oms. og etterord Eric Lawrence Wiik. Oslo: Spartacus forlag, 2008. 59-99.

–––––. «Die Geburt der Tragödie». *Ecce Homo. Hvordan man blir det man er*. Oms. Trond Berg Eriksen. Etterord Benedikt Jager. Oslo, Spartacus Forlag, 2011.

Paglia, Camille. «Amazons, Mothers, Ghosts. Goethe to Gothic». *Sexual Personae. Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Harmondsworth: Penguin Books, 1992. 248-269.

**REFERANSAR**

|  |  |
| --- | --- |
| [1] | J. W. v. Goethe, *Faust I*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1993. |
| [2] | F. Nietzsche, «En utidsmessigs streiftog,» i *Avgudenes ragnarok*, Oslo, Spartacus forlag, 2008, p. 97. |
| [3] | C. Paglia, «Goethe to Gothic,» i *Sexual personae*, Harmondsworth, Penguin Books, 1992, p. 255. |
| [4] | E. Auerbach, «Odyssevs' arr,» i *Mimesis*, Trondheim, Gyldendal, 2002, pp. 13-33. |
| [5] | Aiskylos, «Agamemnon,» i *Greske tragediar*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1993, p. 32. |
| [6] | F. Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie,» i *Ecce Homo*, Oslo, Spartacus Forlag, 2011, p. 62. |

**[Tillegg/tips fra veileder, som du ikke trenger å bruke; vurdér selv:**

Om gjengs litteraturvitenskapelig karakter-fortolkning/analyse:

Framstillingen av litterære karakterers personlighet i drama, dramatiske verker, og i utvidet forstand: også i fiksjonsprosa – og dette har litteraturvitenskapelig betydning for oss som leser verkene, analyserer dem og fortolker dem – er noe som baserer seg på virkemidler som \* hvilke handlinger den angjeldende karakteren utfører/er delaktig i; \* hva de framstilte karakterene selv sier om seg selv (i replikker, monologer osv.); \* hva andre framstilte karakterer/personer sier om dem i déres replikker, monologer osv.; \* hva fortelleinstansen sier om karakteren (dette i fiksjonsprosaen/roman/novelle-kunsten, men også til en viss grad i dramatiske verk hvor sceneanvisningene kan si en del); \* hva som framkommer i dialog mellom den angjeldende karakteren og hans/hennes medkarakterer i verket; og videre: hva det litterære verkets billeder, billedspråk, motiver, motivspråk, motivOgbilledspråk sier om den angjeldende karakterens personlighet (herunder topografien/ene som den angjeldende karakteren befinner seg i (og hvilke topografier andre karakterer befinner seg i), osv., osv. – I Faust I har jeg blant annet vist dere til og lagt vekt på sikade-motivet som blir innført tidlig (det innføres i Mefistofeles sin replikk, v. 228), og som i mangfoldige variasjoner og varianter gjentas utover i drama-teksten (ikke nødvendigvis konkret nevnt som sikade i gjentakelsene, men disse sikade-motivgjentakelsene/variasjonene med deres konkrete innhold på hvert sted, har samme struktur som sikadens mest kjente bevegelse(r): hoppingen/bevegelsen opp/ned. Dette motivet strukturerer Faust I gjennomgående (og omfatter jo også de to polene i hans sjel som Faust omtaler i det sitatet som er lagt inn i oppgaveformuleringen). Motivet kan slik også kalles for et ledemotiv i dramaet. Gjennom fortolkningsarbeidet ditt med utgangspunkt i Fausts to sjeler-replikk og med drøfting i forhold til andre personlighetskonstituerende trekk som du finner gjennom analyse/fortolkning av (som nevnt:) handlinger som han og andre utfører, replikker, dialoger, monologer, topografier Faust befinner seg i, billed/motivspråk(smønster), sceneanvisninger osv., osv., kan du trekke inn flere andre varianter av dette motivet og andre relevante motiver, med det innholdet det/de har på hvert sted, og slik drøfte og fortolke deg fram til et rimelig nyansert bilde av Fausts personlighet. I dette vil du sikkert også finne motsetningen mellom det som vi med litt mer moderne termer i dag eksempelvis kaller depresjon/eufori. Blant mye annet. – Som jeg nevnte i Oppfølgingsmøtet på Zoom, har jeg i min egen tekstutgave en rekke steder markert med blyant og påminnelse i margen om at “Også dette tilhører Fausts andre side/Dette er også en side i Faust” (altså at Faust ikke bare er den naturødeleggende, menneskeundertrykkende- og utnyttende, voldelige og forbryterske karakteren kun for egen vinning og tilfredsstillelse, men også har/bærer noe annet i seg (som hele tiden også er en motstand og uvilje mot Mef.s føringer (igjen, samlet: en variant, eller varianter av sikademotivet, som i tillegg til å være strukturert som en opp/ned-bevegelse (som jo er en vending), også inkluderer og omfatter andre typer vendinger/bevegelser som fram/tilbake, inn/ut, osv., osv.)).

Det er slik vi leser litterære verk og det litterære språket i dem, og undersøker hvordan det bygger helheter, danner indre referanser mellom delene i seg (gjennom likheter), osv., eller ikke gjør det. Det litterære språket (også i dramatiske verk) er jo meningsskapende på en helt særegen og overlagret/overdeterminert måte: det viser fram nærhetsrelasjoner mellom elementene i seg (slik alt språk gjør), men viser samtidig fram hvordan nærhetsrelasjoner mellom elementene får en overlagring/blir overdeterminert av likhets/forskjellsrelasjoner (det som samlet kalles ekvivalens): Når noe er et språklig eller handlingsmessig forløp (nærhet) og så får overlagt på seg/blir overdeterminert av en likhets/forskjellsdimensjon mellom elementene på samme tid, da er det at det litterære språket skaper ny mening, er kreativt. – Derfor er det jeg anbefaler å ta utgangspunkt i (basere seg på, i lys av (som det står i oppgaveteksten)) selve To sjeler-sitatet, så gjerne selv legge til andre, relevante under-/del-problemstillinger, og så undersøke og fortolker videre andre tilsvarende slike personlighets-karakteriserende virkemidler og motiver, og hvordan de spiller på lag med hverandre og skaper en mening (som ofte er ny) som vi kan fortolke oss fram til. I dette tilfellet om Fausts personlighet.**]**