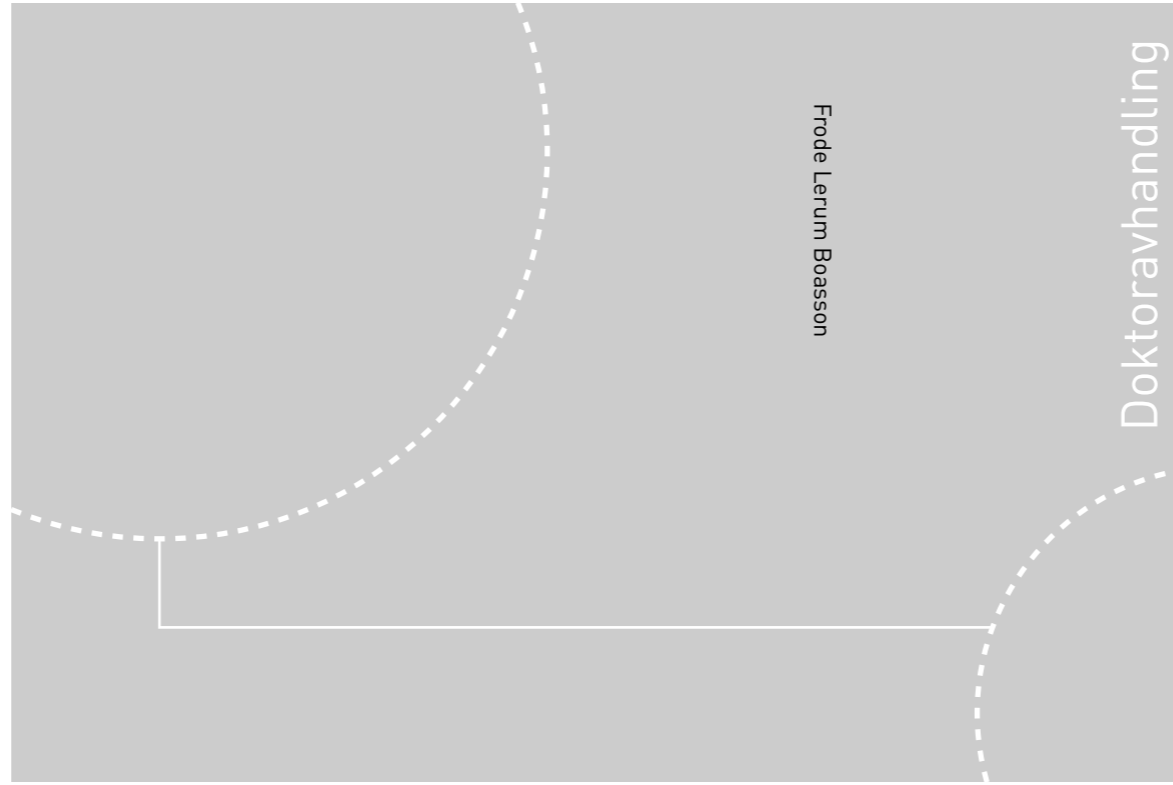


ISBN 978-82-326-1232-1 (trykt utg.)  
ISBN 978-82-326-1233-8 (elektr. utg.)  
ISSN 1503-8181



Doktoravhandling ved NTNU, 2015:288

Frode Lerum Boasson

## Men Livet lever

Hamsuns vitalisme fra *Pan* til *Ringen sluttet*

Frode Lerum Boasson

## Men Livet lever

Hamsuns vitalisme fra *Pan* til *Ringen sluttet*

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, november 2015

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



**NTNU**

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur

© Frode Lerum Boasson

ISBN 978-82-326-1232-1 (trykt utg.)  
ISBN 978-82-326-1233-8 (elektr. utg.)  
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlinger ved NTNU, 2015:288  
Trykket av NTNU Grafisk senter

Aa, jeg er saa inderlig ked af alt. At jeg ikke blev Smed! – Vær ikke sinte paa mig, jeg beder om det. Er der et Sted i det Bergenske, hvor jeg kunde slaa mig ned med en snil Kærring og glemmes? Fan i Litteraturen!<sup>1</sup>

Knut Hamsun, 1893

---

<sup>1</sup> Hamsun i brev til Bolette og Ole Johan Larsen, (Hamsun, 1994: 343).



## Forord

Det forundrer mig at nogen gidder sitte og læse mange, mange Bind for at skrive endda et. Hvorfor ikke heller gaa ut i Livet og skrive om det? For man skal bare ikke tro at Bøker *ogsaa* er Livet – likesalitt som mit Billede i Speilet *ogsaa* er mig.<sup>2</sup>

Knut Hamsun, 1917

Da Hamsun i 1917 mottok en studie av sitt forfatterskap signert den svenske litteraturhistorikeren John Landquist, sendte han linjene som er sitert over, tilbake som takk. Det forundret Hamsun at noen kunne «læse mange, mange Bind» for så å skrive enda et *om* dem, fremfor – som han selv – å skrive om livet. At noen hundre år senere, når alt – etter Hamsuns egen frase – skulle være glemt, kan finne på å skrive nok et bind på toppen av alle de andre, ville gjort forbauselsen desto høyere: «For man skal bare ikke tro at Bøker *ogsaa* er Livet»!

Jeg har mange ganger minnet meg selv om denne frasen under arbeidet med denne avhandlingen, og noen ganger har det vært lettere enn andre. Jeg har imidlertid hatt en rekke hjelpere underveis, og selv om skrivningen alltid er ens egen, er man aldri alene om den. Det er dermed flere personer å takke for støtten. Først og fremst gjelder dette mine veiledere med hovedveileder Britt Andersen i spissen, fulgt av biveilederne Eirik Vassenden og John Brumo hakk i hel. Jeg takker Andersen særlig for alltid – med hennes egne ord – å «heie på» meg. Vassenden skal ha en ekstra takk for å ha vært med på å inspirere prosjektet og for sammen med Erik Bjerck Hagen, som jeg dermed også er takk skyldig, å ha kommet med innspill til søknaden som resulterte i stipend. Hans Joachim Sandberg må nevnes her for å ha overgitt sitt nitid innsamlede tyske resepsjonsmateriale som har vært til uvurderlig hjelp både i utviklingen og utførelsen av prosjektet. Takk også til Nord-Europa-instituttet ved Humboldt Universitet i Berlin for kontorplass våren

---

<sup>2</sup> (Hamsun, 1997: 168).

2011. Andre lesere, kritikere, kommentatorer, veiledere og diskusjonspartnere som fortjener raus takk, er Bernhard Ellefsen, Sissel Furuseth, Erik Østerud, Steinar Gimnes, Frode Helmich Pedersen, Frederik Tygstrup og Tore Rem, i tillegg til alle ivrige studenter som har fulgt opp vanskelige emner med vanskelige spørsmål og kommet med viktige innspill underveis. En særlig stor takk går til Espen Ingebrigtsen, Olaf Haagensen, Knut Ove Eliassen og Anders Skare Malvik som alle har lest, kritisert og kommentert langt utover hva jeg kunne forvente. Den jeg har mest å takke er likevel naturligvis – som alltid – Inger Kjøsnes.

Trondheim, juli 2015

# Innholdsfortegnelse

<b>Forord</b>	<b>5</b>
<b>Innholdsfortegnelse</b>	<b>7</b>
<b>Teknisk note</b>	<b>11</b>
<b>1.</b>	<b>13</b>
<b>Blod og jord eller vind og ingenting?</b>	<b>13</b>
<i>Innledning</i>	13
Hamsun-problemet	18
Ideologikritikk og modernismeideologi	23
Historisering og historisitet	28
Samtidsresepsjon	30
Zauberer aus dem Norden: Hamsun og Tyskland	33
<b>2.</b>	<b>41</b>
<b>Den moderne litterære vitalismen</b>	<b>41</b>
<i>Poetikk og sivilisasjonskritikk</i>	41
Vitalismebegrepet	42
Schopenhauers metafysiske inversjon og «Fra det ubevidste Sjæleliv»	50
Livsleden og døden som befrielsens øyeblikk	55
Nietzsche og livsbekreftelsen	60
Vitalisme og dekadanse	67
Vitalismens sivilisasjonskritikk	71
Vitalismens politikk	77
<b>3.</b>	<b>81</b>
<b>Tilbake til Livet</b>	<b>81</b>
<i>Pan</i>	81
Til Nordland for å leve	82



Fra livskraft til desillusjon	86
Livspatos og livsmystikk	91
Livets erotikk	96
Kampen mellom kjønnene	101
To naturbegreper i moderniteten	104
Glahns død	107
Pan-symbolet i det moderne	112
<b>4.</b>	<b>119</b>
<b>Livets blinde satire</b>	<b>119</b>
<i>Kareno-trilogien</i>	119
Fra nietzscheanisme til aldringsfobi	120
<i>Ved Rigets Port: Angrepet på liberalismen</i>	126
Komedien	130
<i>Livets Spil: Skjebnens herskende makt</i>	133
<i>Aftenrøde: Kulturkritisk farse</i>	139
Ekspresjonisme og vitalisme	143
Hvorfor drama?	147
<b>5.</b>	<b>149</b>
<b>Livets religion</b>	<b>149</b>
<i>Munken Vendt</i>	149
Hamsuns Gynt: <i>Munken Vendt</i> i kontekst	150
Livslust, tross og opprør: Handling og spørsmålet om sjanger	153
Synd, teodicé og pietismekritikk: Oppgjøret med Gud	158
Vendts vitalisme	165
Vitalismen som religionserstatning: Det spirende liv	167
Ibsen og Hamsun, Peer Gynt og Munken Vendt	169
<b>6.</b>	<b>175</b>
<b>Jordens velsignelse</b>	<b>175</b>
<i>Markens grøde</i>	175
Konservativ revolusjon i Marken	178
Norsk og tysk mottagelse	183
Sivilisasjon <i>kontra</i> kultur	190
Realiseringen av Livet	197
Potensielt liv	202

Ideologisering og ideologikritikk	207
Lærediktet	210
<b>7.</b>	<b>217</b>
<b>Aftenlandets undergang</b>	<b>217</b>
<i>Siste Kapittel</i>	217
Sanatoriet og fremveksten av sanatorievesenet i Norge	218
Tordenhuset Torahus og Torahus Gaard: Sivilisasjonen og motbildet	223
Norsk og tysk kritikk: Torahus og Aftenlandet	230
Zwischen Gestern und Morgen: Knut Hamsun og Thomas Mann	234
Frk. d'Espard: Fra moderne kvinne til gårdskjerring	238
Sympati med døden? Fra dødsromantikk til vitalisme	242
Ironi, humor og satire: Fortellerholdning, bokens norm?	246
<b>8.</b>	<b>251</b>
<b>Resignasjonen</b>	<b>251</b>
<i>Ringens sluttet</i>	251
Visen om sjømannen Abel Brodersen	252
Protest eller gåte? Protest!	255
Dannelse? Abels kyniske vitalisme	258
Olga og Abel	263
Hjemmekjærheten og Norrønafolket	265
Livet lever i verden: Sivilisasjonsportrettet	270
Modernitetens forlis: «Spurven»	273
De- eller regenerasjon? Kentucky	278
Hvilken ring? Intertekst og historisme	281
<b>9.</b>	<b>285</b>
<b>Ringens sluttet</b>	<b>285</b>
<i>Hamsuns vitalisme</i>	285
Forfatterskapets utvikling	288
Stil og kulturkritikk	291
Hamsuns vitalisme fra <i>Pan</i> til <i>Ringens sluttet</i>	295
Vitalisten Hamsun	300
<b>Bibliografi</b>	<b>303</b>



## Teknisk note

Alle referanser til Hamsuns skjønnlitterære tekster siteres fra førsteutgavene. Førsteutgavene er tilgjengelig gjennom Nasjonalbibliotekets digitale bokhylle, NB-Digital, og kan enkelt leses der. Hvor annet ikke er oppgitt, er artikler og andre tekster sitert etter Gyldendals jubileumsutgave (2007–2009).

Alle sitater med sperret skrift er kursivert, og alle tyske sitater er oversatt i fotnoter. Med mindre annet er angitt, er oversettelsene mine.

For å lette fremstillingen er alle referanser i fotnoter angitt i samme format som i den løpende teksten.



# 1.

## Blod og jord eller vind og ingenting?

### *Innledning*

Wer ist älter als die Edda und jünger als Edschmid? Wer ist sachlicher als Goethe und mystischer als die Offenbarung Johannis? Wer ist heiterer als Dickens und schmerzlicher als Munch? Es gibt nur zwei Antworten: Das Leben – und Knut Hamsun.<sup>3</sup>

Willi Wolfradt, 1919

Ordet «liv» inntar en sentral plass i Knut Hamsuns forfatterskap. I rekken av titler hvor ordet opptrer, finner vi novellen «Livets Røst» (1896), dramaene *Livets Spil* (1896) og *Livet i Vold* (1910), i tillegg til novellesamlingen *Stridende Liv* (1905). Ingen griper imidlertid forfatterskapets tematikk like godt som tittelen på den siste romanen i *Landstryker*-trilogien, *Men Livet lever* (1933). *Men Livet lever* er en tittel hvor Hamsuns livsfilosofi så vel som poetiske genialitet springer en i øynene. Tittelen er ikke et utrop eller en enkel feiring. Den har et «men», og det er i konjunksjonen det karakteristisk *hamsunske* ligger. Med den innføres et forbehold, en ironisk distanse som ikke bare henleder oppmerksomheten på det faktum at livet lever, den impliserer at livet er en metafysisk størrelse. Tittelen *Men Livet lever* aktualiserer en utbredt tankefigur både i Hamsuns samtid og i forfatterskapet om at livet er en egen selvstendig kraft. Når individet dør, går livet tilbake til «all-livet», over til nytt liv, og slik varer det ved i en evig runddans. Det er livet, ikke individet,

---

<sup>3</sup> «Hvem er eldre enn Edda og yngre enn Edschmid? Hvem er sakligere enn Goethe og mer mytisk enn Johannes åpenbaring? Hvem er livligere enn Dickens og smerteligere enn Munch? Det finnes bare to svar: Livet – og Knut Hamsun» (Wolfradt, 1919: 35).

som lever, og det tross alt. *Men Livet lever* favner altså like mye om livskraft og livsglede, som lede og resignasjon, og slik fanges den sentrale tvetydigheten i Hamsuns forfatterskap som i denne avhandlingen skal utforskes og undersøkes ved hjelp av begrepet «vitalisme».

Hamsun regnes ofte som norsk litteraturs største prosamodernist, og hans innflytelse i litteraturhistorien er betydelig. Fra Franz Kafka, Thomas Mann og D.H. Lawrence til Paul Auster og Peter Handke gjør Hamsuns innflytelse seg gjeldende. Skal vi tro den jødisk-amerikanske forfatteren Isaac Bashevis Singer, er Hamsun kort og godt «the father of the modern school of literature» (Singer sitert i Hamsun, 1967: ix). Det er vanskelig å avgjøre hvor representativ Singers påstand er, men at Hamsun ble mye lest og diskutert i første halvdel av det 20-århundre og da særlig i det tyskspråklige området, er det ingen tvil om. I norsk kontekst er innflytelsen markant, og det går hos oss en relativt tydelig linje fra Hamsun via Agnar Mykle til vår tids mest fremtredende forfattere som Vigdis Hjort, Karl Ove Knausgård, Per Petterson og Dag Solstad. Allerede på første side i Solstads *Uskrevne memoarer* (2013), ført i pennen av Alf van der Hagen, kan vi lese Solstad si om seg selv at han, etter å ha lest Hamsun som 16-åring, ikke hadde «andre mål for tilværelsen enn å bli forfatter» (Hagen, 2013: 7). Jeg tror ikke det vil være å ta for hardt i å påstå at norsk litteratur hadde vært radikalt annerledes uten Hamsun. Spørsmålet er bare *hvordan* den ville vært annerledes og *hvilken* innflytelse Hamsun egentlig har øvd?

Forsøker man å besvare dette spørsmålet, blir det raskt klart at Hamsun ikke bare er en forfatternes forfatter. Hamsun er også en av våre mest prominente nazister. Dette forholdet har preget mye av det som er skrevet om Hamsun, og vil også være viktig i denne avhandlingen. For hva er det som gjør at en forfatter som så åpenbart ga sin støtte til, sympatiserte med, og lot seg bruke i det nazistiske propagandaapparatet, fortsatt leses og fremdeles lever også utenfor litteraturinstitusjonens porter? Er det fordi det går et skarpt skille mellom litteratur, politikk og moral i Hamsuns forfatterskap? Er det fordi man ikke ser, eller ønsker å se, hvordan litteratur, estetikk, politikk og moral blir ett og det samme i bøkene hans? Eller er det helt motsatt, slik Georg Johannesen har spissformulert det, at vi ikke leser Hamsun *på tross av*, men *på*

*grunn* av at han var nazist, og at enhver Hamsun-entusiasme dermed enten er politisk suspekt eller preget av ideologisk sensasjonslyst?<sup>4</sup>

Ifølge Atle Kittang forsøkte Hamsun-resepsjonen lenge å skille forfatteren og nazisten ved å fremheve natur- og livsdyrkingen i motsetning til ideologien og politikken. Kittang kalte denne fremgangsmåten for en apologi «for vitalisten Hamsun» og mente den representerte «eit tve-egga sverd» (Kittang, [1984] 1996: 14). Var det noe den marxistiske ideologikritikken på 1970-tallet viste, så var det, ifølge Kittang, at den virkelig problematiske delen av forfatterskapet lå nettopp i de livsdyrkende elementene. Kittang konkluderte dermed med at Hamsun-resepsjonen oppnådde det motsatte av å frigjøre forfatterskapet fra nazismeanklagen når den vektla natur- og livsdyrkingen, og fremhevet at denne konklusjonen var «di meir urovekkande som den reiser spørsmålet om kva klangbotnar den 'vitalistiske' Hamsun har råka med sin kunst» (Kittang, [1984] 1996: 14). Kittang fulgte ikke opp dette spørsmålet, men gikk på andre stier. Siden har det heller ikke blitt mye diskutert. Spørsmålet danner imidlertid utgangspunkt for denne avhandlingen og lar seg formulere slik: Hva og hvem er «vitalisten Hamsun», og hva tilbyr et vitalistisk perspektiv forståelsen av forfatterskapet i dag?

«Vitalisme» er en samlebetegnelse for forestillinger om at alt liv har sitt opphav i livskraften, *vis vitalis*. Forestillingen finner vi nærmest i alle kulturer til alle tider og kan i europeisk sammenheng føres tilbake til Hippokrates' medisinske filosofi og Aristoteles' sjelelære. Slår vi opp i en filosofisk encyklopedi, skilles det mellom «vitalisme», slik det brukes i dagligspråket, og «kritisk vitalisme» som defineres slik: «In short, critical vitalism after Aristotle takes the soul as the model of the Life and attributes to Life the power of achieving and maintaining organic form» (Edwards, 1967: 254). Ifølge Aristoteles var sjelen et livgivende prinsipp som ga kroppen kraft til å fullende sitt potensial. I ulike former for moderne «kritisk vitalisme» blir denne tanken omformulert til at det ikke er sjelen, men «Livet selv» som danner kraften. Vitalisme er altså kort forklart en tro på at Livet består av et eget metafysisk livsprinsipp, og når det i denne avhandlingen er snakk om begrepet «Liv» forstått på denne måten, markeres det ved å skrive ordet med stor L.

---

<sup>4</sup> Georg Johannesens uttalelse ble overlevert av Jan Erik Vold i et intervju i *Dagbladet* 31.12.2005. Eirik Vassenden og Jørgen Sejersted drøfter Johannesens uttalelse og denne innfallsvinkelen til Hamsun i (Sejersted og Vassenden, 2009).



Før 2000-tallet finner vi vitalismebegrepet kun benyttet sporadisk innenfor norsk litteraturvitenskap. Når det brukes, er det imidlertid ofte i forbindelse med Hamsun og tiden han skriver i. I *Norges litteraturhistorie* (1995) skriver for eksempel Rolf Nyboe Nettum at man hos forfattere som Hamsun og Hans E. Kinck finner spor av en anti-intellektualisme som «førte dem i retning av vitalisme: en dyrkning av livet som en elementærkraft hinsides godt og ondt» (Beyer, 1995: 39). I denne beskrivelsen finner vi det som ofte er regnet som vitalismens kjerne: dyrkingen av Livet med stor L, og med gjentagelsen av Nietzsches berømte tittel *Hinsides godt og ondt* (1886) er den (livs)filosofiske forbindelsen godt plassert. Her støter vi imidlertid også på en av grunnene til at begrepet har vært lite benyttet. Forstått som antirasjonalistisk og nietzscheansk livsfilosofi ble begrepet lenge brukt – slik for eksempel Willy Dahl gjorde – som kun av «interesse når det gjelder forholdet til fascismen» (Dahl, 1989: 54).

Vitalismebegrepet har i løpet av de siste årene blitt stadig mer virksomt innenfor flere disipliner. Ifølge romantikkforskeren Robert Mitchell er begrepet i dag så utbredt i alt fra natur- og samfunnsvitenskap til humaniora og informatikk at han spekulerer på om vi er inne i det han kaller en «vitalistisk vending» (Mitchell, 2013: 12). Også i nordisk litteraturvitenskap finner vi vitalismebegrepet hyppigere brukt enn tidligere, og da ikke bare for å beskrive «forholdet til fascismen», men som analyseverktøy for å gripe store deler av litteraturen mellom 1890 og 1940. Dette gjelder særlig i Danmark hvor Anders Ehlers Dams avhandling *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900* (2010) er den til nå mest omfattende undersøkelsen. I norsk litteraturvitenskap har studiet av vitalismen i all hovedsak gjort seg gjeldende gjennom Eirik Vassendens monumentale monografi *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940* (2012). I tillegg finner vi en rekke artikler, essays, utstillinger og utstillingskataloger som har undersøkt og satt vitalismen på kartet siden årtusenskiftet.<sup>5</sup> Denne avhandlingen føyer seg altså inn i en pågående utforskning og nylesning av kunsten og litteraturen i tidsrommet Hamsun var

---

<sup>5</sup> Utstillingen «Livskraft – Vitalismen som kunstnerisk impuls» ble vist ved Munch-museet med en fylldig utstillingskatalog i perioden 17.02.2006–17.04.2006, mens «Livslyst. Sundhed - Skønhed - Styrke i dansk kunst 1890–1940» ble vist med en enda mer omfattende katalog i perioden 12.09.2008–12.01.2009 ved Odense bys museer. En god oversikt over vitalismeforskningen i Danmark finnes i (Jørgensen, 2010b).

mest aktiv, og jeg skal her innsnevre perspektivet og undersøke hvilken forklaringskraft begrepet har i forbindelse med forfatterskapet hans.

Avhandlingen tar sats i Hamsun-resepsjonen og innleder med å redegjøre for prosjektets utgangspunkt og de metodiske grepene som er valgt for å gjennomføre det. I andre kapittel rettes søkelyset mot den moderne litterære vitalismen som et landskap av tanke- og skrivemåter Hamsuns forfatterskap inngår i og blir en del av. Dette gjelder både i en norsk og tysk sammenheng, og avhandlingen har derfor et sterkt fokus på norsk og tysk samtidsresepsjon og relasjonene mellom dem. I kapittel tre går jeg inn i *Pans* (1894) livsmystikk og livspatos og undersøker hvordan det gamle romantiske toposet «tilbake til naturen!» forskyves til et moderne vitalistisk forsøk på å nå ekte Liv og livsfylde. Fjerde kapittel tar for seg den vitalistiske kulturkritikken i dramaene som utgjør *Kareno*-trilogien (1896–1898) i tillegg til hvordan vitalismen her medfører en ny og langt mer ekspressiv dramatisk diktning. Femte kapittel løfter frem vitalismens religiøsitet og kristendomskritikk i versedramaet *Munken Vendt* (1903). Etter disse nedslagene går jeg i de tre siste kapitlene over til å diskutere hvordan vitalismen får skarp sivilisasjonskritisk brodd i det sene forfatterskapet. Mens kapittel seks fremhever *Markens grøde* (1917) som en agrarvitalistisk skapelseshistorie, vektlegger kapittel syv *Siste Kapitel* (1923) som en endetidsberetning. Der *Markens grøde* beskriver muligheten for en ny start, er *Siste Kapitel* en knusende dom over den moderne sivilisasjon. Sivilisasjonskritikken videreføres i *Ringens Sluttet*, og i kapittel åtte undersøker jeg hvordan Hamsuns vitalisme her føres til et resignert sluttspunkt, hvor kun det nakne Livet står tilbake i en grunnleggende livsfiendtlige moderne verden.

Det er altså ikke snakk om en enhetlig og enkelt avgrensbar vitalisme i denne avhandlingen, men om en vitalisme med mange ansikter og uttrykk. Målsetningen med å fremheve og vektlegge dem er todelt. For det første ønsker jeg å vise hvordan vitalismen er en idéhistorisk forutsetning for både form og tematikk i Hamsuns forfatterskap. For det andre vil jeg gjennom dette perspektivet tilby en mer nyansert ramme for å forstå den komplekse sammenhengen mellom litteratur, politikk og historie i et av våre mest sentrale forfatterskap i det 20. århundre.

### Hamsun-problemet

Knut Hamsun er en av norsk litteraturhistories få *larger than life*-karakterer og en av Norges mest omtalte forfattere. Han ble født på Garmo i Lom i 1859, vokste opp på Hamarøy i Nordland og døde i 1952 på Nørholm i Grimstad. Gjennom sine nærmere 93 omflakkende år erfarte Hamsun blant annet innvirkningen av en rekke moderne oppfinnelser, en kolossal utvandring til Amerika, at Norge ble en selvstendig nasjon, og to verdenskriger. Hamsun opplevde noen av historiens sannsynligvis raskeste og mest dyptgripende samfunnsendringer, og i forfatterskapet finner vi spor etter mange av dem. I møte med Hamsun-forskningen er det imidlertid ofte bare én som står i sentrum: annen verdenskrig og det som ofte kalles «Hamsun-problemet».

Hamsun-problemet er kort fortalt spørsmålet om hvordan vi som lesere og litteraturvitere skal forholde oss til at Hamsun var nazist og *samtidig* en god forfatter. Hamsuns tilslutning til den nazistiske ideologien er godt dokumentert, og problemet dreier seg dermed ikke om Hamsun var eller ikke var nazist, men om ideologien «finnes» i litteraturen han skrev og hvordan vi i så fall skal forholde oss til den.<sup>6</sup> Dette er ikke bare et refreng i Hamsun-forskningen, men i norsk offentlighet overhodet. Nesten hver gang man ser forfatteren nevnt i mediene, er det i forbindelse med dobbeltposisjonen som både modernist og nazist. Dette forholdet var det også som først fattet min interesse da jeg i det offisielle «Hamsun-året» 2009 akkurat hadde levert min masteroppgave om Thomas Manns roman *Trolldomsfjellet* (1924). Etter å ha fordypet meg i Manns forfatterskap og sett hvordan forskningen der i stor grad fremmet sammenhengen mellom verk og forfatter, og hvordan Mann ble gjort til et symbol på «det gode Tyskland», tegnet motsatt syn på Hamsun seg i jubileumsåret.<sup>7</sup> Etter rolige feiringer av Ibsen i 2006, Welhaven i 2007 og Wergeland i 2008 var det langt mer støy rundt feiringen av Hamsun.<sup>8</sup> Jubileet ble kritisert fra inn- og utland for å hylle en nazist, og da Israels daværende utenriksminister Avigdor Liebermann anklaget staten Norge for å promotere

---

<sup>6</sup> Hamsuns nazisme er lagt frem flere ganger. De siste undersøkelsene finner man både hos (Kolloen, 2004) og (Haugan, 2006). Det er likevel først Tore Rem som virkelig får frem rekkevidden av Hamsuns «uforbeholdne forpliktelse på nazismen» (Rem, 2014: 145).

<sup>7</sup> Thomas Mann iscenesatte seg selv hele livet som den «gode tysker» og da han gikk i land som eksilant i New York i 1938 svarte han en journalist om hvordan det var å forlate Hitler-Tyskland med en berømte frase: «Tyskland er hvor jeg er» Mann brukte senere vendingen flere ganger i opposisjon til Hitler-Tyskland. For mer om dette se (Kurzke, 2006: 451).

<sup>8</sup> Det var riktignok sterk debatt rundt Ibsen-jubileets oppsetning av Peer Gynt i Giza, se for eksempel «Peer Gynt i Giza» av Tore Rem i *Morgenbladet* 26.10.2007.

antisemittisme, ble det klart at en feiring av Hamsun ikke bare var et avgrenset litterært anliggende, men hadde kraft i seg til å bli et nasjonalpolitisk problem.<sup>9</sup>

Hamsun er en av få norske forfattere som kan forårsake denne typen engasjement og konfliktnivå. Men det var ikke først og fremst kritikken av jubileet og forfatteren som fanget min interesse. Det var forsvaret og hvordan man begrunnet jubileets legitimitet. Stikk i strid med sammenhengen mellom forfatter og verk som var så viktig for å løfte Mann frem som en representant for det gode Tyskland, spaltet man navnet «Hamsun» i to separate størrelser. Gjentatte ganger ble det fremholdt at Hamsuns person ikke hadde noe med hans verker å gjøre. Dronning Sonjas svar fra jubileumsåpningen er talende for ordskiftet som utspilte seg. Som hedersgjest og nasjonalt overhode svarte Dronningen benektende på spørsmål om hun mente feiringen var problematisk. Begrunnelsen var at «man må kunne ha to tanker i hodet samtidig, og skille mellom litteraturen og mennesket. Det er liten tvil om at Hamsun er en av landets største kunstnere».<sup>10</sup>

Det er en interessant påstand Dronning Sonja kommer med. For hvor går egentlig skillet «mellom litteraturen og mennesket», og er det *hensiktsmessig* å operere med «to tanker i hodet samtidig» når vi ønsker å forstå *hvorfor* og *hvordan* Hamsun «er en av landets største kunstnere»? Dronningen tok ikke ordene ut av luften, men formulerer et argument som ofte skrives tilbake til Nordahl Grieg. Med en berømt karakteristikk hevdet Grieg i 1936 at Hamsuns «selvstorhet er i reaksjonen, men det dypeste av hans diktning er ubesmittet av den» (Grieg, 1974: 66). Det Grieg og Dronning Sonja peker på, er ikke bare at hva Hamsun selv mente, ikke har betydning for litteraturen han skrev, men at Litteratur tilhører et annet felt enn det moralske og politiske og dermed unndrar seg slike vurderinger. Dette argumentet har tatt mange former, men går side om side med andre litteratursyn og har ikke blitt stående uimotsagt.

Hamsuns politikk har blitt diskutert helt fra han første gang gjorde seg bemerket med *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* (1889) og *Sult* (1890). Særlig var det mange som kom inn på temaet i forbindelse med nietzscheanismen i *Mysterier* (1892). For eksempel skrev Edvard Brandes i en

<sup>9</sup> Se <http://www.haaretz.com/news/lieberman-accuses-norway-of-promoting-anti-semitism-1.282524> (lastet ned 14.10.2014).

<sup>10</sup> Uttalelsen ble gjengitt i flere medier, her sitert etter Dagsavisen 20. februar 2009, se <http://www.dagsavisen.no/kultur/hamsun-pa-suppejakt-i-sentrum/>

anmeldelse at Hamsun der hadde «benyttet Romanens Form til et direkte og veltalende Indlæg for sin Samfundsbetragtning» (sitert i Larsen, 2002: 295). I de to påfølgende satirene *Redaktør Lyngre* og *Ny Jord* (begge 1893) var samfunns- og modernitetskritikken åpenbar, men det er ikke før på 1920- og 1930-tallet at forholdet mellom politikk og litteratur for alvor blir betent. I anmeldelsen av *Ringens sluttet* (1936) hevdet den verdikonservative kritikeren Alf Larsen at «Hamsun er nazismen på forhånd» (Larsen, 1964: 118).<sup>11</sup> Hamsuns posisjon og utvikling på 1930-tallet var tydelig i samtiden, og etter hvert som idékampen hardnet til, endret også det intellektuelle og ideologiske klimaet seg. Da Francis Bull bare tre år etter Griegs apologi redigerte og utga en samling av Hamsuns artikler, var det for Larsen «lenge siden» «en Nordahl Grieg kunde være med til å sende Hamsun hyldningstelegram fra Moskva» (Larsen, 1964: 124). Etter at Hamsun hadde tatt til orde *mot* pasifisten Carl von Ossietzky som var internert og omkommet i nazistisk fangenskap og gått inn for at han gjerne ville gitt ti stemmer til Quisling, betydde ikke kunsten, ifølge Larsen, det samme som tidligere. Man kunne ikke lenger dømme «en mann utelukkende etter hvorledes han spiller fløyte», enten hørte man til på den ene *eller* andre siden, så «enkelt er det nemlig for de fleste i våre dager!» (Larsen, 1964: 124/125).

Krigen og nazismen virket på alle måter polariserende på Hamsun-resepsjonen. Før krigen hadde man, som Edvard Beyer bemerket i 1959, «råd til å smile» av Hamsuns politikk (Beyer, 1959: 16). Etterpå stilte det seg annerledes. Likevel tok det ikke lang tid før Griegs påstand igjen ble aktuell. Sigurd Evensmo oppsummerte det slik i 1968:

Det skulle ta omtrent 10 år, før Hamsun helt var tatt til nåde igjen av publikum som dikter. Han avtvang respekt, da han som 90-åring sendte ut «Paa gjengrodde stier» i 1949, men et rykte om «hylningsadresse» til 90-årsdagen møtte skarp reaksjon fra mange hold. I 1954, to år etter hans død, kom Hamsuns samlede verker i ny utgave, og da stengte ikke lenger den bitterhet som gjaldt landssvikeren (Brinchmann og Evensmo, 1968: 127–28).

Ifølge Evensmo tok det bare to år etter Hamsuns død før «det lesende publikum» så gjennom fingrene med hans politikk. Nazismen sperret ikke

---

<sup>11</sup> Larsen var en fremtredende norsk antroposof, og hans ståsted har i senere tid vært diskutert i forbindelse med antisemittisme. Dette ble først et tema da idéhistoriker Jan Erik Ebbestad-Hansen fant et aforistisk verk med tittelen *Jødeproblemet* blant Larsens upubliserte verker, se Jan Erik Ebbestad-Hansen i *Morgenbladet* 10.10.2009 og Hans Fredrik Dahl i *Dagbladet* 18.10.2009.

lenger for den litterære opplevelsen. Dette fremmer også Solstad i sine memoarer. I 1957, bare tolv år etter krigen, var det «blitt mulig for en 16 år gammel gutt å lese Hamsun, uten at denne nazismen var et hinder» (Hagen, 2013: 117). Allerede fire år tidligere hadde Jens Bjørneboe hevdet det samme da han i tidsskriftet *Spektrum* i 1953 hadde «slått fast at Hamsun stod over sin samtid. Han var et geni som ikke kunne vurderes med de gjennomsnittsintellektuelles målestokk» (Rem, 2010: 90). Hamsuns litteratur synes altså for mange å trumfe både politikken forfatteren bekjente seg til, og den politiske vurderingen: Det var noe ved den hamsunske stilen, «det litterære selv», som unndro seg politisk og moralsk nedvurdering.

Da Hamsun døde i 1952, var tiden allerede inne for å «rehabiliterer» ham. I et legendarisk foredrag i *Det Norske Studenterfamfund* fra 1953 med tittelen «Hamsun på ny» forsvarte Francis Bull Hamsun mot den skarpe polariseringen krigen, nazismen og historien hadde skapt. Her hevdet han at de som hadde «elsket Hamsuns diktning», ikke var «forpliktet til også å ta hans meninger alvorlig»:

[L]ikeså vel som en kan beundre Arne Garborgs, Hans E. Kincks og Sigrid Undsets forfatterskap uten derfor å godta den enes landsmålsprogram, den annens raseteorier og den tredjes katolisisme – likeså vel kunne vi da ha lov til å nyte Hamsuns dikterverker uten derfor å akseptere ham som politisk veileder eller være enige i hans aggressive hånsord om England, Amerika, og Schweiz, hans Nietzscheske syn på «overmennesket» og hans barokke nedvurdering av Henrik Ibsen, av kontordamer og filologer, av embetsmenn og gamlinger. Slike spesialmeninger hos ham tok vi med på kjøpet og smilte litt av dem, men de betydde ikke stort for oss (Bull, 1954: 36).

For Bull var ikke Hamsuns politikk avgjørende, man trengte rett og slett ikke ta den alvorlig. Den var «spesialmeninger» som ikke betydde «stort», og slik forsøkte Bull som selv hadde vært internert på Grini under krigen, å vende tilbake til mellomkrigstidens situasjon.

Det var imidlertid ikke alle etter krigen som smilte overbærende av Hamsuns politikk, og en av de sterkeste motstanderne av apologiens fortolkningspraksis finner vi hos Aasmund Brynildsen. I essayet «Svermeren og hans demon» (1952) gikk Brynildsen til frontalangrep både på Hamsun og på den apologetiske lesningen, som han mente formidlet et uforpliktende litteratursyn. I Hamsun så han det fremste eksempelet på ansvaret som tilkommer en kunstner og «en betydningsfull anledning til å ta hele det estetiserende forhold til kunsten opp til en grundig revisjon» (Brynildsen,

1973: 11). Hvis man kunne lese Hamsuns politikk som «spesialmeninger», da måtte det skyldes at man leste «blott med ansiktet» (Brynildsen, 1973: 8). Ifølge Brynildsen var Hamsun ingen hodeløs «lyriker og ekstatiker», men en meget bevisst «iakttager og kritiker – en av de største og mørkeste blant det 19. og 20. århundres store diktere» (Brynildsen, 1973: 12). Ved å lese Hamsun i sammenheng med de filosofiske og politiske impulsene i sin tid finner Brynildsen at den «ånd som taler i Knut Hamsuns verk, er den samme som den der i en så suveren forakt for Mennesket bygget gasskamre for de uønskede» (Brynildsen, 1973: 29–30).

Brynildsen setter Hamsuns litteratur inn i en ideologisk kontekst som vanskeliggjør et skarpt skille mellom mellom politikk og estetikk, og oppsummerer presist sin fremgangsmåte på denne måten:

Noen mener simpelthen at det er ufint og taktløst, ja simpelthen uhederlig å trekke frem slike «meninger» fra Hamsuns verk, ennsi ta dem alvorlig. Kjære, det er jo bare uskyldig diktning, herlig litteratur! Man må ikke identifisere dikteren med hans verk! Jo, man må identifisere dikteren med en bestemt linje, en *grunntendens* i hans verk – hvis det da dreier seg om et virkelig dikterverk og ikke bare om en lek for litterære. Og det gjør det ikke her (Brynildsen, 1973: 40).

Brynildsen isolerer «meninger» i Hamsuns forfatterskap og gjennom identifikasjon mellom dikter og verk kommer han frem til det han kaller Hamsuns *grunntendens*. På denne måten gjør Brynildsen godt rede for hvordan Hamsuns litteratur ikke bare er en «lek» i en egen sfære, men står i utveksling med politiske aktører og ideologiske tankefigurer i samtiden.

Brynildsens fremgangsmåte er ikke uproblematisk og har måttet tåle mye kritikk for ikke å skille mellom litterære instanser som «forteller» og «forfatter» og at det er prinsipiell forskjell på hva en karakter sier, og hva som er en forfatters «mening». Men selv om fremgangsmåten både er grov og unyansert, innebærer det ikke at problemene som reises, har gått ut på dato. Hamsun skrev ikke i en isolert sfære, og metaforene, tankefigurene og allegoriene han gjør bruk av, er ikke verdinøytrale. Forholdet mellom politikk og litteratur er et mye omdiskutert problemområde i Hamsun-resepsjonen og nedfeller seg særlig gjennom en ideologisk og en modernismeideologisk fortolkningslinje.

### Ideologikritikk og modernismeideologi

Hamsun er en av få norske forfattere som ble grundig undersøkt da den marxistiske ideologikritikken gjorde seg gjeldende i litteraturvitenskapen. «Frankfurteren» Leo Löwenthal la grunnlaget med artikkelen «Knut Hamsun. Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie» (1937), men det var først på 1970-tallet at ideologikritikken virkelig vant gjennomslag. En rekke artikler så dagens lys i løpet av tiåret, og i en av dem sammenlignet Walter Baumgartner Tarjei Vesaas' bondeskildringer i Bufast-romanene *Det store Spelet* (1935) og *Kvinnor ropar heim* (1936) med nobelprisromanen *Markens grøde*. I *Markens grøde* fantes det ingen «kritisk distanse innfor sjølve teksten» og i sammenligningen kom den dårlig ut (Baumgartner, 1977: 583). Mens Vesaas romaner gikk fri for nazismeanklagen, ble *Markens grøde* gjenstand for en omvurdering, hvor det som hadde blitt hyllet som et moralsk oppbyggelig episk storverk, ble ansett som proto-nazistisk tankegods.

*Markens grøde* var i Nobelkomiteens fortolkning «arbetets epos» i «monumental framstilling» (Hallert et al., 1983: 102). Men det var ikke bare Nobelkomiteen som fremhevet *Markens grøde* som et læredikt. Det gjorde også den fremtredende nazi-ideologen Alfred Rosenberg som leste romanen med stor innflytelse som «[das] große Epos des nordischen Willens in seiner ewigen Urform» (Rosenberg, 1930: 438).<sup>12</sup> Gabriele Schulte har kommentert at *Markens grøde* etter dette ofte ble forstått som «politisches Programm, als Forderung nach Orientierung auf "Blut und Boden"» (Schulte, 1986: 121).<sup>13</sup> Dette ble problematisk etter krigen, og da man ikke kunne finne en ironisk distanse til den vitalistiske agrarutopien romanen spente opp, ble *Markens grøde* ideologisk betent og fremstod gjennom ideologikritikken ikke lenger som oppbyggelig. Ifølge Baumgartner kunne den ikke distanseres fra *Blut und Boden*-vitalismen, og slik heller ikke fra nazismen. Vesaas gikk fri, Hamsun gjorde det ikke, og slik ble den positive vurderingen av romanen som agrarvitalistisk manifest snudd på hodet.

Da man på 1980- og 1990-tallet nærmet seg både Hamsun og *Markens grøde*, var det ofte med et kritisk blikk på den ideologiske lesningen. Både den tidligere ideologikritikeren Øystein Rottum og amerikaneren Allen Simpson leverte her viktige artikler. Gjennom å fokusere på fortellerteknikk og ironi argumenterte de for at den ideologiske fortolkningen var for grovmasket og

---

<sup>12</sup> «den nordiske viljens store epos i sin evige urform».

<sup>13</sup> «politisk program, som et krav om å orientere seg etter 'Blut und Boden'».



ensidig, og hevdet at romanens ideologi ble «underminert» (Simpson, 1984, Rottem, 1983).<sup>14</sup> Fikk man først øynene opp for Hamsuns selvrefleksive ironi, ble det, ifølge Rottem, ikke bare høyst usikkert om det fantes et budskap i boken; han stilte også spørsmål ved Hamsuns intensjon. Ifølge Rottem var det nemlig tvilsomt om *Markens grøde* som Hamsun selv omtalte som «et Varsku til mit Slægtsledd!» (Hamsun, 1997: 130), egentlig «var tenkt som en 'agrarisk Opbyggelsesbog'» (Rottem, 2002: 167, min kursivering).

Nøyaktig tjue år etter at Baumgartner hadde nedvurdert *Markens grøde*, nærmet han seg igjen romanen. I 1997 hadde klimaet igjen skiftet. Med nye lese måter fremstod romanen i nytt lys. Hverken samtidens forståelse, Nobelkomiteens begrunnelse eller ideologikritikkens fortolkning gjorde seg lenger gjeldende:

Neuere Hamsun-Forscher lesen *Segen der Erde* [...] anders als das Nobelkomitee und [Alfred] Rosenberg. Der Modernist und Ironiker Hamsun verleugnet sich trotz des gefährlichen Sujets [...] auch in diesem Text nicht. Sein notorisch unsolidarischer fiktiver Erzähler unterminiert ständig die scheinbar erbauliche gegengeschichtliche und damals so verführerisch wirkende Botschaft (Baumgartner, 1997: 20).<sup>15</sup>

Baumgartner beskriver i dette sitatet en bevegelse fra nobelprisbegrunnelsens vektlegging av «budskap» til 1990-tallets aksentuering av «modernisten» og «ironikeren» som er talende for Hamsun-resepsjonen.

Iveren vi finner i 1980- og 1990-tallets Hamsun-forskning etter å bryte ned «budskapet» og vise frem en annen og mer flertydig Hamsun, er markant og kan forstås i lys av ideologikritikken og det modernistiske paradigmet i litteraturvitenskapen etter krigen. For det første representerte det å bli kvitt «budskapet» en redning fra nazismens klo. For det andre blir ofte et budskap av tydelig didaktisk karakter, som modernismeforskeren Jesse Matz har påpekt, regnet som «the mortal enemy of modern fiction» (Matz, 2004: 44). Ved å vise hvordan *Markens grøde* var en flertydig og ironisk roman som både var inkonsekvent og motsa seg selv, ble det ikke bare umulig å fastholde

---

<sup>14</sup> Jeg går nærmere inn i argumentasjonen i kapittelet om *Markens grøde*.

<sup>15</sup> «Nyere Hamsun-forskere leser *Markens grøde* annerledes enn Nobelkomiteen og [Alfred] Rosenberg. Modernisten og ironikeren Hamsun fornekte seg heller ikke i denne teksten, tross det farlige subjektet. Hans notorisk usolidarisk fiktive forteller underminerer bestandig det tilsynelatende oppbyggelige, antihistoriske og den gang så forførerisk virkende budskapet».

ideologi og «nazisme», den kunne også oppvurderes innenfor det modernistiske paradigmet.

Da *Markens grøde* ble løsrevet fra nazismen, tok altså argumentet form av at det ikke først og fremst var romanen som var problematisk, men hvordan den hadde blitt lest og misforstått. Hverken samtidens kritikere, det nazistiske propagandaapparatet eller ideologikritikken hadde forstått romanens ironi. Snarere hadde de *feillest* den som uttrykk for et ideologisk budskap som, når man forstod ironien, ikke egentlig var der. Slik ble det lesningene, ikke litteraturen «i seg selv» som var politisk betent. Kort oppsummert kan endringen Baumgartner beskriver, dermed forklares som et resultat av en generell vending fra ideologikritikk, til det den amerikanske litteraturviteren Frederic Jameson har kalt «modernismeideologi».

Ifølge Jameson er «modernisme» ikke en litterær epoke, men en *lesestrategi* som ble oppfunnet i årene etter andre verdenskrig. «Modernisme», hevder Jameson, «was not contemporaneous with the modern movement itself, [...] It is a belated product, and essentially an invention and an innovation of the years following World War II» (Jameson, 2002: 164). Jameson fremhever at det som begynte som en fortolkning av kunsten og litteraturen i første halvdel av det 20. århundre, etter hvert ble stadig mer ideologisert gjennom nye filosofiske, eksistensielle og materielt funderte teorier om kunstens autonomi. Toril Moi har oppsummert argumentet slik: «Modernismeideologien er en spesifikk estetikk eller, om en vil, en spesifikk teori om kunst og litteratur utviklet av filosofer og litteraturforskere etter andre verdenskrig» som projiseres tilbake i tid (Moi, 2006: 41).

Jamesons beskrivelse av «modernismeideologien» er treffende for utviklingen i Hamsun-forskningen, og dette blir særlig fremhevet hvis man undersøker i hvor liten grad modernismefokuset har resultert i historiserende og kontekstuelle analyser. I tilbakeblikk blir det også tydelig at forskyvningen fra ideologikritikk til modernismeideologi særlig lar seg lokalisere til Atle Kittang og hans monumentale innflytelse i Hamsun-forskningen. Da Kittang undersøkte Hamsun i 1984, var «Hamsun som modernistisk forfatter», ifølge ham, en «problemstilling ein har sakna innanfor den norske Hamsun-forskninga etter krigen» (Kittang, [1984] 1996: 26). Flere hadde imidlertid undersøkt Hamsuns modernisme, og særlig var James McFarlanes undersøkelse «The whisper of the blood: a study of Knut Hamsun's early

novels» (1956) banebrytende.<sup>16</sup> McFarlane leste Hamsun som et tidlig uttrykk for den moderne verdens konsekvenser og som en viktig forløper for de store modernistene som James Joyce og Virginia Woolf. Men med Kittang fikk «Hamsun som modernist» en særegen betydning. Ifølge Kittang er nemlig ikke Hamsun «modernist» på grunn av epoken han skriver i, det «psykologiske programmet», den særegne *stilen* eller ut fra temaene han tar opp, men «på grunn av den særegne måten romankunsten blir til sjølvrefleksjon på i bøkene hans» (Kittang, [1984] 1996: 27–28).

Ifølge Kittang var selvrefleksjonen et resultat av Hamsuns ironi, og det ble dermed for ham et hovedsiktemål å

syne at kjernen i Hamsuns forfatterskap *ikke* består av «all denne forløiete romantikk som forpester luften i samtiden», men tvert imot av ein kvilelaus refleksjon kring dei spaltane og revnene i eksistensen som draum og illusjon, fiksjon og dikt spring ut av (Kittang, [1984] 1996: 307).<sup>17</sup>

Kittang viser hvor mye *mer* enn fascistisk ideologi som finnes i Hamsuns forfatterskap, men det gjør han også ved å gå så langt bort fra historiske og politiske spørsmål at de knapt stilles. I motsetning til bare å hevde at ideologikritikken gikk for langt i insisteringen på ideologi, hevder Kittang at den, i møte med Hamsuns ironi, avslørte seg «som ein primitiv tekstteori» (Kittang, [1984] 1996: 18). Ideologikritikken så ikke hvordan både Hamsuns politikk og ideologi ble «fanga inn av ei dobbel rørsle, som stadfester og underminerer, konstruerer og de-konstruerer, på same tid» (Kittang, [1984] 1996: 18). For Kittang var dermed «kritikken av Hamsuns univers som eit ideologisk univers [...] ein myte» (Kittang, [1984] 1996: 307).

Det er i synet på ironiens dekonstruktive kraft som meningsundergravende virkemiddel at modernismefokuset blir «ideologisert». Mens ideologi alltid er helhetlig, må litteraturen være ironisk og selvrefleksiv, og slik blir ikke ironien bare litteraturens formale mestertrope, den medfører, som Vassenden og Jørgen Sejersted har påpekt, at Litteratur blir en autonom størrelse med stor L som aldri kan være ideologisk (Sejersted og Vassenden, 2009: 20). Det å skille litteratur og politikk på denne måten innebærer altså ikke bare en distinksjon som gjelder for Hamsun, men en grunnleggende dikotomi, hvor ideologi per definisjon er det enhetlige og falske, mens

<sup>16</sup> Se (McFarlane, 1956) eller også (Kirkegaard, 1975).

<sup>17</sup> Kittang siterer Hans Heibergs «Arbeiderbevegelsen og litteraturen» som kan leses i (Rønning, 1975: 239).

Litteratur er det frigjørende og sanne. Slik vinner hele modernismens litteratur en ny form for autonomi som på en radikal måte løser den fra dens historiske kontekst.<sup>18</sup>

Hamsun er stort sett alltid inkonsekvent og selvmotsigende, men er resultatet dermed selvrefleksivitets undergraving av mening? Eller er det snakk om at to eller flere fortolkninger kan være riktige på én og samme tid, og at Hamsun slik langt mer er *paradoksets* enn *parabasens* kunstner? Erik Bjerck Hagen har karakterisert Hamsuns ironi og dens virkning slik:

Ingen kan benekte at Hamsun ofte er uutgrunnetlig, flytende, flertydig, unnvikende, ambivalent og ironisk. Han prøver ut teser han fort kan trekke tilbake igjen, han skifter mening i ett og samme avsnitt eller i en og samme setning, han verdsetter sine innfall, sin frihet, sin uforusigbarhet [...] Men dermed forsvinner ikke alle budskap ned i en virvel av generell ironi og et tilgrunnliggende fravær av mening. Humoren og satiren lever videre, likeledes heltenes overlevelse og verdier, fortellerens kontrollerte bestemmelser av hva som virker rett og galt, sant og falskt, sunt og usunt i det hamsunske univers, *gradsforskjeller* av ironi (Hagen, 2009: 208).

Hamsuns ironi er ofte like satirisk som den er parodisk, og som Vassenden har bemerket, har den tidligere opposisjonelle fortellingen om Hamsuns modernisme for lengst blitt den dominerende hovedfortellingen, som nå må finne seg i å bli utfordret (Vassenden, 2010: 112). Hamsuns forfatterskap kaller nemlig ikke lenger på ironiserende lesninger, men på en fortolkning som kan formidle mellom den modernismeideologiske og den ideologikritiske tilnærmingen. Dette betyr ikke at det er grunn til å nedvurdere Hamsun som forfatter, men at vi mangler analyser som viser hvordan tankefigurene Hamsun gjør bruk av, inngår i og står i utveksling med en større idéhistorisk

---

<sup>18</sup> Skrevet ut på denne måten kan Kittangs argument fremstå, slik Jon Langdal har påpekt, som en «manipulasjonsteknikk, som skapt for å viske bort det politisk ubehagelige hos Hamsun» (Langdal, 1999: 253). Kittangs argument medfører også en oppvurdering av modernismen fra tidligere epoker på en måte som minner om det Christopher Prendergast kaller en «modern form of 'antiquity'» (Prendergast, 2003: 95). Å skille «modernisme» fra tidligere litterære epoker på denne måten er imidlertid misvisende, slik Moi har gjort til et poeng i sin Ibsen-studie. Ved nærmere ettersyn er ikke realismen «formelt naiv og historisk passé», mens modernismen «derimot stråler som formelt selvrefleksiv og sofistikert og fortsatt historisk relevant» (Moi, 2006: 16). Et lignende argument fremmes også i danske diskusjoner av modernismebegrepets konsekvenser, hvor det er snakk om «modernismekonstruksjonen» og ikke «modernismeideologien». Denne debatten representeres godt i antologien *Modernismen til debat* (2005), hvor for eksempel Anne-Marie Mai fremmer at realismen under «modernismekonstruksjonens vægt [tenderer] mod at blive en art baggrund for de farverige modernistiske figurgrupper» (Borup et al., 2005: 43).

diskurs. Vi trenger altså å erstatte abstrakte fortolkninger og berøringsangst med historiserende analyser, *samtidig* som vi forstår Hamsun som en betydelig litterær kraft. Når jeg dermed lar Hamsun være gjenstand for enda en avhandling, er det fordi spørsmålet om forfatterskapets *historisitet* ikke bare er underbelyst, men i stor grad *feil*belyst og misforstått.

#### Historisering og historisitet

Det er komplisert å synliggjøre hvordan et forfatterskap tar opp i seg, merkes av og står i forbindelse med tiden det blir til i. Forfattere er ikke bare reseptive, de er kreative, skapende individer som produserer fiksjonstekster. Fiksjonstekster spiller opp andre regler for forståelsen enn andre typer tekst, og når vi i tillegg har å gjøre med en autodidakt og notorisk upålitelig forfatter som Hamsun, byr det å historisere allerede i utgangspunktet på store utfordringer. Men det er ikke bare «forfatteren» og «litteraturen» som er dynamiske størrelser. Også «historien» er foranderlig og stadig oppe til forhandling. Når vi har med historisering å gjøre, dreier det seg altså ikke om et forhold mellom Historien og Litteraturen, men om en litteratur og en historie som er «radically open to transformation and rewriting» (Bennett og Royle, 2004: 115). «Nyhistoristen» Louis Montrose formulerte denne dynamikken i en frase som har blitt ikonisk, nemlig at historiseringens oppgave er å kjenne «the historicity of texts and the textuality of history» (Montrose, 1989: 20). I dette perspektivet blir skillet mellom tekst og kontekst vanskelig å trekke. Når jeg dermed skal undersøke og forklare hvordan Hamsuns tekster står i forbindelse med et bredt spekter av samtidens litterære og filosofiske diskurser, og slik er del av et større historisk bilde, er det ikke nok bare å lokalisere historiske referanser eller idéhistoriske impulser. Vi må også forklare hvordan tekstene er resultat av en forhandling mellom forfatteren og de institusjonene, diskursene og praksisene som preger tiden de skrives i (Greenblatt, 1989: 12).

Frederik Tygstrup foreslår i essayet «Stilens taktik» å forstå litteraturens historisitet som en vekselvirkning mellom *affiliasjon* og *appropriasjon*:

Hvis man forudsætter at det litterære univers indebærer en suspension af sprogets sociale funktioner og en tekstlig konstruktion af et indre system af fremstillingsmønstre, kan man betragte interaktionen med det omkringliggende diskursive landskab gennem to procedurer: på den ene side gennem imprægneringen af teksten med bestemte historiske,

sociale, epistemologiske og retoriske mønstre, – det, som Edward Said kalder tekstens *affiliation* med sin samtid, og på den anden side gennem tekstens spesifikke omgang med disse mønstre, dvs. de måder, hvorpå teksten, i kraft af sine interne konstruksjonsprinsipper, administrerer disse mønstre og ikke sjældent forandrer deres funktion og betydning – det, som Robert Weimann kalder tekstens *appropriation* af en omverden (Tygstrup, 2000: 212).

De to begrepene affiliasjon og appropriasjon gir til sammen en god forståelse av hvordan litteratur interagerer i, og med, sine omgivelser. På den ene siden opptar og knytter litteraturen til seg samtidsdiskurser, på den andre siden approprieres og omformes de. Mens begrepet «affiliasjon» kan oversettes med «slektskap» eller «familielighet», og dermed knyttes til «tidsånden» og hvordan den så å si uunngåelig merker, flyter inn i og «avleirer» seg i teksten, knyttes «appropriasjon» til hvordan diskursene aktivt omstruktureres i den enkelte teksten. Der affiliasjon dermed er det som ofte viser slektskap til andre tekster i samme historiske epoke, er appropriasjonen en spesifikk signatur merket av den enkelte forfatterens særegne *stil*.

*Den sidste Glæde* (1912) er et godt eksempel for å beskrive hvordan forholdet mellom affiliasjon og appropriasjon gir et pedagogisk utgangspunkt for å forstå Hamsuns vitalisme. *Den sidste Glæde* forteller historien om gården Toretinds utvikling fra tradisjonelt gårdsbruk til gårdssanatorium og turistnæring. Gården blir gjort til et symbol på moderniseringsprosessens virkninger i Norge, og vi gjenfinner her flere av Hamsuns argumenter fra en rekke avisartikler om norsk landbruksutvikling. Romanen fortelles av en klassisk hamsunsk jeg-forteller og *vandrer* som slekter på Nietzsches profetiske Zarathustra-skikkelse fra *Slik talte Zarathustra* (1883–85). Som Nietzsches bok åpner *Den siste Glæde* med at jeg-personen snur samfunnet ryggen og går inn i skogene:

Nu har jeg gaat ind i Skogene.

Ikke for det, jeg er ikke fornærmet over noget eller særlig saaret av Menneskenes Ondskap; men naar ikke Skogene kommer til mig maa jeg gaa til dem. Slik er det. [...]

Jeg kunde vel ogsaa gjøre noget mere Væsen av det. For jeg skal gaa her og tænke og gjøre store Jærn røde. Nietzsche vilde nok ha talt saalunde: Det sidste Ord jeg sa til Menneskene fik jeg Medhold i, Menneskene nikket. Men dette blev mit sidste Ord, jeg gik ind i Skogene. For da forstod jeg at jeg enten hadde sagt noget uærlig eller noget dumt .....

Jeg uttalte mig ikke i den Retning, men gik bare ind i Skogene (Hamsun, 1912: 5 ).

I motsetning til stort sett alle andre steder i Hamsuns univers spilles Nietzsche-referansen eksplisitt ut i *Den siste Glæde*. Men der Nietzsches Zarathustra er kjent for sin høye stil, snakker Hamsuns vandrer hverken med patos eller sier til stjernen på himmelen at «Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest!» (Nietzsche, 1999a: 11).<sup>19</sup> Hamsuns forteller tar bare med seg argumentene fra jordbruksdebatten inn i skogene og kritiserer samtiden fra posisjonen det gir ham. Mot slutten av romanen henvender han seg endatil direkte til leseren og «den nye Aand i Norge!» og hevder at han har skrevet «under en Pest for en Pests skyld» (Hamsun, 1912: 322). Simultant med å ta Nietzsches stil på kornet markerer Hamsun dermed distanse gjennom parodi, og slik står romanen i affiliasjon med samtidens jordbruksdebatt og urbaniseringsproblematikk, samtidig som den approprierer et av vitalismens mest fremtredende verker og hele dets kulturkritiske repertoar.

De to begrepene affiliasjon og appropriasjon åpner på denne måten for å historisere *Den siste Glæde* i tett forbindelse til det intellektuelle klimaet den er blitt til i, samtidig som tilnærmingen ivaretar det Tygstrup kaller litteraturens «stilistiske erkendelsesevne» og den «moderne litterære diskurs' specificitet» (Tygstrup, 2000: 209/211). Når det gjelder min historisering, er det altså ikke realhistorien og nyhistorismens, bokhistoriens eller mediearkeologiens *materialitet* som står i sentrum, men det å gripe forfatterskapet i sin idéhistoriske kontekst. Det hjelper imidlertid ikke bare å ha gode begreper, vi må også få klarhet i hvilke elementer og diskurser Hamsun faktisk står i affiliasjon med. Det å gå inn i kritikken og undersøke hvilken «resonans» bøkene ble til del i samtiden, gir en god inngang til dette.

### Samtidsresepsjon

I Hamsun-forskningen har det å ta samtidskritikken på alvor vært lite utbredt. Dette skyldes i stor grad både nazismeanklagen og det at vektleggingen av modernismen og ironien har medført en oppfatning om at samtidens kritikk er «preget av forenkende lesninger» (Rottem, 2002: 90). Samtidens kritikere så ikke, skriver Øystein Rottem, hvordan Hamsuns ironi skapte både distanse og disharmoni i tekstene hans. I forbindelse med *Pan* fremstiller han dette slik:

---

<sup>19</sup> «Du store stjerne! Hva hadde vel din lykke vært, om du ikke hadde hatt dem som du lyser for!» (Nietzsche, 2011b: 10).

Det var ingen som var opptatt av forholdet mellom forfatter og hovedperson. Man tok for gitt at Hamsun i ett og alt stod inne for Glahn, at naturtilbederen og kjærlighetsromantikeren Hamsun identifiserte seg med naturtilbederen og kjærlighetsromantikeren Glahn. Man oppfattet teksten som entydig, uten brodd og uten sprekker (Rottem, 2002: 94).

Med en så sterk karakteristikk burde man vente seg mange eksempler. Forstod virkelig *alle* samtidens kritikere *Pan* som «entydig, uten brodd og uten sprekker»? Var det *ingen* som problematiserte forholdet mellom forfatter og hovedperson? Hva, for eksempel, med Carl Nærups beskrivelse av Hamsun som «den Inkommensurable» og hans bøker som «steile Paradoxxer, fortvilede Forsøg paa at sætte Verden paa Hovedet, brølende Modsigelser, der skal slaa Læserne med en aldrig før erfaret Forbauselse» (Nærup, 1897: 1)? Eller den svenske kritikeren John Landquists beskrivelse av Løytnant Glahn som «en långt mer sammansatt gestalt [...] än antikens naiva godmodiga Panfigur» (Landquist, 1917: 44). Peker ikke disse beskrivelsene i retning av at kritikerne faktisk så Hamsuns bøker både som sammensatte og komplekse? Var det heller ikke andre aspekter samtidens kritikere løftet frem som bidrar til en god forståelse av romanen i dag? Eller hva med å problematisere hvilke temaer som overhodet ikke ble vektlagt i samtiden, men som virker påfallende sett fra vår tid?

Rottem gir to eksempler på kritikere som ikke var udelt positive til *Pan*, men utover kvalitetsvurderingen, og at samtidskritikerne misforstod romanen som «et entydig positivt naturevangelium» (Rottem, 2002: 93), levnes ikke kritikken mye forklarende kraft. Denne nedvurderingen blir enda tydeligere når det gjelder *Markens grøde*, og her har også påstandene blitt sitert og gjentatt så mange ganger at man kan snakke om at de har nedfelt seg i forskningen nærmest som etablerte sannheter.<sup>20</sup> Etter at ideologikritikken hadde problematisert *Markens grødes* budskap som proto-nazistisk, ble også samtidsresepsjonens vektlegging av det suspekt. Under overskriften «Budskapet som ble misfortolket», skriver Rottem at nærmest alle kritikere «sluttet unisont opp om romanens budskap», «la avgjørende vekt på romanens idealistiske og oppbyggelige siktemål», og at *Markens grøde* «nesten uten unntak» fikk «en overstrømmende mottakelse» (Rottem, 2002: 127).

---

<sup>20</sup> Rottens påstander ble første gang publisert i artikkelen «Utopi på leirføtter» i 1983. Artikkelen ble senere revidert som et kapittel i boken med den talende tittelen *Hamsun og fantasiens triumf* (2002). Noen eksempler på undersøkelser hvor Rottens påstander siteres eller gjentas, er hos (Fjeld, 2002, Nesby, 2008, Andersen, 2011).



Stikk i strid med disse påstandene og hvordan de har blitt gjentatt, fikk imidlertid *Markens grøde* hverken entydig eller overstrømmende mottagelse i Norge. Tvert om var mange kritikere skeptiske.

Da *Markens grøde* kom ut, hadde Hamsun både startet og deltatt i flere avisdebatter om jordbruk, emigrasjon, lovregulering av barnemord. Alle av vitalistisk karakter. Han hadde, som Ronald Fangen skrev i venstreavisen *Dagbladet*, ikke «stukket nogen av de meninger under en stol som han i tidens løp har erfaret og tænkt sig til om moderne samfundsforhold» (Fangen, 1917). Da kritikerne gjenfant flere av de samme debattene i romanen, hadde de ingen problemer med å relatere den til en større kontekst hvor Liv og livsutfoldelse ble diskutert. Men det vil ikke si at de gikk god for Hamsuns «meninger», eller at alle norske kritikere var positive til romanens vitalisme. Ifølge Axel Otto Normann i det konservative *Verdens Gang* var Hamsun blitt «mindre glitrende» og mer ensidig, han var «som et barn naar han kommer ut i den nye tid som stormer paa» (Normann, 1917). Den venstreradikale kritikeren Knut Olai Tornæs hevdet i arbeiderpartiavisen *Ny tid* at Hamsun ville «mer end kunst. Han har villet være profet», og at kunsten bærer frem «et god stykke», men at «profeten er der ogsaa. Og profeten er ikke fri for snakkesalighet, som profeter pleier» (K.O.T, 1917). Ifølge den konservative C.J. Hambro i *Morgenbladet* representerte boken «en puslekunst som næsten gjør en litt vemodig, naar man mindes den tid da mesterskapet ikke var saa stort, men jernene var lettere at gløde» (Hambro, 1917).

Det er altså ikke slik at alle går god for bokens vitalistiske «budskap». For mange la det seg, slik Fangen formulerer det, «som sten foran hjulene...» (Fangen, 1917). Denne beskrivelsen ble et refreng i mellomkrigstidens resepsjon helt frem til Sigurd Hoels nekrolog, hvor det heter at «dikterens politiske meninger og hans agitasjon for disse meningene ligger i bøkene som fremmedlegemer, som stein i åkeren» (Hoel, 1955: 91). Kritikeren Charles Kent er dermed tettere på sannheten når han i 1919 vektlegger at

Hamsuns lovsang til de fattige i ånden er vakker og følelsesfull, men det «evige» som han lover dem som følger hans anvisning, vil neppe friste de mange som i disse dager holder kjød for sin arm (Kent, 1919).

Det var mange som hverken trodde på utopien *Markens grøde* spente opp, eller at den var realistisk ment. Ser vi dermed nærmere på hva kritikerne faktisk skrev, viser fortidens lesestrategier seg ikke like enkle som de ofte fremstilles. Kritikerne *feil*-leste og *mis*forstod ikke Hamsun, de leste ham bare

ut fra sin tid, fra sin historiske kontekst og i relasjon til synspunkter Hamsun hadde tatt til orde for også utenfor sin fiksjonsverden. Samtidskritikken løfter på denne måten frem de historiske rammene og idéhistoriske debattene som inngår i romanen.

Vitalismen var en sentral del av denne rammen, og resepsjonen fremhever slik hvordan den er en viktig del av forfatterskapets historisitet. Det er imidlertid en grunnleggende forskjell på det å skrive om og kritisere en bok når den kommer ut, og det å undersøke den hundre år senere. Vi har i dag kunnskap om historien som ligger mellom oss og utgivelsene vi har å gjøre med. Det vi har tapt av samtidskritikerens førstehåndskjennskap, erstattes slik av distanse, og dette medfører at vi ikke bare får et godt overblikk over bokens historisitet, men også over hvordan forfatterskapet er merket av sin resepsjonshistorie. I forbindelse med Hamsun gjelder dette særlig den tyske resepsjonen og nazismen, hvor det er vanskelig å se bort fra fortolkningene som tillot å bruke Hamsun som et av det tredje rikets fremste propagandasymboler. Det er særlig i denne sammenhengen vitalismen vektlegges, og på denne måten avdekker det å forstå Hamsuns vitalisme ikke bare vekselvirkningen mellom tekst og historie, men også vekselvirkningen mellom det Hans-Georg Gadamer kaller «forventningshorisont» og «virkningshistorie».

#### Zauberer aus dem Norden: Hamsun og Tyskland

Hamsun gjorde seg ikke i noe annet land like markant bemerket som i Tyskland, og skal vi forstå dette, er det særlig to elementer som utkrystalliserer seg: For det første ble Hamsun i stor grad regnet som en av forfatterne som stod for et vitalistisk brudd med realismen og naturalismen. Kritikerens Max Lorenz formulerer det slik: «In Wahrheit bedeutet Hamsuns Kunst die Loslösung vom Naturalismus» (Lorenz, 1898: 344).<sup>21</sup> For det andre ble vitalismen lest i lys av en utbredt mytologisering av Norden og «det nordiske», hvor Hamsun fremstilles som en finstilt, sensitiv, følsom «Vivisector der Seele» med kjennskap til hva Livet er (Herzfeld, 1893: 56).<sup>22</sup> Hamsun ble på denne måten ofte lest som en garantist for ekte Liv og

---

<sup>21</sup> «I sannhet betyr Hamsuns kunst frigjøringen fra naturalismen».

<sup>22</sup> «sjelens vivisektor».

livserfaring, og når jeg skal gå inn i den tyske Hamsun-resepsjonen, er det dette fremfor en systematisk resepsjonsgjennomgang jeg vil vektlegge.<sup>23</sup>

Mange forfattere hadde på Hamsuns tid sørget for at man i Tyskland fulgte godt med på hva som skjedde i Norden. Navn som Bjørnson, Ibsen, Strindberg, Brandes, Herman Bang, J.P. Jacobsen, Søren Kierkegaard, Kielland, Lie og Garborg hadde gjort veien kort mellom København og hele det tyske språkområdet. I særdeleshet gjelder dette Ibsens voldsomme gjennomslagskraft som, ifølge kritikeren og litteraturhistorikeren Adolf Bartels, medførte at norske forfattere og «det norske» kom «på moten» (Bartels, 1913: 668). Hamsun nøt godt av dette og ble raskt oversatt, og selv om hans gjennombrudd i stor grad var kunstnerisk og ikke kommersielt, klarte han fra første stund å gjøre seg sterkt bemerket (Gujord, 2009: 38).

Det er den svenske forfatteren Ola Hansson som setter Hamsuns *persona* i Tyskland og gir ham den auraen som etter hvert fester seg ved ham.<sup>24</sup> Ola Hansson er en viktig figur i det vitalistiske feltet og en markant skikkelse når det gjelder kulturutvekslingen mellom Tyskland og Skandinavia på 1890-tallet. Hansson ble tidlig kjent med og påvirket av Nietzsches verker og av Nietzsche-epigonen Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher* (1890). Denne boken ble i løpet av det første året solgt i hele 39 opplag (Leiß og

---

<sup>23</sup> Den tyske Hamsun-resepsjonen har vært sammenfattet flere ganger. Hamsun-biografen Walter A. Berendsohn skrev allerede i 1929 en oversikt over Hamsun-resepsjonen i Tyskland med fokus på Hamsuns gjennombrudd og innflytelse (Berendsohn, 1929b). I 1965 tok Wilhelm Friese opp tråden og ga under tittelen «Das deutsche Hamsun-Bild» en systematisk og grundig redegjørelse (Friese, 1965). I forlengelsen av Frieses artikkel ble det en del diskusjon, særlig med hensyn til hvem som leste Hamsun og hvilken samfunnssjikt de tilhørte. Mens Friese fremhevet borgerskapet, vektla Annie Carlson bohemen og avantgarden, se (Carlsson, 1966). I nyere tid finner vi Heiko Ueckers undersøkelser fra både 1996 (Uecker, 1996) og 2008 (Uecker, 2008). I tillegg har Lars Frode Larsen skrevet et utfyllende kapittel om Hamsuns gjennombrudd og tidlige resepsjon (Larsen, 2002). Det foreløpig siste bidraget finner vi i Heming Gujords artikkel, (Gujord, 2009). Men det viktigste enkeltarbeidet er likevel fortsatt Gabriele Schultes avhandling *Hamsun im Spiegel der deutschen Literaturkritik 1890 bis 1975* fra 1986, se (Schulte, 1986). Tross denne massive interessen er det få som har sett den ulike resepsjonen i sammenheng med oversettelsesteori og undersøkt i hvilken grad de ulike oversettelsene skiller seg fra hverandre, og slik skaper grobunn for de ulike resepsjonslinjene vi finner i de to språkområdene.

<sup>24</sup> Hansson var ikke den første til å introdusere Hamsun i Tyskland. Det ser derimot ut til å ha vært den norske journalisten Harald Hansen. I det innflytelsesrike tidsskrift *Freie Bühne für modernes Leben* drevet av Hamsuns første tyske forlag, S. Fischer, skriver Hansen om Hamsuns bakgrunn og biografi og setter ham i sammenheng med Garborg som på samme tid opplevde stigende interesse (Hansen, 1890: 694–695). De to oversetterne Marie Herzfeld og Mathilde Prager følger opp Hansens første artikkel. Lars Frode Larsen skriver relativt utfyllende om dette i (Larsen, 2002: 109–142).

Stadler, 1997: 67). Hansson utga i 1890 en introduksjonsbok til Nietzsche som kom ut nesten samtidig i Tyskland og Norge gjennom Arne Garborgs oversettelse. Hansson er slik sammen med Brandes en av de tidligste Nietzsche-formidlerne i Skandinavia, og slik går Hamsun og vitalismen hånd i hånd allerede fra begynnelsen i Tyskland, noe vi ser tydelig i Hanssons to artikler fra høsten 1890. I den første, som er en oppsummering av nyere norsk litteratur under tittelen «Aus dem Lande der Armut und Dichtung», skriver Hansson at Hamsun, ved siden av Hans Jæger, var det «nye» det «fattige steinlandet» Norge kunne vise til av litteratur. I motsetning til i nabolandene, skriver Hansson i vitalistiske vendinger, har Norge en «tropisk vegetasjon av diktning», hvor den ene forfatteren rikere enn den andre springer ut som om jorden var uuttømmelig og fullkomment fruktbar i uoverskuelig fremtid (Hansson, 1890a: 754). Ifølge Hansson vokste den norske dikningen nærmest ut fra en «Volksurgrunde», og han presenterer Hamsun på denne måten:

Er ist Bauersohn aus Gudbrandsdalen, im Herzen Norwegens: er wuchs im Nordland auf, d. h. in der unmittelbaren Nachbarschaft des Nordpols, hungerte in der buchstäblichen Bedeutung des Worts in Christiania und verrichtete harte Körperarbeit als Auswanderer in Amerika. Ein absolut Verwunderung weckender Mensch ist aus diesen unsanften Wechsell hervorgegangen (Hansson, 1890a: 754).<sup>25</sup>

I tillegg til å vektlegge Hamsun som autodidakt fra det høye nord peker Hansson på et annet sentralt element som ofte går igjen. Nemlig det som oppleves som en paradoksal motsetning mellom Hamsuns maskuline fremtoning som en kraftig, blond nesten brutal kjempe og hans «feminin-artistische Sensibilität» (Hansson, 1890a: 754).

Misforholdet mellom Hamsuns barske fremtoning og stilistiske sensibilitet blir ofte vektlagt i Tyskland som symptomatisk for det de oppfattet som hans person: Hamsun var bondesønnen som gjennom den bitreste nød hadde kastet seg opp til en «hyperempfindlichen Großgehirn-Aristokraten» (Maximilian Harden sitert i Baumgartner, 1979: 205).<sup>26</sup> For ekspresjonisten Robert Müller var det nærmest en direkte sammenheng mellom Hamsuns utseende og stil, og i hans beskrivelse kommer det karakteristiske forholdet mellom renskåret bonde og sart, forfinet stilist eksemplarisk til uttrykk:

<sup>25</sup> «Han er bondesønn fra Gudbrandsdalen i hjertet av Norge: Han vokste opp i Nordland, dvs. i Nordpolens umiddelbare naboskap. Han sultet i den bokstavelige betydningen av ordet i Kristiania og utførte hardt kroppsarbeid som utvandrer til Amerika. Et absolutt forundringsvekkende menneske, er det blitt av disse hardhendte vekslingene».

<sup>26</sup> «hyperømfintlig storhjerne-aristokrat».

Er ist hoch, stark-schulterig wie ein Lastträger [...] – er sieht aus wie ein Lehrer-Heiratskandidat vom Dorfe [...]. Der Kopf ist viereckig und auffallend lang, ein verfluchtes Stück knochen, der Schädeldeckel mit üppigen Haarwellen wie ein Bub, die Kiefer massiv, [...] Mund groß, Nase groß, Augen – – – aber sanft schieben sich funklende Augengläser vor, ein städtischer Klemmer, wie kommt der daher auf diesen Wikingertorso, ein Bauernklachel mit Gehirnatmosphäre; ach ja, erinnern wir uns nur, genau das ist der Erzähler, der Stilist, der Schwärmer aus den gedruckten Büchern, wie wir ihn kennen (Müller, 1921: 1230).<sup>27</sup>

Motsetningen mellom den ranke, sterke og brutale vikingbonden og det sarte hjernemennesket kommer også til syne i den norske og skandinaviske resepsjonen og kan leses i lys av utbredt rase- og typeteori som særlig stod i forlengelsen av kriminologen Cesare Lombrosos teorier. I den tyske resepsjonen blir dette momentet imidlertid mer sentralt enn i den norske, og resepsjonens positive vektlegging av at Hamsun var en forfinet autodidakt, står her i kontrast til hvordan dette fremheves i Skandinavia.

På hjemmebane og særlig i møte med Brandes-brødrene og den intellektuelle kretsen i København ble Hamsun stadig minnet om sin manglende dannelse. Det ble ofte gjentatt at Hamsun var en overdrivelsens mester uten egentlige kunnskaper, og etter kritikernes lunkne og til dels negative mottagelse av *Mysterier* klager han til sine venner i Bergen over at «alle Aviser var og er saa inderlig enige om, at jeg er et saa lavt Menneske». Problemet er at han «ikke har Kundskaber», og Hamsun gir på dette punktet kritikerne delvis rett, «nogen Ret i alfald; jeg ved ikke saa rent lidet heller, men jeg mangler Sammenhæng i det jeg ved, for jeg er Autodidakt» (Hamsun, 1994: 366). I Tyskland blir imidlertid mangelen på boklig lærdom gjort til en av Hamsuns fremste kvaliteter: Hamsun hadde gått Livets egen skole, og i denne sammenhengen gjør mytologien om Norden som et sted ubesmittet av industrialiseringens moderne degenerasjon seg sterkt gjeldende.

Mytologiseringen av Norden var utbredt i hele det idéhistoriske landskapet mot slutten av 1800-tallet og var i Tyskland ofte en del av en «pangermansk» idé om at det «ekte» germanske hadde søkt tilhold i Norden. Forestillinger av denne typen er ikke særskilte for Hamsun, men gjorde seg

---

<sup>27</sup> «Han er høy, bredskuldret som en lastebærer [...] – han ser ut som en lærer-brudgoms-kandidat fra bygden [...]. Hodet er firkantet og påfallende langt, et forbannet stykke knokler, hjerneskillen med yppige hårløkker som en gutt, massive kjever [...], munnen stor, nesen stor, øyne – – – men mildt skyver funklende briller seg frem, en bymessig lorgnett, hvordan havnet den på denne vikingetorsoen, en bondetamp med hjerneatmosphäre; å ja, la oss bare huske, akkurat dette er jo fortelleren, stilisten, svermeren fra de trykte bøkene, slik vi kjenner ham».

også gjeldende i forbindelse med andre forfattere, som for eksempel Ibsen. Kritikerer Leo Berg uttrykker dette eksemplarisk når han i 1887 skriver at Ibsen ikke er tysk, men likevel en «Germane» (Berg sitert i Niemirowski, 2000: 25). I forbindelse med Hamsun blir imidlertid dette elementet sterkere vektlagt, og han blir da også ofte ideologisert som «the essence of Germanic art, which has survived on the outskirts of the Continent» (Gujord, 2009: 42). Som kritikerer Karl Escher formulerer det, var det å lese en bok av Hamsun det samme som å fordype seg i «die Eigenart des Nordens» og da spesielt i den nordiske naturen som enda var frisk, voldsom og ekte (Escher, 1908: 159).<sup>28</sup> I dette perspektivet ble Hamsun lest som en formidler av Nordens ubesmittede livskraft. Kritikerer, journalisten og republikaneren Kurt Offenburgs lesning fra 1923 er et godt eksempel på dette:

Seine Schöpfungen werden uns nicht als Kunst bewußt. Man liest die Geschichten, wie wenn man sie erlebte; wie wenn die eigenen Sinne das Leben dieser Menschen schlürften. Nur die Kraft der Eindrücke, der Reichtum des atmosphärischen Spiels, die Süßigkeit des Erlebnisses beweist, daß dieses Leben geläutert (erhöht) Dichtung geworden ist (Offenburg, 1923: 323).<sup>29</sup>

For Offenburg var Hamsuns romaner nærmest rent erfart liv nedfelt på sidene. Hamsun stod for «diktning», ikke «litteratur», og med dette er en utbredt motsetning i tysk litteraturkritikk på denne tiden satt.

Dikotomien «diktning» *kontra* «litteratur» er kalkert over den vitalistiske mesterdistinksjonen «liv» kontra «død» og fungerte som et svært effektivt virkemiddel i første halvdel av det 20. århundres tyske litteraturkritikk for å skille mellom ekte, spontan og sunn *diktning* på den ene siden og patologisk, forstyrrende, dekadent *litteratur* på den andre (Koopmann, 2005: 107). Motsetningen mellom diktning og litteratur finner vi i hele spekteret av Hamsun-resepsjonen. Mens litteratur gir boklig kunnskap, fremheves Hamsun som dikter, hvor leseren blir overlevert autentisk erfaring. Hamsuns verk var, som Paul Fechter formulerer det i en hyllest til ham på 70-årsdagen, formet «[a]us der Erfahrung, nicht aus Büchern» (Fechter, 1929: 151). Hamsuns verk, skriver han, er «von ersten bis letzten Dichtung, das

---

<sup>28</sup> «Nordens egenart».

<sup>29</sup> «Hans frembringelser blir oss ikke bevisst som kunst. Man leser historiene, som om man opplevde dem, som om man slurpet i seg den egne betydningen av disse menneskenes liv. Bare inntrykkets kraft, det atmosfæriske spilllets rikdom, erfaringens sødme, beviser at dette livet har blitt til foretlet (forhøyet) diktning».

heißt Lebendiges – nicht Literatur, das heißt Totes» (Fechter, 1929: 151).<sup>30</sup> Forfatteren og redaktøren Hanns Martin Elster formulerer det slik i det antidemokratiske tidsskriftet *Der Türmer*:

Hamsuns Romane sind aus dem Leben für das Leben geboren, nicht nur Literatur, nicht nur Kunst, sondern so sehr sich der Ästhetiker zu den neuesten Schöpfungen Hamsuns bejahend stellen kann, doch mehr als nur ästhetische Sinne zu ahnen vermögen: Weltoffenbarung (Elster, 1920a: 44).<sup>31</sup>

Hamsuns romaner var ikke skrevet av en skrivebordsfilosof, men av en livets mann for Livets skyld. De representerte «Weltoffenbarung»: Hamsun var en som dro sløret fra og avdekket virkeligheten, slik den *var*.

Det var hovedsakelig unge menn fra borgerskapet som stod for denne resepsjonen, og ifølge Friese skyldtes dette at Hamsuns vitalisme gjenspeilte dype lengsler etter et opprør mot «die bürgerliche Sattheit» og et oppbrudd «von dem Luxus der Zivilisation der Städte und deren 'Sofakultur' (Friese, 1965: 264).<sup>32</sup> Også Schulte vektlegger vitalismens antiborgerlige impuls som betydningsfull for utbredelsen av Hamsun, men det er Gujord som gjør mest ut av den. Ifølge Gujord ble Hamsun lest som et symbol på en ung og vital nasjon i motsetning til «the cultural – and anthropological – decadence of *old Europe*» (Gujord, 2009: 42). Den tyske samtidsresepsjonen utkrystalliserer på denne måten vitalismen som en viktig diskurs for å forstå forfatterskapet i et idéhistorisk perspektiv. Alt fra poetikk til politikk kan ses i forbindelse med den, og hele forfatterskapet kan sies både å slekte på og appropriere et bredt vitalistisk register. Dette ser vi ikke bare i en tysk kontekst, men i *hele* spekteret av fortolkninger i samtiden. For eksempel heter det i Johannes V. Jensens omtale av *Sult* fra 1907 at den er

Fortællingen om *Blodet*, om Livskilden hvori det svinger eruptivt med en Puls af den indre Verdensild, den er en Sang om selve det vitale Mysterium, Legemsvarmen, disse 37 Grader der er os laant af Solen (Jensen, 1907: 181).

Vitalismen blir stadig tydeligere jo lenger ut i forfatterskapet vi beveger oss. Slik understreker ikke bare historiseringen vitalismen, den fremhever også

---

<sup>30</sup> «fra begynnelse til slutt diktning, det vil si levende og ikke litteratur, det vil si død».

<sup>31</sup> «Hamsuns romaner er født av og for livet, ikke bare av litteratur, ikke bare av kunst. Enn hvor mye estetikerne kan forholde seg bejaende til Hamsuns nye frembringelser, aner man mer enn bare estetisk betydning: Verdensåpenbaring».

<sup>32</sup> «den borgerlige metthet» «fra bysivilisasjonens luksus og sofakultur».

forholdet mellom litteratur og ideologi. Tiden er moden for igjen å fremheve disse forbindelsene, og den seneste Hamsun-forskningen har også gått i retning av dette.

I 2009 lokaliserte Monica Žagar en dreining rundt årtusenskiftet, hvor hun hevdet at

the modernist-oriented critical stance has gradually started to shift; there is less emphasis on Hamsun's writings as self-contained texts and a renewed interest in coupling his life and opinions with the explicit and implicit messages of his fictional and nonfictional writings (Žagar, 2009: 5).

Žagar henviser i sammenheng med «vendingen» hun beskriver, særlig til Ståle Dingstads avhandling fra 2002 som kom ut som monografi i 2003 under tittelen *Hamsuns strategier. Realisme, humor og kynisme*. I denne monografien tar Dingstad for seg Hamsuns sene forfatterskap med det siktemål å «påvise en mulig sammenheng eller et meningssammenfall» mellom romanene han leser, og «de artiklene der Hamsun tydeligst markerte seg politisk» (Dingstad, 2003: 19). Žagar følger opp denne motivasjonen, og undersøkelsen hennes er sammen med en rekke artikler og andre bøker, som blant annet Britt Andersens *Ubehaget ved det moderne* (2011), eksempler på en tiltagende interesse de siste årene for bredere idé- og kulturhistorisk anlagte studier av Hamsuns forfatterskap. Hos Andersen gjelder dette kjønnspolitiske og nasjonalstrategiske samtidsspørsmål, mens Žagar særlig gjennom raseproblematikk viser sammenhengen mellom Hamsuns «extraordinary writerly imagination and his political and cultural opinions» (Žagar, 2009: 11).

Når jeg går inn i Hamsuns forfatterskap med vitalismen i fokus, er det altså i forlengelsen av en fornyet interesse for å bryte ned de steile frontene mellom «dikter» og «politiker», «politikk» og «litteratur» i Hamsun-resepsjonen. Vitalismen var hverken verdinøytral eller enhetlig, og for å forstå Hamsun i dette perspektivet blir det viktig å undersøke hva vitalisme egentlig er og hvordan den artet seg i Hamsuns samtid. Ikke minst krever vitalismen og rammen den spenner opp, en kritisk vurdering. Dette medfører at grensegangene mellom litteratur, historie og politikk må gås nærmere etter i sømmene. For hvor går egentlig grensene mellom litteratur og filosofi, kunst og ideologi når den studeres idéhistorisk? Eller formulert mer konkret: Hvordan lar den vitalistiske idéhistorien seg lese som et landskap av tenke- og skrivemåter, og hvordan skal vi forholde oss til dem når det gjelder Hamsun?





## 2.

### Den moderne litterære vitalismen

#### *Poetikk og sivilisasjonskritikk*

Lesen Sie Knut Hamsun! Von allen Dichtern, die noch mit uns leben, ist er derjenige, der durch nichts mehr von uns getrennt ist: denn er ist das Leben, das wir selbst sind. Dieser Baum, der vor unserem Fenster steht, preist Knut Hamsun –, und dieser Knut Hamsun ist die Luft, die morgens in unsere Stube strömt.<sup>33</sup>

Otto Zoff, 1919

Vitalisme er en diskurs og en praksis med mange ansikter. Går vi begrepshistorisk til verks, oppstår begrepet «vitalisme» først mot slutten av 1700-tallet for å betegne «naturphilosophische Auffassungen, die die Lebensphänomene nach einem irreduziblen eigenen Prinzip zu erklären versuchen» (Ritter, 2001: 1076).<sup>34</sup> Naturfilosofien var en bred europeisk strømning av britiske, franske og tyske fysikere, medisinere og filosofer, og vitalismebegrepet oppstår i perioden vi i litteraturhistorien betegner som «romantikken». Den romantiske litteraturen aktualiserer ofte naturfilosofiens vitalisme, og da kanskje fremfor alt i Mary Shelleys *Frankenstein* (1818). I Shelleys roman engasjeres vitenskapsmannen Victor Frankenstein av vitalistiske teorier, og han lykkes etter hvert i det skjebnesvangre forsøket på

<sup>33</sup> «Les Knut Hamsun! Av alle diktere som fremdeles lever med oss, er han den eneste, hvor ingen ting er spaltet fra oss: for han er Livet, det vi selv er. Treet som står utenfor vinduet vårt priser Knut Hamsun –, og denne Knut Hamsun er luften som strømmer inn i værelset om morgenen» (Zoff, 1919).

<sup>34</sup> «naturfilosofiske oppfatninger som forsøker å forklare livsfenomenene ut fra et eget irreduksibelt prinsipp».

å blåse livskraft inn i en samling menneskerester han har sydd sammen. Det levende vesenet som tar form, blir til «monsteret» boken handler om, og samtidig til et godt eksempel på den romantiske vitalismen i litteraturen.

Vitalismen forbinder den romantiske perioden med den modernistiske, og den britiske romantikkforskeren Robert Mitchell har tatt til orde for både å se kontinuitet mellom de to periodene og for å dele vitalismen inn i tre «æraer», hvor den *romantiske* utgjør den første, den *modernistiske* den andre, og hvor vitalismen i kjølvannet av filosofer som Gilles Deleuze og Giorgio Agamben sees som en *postmoderne* vitalisme i vår egen tid (Mitchell, 2013). I denne avhandlingen er det den moderne vitalismen som er det sentrale, og der naturfilosofien approprieres i romantikken, er det livsfilosofien og biologien som gjør seg gjeldende i modernismen. Den tyske germanisten Wolfgang Riedel har forklart denne forskyvningen fra naturfilosofi til livsfilosofi som en omstrukturering av naturbegrepet, hvor det som omkring år 1800 ble betegnet med «natur», omkring år 1900 favnes med begrepet «Liv» (Riedel, 2011: 13). Det er særlig filosofene Schopenhauer og Nietzsche som står for denne forskyvningen, og sammen med moderne biologi danner den utgangspunktet for den moderne litterære vitalismen. I dette kapitlet skal jeg diskutere hvordan denne forskyvningen gjør seg gjeldende i den moderne litteraturen med henblikk på Hamsun. Først må vi imidlertid se nærmere på hvordan selve begrepsbruken har blitt utviklet de siste årene i den nordiske litteraturvitenskapen. Dette har særlig blitt gjort av Eirik Vassenden og den danske germanisten Sven Halse i tillegg til Anders E. Dam, selv om han i mindre grad enn de to første reflekterer teoretisk over begrepsbruken.

#### Vitalismebegrepet

Vitalismen fremtrer i perioden 1890–1940 som en biologisk teori, en bred livsfilosofisk strømning, en hverdagskulturell tendens til å søke livsutfoldelse og som kunstnerisk impuls. Til sammen danner dette et stort og uoversiktlig felt, og i et av de første nyere forsøkene på å presisere vitalismebegrepet har Halse tatt til orde for å organisere det i tre ulike, men tett sammenvevde underkategorier som han har kalt for *naturfilosofisk*, *pragmatisk* og *kunstnerisk* vitalisme (Halse, 2004).<sup>35</sup> De tre feltene glir ofte over i hverandre, men oppdelingen gir likevel en god og pedagogisk oversikt. Jeg skal ta

---

<sup>35</sup> Halse videreutvikler og spesifiserer argumentasjonen i (Halse, 2006) og (Halse, 2009).

utgangspunkt i denne tredelingen, men i motsetning til Halse, som rubriserer både livsfilosofien og den biologiske vitalismen under termen naturfilosofi, vil jeg skille mellom de to, for slik både å markere at det dreier seg om to ulike disipliner, og for å sondre klart mellom den romantiske og den moderne vitalismen. I møte med den moderne vitalismen blir vi altså stående med fire tett sammenvevde, men likevel ulike, kategorier som jeg vil kalle for *biologisk, livsfilosofisk, pragmatisk og kunstnerisk* vitalisme.

Når vi møter vi den biologiske vitalismen rundt år 1900, er det ikke først og fremst som naturfilosofi, men som en empirisk vitenskap, hvor et sentralt mål er å avdekke livskraften som en egen selvstendig impuls. Både Halse og Vassenden trekker her frem den tyske embryologen og Darwinformidleren Ernst Haeckel og hans elev Hans Driesch. Haeckel var med sin «antidualistiske teori *monisme*» (Vassenden, 2012: 23) en viktig brytningsfigur i feltet mellom biologi og det som etter hvert utviklet seg til å bli stadig mer mystisk-biologiske og parapsykologiske teorier omkring og etter århundreskiftet. Der Haeckel imidlertid aldri helt forlot darwinismen, gjorde Driesch oppbrudd, og med ham får vi en av de mest markante biologiske vitalistene i moderniteten. I likhet med sin mentor var Driesch embryolog, og i jakten på livskraften delte han befruktete sjøpinnsvinegg. Driesch forventet at de to delene skulle utvikle seg til hver sine korresponderende halvpartar, men dette var ikke resultatet. Derimot utviklet begge eggene seg til hele organismer. Ifølge biologen Robert Rosen var dette i så skarp kontrast til enhver forventet mulighet innenfor den darwinistiske teorien, at Driesch tok opp og videreutviklet Aristoteles' «noncorporeal concept of entelechy, or 'wholeness', to account for it» (Rosen, 2000: 31). «Enteleki» ble altså Drieschs begrep for livskraften, og ved å legge til grunn at entelekien både var mønsterdannende og hadde et eget formål, kunne han forklare hvordan halve egg utviklet seg til én hel organisme. Problemet var bare at entelekien ikke lot seg bevise naturvitenskapelig. Driesch ga imidlertid ikke slipp på teorien, men gikk gradvis over til stadig mer filosofiske og teologiske forklaringsmodeller.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Driesch virket etterhvert både som underviser i teologi og professor i filosofi ved universitetene i Aberdeen, Heidelberg, Köln og Leipzig. Særlig ble den vitalistiske teorien fremsatt i verket *The Science and Philosophy of the Organism. The Gifford Lectures delivered before the University of Aberdeen in the Year 1907–8*, se (Driesch, 1908). Blant de mange som ble inspirert av idéen om entelekien og den biologiske vitalismen, var for eksempel Rudolf Steiner og hans antroposofiske teorier særlig innflytelsesrike. Kunsthistorikeren Richard Lofthouse har vektlagt at den biologiske vitalismens mystikk var

Vassenden oppsummerer den biologiske vitalismen som en «biologisk metafysikk som ikke tenker i retning av transcendens, altså overskridelse oppover og utover, men som går i retning av immanens, en bevegelse *innover*, inn og ned i materien» (Vassenden, 2012: 22). Tanken om immanens er sentral i vitalismen og står i forlengelse av Schopenhauers viljesmetafysikk. Det er også denne biologiske vitalismen Bergsons livsfilosofi springer ut av når han videreutvikler forestillingen om livskraften som *élan vital* – «livsspranget», «livsoppsvinget» eller «livsoppspringet».<sup>37</sup> Impulser fra den biologiske vitalismen gjenfinnes overalt i kunsten og kulturen omkring århundreskiftet og første halvdel av det 20. århundre. Den blander seg også med en bredere livsfilosofisk strømning i kjølvannet av Nietzsche. Selv om de ulike elementene ofte glir over i hverandre, og da særlig etter at Bergson ble oversatt til tysk i 1908, kan det innenfor den filosofiske vitalismen være nyttig å skille mellom to linjer, hvor den ene begynner med Schopenhauer og Nietzsche, mens den andre begynner med Bergson (Jones, 2010: 61). Mens den «tyske» livsfilosofien preges av moralkritikk og et kraftig angrep på hele den livsfiendtlige sivilisasjon, kan Bergsons tenkning forstås mer som en oppvurdering av intuisjon og instinkt i opposisjon til naturvitenskapens rasjonalitetskrav (Anz, 2010: 53–54). Både Driesch og Bergson står dermed for en noe annen filosofi enn Schopenhauer og Nietzsche, og det er de to sistnevnte som gjør seg sterkest gjeldende i forbindelse med Hamsun.

Både Schopenhauer og Nietzsche hadde enorm innflytelse i Hamsuns samtid. Med etterfølgere som Wilhelm Dilthey, Georg Simmel, Ludwig Klages og Max Scheler, preger livsfilosofien sammen med den biologiske vitalismen det idéhistoriske landskapet av tenke- og skrivemåter så markant at nykantianeren Heinrich Rickert i 1920 gikk til angrep på vitalismen som en «motestrømning» (Rickert, 1920). Motestrømning er ingen dårlig betegnelse, og dette gjelder også utenfor universitetet og disipliner som filosofi og biologi. Hever vi blikket ut i den moderne verden, finner vi både i Tyskland og i Skandinavia en bredt anlagt hverdagskulturell tendens til å vektlegge Liv og livsutfoldelse. Dette fikk som regel utslag gjennom «en række praktiske idealer omkring beklædning, kost, bolig, fritidsaktiviteter, seksualitet og børneopdragelse» (Halse, 2004: 3). Den pragmatiske vitalismen dreier seg

---

et avgjørende moment for hvorfor teorien ble så innflytelsesrik i et bredere kunstnerisk og kulturelt felt (Lofthouse, 2005).

<sup>37</sup> Adrian Mekki diskuterer oversettelsene av «élan vital» i forbindelse med en oversettelse av et utdrag av *Den skapende utviklingen*, se (Bergson, 2009).

altså om helsemessige «utslag av vitalisme i det samfunnsmessige og praktiske liv» (Vassenden, 2012: 29). I tysk sammenheng omtales ofte den pragmatiske vitalismen som en *Lebensreform*-bevegelse, hvor det overordnede målet var å frigjøre individet fra en stadig mer livshemmende sivilisasjon.

Står «Liv» og livskraft i sentrum, blir det naturlige, uhemmede og sunne også moralske idealer. Blant de mest fremtredende reformbevegelsene som fremmet slike idealer, var naturist- og vandrerforeningene, som i praksis søkte ut av sivilisasjonen og dens unaturlige, livsfiendtlige konvensjoner til en mer opprinnelig tilværelse i pakt med naturen.<sup>38</sup> Også sport og idrett opplever et voldsomt oppsving i tidsrommet. Som Vassenden bemerker, kan således gjenopptagelsen av OL i 1896 forstås som en manifestasjon av den pragmatiske vitalismens gjennomslagskraft (Vassenden, 2012: 29). Opprettelsen av Den Norske Turistforeningen i 1868, Norges Gymnastikk- og Turnforbund (1890) og Norges Speidergutt-Forbund i 1911 inngår i denne konteksten, og i norsk sammenheng er det også god grunn til å se de store arktiske ekspedisjonene i lys av den pragmatiske vitalismen, og fremheve den folkekjære Fritjof Nansen som en av dens mest fremtredende representanter. Det å komme ut av byens stadig mer «fremmedgjørende» sivilisasjon ble altså viktig, og vi finner i det bredere vitalistiske feltet slik en «*bevegelse fra biologi til moral*» (Vassenden, 2012: 30).

Den kunstneriske vitalismen tar opp i seg, tematiserer og aktualiserer hele spekteret av vitalisme fra den livsfilosofiske og biologiske til den pragmatiske. I kunsten blir det imidlertid ofte vanskelig å avgjøre *hvordan* de ulike aspektene av vitalismen står i affiliasjon med litteraturen og hva som egentlig kvalifiserer til betegnelsen. Dette er et viktig spørsmål å avklare for å formulere et presist litteraturvitenskapelig fortolkningsbegrep, og Halse diskuterer derfor to mulige måter å nærme seg vitalismen. På den ene siden, skriver han, kan vi se for oss et rommelig begrep som omfatter «tendentielt alle kulturfenomener, som generelt dyrker naturen, kroppen, sundheden, den intense livsoplevelse, livsnydelsen, det erotiske begjær osv.» (Halse, 2004: 7).

---

<sup>38</sup> De mest ekstreme representantene for denne bevegelsen gikk til det skritt å «starte på nytt» i kolonier som skulle danne livskraftigere samfunn. Bernhard Förster og hans hustru, Nietzsches søster, Elisabeth Förster-Nietzsches koloni *Nueva Germania* i Paraguay og August Engelhardts «kokovor-koloni» er her de mest berømte. Den sveitsiske forfatteren Christian Kracht parodierer dette prosjektet i den allerede berømte romanen *Imperium* (2012). Se standardverket (Buchholz, 2001) eller (Kerbs og Reulecke, 1998) for mer om reformbevegelsen.

Med denne begrepsbruken er det mye moderne kunst som faller inn under kategorien, og dette har, ifølge Halse, den fordelen at man kan diskutere mange ulike fenomener og objekter. På den andre siden truer imidlertid romsligheten med å tømme begrepet for analytisk kraft og presisjon. Halse frykter dette og lander derfor på en langt snevrere forståelse, hvor man må kunne påvise en relasjon «mellem kunstværket og vitalistisk tenkning [...] mellom det æstetiske og det filosofiske niveau i vitalismen» (Halse, 2004: 7).

Halse utkrystalliserer relasjonen mellom tenkning og kunst gjennom det han kaller for en «eksklusiv» definisjon:

En eksklusiv tilgang til begrepsdefinitionen ville f.eks. være en påstand om, at brugen af begrebet vitalisme kun har berettigelse, hvor vitalismens livsfilosofi tydeligt er på færde. Hvor kunstværket (eller mere bredt: kulturfænomenet) refererer til en livsinstans, som mennesket stræber efter at delagtiggøre sig i, hvor der altså tematiseres en egentlig søgen efter livets væsen. Afgørende kriterium i denne eksklusive begrepsforståelse er altså det eksplicite livsfilosofiske indhold, tilstedeværelsen af livskraften som referencepunkt (livsmysteriet, livsgåden, livskernen eller hvilke andre metaforer man kan se det omsat i) (Halse, 2004: 6).

Med denne definisjonen blir vitalismebegrepet som litteraturvitenskapelig begrep låst til et kriterium om både et eksplisitt livsfilosofisk «indhold» og «tilstedeværelsen af livskraften som referencepunkt». Fordelen med dette er, som Halse påpeker, at begrepsanvendelsen «reducerer mængden af de fænomener, der er relevante for analyse under en vitalistisk synsvinkel», samtidig som den setter fokus på «vitalismens filosofiske og åndshistoriske proveniens og tilbyder sig som åndshistorisk kategori» (Halse, 2004: 6).

Det er imidlertid også ulemper ved denne begrepsbruken. Ifølge Vassenden fører Halses «eksklusive» definisjon nemlig til at man står i fare for bare å diskutere «programtekster» og gå glipp av begrepets analytiske kraft når man behøver den som mest i møte med tekster der slektskapet er tydelig, men ikke lar seg spore direkte tilbake til en kildetekst. I tillegg, hevder Vassenden, tar Halses eksklusive forslag i for liten grad høyde for det som ligger i «studieobjektene spesifikke kvaliteter, i det *litterære selv*» (Vassenden, 2012: 32). Også Vassenden er opptatt av å undersøke den kunstneriske vitalismen, men i motsetning til å vektlegge direkte innflytelse ser både han og Dam mer åpent på feltet. For eksempel fremhever Vassenden at vitalismen også gjør seg gjeldende hos en bonde-dikter som Tarjei Vesaas, uten at man dermed må spore dette tilbake til en livsfilosofisk kildetekst.

Skriver en odelsgutt som Vesaas om livet på gården i naturens egen hvileløse rytme – det Vesaas kaller «det store Spelet» – trenger det ikke ligge livsfilosofiske teorier til grunn.

Den vitalistiske kunsten er, ifølge Vassenden, en kunst og litteratur som «fremviser, tematiserer og forsøker å bringe menneskene i kontakt med livskraftene» (Vassenden, 2012: 28). Slik sett har den vitalistiske kunsten ofte «visse revolusjonære trekk», det er «en kunst som vil nedkjempe alt det døde og stivnede, for å i siste instans sette oss fri» (Vassenden, 2012: 28). Den vitalistiske kunsten kjennetegnes altså ofte av et frigjørende element. Målet er å nå frem til ekte Liv og livsfylde, og med dette vektlegges særlig kvaliteter som umiddelbarhet, intensitet, kraft, styrke, fruktbarhet, reproduksjon, mot og vilje. Vitalisme i kunsten kommer dermed ikke til uttrykk bare gjennom en eksplisitt dyrkning av livskraften, men også gjennom det Vassenden kaller en vitalistisk «motivkrets». Som grunnlaget for alt liv er solen det viktigste motivet i denne kretsen, og vi ser det realisert i alt fra Nietzsches solhullester og Hamsuns midnattssolskildringer, til Edvard Munchs berømte malerisekvens sentrert omkring «Solen» i endeveggen av Universitetet i Oslo aula. Andre fremtredende vitalistiske motiver, er den nakne kroppen, oseanet som livets opprinnelige element, bonden, samt mer konfronterende motiver som «vold, konflikter, kamp, krig, naturkatastrofer, branner og lynnedslag» (Vassenden, 2012: 29). Den kunstneriske vitalismen veksler altså mellom kontinuitetstematiserende og akutt kraftutfoldende motiver, og gjennom dem finner vi en bred vilje til å bryte ned barrierene mellom Livet og menneskene. Slik kjennetegnes også den kunstneriske vitalismen av en generell «oppvurdering af umiddelbarhed som en menneskelig egenskab, da det umiddelbare netop er i direkte kontakt med den førbevidste livsgrund» (Dam, 2010: 95). Ifølge Dam gjør vitalismen på denne måten erfaringen og opplevelsen til hjørnesteiner, noe som også medfører at *intensitet* blir en viktig målestokk (Dam, 2010: 95).

Stikkordene erfaring, opplevelse, intensitet og livsutfoldelse innebærer ikke bare et livsfilosofisk innhold, men også formmessige elementer: Vitalismens kunst kan ikke være stiv og firkantet, den må være *intens og levende*, og den kunstneriske vitalismen krever slik ofte en *ekspresiv* stil. Ved å se bredere på den vitalistiske kunsten foreslår dermed Vassenden en mer generøs begrepsforståelse:



Mange varianter av vitalistisk kunst vil ha ha affinitet til og slektskap med visse deler av tankestoffet, uten at det er formulert som slagord. I videre forstand kan vi si at vitalismen i kunsten kan arte seg både som fullt ut utviklet ideologisk prosjekt, som tematisering eller som motivtilfang. I en slik forstand kan man si at jeg her opererer med et vitalismebegrep som ikke krever full tilslutning på alle nivåer (Vassenden, 2012: 28).

Vassenden krever ikke direkte koherens eller «full tilslutning» mellom kunst og filosofi, og vi må heller ikke gjenfinne forestillingen om livskraften i alt som kalles litterær vitalisme. Fordelen med en slik begrepsbruk er at man tar høyde for hvordan kunst og litteratur ikke bare reproducerer et allerede fastlagt «tankestoff» gjennom allegorisering eller et kunstnerisk «uttrykk», men er diskurser hvor det foregår selvstendig tenkning og refleksjon. Det er imidlertid også hos Vassenden et problem på dette punktet. Definerer man vitalismen på et grunnleggende nivå som en livsfilosofisk eller biologisk forestilling om livskraft, for i neste omgang ikke å regne denne forestillingen som nødvendig i kunsten og litteraturen, da blir også forbindelsen mellom definisjonen og dens nedslagsfelt uklart. For hvis det ikke kreves «full tilslutning», hvilken grad av tilslutning kreves da? Ikke minst: Hvordan finner tilslutningen sted, og hvordan kan den beskrives?

Forholdet mellom form og innhold, stil og tenkning er ikke spesifikt for vitalismen, men et grunnleggende litteraturvitenskapelig problemområde for alle som forsøker å undersøke «overlapp» og «slektskap» mellom en bestemt tenkning eller verdensanskuelse og kunstneriske uttrykk. Utfordringen er dermed å beskrive utvekslingen mellom tenkning og litteratur på en måte som ivaretar litteraturens spesifisitet, samtidig som den forklarer hvordan denne utvekslingen faktisk skjer. For å gjøre dette skal jeg i denne avhandlingen vektlegge hvordan den vitalistiske tenkningen representerer det den amerikanske germanisten David Wellbery kaller en «semantische Vorleistung» for den moderne litteraturen. «Semantische Vorleistung» kan oversettes med «semantisk forhåndsbidrag». Wellbery definerer dette slik:

Unter semantischer Vorleistung verstehe ich eine Sinnkonfiguration, die sich zu einem literarischen Formproblem kristallisiert. Denn die literarische Form ist die Darstellung ihres Problems, die Konturierung einer Frage, die der Literatur immanent ist (Wellbery, 1998: 15).<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> «Med semantisk forhåndsbidrag forstår jeg en betydningskonfigurasjon som utkrystalliserer seg til et litterært formproblem. Den litterære formen er alltid fremstillingen av litteraturens problem, kontureringen av et spørsmål som er den immanent». Det er

Er tilværelsens innerste prinsipp hverken «Gud», «ånd» eller «natur», men et evig dynamisk skapende «Liv», forskyves synet på mennesket som rasjonelt subjekt til et driftsvesen i Livets vold. Med dette omstruktureres også den litterære problematiseringen av menneskets natur, og slik impliserer vitalismens «livspatos» og «livsmystikk» et paradigmeskifte i den moderne litteraturen, hvor også det litterære spørsmålet om menneskets stand og stilling kommer under Livets perspektiv.<sup>40</sup> Men vitalismen preger ikke bare refleksjonen og tenkningen i litteraturen, den utkrystalliserer også et formproblem som kan formuleres på denne måten: Hvordan skal litteraturen gripe idéene om Liv og livskraft og fremstille den derav resulterende gudløse og langt mer irrasjonelle forståelsen av hva det vil si å være menneske?

Beskrivelsen av det instiktive mennesket i Livets vold er utgangspunktet for den moderne litterære vitalismen, og i dette perspektivet blir spørsmålet om affiliasjon og appropriasjon hverken et spørsmål om Halses direkte innflytelse eller om Vassendens «overlapp» og tilslutning, men et spørsmål om hvordan den moderne vitalismen endret hva det ville si å være menneske i en moderne verden og hvordan dette ga konkrete utslag i den litterære diskursen. Når det gjelder den moderne vitalismen, er det altså snakk om en *integrert* del av del av tanke- og skrivemåtene i Hamsuns periode som omstrukturerer *hele* det litterære landskapet. Dam og Vassenden har vist hvordan denne omstruktureringen preger den danske og norske litteraturen gjennom å fremheve vitalismens formelle og tematiske likheter, og som Dam gjør klart, får de to livsfilosofene Schopenhauer og Nietzsche «en paradigmatiske status» i denne sammenhengen (Dam, 2010: 23).

Schopenhauer og Nietzsche var århundreskiftets fremste «motefilosof» både i Tyskland og Skandinavia, og begge øvde stor innflytelse på den litterære diskursen. Ifølge den tyske sosiologen Georg Simmel var Schopenhauer den første i filosofihistorien til å rette blikket mot «Livet selv» og dets verdi «bloß als Leben» (Simmel, 1999: 189). Schopenhauer blir med dette en viktig fortenker for den moderne vitalistiske tenkningen og slik også

---

vanskelig å finne en god oversettelse av «semantische Vorleistung». I en friere oversettelse ville «semantisk grunnlag» eller «semantisk forskyvning» kanskje vært bedre, men siden dette går noe lenger enn Wellberys formulering, har jeg valgt «semantisk forhåndsbidrag» som et kompromiss.

<sup>40</sup> Jeg bruker betegnelsene «Livspatos» og «Livsmystikk» slik Wolfdietrich Rasch har bestemt dem som utgangspunktet for periodens litteratur, se Wolfdietrich Raschs innflytelsesrike artikkel «Aspekte der deutschen Literatur um 1900» i (Rasch, 1967).

viktig i den moderne vitalistiske litteraturen, noe vi ser tydelig i Hamsuns forfatterskap.

#### Schopenhauers metafysiske inversjon og «Fra det ubevidste Sjæleliv»

Hamsun nevner Schopenhauer første gang i *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*. Både Rolf Nyboe Nettum og Eivind Tjønneland har vist at Hamsuns beskrivelse av det «ubevidste Sjæleliv» kan settes i indirekte sammenheng med Schopenhauer gjennom Strindberg, Ola Hansson og deres aktive resepsjon av Schopenhauer-eleven Eduard von Hartmann (Beyer, 1995: 131, Tjønneland, 2005: 143–145).<sup>41</sup> Både Strindberg og Hansson er viktige skikkelser i den skandinaviske vitalismen, og ser vi på Hamsuns refleksjoner over det «ubevidste», finner vi mange paralleller til tankefigurer både hos Hartmann og Schopenhauer.

Som tittelen på Schopenhauers livslange prosjekt *Verden som vilje og forestilling* (1818–1859) indikerer, tar viljesmetafysikken utgangspunkt i dikotomien «vilje» kontra «forestilling». Mens verden som forestilling, i tråd med Kants filosofi, er verden slik den fremstår for oss gjennom erkjennelseskategoriene tid, rom og kausalitet, er det forestillingen om viljen som blir det semantiske forhåndsbidraget for vitalismen. Mens Kant stoppet ved erkjennelseskategoriene og mente at tingen i seg selv – *Das Ding an sich* – ikke var tilgjengelig for mennesket, hevder Schopenhauer at tingen i seg selv er *vilje*. Ifølge Schopenhauer fremtrer dermed verden som forestilling i klart avgrensede objekter, men består hevet over tid og rom – det Schopenhauer betegner med det skolastiske begrepet *principium individuationis* – egentlig av «vilje» eller «vilje til liv» (Schopenhauer, 1960: 379–380).

«Vilje» er både organisk og anorganisk natur og slik ikke noe utenfor mennesket, men noe mennesket er en del av. Mennesket er en del av viljen, hører sammen med viljen. I «appendiksskriftet» *Parerga og Paralipomena* (1851) beskriver Schopenhauer viljesbegrepet i direkte forbindelse med den romantiske vitalismen. I *Parerga* heter det både at «[a]n sich ist jene Lebenskraft der Wille» og at «Lebenskraft ist geradezu identisch mit dem Willen» (Schopenhauer, 1965: 192–193).<sup>42</sup> Ifølge Wolfgang Riedel legger

---

<sup>41</sup> Georg Brandes hevdet i en anmeldelse av *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* at Hamsun nærte en «rørende Overtro angaaende Eduard von Hartmanns Dybsind» (Brandes sitert i Larsen, 2001: 254). Lars Frode Larsens går inn i denne påstanden og diskuterer forholdet til Hartmann i (Larsen, 2001: 253–258).

<sup>42</sup> «i seg selv er hin livskraft viljen», «livskraften er bent frem identisk med viljen».

vitalismen grunnlaget for hele konseptet om viljen (Riedel, 2011: 131–132), og slik kan Schopenhauers viljesbegrep forstås som en transformasjon og videreutvikling av naturfilosofiens vitalisme, hvor «vilje» blir identisk med «livskraft». Slik blir også Schopenhauer et sentralt bindeledd mellom den romantiske og den moderne vitalismen.

Riedel formulerer hele Schopenhauers filosofi som et metafysisk forsøk på å forstå livets fysiologi uten å gripe til et metafysisk åndsbegrep (Riedel, 2011: 136). «Viljen» er ikke transcendent eller åndelig, den er altomsluttende Liv og livskraft. Slik blir den romantiske idéen om transcendens forskjøvet til en tanke om immanens. Med Livet handler det ikke om å komme over og ut i en annen sfære, men ned og inn i Livet. Riedel karakteriserer denne forskyvningen som en «metafysisk inversjon», hvor romantikkens naturbegrep omformuleres til et begrep om «Liv». Med denne begrepsforskyvningen blir både verden og mennesket en del av det samme store, evige Livet som *er* vilje. Mens verden som forestilling erkjennes rasjonelt, *erfares* livskraften kroppslig, intuitivt og instinktmessig som en fornuftsløs, blind vilje. Bak det rasjonelle sløret skjules en mer egentlig og ekte verden av Liv og livskraft. Slik er det også viljen som regjerer over intellektet, ikke omvendt, og på denne måten fremhever Schopenhauer lenge før Freud at «jeget ikke er herre i eget hus».<sup>43</sup>

Det å rive bort fornuftens slør for slik å nå inn til ekte Liv og livsfylde blir et sentralt motiv i den moderne vitalismen (Dam, 2010: 25). Store deler av litteraturen omkring århundreskiftet kan leses i forbindelse med denne frigjørende avdekkingsmanøveren, og det er også dette som står i sentrum av «Fra det ubevidste Sjæleliv». Denne korte, men innflytelsesrike teksten handler om en intuitiv, instinktiv og fysiologisk kobling mellom mennesket og naturen, og om det å kunne fremstille denne koblingen litterært. Hamsun beskriver det ubevisste sjælelivet som uforklarlige sansetilstander preget av irrasjonelle fornemmelser. Beskrivelsen minner sterkt om Schopenhauers metafysikk og bærer i stor grad preg av å være uttrykk for en blind impuls i slekt med «viljen»:

Hos flere og flere Folk, der lever et anstrengt Tankeliv, og dertil er ømtaalige af Gemyt, opstaar der ofte sjælelige Virksomheder af det

---

<sup>43</sup> Freud erklærte dette i en berømt forelesning trykket som «Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse» i tidsskriftet *Imago* i 1917. Forelesningen er tilgjengelig på Project Gutenberg, se <http://www.gutenberg.org/files/29097/29097-h/29097-h.htm> For mer om Schopenhauer og Freud se (Janaway, 1999: 375–421).

underligste Slags. Det kan være aldeles uforklarlige Sandsetilstande: en stum, aarsagsløs Henrykkelse et Pust af psykisk Smærte; en Fornemmelse af at blive talt til fra det fjærne, fra Luften, fra Havet; en grusom Lydhørhed, der bringer én til at lide endog af Suset fra anede Atomer; en pludselig, unaturlig Stiren ind i lukkede Riger, der slaas op; Anelse af en forestaaende Fare midt i en sorgløs Stund, – altsammen Forteelser, som har den allerstørste Betydning, men som raa og enkle Høkerhjærner ikke kan fatte (Hamsun, 1890a: 332).

På samme måte som det hos Schopenhauer ikke er alle forunt å bryte ned «verden som forestilling» og innse «verden som vilje», er det heller ikke alle som besitter lydhørheten Hamsun taler om. Tvert imot representerer det å erfare de ubevisste impulsene en paradoksal *forfinelse* blant «Mænd med sunde og meget stærke Hjærner» (Hamsun, 1890a: 334).

Kun de ypperste menn er lydhøre nok til dette. Som Schopenhauer bruker Hamsun også den følsomme plantefamilien Mimosa og dens spesielle bevegelse for å karakterisere opplevelsen. Idet mimosen berøres eller ristes folder den øyeblikkelig inn bladene. Mens Schopenhauer nevner mimosen som en metafor for viljen (Schopenhauer, 1960: 177–178), fremholder Hamsun de ubevisste impulsene som «næsten umærkelige Mimosebevægelser i Sjælen» (Hamsun, 1890a: 332–333). Mimosebevegelsene behøver ikke å gjøre seg gjeldende med en gang, men idet de «tilsidst slaar ud i Beslutninger og Gærninger», da er det som når «Mimosen skyder Blad» (Hamsun, 1890a: 332–333).

Det «ubevidste», slik Hamsun forklarer den, er altså en mystisk forbindelse med skjulte naturkrefter som slekter mye på forestillingen om Liv og livskraft. Når Hamsun også utdyper fornemmelsen som en følelse av «Væsensslægtskab med Naturen» og en intens «Anelse af Blodsforvandtskab med Alskabningen» (Hamsun, 1890a: 334), er ikke en skjult verden av livsvilje, langt unna. På denne måten danner vitalismens forestilling om Livet bakgrunnen for det poetologiske problemet «Fra det ubevidste Sjæleliv» handler om. Ifølge Hamsun maktet nemlig ikke realismen å uttrykke livsimpulsene, men trengte en ny form. Schopenhauers metafysiske inversjon utkrystalliserer seg slik til et formproblem, hvor realismens poetikk blir tvangstrøyen som må overvinnes for å beskrive Livets egen impuls.

Ifølge Hamsun var ikke realismens problem bare at dens stive linjer ikke kunne formidle de intuitive, instinktive og irrasjonelle fornemmelsene. Den hadde overhodet ikke blick for dem. I tillegg til dermed bare å kreve en ny og

mer ekspressiv form etterlyser Hamsun et større skifte i litteraturens problemområde:

Hvad om nu Literaturen i det hele taget begyndte at beskæftige sig lidt mer med sjælelige Tilstande, end med Forlovelser og Baller og Landture og Ulykkeshændelser som saadanne? Man maatte da ganske vist give Afkald paa at skrive "Typer", – som allesammen er skrevne før, – "Karakterer", – som man træffer hver Dag paa Fisketorvet. Og forsaavidt vilde man maaske miste en Del af det Publikum, som læser for at se, om Helten og Heltinde faar hinanden. Men der blev til Gengæld flere *individuelle Tilfælder* i Bøgerne, og disse forsaavidt kanske mer svarede til det sindsliv, som modne Mennesker i Nutiden lever. Vi fik erfare lidt om de hemmelige Bevægelser, som bedrives upaaagtet paa de afsides Steder i Sjælen, den Fornemmelsernes uberegnelige Uorden, det delikate Fantasiliv holdt under Lupen, disse Tankens og Følelsens Vandringer i det blaa, skridtløse, sporløse Rejser med Hjærnen og Hjærtet, sælsomme Nervevirksomheder, Blodets Hvisken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv (Hamsun, 1890a: 333).

Det er god grunn til å lese «Fra det ubevidste Sjæleliv» både som en strategi for å skape et litterært rom til seg selv og som et følgebrev til *Sult* for kritikere som ikke hadde forstått hva det dreide seg om (Vassenden, 2012: 130). Det er imidlertid sjelslivets hemmelige bevegelser Hamsun ønsker å tematisere, og selv om han hverken benytter begrepene «vilje» eller «Liv», hviler forestillingen om livskraft under beskrivelsen.

Det er vesensslektskapet med naturen og «blodsforvandtskapet» med «Allskapningen» som skal uttrykkes, og med det Livet slik det *føles*, sanses og fornemmes av moderne individer, ikke slik det generaliseres gjennom typologier eller karakterer. Har menneskene «blitt mer kompliserte, skulle også litteraturen bli det» (Hamsun, 2008b: 44). I foredraget med tittelen «Norsk litteratur» som Hamsun turnerte med i 1891, spisses kravet: «Livet ytrer seg ikke bare som samfunn, og menneskene opptre ikke bare som karakterer – hvis da litteraturen skal omfatte *alle* ytringer av liv, må den utenom den gamle gode grense» (Hamsun, 2008b: 38). For å kunne beskrive alle livsytringer må litteraturen utfordre den realistiske formen. Hamsun spissformulerer dette i «Fra det ubevidste Sjæleliv» gjennom metaforene om å fremstille «Blodets Hvisken» og «Benpibernes Bøn». Begge disse metaforene peker mot hvordan kroppen og blodet blir uttrykk for en irrasjonell livsvilje. At det her ikke bare dreier seg om liv, men om vitalismens metafysiske «Liv», blir tydelig hvis vi ser til hvordan poetikken realiseres i *Mysterier*.

*Mysterier* er Hamsuns første roman etter «Fra det ubevidste Sjæleliv» og leses ofte som skrevet over det psykologiske programmet. Hovedpersonen

Nagel er på alle måter «betent» av blodets irrasjonelle «hvisken» og en av de moderne menn som både er finstilt og sterk nok til å fornemme sjelens mimosebevegelser. I *Mysterier* formuleres imidlertid opplevelsen i et tydelig vitalistisk vokabular, hvor den metafysiske delen av livsbegrepet betones eksplisitt. Nagel opplever nemlig av og til «løjerlige Anfald af stum Frygt for et eller annet», og han beskriver dette slik:

Hvad var det? Ja, hvad det var! Noget mystisk noget, noget sælsomt, som den stakkels »alvidende« Videnskab var for firkantet og grov til at fatte, et Pust af en usynlig Magt, en Paavirkning af Livets blinde Kræfter (Hamsun, 1892: 249–50).

Som i «Fra det ubevidste Sjæleliv» er det følelsen av å bli talt til fra naturens usynlige makter Nagel beskriver. I hans formulering blir det også tydelig at det her dreier seg om Liv og livskrefter. Når han i tillegg omtaler dem som «blinde» slik Schopenhauer gjentatte ganger karakteriserer viljen, er ikke viljesmetafysikken langt unna.

Som ellers i vitalismen fremhever Nagel at vitenskapen kommer til kort for å beskrive livskreftene. Litteraturen kan imidlertid klare det, om den skrives slik Hamsun selv har foreskrevet. På denne måten blir litteraturens forsøk på å gripe den vitalistiske forbindelsen mellom mennesket og verden tydelig. Forestillingen om Liv og livskraft utkrystalliserer seg som en psykologisk forbindelse mellom den individuelle «Sjælen» og «verdenssjelen» eller «Livet selv». Dette krevde en ny og mer ekspressiv *stil*. Hamsuns poetikk kan slik godt forstås som en forskyvning av geniestetikken, hvor «romantikkens geni subtilt [blir] byttet ut med det *fysiologisk* perseptive individet» (Vassenden, 2012: 130).

Ser vi fra «Fra et ubevidste Sjæleliv» og ut i den bredere litterære diskursen, gjenfinner vi mange av de sentrale momentene i periodens poetologiske tekster. Det er forbindelsene mellom mennesket og Livet som vektlegges. Dette ser vi ikke bare hos Strindberg eller Ola Hansson, men også i det poetologiske «programmet» de to svenskene Oscar Levertin og Verner von Heidenstam leverte med «Pepitas bröllop. En literaturanmäldan» (1890). Også her fremheves Livets kraft og realismens manglende evne til å uttrykke den. De uttrykker det slik: «Hvar er allt det blodfulla, patetiskt storformade, som vi längtat efter?» (Levertin og Heidenstam, 1890: 23). Ser vi altså «Fra det ubevidste Sjæleliv» i en bredere sammenheng, er det god grunn til å lese Hamsuns poetikk som symptomatisk for hvordan «instinktene, driftene og

fornemmelsene [...] blir innsatt som estetisk paradigme rundt 1890» (Vassenden, 2012: 129).

Selv om forestillingen om Liv og livskraft dominerer 1890-tallets oppbrudd med den realistiske litteraturen, er det imidlertid ingenting ved dette som i seg selv impliserer den frigjørende og revolusjonære tendensen Dam og Vassenden har fremhevet som betegnede for den litterære vitalismen. Tvert om gir forestillingen om livskraften også grobunn for en resignert holdning, hvor det å bli ett med livskraften fremstilles som den største lykke.

#### Livsleden og døden som befrielsens øyeblikk

I norsk litteraturhistorie skisseres ofte 1890-tallet som en generasjonskonflikt mellom «gjennombruddets» realisme og en litteratur preget av langt mer uoversiktlige impulser innsirklet av begreper som «nyromantikk» og «symbolisme», så vel som «dekadanse» og «modernisme» (Andersen, 2001: 283). På tvers av de ulike og ofte overlappende tendensene som dekkes med disse begrepene, ser Dam to grunnleggende linjer i det litterære landskapet som han knytter til vitalismebegrepet. Han beskriver dette slik:

Den første er en negativ, livsfornægtende linje, der vender sig bort fra det konkrete foreliggende liv i religion eller i æstetisk verdensflugt ind i det skønne skin, hvor man svælger i undergangens forfinede nuancer. Den anden linje er en positiv, livsbekreftende linje, hvor det handlekraftige, det aktive, det vitale, det enkle og sunde, det kraft- og livfulde hyldes. Begge linjer har i princippet en vitalistisk opfattelse af, at der eksisterer en grundlæggende, dominerende livsvilje, men det er den positive linje, man på grund af dens affirmative holdning normalt vil betegne som egentligt vitalistisk (Dam, 2010: 23).

Mens Dam assosierer den «negative linjen» med innflytelsen fra Schopenhauer, knytter han den «positive» til Nietzsche. Dam ser på denne måten de to filosofene som forløpere for hver sin litterære vitalisme, hvor kun den livsbekreftende er «egentlig vitalistisk». Dam får på denne måten godt frem hvor grunnleggende forestillingen om livskraften er for periodens litteratur og hvordan den går på tvers av ulike periode og stilbetegnelser.

I motsetning til å omfavne livskraften, slik Nietzsche senere gjør, stiller Schopenhauer seg negativ til den. Ifølge Schopenhauer er livskraften en blind, egoistisk og endeløs vilje som ikke har andre formål enn sin egen opprettholdelse. For Schopenhauer medfører dermed «viljen til liv» bare en opprettholdelse av menneskets meningsløse tilværelse, og han ser slik en evig og vedvarende lidelse i «viljen til liv». Målet blir, gjennom askese og



viljesbenektelse, å vinne frem til forløsning og frigjørelse. Ifølge Schopenhauer kan man gjøre dette i korte øyeblikk gjennom kunsten og kunsterfaringen, men først endelig i døden. I døden brytes individuasjonsprinsippet, og individet blir dermed en del av det store evige «altet» som er Liv. I en oversettelse fra 1889 med tittelen *Døden* formuleres dette slik:

At døe er hin Befrielses Øieblik. Den Fred og Ro, der hviler paa de fleste Dødes Aasyn, stammer herfra. Rolig og blid er i Reglen ethvert godt Menneskes Død. Men villig at døe, gjerne at døe, glad at døe, er den Resigneredes Forret. [...] Den Tilværelse, vi kjender, opgiver han villig; hvad han faar istedet, er i vore Øjne *Intet*, fordi vor Tilværelse i Relation til Hint er *Intet*. Buddhaismen kalder dette Hint *Nirvana* (Schopenhauer, 1889: 60).

I denne beskrivelsen blir det klart at viljesmetafysikken ikke medfører optimisme og livsbekreftelse. Tvert imot blir døden en befrielse og frigjørende overgang fra lidende individuell bevissthet, til det å gå opp i det store evige all-livet som er viljen. Slik omstruktureres det tradisjonelle kristne synet på døden som en overgang til frelse eller fordømmelse til en bevisstløs overgang fra individuelt liv tilbake til livskraften. Ved å sammenligne denne overgangen med buddhismens «Nirvana» vises tydelig den østlig inspirerte impulsen i Schopenhauers filosofi som også gjenfinnes i mye av vitalismen. Det individuelle livet er bare del av livsviljen, og idet man dør, går man tilbake igjen til den.

Vi gjenfinner Schopenhauers livslede og fraværsromantikk overalt både i den tyske og skandinaviske litteraturen på 1890-tallet. Dette formuleres eksemplarisk i Garborgs *Trøtte Mænd* (1891): «O Schopenhauer, Schopenhauer. At lide er at leve, at leve er at lide. Disse to er ét» (Garborg, 1980: 80). Schopenhauers livslede og fraværsromantikken han stod for passet godt med den fremmedgjorte dikteren i moderniteten, og mange av dem fant dermed, slik Kristian Elster d.y. påpekte i sin litteraturhistorie fra 1924, «trøst og gjenklang for sin egen pessimisme» hos Schopenhauer «og i hans nirvanalære en slags religion» (Elster, 1924: 628). Lidelseshistorien og fraværsromantikken approprieres imidlertid ikke bare gjennom en filosofisk innstilling, den forskyver også metaforikken, noe vi kanskje ser tydeligst i forbindelse med dødstoposet, som i perioden særlig finner sitt symbol i havet.

Havet er og har alltid vært et fremtredende litterært symbol. I vitalismen var imidlertid havet i sin grenseløse utstrekning, uante dybde og ustanselige bevegelse et godt symbol for forestillingen om «all-Livet» (Rasch,

1967: 25). I vitalismen kunne dermed mennesket forstås som en del av Livet slik bølgen er en del av havet, og slik symboliserte ofte havet både «Livet selv» og «den udslukte nirvanatilstand, hvor jeget træder ind i en [...] fraværsvorden uden livets fylde» (Dam, 2010: 39). Havet som symbol for «all-livet» tjener som dødstoposet hos en rekke forfattere fra Thomas Mann og Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke til August Strindberg, som for eksempel i romanen med den paradigmatisk tittelen *I Havsbandet* (1890). Det forekommer også tydelig i den danske litteraturen, slik Dam har fremhevet hos Johannes Jørgensen, Thøger Larsen og Harald Kidde (1904).<sup>44</sup> Hamsun tar også del i denne metaforikken og aktualiserer dødstoposet på lignende måte. Vi ser dette gjennom hele forfatterskapet, men kanskje mest eksplisitt i diktet «Skærgaardsø» (1904).

«Skærgaardsø» ble første gang publisert i diktsamlingen *Det vilde Kor* (1904) og innledes slik:

Nu glider Baaden  
mod Skærgaardsøen,  
en Ø i Havet  
med grønne Strande.

Dikt-jeget går i land på en øy, og landsstigningsmotivet kan minne om en ekfrase over Alfred Böcklins berømte maleri *Die Toteninsel* (1880). Bildet viser en båt som ankommer til «dødsøyen» og forstås ofte som en moderne fremstilling av den antikke forestillingen om ferden over elven Styx mot dødsriket.<sup>45</sup> Diktjeget får straks inntrykk av ha vært der før, en gang i «Tidens Morgen / som hvid Spirea». Det er altså snakk om en mystisk fornemmelse av et «gammelt Minde». Idet roen senker seg over jeget, opplever han en subjektutvidelse som lar seg lese som overgangen til en fraværsvorden uten livets fylde. Diktjegets hjerte blir som en «Fabelhage» av samme type blomster som vokser på øyen og hjertet hans taler uskyldig som et barn med dem.

Det som tilsynelatende er en erobring av en øy, blir i dette perspektivet til en aktualisering av det monistiske dødstoposet, hvor diktjeget i dødsøyeblikket går over til livskraften:

---

<sup>44</sup> Se (Rasch, 1967: 1–48, Dam, 2010: 38–45).

<sup>45</sup> Lars Frode Larsen har påpekt at «En Skærgaardsø» minner sterkt om det tidlige diktet «Ud glider Jollen» som blir tillagt dikteren Irgens i førsteutgaven av *Ny Jord*, men som ble fjernet fra senere utgaver (jf. Larsens kommentar i Hamsun, 2009a: 264). Henning K. Sehmsdorf trekker paralleller mellom diktet og Böcklin i (Sehmsdorf, 1974).

[...]  
Mit Øje lukkes,  
en fjærn Erindring  
har lagt mit Hode  
ned til min Skulder.  
Saa tætnet Natten  
ind over Øen,  
kun Havet buldrer –  
Nirvanas Bulder (Hamsun, 1904: 32).

Diktets «jeg» lukker øynene, natten tetner, og i dødsøyeblikket hører han havet som Nirvanas bulder. Døden medfører altså ikke lenger romantisk eller kristen transcendens, men en bevistløs overgang til Nirvana og det Schopenhauer kaller «den Resigneredes» oppgivelse av livet og overgang til «intet».<sup>46</sup> Dødstoposet realiseres også på lignende måte både i *Pan* og *Munken Vendt* og diskuteres i beslektede vendinger i *Siste kapitel* og *Ringens Sluttet*.

Fraværspatosen vi finner hos Schopenhauer, er en integrert del av Hamsuns forfatterskap, og ifølge Tore Hamsun vendte faren stadig tilbake til Schopenhauer. Dette bekreftes av Marie Hamsun som i sine memoarer fremholder at det var Schopenhauer Hamsun ba henne lese da de møttes (Hamsun, 1992: 308, Hamsun, 1953: 167). Forbindelsene mellom Hamsun og Schopenhauer har også blitt fremhevet av flere Hamsun-forskere, og både Kittang og Rottem har fremhevet Hamsun som en «tragisk modernist» i slekt med «Schopenhauers eksistensfilosofiske pessimisme» (Kittang, [1984] 1996: 312, Rottem, 2002: 74).<sup>47</sup> Pessimismen vi finner hos Hamsun, blander seg imidlertid med en livsbekreftelse vi ikke finner hos Schopenhauer, men som kjennetegner det som ifølge Dam er den «egentlige» vitalismen. Denne sammenblandingen lar seg spore gjennom hele forfatterskapet, og den livsfeirende tendensen kommer godt til uttrykk allerede i *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, hvor Hamsun går i strupen på det moderne amerikanske maleriet.

Ifølge Hamsun mangler det amerikanske maleriet ethvert pust av liv. Finner man en «hyrdescene» i amerikansk malerkunst, skriver Hamsun, «saa er man yderst godt klædt [...] Luften kan sige 100 Grader Fahrenheit og

---

<sup>46</sup> Jørgen Sejersted og Eirik Vassenden har kommentert hvordan diktets landstigningsmotiv både skildrer et innsvinningsmotiv og stigende seksuell opphisselse som glir over i dødsforsoning og harmoni og satt dette i forbindelse med et lignende motiv i *Pan*, se (Sejersted og Vassenden, 2011: 132–133).

<sup>47</sup> Grundige innflytelsesundersøkelser finnes her i Nina Frang Høyums hovedfagsoppgave, i tillegg til Lars Frode Larsens undersøkelser i biografiene, for mer om dette se (Larsen, 1980, Høyum, 1997).

Græsset kan krølle sig i Heden; men Hyrden og Hyrdinden aabner ikke en Knap» (Hamsun, 1889a: 138). Den innestengte, trange og tilkneppede tilværelsen bildene fremviser, har ingenting med Livet å gjøre. Hamsun kommer med følgende krav:

Op med Knapperne! Sæt Kalenderen paa Mandag, Frimandag, Blaamandag, Livets Strid og Livets Lyst! Jeg beder ikke om Galskaben og den svare Synd – det er et Moralspørgsmaal, en Sag for sig –, jeg beder om Livet, om levende Kroppe i Klæderne, og det er et Kunstspørgsmaal. Lad disse elskende vise os, at Pulsen slaar og at Brystet puster; lad dem vise os, at Livet strider under deres Hud, at deres Legemer er betændte af Mennesket! (Hamsun, 1889a: 138).

Kunsten skal vise at mennesket er Liv i alle dets fasetter av kjønn, drift og begjær, og ifølge Hamsun er ikke dette kravet et spørsmål om moral, men om mimesis og det å fange livet slik det faktisk leves: Det gjelder, som det heter i en artikkel om Kristofer Jansson fra 1888, om å «fremstille livets foreteelser med kunst, således at det rammer» (Hamsun, 2009b: 130).<sup>48</sup>

*Mysterier* er et godt eksempel på hvordan både livsbekreftelsen og livsbenektelsen går side om side i forfatterskapet. Også den oversensitive og forfinede Nagel svermer for «intet» og går boken igjennom med en flaske blåsyre i skjortelommen for når som helst å kunne ende sitt eget liv. Nagels vrengebilde Minutten erstatter imidlertid blåsyren med vann, og når Nagel på et tidspunkt tømmer flasken, dør han ikke. I det skjebnesvangre øyeblikket blir vi tvert om vitne til en komisk-parodisk scene som kjennetegner Hamsuns stil. I møte med det Nagel tror er døden, vinner han frem til den vitalistiske erkjennelsen at han slett ikke «vilde dø, ikke inat, ikke i morgen heller, han vilde aldrig dø, han vilde leve, ja, se Solen i en Evighed endnu» (Hamsun, 1892: 456). I nærhet til døden opplever altså Nagel en livsintensitet som er karakteristisk for vitalismen, og når boken avsluttes med at Nagel likevel hopper i havet, er det med parodisk komikk. Igjen står havmetaforikken sentralt. Som Elida i Ibsens *Fruen fra Havet* (1888) opplever Nagel at havet «raaber!» på ham. Etter å ha trukket på seg noen klær setter han av sted til havnen og «hopper med en Gang i Havet» (Hamsun, 1892: 515). Det finnes ingen sentimentalitet i denne beskrivelsen, og i motsetning til fraværspatosen i «En Skærgaardsø» er det lite som peker mot en befriende overgang til

---

<sup>48</sup> Kurt Rotermund forklarer Schopenhauers innflytelse på Hamsun slik: «Bei Hamsun haben sich der Pessimismus und die Ironie herausgebildet, nachdem eine ursprüngliche optimistische Natur untergegangen war» (Rotermund, 1907: 18–19).

Nirvana. Den eneste konkrete bemerkningen vi får, er at «Nogle Bobler stiger op» (Hamsun, 1892: 515).

Konflikten mellom å «se Solen i en Evighed endnu» og det å la seg forgå i selvmordet preger ikke bare *Mysterier* og det tidlige forfatterskapet som «florerer» av selvmordere, men hele rekken av bøker fra *Bjørger* (1878) til *Ringens Sluttet*. Hverken Nagel eller Hamsun er resignerte pessimister eller asketer. Nagel er også en vitalist som vil bryte ut av pessimismen. Boken igjennom fører han en kulturkritikk av alle de småborgerlige barrierene som står mellom Livet og menneskene i den lille kystbyen. I denne kritikken går Nagel ikke av veien for i nietzscheanske vendinger å hylle Herremennesket som den «store Terrorist [...] Dimensjonen, den uhørte Donkraft, der vejer Kloder op» (Hamsun, 1892: 71). Det kommer altså også en affirmativ vitalisme til syne i *Mysterier* som vi gjenfinner i skikkelser som Kareno og Munken Vendt, og som får stadig tydeligere brodd i Hamsuns sene forfatterskap, hvor «Livet selv» blir grunnverdien alt måles mot. På denne måten blander det Dam kaller den «negative vitalismen», seg med den «positive». Der Schopenhauer blir forteneren for førstnevnte, er det Nietzsche som formulerer forhåndsbidraget for den affirmative holdningen.

#### Nietzsche og livsbekreftelsen

Georg Brandes introduserte Nietzsche i 1888 gjennom en berømt foredragsrekke som i augustnummeret 1889 av tidsskriftet *Tilskueren* kom på trykk under tittelen «Aristokratisk radikalisme. En Afhandling om Friedrich Nietzsche». Det oppstod en langvarig diskusjon om Nietzsche i kjølvannet av trykningen, hvor den danske filosofen Harald Høffding gjorde seg til kritiker av Brandes' fremstilling. I tillegg fattet Strindberg, Ola Hansson og Arne Garborg tidlig interesse for den tyske filosofen, og etter kort tid eksploderte Nietzsche-resepsjonen i Skandinavia, hvor også Hamsuns danske kollegaer Johannes Jørgensen og Johannes V. Jensen gjorde seg gjeldende (Dam, 2010: 161). Brandes kunne dermed kort tid før Nietzsche forsvant inn i den psykotiske tilstanden på 1890-tallet i brev gjøre ham kjent med at hans navn var blitt «meget populært i alle Københavns intelligente kredse, og i hele Skandinaviens i det mindste kendt overalt» (sitert i Knudsen, 2008: 309). Brandes overdrev ikke. I løpet av kort tid ble Nietzsches tekster sirkulert i litterære kretser og tidsskrifter. I et nummer av tidsskriftet *Ny jord* – som publiserte *Sult*-fragmentet i 1888 – finner vi i 1889 et av de første oversatte

Nietzsche-utdragene på trykk.<sup>49</sup> I 1890 kom Ola Hanssons Nietzsche-bok i Garborgs oversettelse, og i samme nummer av *Samtiden* som «Fra det ubevidste Sjæleliv» presenterer Garborg den utførlig med følgende beskjed: «Friedrich Nietzsche – navnet nævnes oftere og oftere. Enhver, der gjør krav paa literær dannelse, søger at anbringe det i sin konversation» (Garborg, 1890: 386).

Autodidakten Hamsun var i 1890 opplagt en som aspirerte til litterær dannelse, og også her har innflytelsen blitt mye studert.<sup>50</sup> Igjen er det det semantiske forhåndsbidraget jeg skal konsentrere meg om, og da er det Nietzsches omvurdering av Schopenhauer som blir det avgjørende. Ifølge Nietzsche var Schopenhauer hans eneste lærer og «tuktemester» (Nietzsche, 1999c: 341). Men der Schopenhauer søker askese og benektelse av «viljen til liv», er Nietzsches bud det «freudigste, überschwänglich-übermüthigste Ja zum Leben» (Nietzsche, 1999b: 311).<sup>51</sup> Nietzsche står slik for en omvurdering av Schopenhauers pessimisme til «ein Jasagen ohne Vorbehalt, zum Leiden selbst, zur Schuld selbst, zu allem Fragwürdigen und Fremden des Daseins» (Nietzsche, 1999b: 311).<sup>52</sup> Brandes formulerer det slik: «Han vrager den Schopenhauerske Pessimisme, ti han afskyr tidligt enhver Askese [...] han søger en Sundhedens Pessimisme, en som stammer fra Styrken, den overstrømmende Kraft, og han tror at finde den hos Grækerne» (Brandes, 1889: 583).

Når Brandes fremhever «Grækerne», er det med utgangspunkt i ungdomsskriftet *Tragediens fødsel av musikkens ånd* (1872). Her presenterer ikke bare Nietzsche et alternativt syn på antikken, hvor han korrigerer J.J. Winckelmanns innflytelsesrike forestilling om grekernes «edle enkelhet og stille storhet», han etablerer også i forlengelsen av Schillers teori om det «naive» og «sentimentale» en kulturkritisk forfallshistorie som blir

---

<sup>49</sup> Den vitalistiske poeten Sophus Michaëlis oversatte for bladet et 18 siders utdrag av *Slik talte Zarathustra*, se (Nietzsche, 1889).

<sup>50</sup> I forbindelse med Nietzsche viste Rottem i 2002 til at Harald Beyers undersøkelse *Nietzsche i Norden* fortsatt er det nærmeste man kommer en omfattende analyse, se (Beyer, 1958: 94–106). Rottem diskuterer selv forholdet og både Lars Frode Larsen og Anne Grethe Sæbø har også gjort dette relativt inngående, se (Rottem, 2002: 68–90, Larsen, 2001 særlig ss: 122–127, Sæbø, 2000). For andre undersøkelser se for eksempel biografiene eller (Høst, 1963, Brekke, 2012).

<sup>51</sup> «gladeste, overstrømmende-overmodigste 'ja' til Livet» (min oversettelse, men se også (Nietzsche, 2011a: 61)).

<sup>52</sup> «Et ja uten forbehold, til lidelsen selv, til skylden selv, til alt tvilsomt og fremmed i tilværelsen».

bestemmende for den moderne vitalismen. For Nietzsche, som for Schiller, lignet det moderne menneskets følelse for naturen «der Empfindung des Kranken für die Gesundheit» (Schiller, 1962: 431).<sup>53</sup> Men til forskjell fra Schiller ser ikke Nietzsche denne diagnosen som et resultat av en moderne sentimental splittelse som skulle ha vært ukjent for grekerne. Ifølge Nietzsche var grekerne hverken lykkelige eller «naive», men behersket av en tragisk livsfølelse kjennetegnet av en harmoni mellom de to prinsippene *apollinsk* og *dionysisk*. Det er her ikke bare snakk om to kunstneriske prinsipper, men som hos Schopenhauer, om to drifter som styrer tilværelsen. Mens det apollinske slekter på den klart avgrensede «verden som forestilling», er det begrepet om det «dionysiske» som betegner det «egentlige», slik viljen er det for Schopenhauer. Der Schopenhauer imidlertid ser på viljen som en grunnleggende meningsløs og negativ kraft, fremhever Nietzsche at det dionysiske prinsipp er et atomsluttende, livsbekreftende og «triumfierende *Ja zum Leben über Tod und Wandel hinaus*» (Nietzsche, 1999b: 159).<sup>54</sup>

Mens grekeren bekreftet Livet gjennom det dionysiske prinsipp, hevder Nietzsche at livsbejaelsen blir undertrykket i det moderne. Resultatet er, ifølge Nietzsche, den moderne pessimismen som han finner symptomatisk uttrykt i Schopenhauers viljesmetafysikk. I motsetning til å feire den dionysiske livsbejaelsen frykter det moderne sivilisasjonsmennesket Livet. Denne frykten skyldes en rekke «falske» verdier Nietzsche først og fremst tilskriver kristendommen, rasjonalitetstrangen og liberalismen, i tillegg til hele den industrielle kulturens grunnleggende livsfiendtlighet (Bollenbeck, 2007: 156). Nietzsche griper på denne måten til Schillers åndsfilosofiske forfallshistorie, men heller enn å forklare forfallet gjennom dikotomien «naiv» og «sentimental», ser han utviklingen som en gradvis fortrenghing av det dionysiske. Denne fortrenghingen mener Nietzsche startet allerede med det «første teoretiske mennesket» Sokrates. Siden har den bare blitt forsterket gjennom den rasjonalitetsorienterte filosofien, kristne pietismen og den moderne urbaniseringen (Nietzsche, 1999c: 116–117). Nietzsche diagnostiserer altså hele den moderne tilstanden patologisk som en dionysisk forfallshistorie, hvor det moderne mennesket først og fremst kjennetegnes av en svekkelse av «viljen til liv». Det å komme ut av den moderne sykdomstilstanden og vinne tilbake den dionysiske livsviljen kan dermed ses

---

<sup>53</sup> «den sykes følelse for sunnheten» (Schiller oversatt i Kittang et al., 1987: 156).

<sup>54</sup> «triumferende ja til livet utover død og forandring» (Nietzsche, 2008b: 105).

som Nietzsche sentrale filosofiske prosjekt. Dette er tydelig i hele forfatterskapet, men formuleres mest berømt i *Slik talte Zarathustra*.

*Zarathustra* ble raskt livsfilosofiens kanskje «mest populære skrift» (Vassenden, 2012: 59). Det er betegnende for livsbegrepets posisjon i denne boken at «Livet selv» er «der einzige wahre Gesprächspartner Zarathustras» (Meyer, 1993: 18).<sup>55</sup> «Livet» forteller Zarathustra en «hemmelighet», det sier: «ich bin das, was sich immer selber überwinden muss» (Nietzsche, 1999a: 148).<sup>56</sup> Livet må overvinne og stadig fornye seg selv, og slik blir livsprinsippet «evig vorden og potensial, evig dynamisk skapelse» (Vassenden, 2012: 68). Forstås Livet slik, da blir livsbegrepet til det Nietzsche kaller «vilje til makt». «Livet» forklarer dette selv til Zarathustra:

“Der traf freilich die Wahrheit nicht, der das Wort nach ihr schoss vom  
“Willen zum Dasein”: diesen Willen – gibt es nicht!

“Denn: was nicht ist, das kann nicht wollen; was aber im Dasein ist, wie  
könnte das noch zum Dasein wollen!

“Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben,  
sondern – so lehre ich’s dich – Wille zur Macht! (Nietzsche, 1999a: 148-  
49).<sup>57</sup>

«Livet» lærer Zarathustra om «viljen til makt» med klar referanse til Schopenhauer, som ifølge Livet ikke rammet sannheten da han lærte om «viljen til liv». Bare det som lever kan ville, og det som vil, vil ikke liv, det vil *mer* liv, altså makt. I *Hinsides godt og ondt* heter dette «Leben selbst ist Wille zur Macht» (Nietzsche, 1999b: 27).<sup>58</sup>

«Vilje til makt» er et konsept som har blitt mye diskutert, ikke minst i forbindelse med den nazistiske lesningen av Nietzsche. Brandes forklarte imidlertid «vilje til makt» som en sammenfiltring av Schopenhauers «vilje til liv» og Darwins kamp for tilværelsen. Brandes skriver: «I sig selv vil Livet ikke Selvbevarelse alene, men Selvforøgelse, og saaledes er det netop "Vilje til Magt"» (Brandes, 1889: 596). Selvforøkelse er en god fortolkning av «vilje til makt» og viser hvordan begrepet i bunn og grunn kan forstås, og ble forstått, som en grunnleggende kamp for *mer* Liv. Med dette blir også den kulturkritiske katalysatoren i Nietzsches livsfilosofi tydelig i all sin styrke

<sup>55</sup> «Zarathustras eneste sanne samtalepartner».

<sup>56</sup> «jeg er det som alltid må overvinne seg selv» (Nietzsche, 2011b: 116).

<sup>57</sup> «Han traff riktignok ikke sannheten, han som skjøt ordet etter den om 'Viljen til å være til': denne vilje – finnes ikke! For: det som ikke er, kan ikke ville, men det som alt er til, hvorledes kunne nå det fremdeles strebe mot å være til! Bare der det er liv, er det også vilje: men ikke vilje til liv, men – slik lærer jeg deg det – vilje til makt!» (Nietzsche, 2011b: 116).

<sup>58</sup> «Livet selv er vilje til makt».



(Bollenbeck, 2007: 189). Hvis kampen for *mer* Liv er tilværelsens innerste prinsipp, da må alle verdier omvurderes. Nietzsche betegner denne omvurderingsprosessen – *die Umwertung aller Werte* – med begrepet «nihilisme».

Nihilisme betyr, ifølge Nietzsche, både selvforringelsen av alle de høyeste religiøse og moralske verdiene og en kritikk av dem. Resultatet er innsikten, som Schopenhauer også kom til, at tilværelsen er grunnleggende meningsløs. Men i motsetning til å overvinne meningsløsheten fortaper, ifølge Nietzsche, Schopenhauer seg i den. Schopenhauer gikk altså bare halve veien mens Nietzsche vil videre:

Es hilft nichts: man *muss vorwärts, will sagen* Schritt für Schritt weiter in der *décadence* (– dies *meine* Definition des modernen "Fortschritts"...). Man kann diese Entwicklung selber stauen, aufsammeln, vehmenter und *plötzlicher* machen: mehr kann man nicht. – (Nietzsche, 1999b: 144).<sup>59</sup>

Ifølge Nietzsche *må* det moderne mennesket overvinne nihilismen. Han betegner denne prosessen med begrepet «dekadanse» og hevder at man må fremover *gjennom* dekadansen for å vinne ut på den andre siden.

I Nietzsches tapping blir altså den moderne dekadansen ikke bare en litterær eller kunstnerisk strømning, men selve prosessen som skal lede gjennom og ut av resignasjon og pessimisme. Dette kan man gjøre ved å demme opp, samle og gjøre dekadansens verdiforfall *plutseligere*, og i denne sammenhengen kan slagordet «Gud er død» forstås som en sentral formel. Med Guds død har verdiene tapt sitt holdepunkt og blitt tilgjengelige for omvurdering. For Nietzsche danner dette selve muligheten for å gjeninnsette Livet og den dionysiske «Jasagen zur Welt» som verdienes sentrum (Bollenbeck, 2007: 189–190). Kristendommens kollaps danner altså bakgrunnen for nihilismen, og slik også utgangspunktet for å innføre de nye verdiene i Livets tegn. I omvurderingen skal nemlig alt ses under «Livets egen optikk» (Nietzsche, 1999c: 14): Det som er livsfiendtlig, må skrapes, det som fremmer Livet, *mer* liv, er av det gode, og slik blir Liv et altomfattende vurderingskriterium i alt fra vitenskap og industri til filosofi, kunst, moral og religion.

---

<sup>59</sup> «Det hjelper ikke: Man må fremover, det vil si skritt for skritt videre i dekadansen (dette er min definisjon på det moderne «fremskrittet» ...). Man kan hemme denne utviklingen, og gjennom å hemme oppdemme, samle opp degenerasjonen, gjøre den giftigere og mer plutselig: Mer kan man ikke – » (Nietzsche, 2008a: 91).

Løsningen på Nietzsches «dionysiske filosofi» kan med en viss rett oppsummeres med Rousseaus berømte formel «tilbake til naturen» (Riedel, 2011: 152). For Nietzsche er det imidlertid hverken snakk om en egentlig tilbakegang eller om Rousseaus harmoniske naturtilstand «forut for enhver refleksjon» (Rousseau, 1995: 55). Tvert imot dreier det seg om en frem- og oppstigning som Nietzsche formulerer slik:

Auch ich rede von "Rückkehr zur Natur", obwohl es eigentlich nicht ein Zurückgehn, sondern ein *Hinaufkommen* ist – hinauf in die hohe, freie, selbst furchtbare Natur und Natürlichkeit [...] (Nietzsche, 1999b: 150).<sup>60</sup>

Nietzsche vet at historien er irreversibel og ikke lar seg vende om: «Eine *Rückbildung* ist nicht *möglich*» (Nietzsche, 1999e: 463). Det er dermed ikke snakk om tilbakevending, men om fremskritt og oppstigning, og i motsetning til Rousseaus naturtilstand eller Schillers grekere dreier det seg ikke om en harmonisk natur. Men om den fryktelige «natur og naturligheten» som kjennetegner det dionysiske Livet hinsides godt og ondt.

Nietzsche vitaliserer på denne måten den kulturkritiske refleksjonsmodusen som oppstår med Rousseau og reformuleres av Schiller, og slik får kulturkritikken en markant åndsaristokratisk og livsfilosofisk konkresjon (Bollenbeck, 2007: 157). Det er altså ikke lenger snakk om romantikkens «tilbake til naturen», men om en apokalyptisk «gjennom nihilismen frem mot ekte liv!». Det er her overmennesket kommer inn i Nietzsches filosofi, forstått som enkeltindivider som er sterke nok til å gjennomføre nihilismen og overvinne dekadansen. Det både Nietzsche og Zarathustra søker, er ikke «tilhørere, men noen som kan dele hans ambisjoner om å omvurdere verden» (Vassenden, 2012: 61). I denne prosessen blir begrepet Liv siste begrunnelsesinstans og sorteringskriterium, og det er i denne «revolusjonære» optikken litteraturen kommer inn i bildet. Litteraturen faller nemlig også inn under Livet, og gis av Nietzsche den betydningsfulle funksjonen av å være «die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans zum Leben» (Nietzsche, 1999e: 194).<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> «Også jeg taler om et 'tilbake til naturen', selv om det egentlig ikke er et skritt tilbake, men en *oppstigning* – opp til den høye, frie, til og med fryktelige natur og naturlighet [...]» (Nietzsche, 2008b: 96).

<sup>61</sup> «Livets store muliggjører, den store forførereren til Livet, Livets store stimulans».

Kunsten og litteraturen skal være livsbekreftende, den skal stimulere til mer Liv – det var slik Nietzsches poetikk ble forstått da han først ble omfavnet av 1890-tallets unge, antiborgerlige og avantgardistiske kretser (Aschheim, 1992: 22–23). I den apokalyptiske kulturkritikken så det unge borgerskapet en mulighet for å nå ut av den stadig mer urbaniserte, industrialiserte og livsfiendtlige sivilisasjonen, og det er først med dette at både den pragmatiske og litterære vitalismen vinner sin gjennomslagskraft. Under Nietzsches innflytelse forskyves dermed realismens poetikk og estetikk i retning ekspressivitet og livsbekreftelse.

Forskyvningen fra realisme til ekspressivitet ser vi særlig ved at litteraturkritiske termer som «realisme», «aktualitet» og «objektivitet» erstattes av begreper som «autentisitet», «erfaring» og «innlevelse». Dette finner vi tydelig formulert i Wilhelm Diltheys store studie *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), som Thomas Anz har fremhevet som et konsist uttrykk for århundreskiftets litterære omstrukturering (Anz, 2010: 163). I kapittelet om Goethe skriver Dilthey at «Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens. Sie drückt das Erlebnis aus, und sie stellt die äußere Wirklichkeit des Lebens dar» (Dilthey, 2005: 115).<sup>62</sup> Når vi leser erfarer vi, ifølge Dilthey, ikke bare oss selv som subjekter, men at vi er en del av livsstrømmen. Det er altså ikke bare forholdet mellom oss selv som enkeltindivider, samfunnet og livets grunnverdier som erfares i diktningen, men Livets egen sammenheng (Dilthey, 2005: 115). Slik blir litteraturens oppgave ikke bare å viderefremme og virkeliggjøre Liv og erfaring. Den skal også føre til utvidelse og ekspansjon av leserens egen livsfølelse. Litteraturen må åpne leserens blikk «in eine höhere und stärkere Welt» (Dilthey, 2005: 127).<sup>63</sup>

Det er først i forbindelse med denne omvurderingen at vi finner de tematiske og motiviske likhetene Dam og Vassenden har fremhevet som kunstnerisk vitalisme. Dermed blir også oppgjøret med dekadansen et viktig kriterium i den litterære vitalismen, «da den netop ofte oppfatter sig selv som en omvurdering af negativitet til positivitet» (Dam, 2010: 68). Denne omvurderingen representerer en grunnleggende forskjell på de to posisjonene og kommer ikke bare til uttrykk i holdning, men også i stil og tone. Til forskjell fra Dam skal jeg i denne forskyvningen ikke se en bevegelse fra en

---

<sup>62</sup> «Poesi er Livets fremstilling og uttrykk. Poesien uttrykker opplevelsen og fremstiller Livets ytterste virkelighet». For mer om denne overgangen se (Anz og Baasner, 2004: ss. 94–113) eller (Leiß og Stadler, 1997: 23–25).

<sup>63</sup> «i en høyere og sterkere verden».

livsbenektende «negativ» vitalisme til en livsbekreftende «positiv» vitalisme, men forstå den som et grunnleggende brudd mellom en *dekadent* og en *vitalistisk* litteratur, hvor den kulturkritiske figuren om å overvinne dekadansen og nå frem igjen til Livet blir bestemmende. Slik blir altså livsbekreftelsen bestemmende for den moderne litterære vitalismen. Dette reflekterer ikke bare hvordan det her er snakk om en *reaksjon* mellom de to posisjonene, men også i tråd med hvordan den vitalistiske litteraturen anså seg selv som et oppgjør med den moderne dekadansen. Derfor ledsages også den vitalistiske litteraturen av en krass, nærmest religiøs livsbekreftende kultur- og sivilisasjonskritikk som er ukjent for dekadansen.

#### Vitalisme og dekadanse

Innflytelsen fra Schopenhauer og Nietzsche strømmer side om side i det litterære landskapet på 1890- og begynnelsen av 1900-tallet og blander seg med en rekke andre vitalistiske impulser. Det er altså ikke snakk om et absolutt historisk brudd (Dam, 2010: 68–69). Som *figur* blir imidlertid bruddkonstruksjonen viktig, og den gjør seg nettopp som figur også gjeldende i Hamsuns poetikk, noe som tidlig kommer til uttrykk i en omtale av Strindberg.

Hamsun skrev første gang om Strindberg i Chicago i 1888 og oversatte og redigerte teksten deretter for *Verdens Gang* i 1889 før han i nok en endret utgave i 1894 lot den trykke i en antologi under tittelen «Et Overblik». Sammenligner vi de ulike versjonene, ser vi hvordan Hamsun i løpet av de seks årene spisser fortolkningen av *kulturkritikeren* Strindberg. Han omformulerer Brandes' beskrivelse av Nietzsche som «aristokratisk radikalist» til «reaksjonær radikaler» for å beskrive Strindberg og forklarer selv hvordan uttrykket skal forstås: Strindberg er et «dyr som lengter mot skogen», «en radikaler, men en reaksjonær radikaler; han vil komme ut av uføret ved å vende om» (Hamsun, 2009b: 352–353). «Uføret» er hele den moderne sivilisasjon som har løsrevet mennesket fra naturen, «fra det første grunnvilkår for en organisk tilværelse» og med det «fordervet våre nerver og gjort oss til svake utartinger» (Hamsun, 2009b: 353–354).

Det er denne utviklingen Strindberg, ifølge Hamsun, vil reversere. Når Hamsun utdyper figuren, blir beskrivelsen av Strindbergs prosjekt over i fremstillingen på en måte som gjør det vanskelig å skille mellom hva som er gjengivelse og hva som er Hamsuns egen holdning:

Ikke all utvikling er fremskritt. Naturen gjør selv tilbakeskritt for å rette feiltrinn: Ernst Haeckel anser således muslingen for å være en tilbakevende snegl som på sin utviklingsgang fremover har mistet hode og nu er på veien tilbake for å finne det. Den odlede vinranke er et organisk produkt som er utartet gjennom kultur. Ved overflødig næring har den avgitt vin til alle jordstrøk, nu er den i gamle vinland blitt overfalt av vinlusen som ubarmhjertig ødelegger den i mengde. På samme måte er mennesket selv utartet ved vold på dets natur, og det er intet annet som kan redde det enn tykk, veritabel reaksjon (Hamsun, 2009b: 354).

Dette er klassisk vitalistisk kulturkritikk. Det moderne livet har gått feil og bør ta et steg tilbake: Kulturen gjør vold på naturen, utarmer *Livet*. Som hos Nietzsche er det heller ikke her snakk om en harmonisk natur, men om «den ufordervede naturtilstand», hvor «livets lov [er] kamp – kamp for tilværelsen og i kampen for tilværelsen vil den seire som skal seire» (Hamsun, 2009b: 357).

Brandes hadde allerede i 1888 satt Strindberg i forbindelse med Nietzsche. Av korrespondansen dem i mellom, kommer «åndsslektskapet» som ofte har blitt fremhevet, tydelig til uttrykk (Stern, 2008: 8–13). Nærheten mellom Strindberg og Nietzsche er også tydelig i hele Hamsuns fremstilling, men kommer kanskje mest pregnant til uttrykk når Hamsun knytter den kulturkritiske figuren direkte til diktningen:

Hans mot er stort og hans arm sterk, han vil overvinne alle mennesker, slå den gjeldende livsordning overende, utrydde «overkulturen», etablere et nytt samfunn og administrere. Sammenlignet med Strindbergs er de øvrige nordiske dikteres reformatiske virksomhet bare puslerier, pyntelige forsøk på å skille seg ut fra mengden (Hamsun, 2009b: 363).

Hamsun knytter den kulturkritiske figuren hos Strindberg direkte til det som anses som samtidens forfall og livsfiendtlighet. Ser vi Hamsuns poetikk i lys av denne kritikken, finner vi den «reformatiske virksomheten» tydelig til uttrykk også der.

Ifølge Hamsun var realismen en del av et større opplysningsprosjekt, en liberalistisk nyttelitteratur med det formål å «forbedre samfunnstilstandene» (Hamsun, 2008b: 19). Hamsun knytter dette særlig til Émile Zola, John Stuart Mill og Hippolyte Taine. Ifølge Hamsun hadde Zolas «prinsipp» om samfunnsdiktning virket «likefrem bestemmende» på 1800-tallets litteratur, og mens Mill leverte dens «engelske matmoral» stod Taine for dens karakterpsykologi som tillot å konstruere «typer» over «et par tre grunnevnere

i mennesket», hvor én fikk «herske dominerende» (Hamsun, 2008b: 18–30). For Hamsun blir Zola, Taine og Mill slik fortenkerne for den norske realismen, og han beskriver resultatet på denne måten:

Det er en litteratur som er artsbestemt av de demokratiske nyttebestrebelse som har regjert vårt århundre. Den er i sitt vesen materialistisk; den har som samfunnsskildring interessert seg mer for seder enn for mennesker, mer altså for samfunnsspørsmål enn for sjeler. Den har lært av verdensforfatterne – fra Victor Hugo til Zola – å beskjefte seg kun med det enkleste, det mest almindelige gemyttsliv, det gemyttsliv nemlig, som leves av de minst kompliserte, de åndelige borgerlige mennesker (Hamsun, 2008b: 18).

Ifølge Hamsun var realismen en demokratisk, materialistisk og borgerlig samfunnsdiktning henvendt til de «minst kompliserte» mennesker, og ikke til det komplekse, lydhøre og forfinede mennesket som vi møtte i «Fra det ubevidste Sjæleliv». Realismen var en «en poesi om samfunnet for folket», lagt til rette for «de mindre utviklede mennesker» (Hamsun, 2008b: 25). Til forskjell vil Hamsun «utstyre mine mennesker som jeg føler dem, og ikke som positivismen byder og befaler» (Hamsun, 2008b: 48).

For Hamsun skal kunsten hverken være belærende eller ha nyttekarakter. Den skal ikke fremme en agenda eller være et eksperiment, slik Taine og Zola hadde forklart det, men *intensivere* livsfølelsen. I forbindelse med de uttalte franske *dekadentene* heter det:

De skriver sykt, de skriver sinnssykt, de er fine, men lite formående hjerner, de knekker sammen og velter seg opp i religionen og mysteriet og Buddha og tøv og tull og Tolstoj; men de har verdi som symptomer på en tidsbevegelse, og de vil jo ikke ha levet forgieves (Hamsun, 2008b: 50).

De franske dekadentene «sitter inne med det hovedsakeligste av nutidens dannelse», de «er utilfredsilte gemytter, usalige sjeler» og kjenner den hemmelige koblingen mellom verden og mennesket (Hamsun, 2008b: 50). Selv om dekadentene dermed er langt å foretrekke fremfor realismens menn, går de bare halve veien. De «knekker sammen», velter seg i «religion», «mysteriet» og «Buddha».

I denne beskrivelsen er ikke Nietzsches berømte kritikk av den litterære dekadansen langt unna. Nietzsche ser de franske forfatterne som lenger fremskreden i dekadansen enn de realistiske, men for begge gjelder det at de lider av en viljesbenektelse som hindrer Livet i å komme til uttrykk. I

forbindelse med Wagner – og i forlengelsen av Paul Bourget som han nærmest parafraserer – kommer Nietzsche med sin berømte definisjon av den litterære dekadansen:

– Womit kennzeichnet sich jede *litterarische décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, "Freiheit des Individuums", moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert, "*gleiche* Rechte für alle". Das Leben, die *gleiche* Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest *arm* an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung *oder* Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. – (Nietzsche, 1999b: 27).<sup>64</sup>

Nietzsche skiller ikke mellom Wagner og Goncourt-brødrene, Zola, Baudelaire eller Karl-Joris Huysmans og heller ikke mellom stilistiske retninger, men regner hele den moderne kunsten og litteraturen som oppløser helheten på bekostning av detaljene, som grunnleggende dekadent. Den dekadente litteraturen kjennetegnes dermed først og fremst av en stilistisk detaljrikdom som fortrenger helheten og med det Livet fra boksiden. Jo mer organisert og kunstlet litteraturen blir, desto mer fjerner den seg fra «viljen til liv». Med dette har litteraturen blitt kunstig, en livsfiendtlig artefakt og ikke en stimulans til Liv. Nietzsche knytter dette særlig til liberalismens «like rettigheter for alle», som han anser som en grunnleggende verdinivellering.

Kritikken av lammelsen og liberalismen går som en rød tråd gjennom Hamsuns forfatterskap, og som Vassenden har påpekt, la også Brandes avgjørende vekt på denne delen av Nietzsches sivilisasjonskritikk da han introduserte Nietzsche (Vassenden, 2012: 57). Ser vi Hamsuns poetikk i dette perspektivet, lar også hans oppgjør med realismen seg forstå i lys av

<sup>64</sup> «– Hva kjennetegner enhver *litterær dekadanse*? At livet ikke lenger bor i helheten. Ordet blir suverent og springer ut av setningen, sprer seg og formørker meningen på siden, siden får liv på bekostning av helheten – helheten er ikke lenger et hele. Men det er lignelsen for enhver *dekadansens stil*: hver gang atomenes anarki, viljens disgregasjon, "individets frihet", i moralske begreper – utvidet til en politisk teori om "*like* rettigheter for alle". Livet, den *samme* livlighet, livets vibrasjon og overdådighet fortrent inn i de minste sammensetningene, resten er *fattig* på liv. Overalt lammelse, plage, stivhet *eller* fiendskap og kaos: Begge deler springer mer og mer i øynene desto høyere former for organisasjon man kommer til. Helheten lever overhodet ikke mer: Det er sammensatt, utregnet, kunstig, en artefakt. – » (Nietzsche, 2013b: 150).

totalkritikken både Nietzsche og Strindberg står for. Det er altså ikke bare snakk om psykologisk diktning eller en ny stil i forbindelse med Hamsuns poetikk, men om en fundamental omvurdering av realismens samfunnssyn og virkelighetsoppfatning som i tysk sammenheng ofte omtales som «[das] Ende der liberalen Ära» (Bollenbeck, 2007: 154).<sup>65</sup> Dette blir desto tydeligere både i den litterære vitalismen generelt og i Hamsuns forfatterskap jo lenger ut på 1900-tallet vi beveger oss.

#### Vitalismens sivilisasjonskritikk

Nietzsches dionysiske kulturkritikk danner utover på 1900-tallet utgangspunkt for en rekke kunstneriske og kulturelle konkresjoner. Det er altså ikke snakk om *én* vitalistisk kulturkritikk etter Nietzsche, eller en bestemt kulturkritisk mentalitet, men en «Konstellation verschiedener Mentalitäten» (Bollenbeck, 2007: 202).<sup>66</sup> Tross de ulike tapningene er det likevel et fellestrekk som kan samle store deler av dem, nemlig at de ofte gjør bruk av dikotomien sivilisasjon *kontra* kultur.

Dikotomien sivilisasjon kontra kultur har en lang historie og ble første gang artikulert av Johann Gottfried von Herder (Mulhern, 2000: xvii). I kjølvanet av Nietzsche får imidlertid dikotomien en bestemt betydning, hvor det som regnes som livsfjendtlig, knyttes til *sivilisasjon*, mens det livskraftige knyttes til *kultur*. Denne dikotomien finnes i hele den vitalistiske diskursen frem mot og etter første verdenskrig, og i forbindelse med krigen får den en særegen betydning. I et vitalistisk perspektiv lot nemlig første verdenskrig seg forstå som en mulighet til å gjøre dekadansen «plutseligere», og dermed som en mulighet for å overvinne den historiske stagnasjonen og vinne frem til en ny og mer livskraftig kultur (Mommson, 1996: 7).<sup>67</sup> Krigen ble ansett som en kraftutfoldelse og mulighet, og dette synet fant mange vitalister støtte for i flere krigsoptimistiske utsagn hos Nietzsche. For eksempel lærte Zarathustra at «Ihr sagt, die gute Sache sei es, die sogar den Krieg heilige? Ich sage euch: der gute Krieg ist es, der jede Sache heiligt» (Nietzsche, 1999a: 59).<sup>68</sup> Nietzsche kunne på bakgrunn av dette, og flere lignende sitater, forstås som å

---

<sup>65</sup> «den liberale æras ende».

<sup>66</sup> «konstellasjon av ulike mentaliteter».

<sup>67</sup> En lengre begrepshistorisk analyse både av «kultur» og «sivilisasjon» finnes eksemplarisk utlagt hos (Bollenbeck, 1994: særlig ss. 31–96). Også sosiologen Norbert Elias forfølger dikotomien i detalj, se (Elias, 1997).

<sup>68</sup> «Dere sier: den gode sak helliger sågar krigen? Jeg sier dere: den gode krig er det, som helliger enhver sak» (Nietzsche, 2011b: 48)



fremme et syn på krigen som «a purifying form of individual and collective action» (Aschheim, 1992: 132). I møte med denne tankefiguren samles dens ulike artikuleringer ofte under betegnelsen «konservativ revolusjon».

Konservativ revolusjon står, som det fremgår av betegnelsen, for en idé om at kun noe revolusjonært nytt kunne redde den tyske nasjonen. I motsetning til i den marxistiske forståelsen av revolusjonsbegrepet representerer ikke «revolusjon» et lineært fremskrittsskonsept i den konservative tapningen, men er basert på Nietzsches sykliske historiesyn, hvor det langt mer er snakk om å rekonstruere.<sup>69</sup> En av de mest berømte versjonene av dette finner vi i Oswald Spenglers *Aftenlandets Undergang. Omriss av en verdenshistoriens morfologi* (1918/1922).

Spenglers verk kan med sin nærmest paradigmatisk tittel forstås som symptomatisk for den konservative revolusjons sivilisasjonskritikk, hvor sivilisasjonen fremstilles som «das unabweichliche *Schicksal* einer Kultur» (Spengler, 1972: 43).<sup>70</sup> Ifølge Spengler var sivilisasjonen, med nødvendighet, en vital kulturs forfall til stagnasjon og mekanikk, slik man hadde sett da antikkens kultur forfalt til Romerrikets sivilisasjon. I tråd med Nietzsches historiefilosofi og analyse av den moderne dekadansen forstod Spengler «sivilisasjonen» som den «*äußersten und künstlichsten Zustände, deren einer höheren Art von Menschen fähig ist*» (Spengler, 1972: 43).<sup>71</sup> «Sivilisasjon» ble altså et problem som måtte overvinnes før en ny og levende kultur igjen kunne vokse frem, og slik ble Nietzsches apokalyptiske kulturkritikk aktualisert *sivilisasjonskritisk*. Som den amerikanske historikeren Jeffrey Herf har fremhevet, ble den konservative revolusjonens krav vitalistisk:

To conservative revolutionaries, no accusation was more damaging than to describe an idea or institution [...] as *lebensfeindlich* (hostile to life). They, of course, viewed themselves as representatives of all that was vital, cosmic, elementary, passionate, willful, and organic, of the intuitive and living rather than the rational and dead (Hurf, 1984: 26–27).

---

<sup>69</sup> Begrepshistorien til «konservativ revolusjon» kan skrives tilbake til Friedrich Engels, men ble først virksom etter århundreskiftet og særlig i forbindelse med første verdenskrig. Fremtredende tenkere som har blitt regnet som representanter for gruppen er blant andre Arthur Moeller van den Bruck, Ernst Jünger, Oswald Spengler, Edgar Jung, Ernst Niekisch, Carl Schmidt, Ludwig Klages, Hugo von Hofmannsthal og Thomas Mann. For mer detaljert beskrivelse og en kritikk av fortolkning av grupperingen som en enhetlig politisk eller filosofisk tenkning, se (Breuer, 1990).

<sup>70</sup> «kulturens ufravikelige skjebne».

<sup>71</sup> «den ytterste og kunstigste tilstanden som er mulig for en høyere art mennesker».

Det levende og livskraftige var den konservative revolusjons sentrale vurderingskriterium, og Thomas Mann uttrykker i *Et upolitisk menneskes betraktninger* (1918) eksemplarisk hvordan dikotomien også ble forstått som en grunnleggende motsetning mellom det tyske og det franske. I Nietzsches etterlatte skrifter, skriver Mann, finnes det en «uvurderlig opptegnelse»: «Meistersinger – *Gegensatz zur Zivilisation, das Deutsche gegen das Französische*» (Mann, 2009: 35).<sup>72</sup> Mens det franske, og også deres allierte England og Amerika, stod for dekadent sivilisasjon, var det Tyskland som stod for en livskraftig kultur. Tok man dermed side med Tyskland, slik Hamsun gjorde, da tok man altså også side for en «nasjonal» kultur, fremfor «kosmopolitisk» sivilisasjon.

Dikotomien *kultur* kontra *sivilisasjon* og den apokalyptiske sivilisasjonskritikken preger den tyske kunsten og litteraturen omkring første verdenskrig, som for eksempel den vitalistiske ekspresjonismen (Martens, 1971). Dette kommer også markant til uttrykk i Ernst Jüngers nakne «eventyrroman» fra fronten *I stålstormer* (1920). Men selv om både tankefiguren i den konservative revolusjon og den sivilisasjonskritikken den resulterer i, kan betegnes som en sivilisasjonskritikk «in einem *spezifisch deutschen Sinne*» (Bollenbeck, 2007: 14), utkrystalliserer den seg også i Skandinavia. Vi finner den for eksempel hos Sophus Claussen og Konrad Simonsen, i tillegg til den svenske sosiologen Gustav Steffen som i boken *Krig och Kultur* (1915) fremhevet første verdenskrig som en «kraftmätning» som innebar «mera ökning än minskning av den mänskliga kulturens starkaste och värdefullaste utvecklingskrafter» (Steffen, 1915: v).<sup>73</sup>

Også Hamsun aktualiserer den konservative revolusjonens tankefigurer. Heller ikke for ham var krig «i og for seg noe unaturlig. Forsvarskrig og krig for livets opphold er endog naturlig» (Hamsun, 2009c: 179). For Hamsun, som for de konservativt revolusjonære, var første verdenskrig i all hovedsak en strid mellom et dekadent England i forfall og et ungt Tyskland på full fart fremover. Den tredje november 1914 trykket Albert Langen en støtteerklæring til Tyskland i satiremagasinet *Simplicissimus*:

Jeg er overbevist om at Tyskland en gang vil beseire England. Det er en naturnødvendighet. England er et land som befinner seg i rivende tilbakegang; det har enda lange, seige røtter, men ingen blomstring,

<sup>72</sup> «Meistersinger – motsetningen til sivilisasjon, det tyske mot det franske».

<sup>73</sup> Hamsun rådførte seg med Steffen da han i 1915 skrev en rekke pro-tyske krigsartikler og hyllet ham samtidig i brev (Hamsun, 1996: 547–548, Hamsun, 1997: 15).<sup>73</sup>

ingen tretopp, ingen krone. Tyskland, derimot, dirrer av kraft og ungdom  
(Hamsun, 2009c: 127).<sup>74</sup>

Hamsun støttet uforbeholdent Tyskland og lot det høres. For Georg Brandes representerte ikke bare dette en støtte til nasjonen, men også en salgsstrategi.<sup>75</sup> Ifølge Hamsun lå det imidlertid en annen begrunnelse bak. Han forklarte den slik; «jeg har skrevet og talt tyskvennlig, fordi jeg er German» (Hamsun, 1996: 545). I polemikk mot Christen Collin utdyper han at det også ligger nasjonal-strategiske tanker bak:

Hvorfor er det intet mindre enn en naturnødvendighet at Tyskland engang seirer over England? Tyskerne har, som den sunne og oppblømtrende nasjon de er, et mektig fødseloverskudd, Tyskland trenger koloniland, [...] det er vokst med 30 millioner på 40 år.

Er det ikke en naturmakt vi taler om? Og kan England tilintetgjøre den? La oss høre hvorledes det skulle gå til! Ikke engang den uovervinnelige armada kan stanse fødseloverskuddet i Tyskland (Hamsun, 2009c: 130–131).

For å være en sunn og kraftig nasjon, som Tyskland, måtte man «avle» nytt liv, nye barn. Det er i denne befolkningskonteksten Hamsun i det som ofte blir kalt for «Hæng dem-debatten» også tar til orde for å henge barnemordere, «Hæng begge foreldrene, rensk dem ut!» (Hamsun, 2009c: 134).

Både Karianne Bjellås Gilje og Britt Andersen har skrevet godt om barnemord-debatten, og som Andersen har påpekt ligger det en vitalistisk oppfatning til grunn for argumentet (Andersen, 2011).<sup>76</sup> For Hamsun handler barnemord og barnefødsler på et overordnet nivå om liv, livsutfoldelse og en vital nasjon. Den unge tyske nasjonen er vital og fruktbar i motsetning til den gamle kolonimakten som han oppfatter som en sivilisasjon på vei nedover. I det siviliserte England sitter man «i ro i sine dyner», hvor kvinnene «vedblir sin strunkne marsj mot større eller mindre sterilitet» (Hamsun, 2009c: 129–30).<sup>77</sup> Det skal ikke mye fantasi til for å gjenkjenne tankefiguren sivilisasjon

<sup>74</sup> Notatet ble trykket 3. november på tysk og er her gjengitt i Per Qvales oversettelse fra Gyldendals *Samlede verker*.

<sup>75</sup> Brandes antydte at flere norske forfattere hadde salgfordeler ved å gå aktivt ut for Tyskland, men nevner Hamsun eksplisitt: «Naar Knut Hamsun angreb Englænderne i *Simplicissimus*, som udgives af hans tyske Forlægger – saa averteres hans Bøger paa næste Side» (Brandes sitert i Hamsun, 1996: 546).

<sup>76</sup> Se også (Gilje, 1996), (Gilje, 1997).

<sup>77</sup> Hamsun tar i et svar på kritikken Collin kommer med avstand fra at han har «utledet Englands tilbakegang av dets lave fødselprosent». Men det er en halvhjertet avstandtagen. Ikke bare er han ironisk og latterliggjør Collins statistikk ved å peke på at irenes fødselstall skal «varierte litt efter god eller dårlig potethøst», han fortsetter samme argument: «Rent

kontra kultur i dette synet på krigen, og Hamsun går heller ikke av veien for å fremføre argumentet mange tyskere også fremholdt, at landet *var* isolert.<sup>78</sup> Tyskland måtte ha plass til mer liv, til stadig ny livsutfoldelse i en vital nasjon.

Hamsun ser altså krigen gjennom et konservativt revolusjonært raster, og dette preger også litteraturen han skriver. Dette ser vi for eksempel i *Markens grøde* hvor nybrottet Sellanraa kan leses som en allegori over en ny start etter krigsapokalypsen. Særlig innarbeidet blir imidlertid figuren i *Siste kapittel* som ikke bare avslutter med en apokalyptisk verdensbrann, hvor hele sivilisasjonen går under, men også diskuterer dikotomien i forbindelse med skole- og utdanningssystemet. «Skole og atter Skole!» sier dannelsesfilisteren rektor Oliver og legger til at «man kan aldri gaa formeget paa Skole og pugge» (Hamsun, 1923 bind 2: 317/318). Den hamsunske vandreren Hr. Magnus, bare kalt «Selvmorderen», gjør innsigelser:

Hvad er Skole? Skole det er en Mors daglige Undervisning og en Fars daglige Lære; Bokscole derimot det er noget som er fundet paa, en Institution som kompliserer Livet med Vilje og gjør det slitsommere at leve fra Menneskets sjette Aar til Døden. Boken, det trykte Ord til alle og enhver fylder jo Verden med Utilfredshet og Ulykke, med kvantitativ Dannelse, Civilisation (Hamsun, 1923 bind 1: 229).

Selvmorderen oppsummerer i denne uttalelsen det som blir normen i mye av Hamsuns sene forfatterskap. Og med motsetningen mellom tom, livsfiendtlig sivilisasjon og moderens naturlige kultur er dikotomien satt. Skole er en mors kulturelt foredlede kunnskap som formidles gjennom sunn oppdragelse. Bokscole, derimot, er sivilisasjonens unaturlige institusjon som leverer «kvantitativ dannelse» som kompliserer livet. I artikkelen «Festina Lente» (1929) heter det: «Vi viser kanskje sivilisasjon, vi viser ikke kultur. Det er saken: Vi siviliseres, oversiviliseres, men taper i ånd» (Hamsun, 2009c: 284).

Hamsun skriver seg på denne måten inn i den vitalistiske sivilisasjonskritikken, og det er også i denne konteksten vi finner begrepet «vitalisme» brukt om Hamsun i samtiden. I en avisartikkel fra 1917 skriver

---

umiddelbart kunne det synes å måtte ha litt betydning for en nasjons livsdyktighet hvis fødslene avtar, om de i slektledd etter slektledd betraktes med uvilje, føles som et onde, som en ulykke» (Hamsun, 2009c: 133). Collin ser at Hamsun ikke fraviker sin sammenkobling mellom fødselstall, livskraft og en sunn nasjon og tar Hamsun i skole på ny. Hamsun svarer igjen og forsvarer seg med at han har blandet «fødselsoverskudd istedet for folkeoverskudd», men kommer ikke unna denne gang heller (Hamsun, 2009c: 144).

<sup>78</sup> Hamsun skriver: «Kong Edward begynte sin politikk med å isolere Tyskland, de senere engelske regjeringer har trolig fortsatt denne politikk, de 'seiret' også, Tyskland *var* isolert. Det var derfor Tyskland ville krigen nu» (Hamsun, 2009c: 129).

statsstipendiaten, teosofen og spiritisten dr. Rickard Eriksen at Hamsuns novelle «Nabobyen» (1917) fikk ham til å «tænke paa modsætningen mellem civilisation og kultur» (Eriksen, 1917). I likhet med de tyske sivilisasjonskritikerne forklarer den godt tyskskolerte Eriksen at selv om de to begrepene henger «nøie sammen», representerer de en «betydningsforskjel, som ikke er udtryk for nogen filologisk spidsfindighed, men tvertimod markerer en dybtgaaende skillelinje i selve livet» (Eriksen, 1917). Ordet «sivilisasjon» kommer, skriver Eriksen, «af ordet 'civis' og minder om bylivet». Ordet «kultur» henger derimot «sammen med 'agrikultur' og minder om landmannens eller gartnerens virksomhed». Forholdet mellom dem beskriver Eriksen ved hjelp av gartnermetaforer. Kulturen «planter og dyrker for at faa indre anlæg til at udfolde sig i blomst og frugt». Sivilisasjonen trer derimot «regulerende til med saksen eller kniven». Mens sivilisasjon skapes mekanisk utenfra, dannes kulturen «indenfra organisk»:

Kultur giver holdning og udtryk, civilisationen klær og frisure. Kulturen giver stil, civilisationen uniform. Kulturen giver individuel eller national egenart, civilisationen kosmopolitisk ensartethed (Eriksen, 1917).

Mens sivilisasjon knyttes til alt det mekaniske og sjelløse, knytter kultur til seg ekte stil, nasjonal egenart og alle andre «positive» verdier. Ut fra denne beskrivelsen forstår Eriksen «Nabobyen» som en slående beskrivelse av sivilisasjonens fremmarsj og «hvorledes industrien kan virke opløsende paa gode gamle livsformer og udviske det hjemlige præg» (Eriksen, 1917).

Ifølge Eriksen snudde det moderne samfunn opp ned på forholdet mellom menneske og teknologi. Opprinnelig «skabtes mekanismen for at tjene livet», men i samtiden hadde mekanismen tatt «livet i sin tjeneste. Maskinen behersker mennesket». Som del av en større motreaksjon mot hele denne nivelleringen gjør Eriksen Hamsun til en representant for det han karakteriserer som en «social vitalisme»:

[Vi kan på] mange hold spore en modbølge mod civilisationens mekanistiske ensidighed. Man søger hen til de værdier, som er rundne af folkeaanden eller aandslivet i det hele. Man søger efter de socialt plastiske kræfter i den nationale og religiøse bevidsthed for at overvinde de socialt mekaniserende kræfter. Man søger at lægge den materielle produktion mere ind under kunstens beaadelse. En social vitalisme reiser sig mod den sociale mekanik (Eriksen, 1917).

Det er den moderne verdens *mekanisering* Eriksen frykter. Mekaniseringen står i motsetning til «folkeaanden» og «aandslivet i det hele». I Hamsun ser

han en kraft som både motstår og forsøker å overvinne denne, og det er altså forstått som en motreaksjon til industrimodernitetens fremvekst og som et forsøk på å vinne over fra det som oppfattes som en materialistisk virkelighet til en mer livskraftig modernitet at begrepet «vitalisme» brukes om Hamsun i samtiden.

Eriksen er ikke alene i Skandinavia om dette synet på Hamsun. Det var også andre som fryktet at mekanikken og maskinen skulle fortrenge ånden, naturen, og selve dybden i Livet. I Konrad Simonsens bok *Den moderne mennesketype* (1917) finner vi en lignende holdning. Hamsun hyllet denne boken i nettopp «Nabobyen» for å inneholde «en dyp og skjønn livslære: bort fra vår tids mekanisering av mennesket, tilbake til en mer sjelelig tilværelse» (Hamsun, 2009c: 209). I Simonsens bok finner vi også en god markør på hvordan begrepet «sjel» får et stadig tydeligere sivilisasjonskritisk preg i den vitalistiske optikken:

Har Ordet ikke Rummelighed nok til at kunne betegne Sjælens Væsen uden maaske som Livskraftens Individualitetsfønnelse, saa erkender vi dog praktisk Sjælen som en Drift mod indre Fuldkommenhed, rigere Liv og dens Modsætning, Materialismen, som Upersonlighed, Ufrihed, Mekanisering, Død (Simonsen, 1917: 97–98).

«Sjelen» er livskraftens individualitetsfønnelse og en drift mot en fullkommenhet som står i opposisjon til all moderne mekanisering. Dermed knyttes «sjelen» direkte til livskraftene og også til den sentrale dikotomien sivilisasjon kontra kultur. Mens sjelen forbindes med kultur, er sjelløshet en sentral egenskap ved sivilisasjonen, og slik knyttes vitalismen til et konkret samfunnsmessig reformprosjekt som får stadig sterkere politisk brodd.

#### Vitalismens politikk

Når Liv og livsutfoldelse er målet, da er de politiske rammene også klart definert som en «Livets politikk» tross alle andre tradisjonelle oppdelinger i en venstre–høyre-akse. Vitalismen er med dette, som Lise Prestgaard Andersen har påpekt, overordnet sett «neutral overfor den gængse højre-venstreoppsplitning i kulturlivet» (Andersen, 2010: 185). Dette medfører imidlertid ikke at vitalismen unngår ideologiske konstruksjoner som gjør den politisk betent. Dette kommer til syne gjennom hele Hamsuns forfatterskap, men blir for alvor tydelig mellom med de to verdenskrigene.

Ifølge Hamsun var det bare «de stokk blinde» som ikke så forskjellen på «tiden og politikken før og etter» første verdenskrig, og for ham gjaldt det at

han ikke var «livredd fascismen» (Hamsun, 2009c: 310). Ser vi Hamsuns vitalisme i forbindelse med denne holdningen, er det vanskelig å unngå å peke på at det ideologiske landskapet vitalismen inngår i stadig tydeligere plasserer seg på den fascistisk-revolusjonære høyresiden. Dette ser vi særlig utover på 1920- og 1930-tallet, men kommer kanskje mest markant til uttrykk i et intervju med NRK fra 1941. Hamsun går her i rette med tanken om at naziststyrets fremferd i Norge var i strid med grunnloven, og bemerker at han har hørt om en

viss sinnsykelege, som skal ha reist seg i full høyde mot vår nye tid. Den er ikke i overensstemmelse med norsk grunnlov, heter det. Som om loven går foran Livet. Nei, det er Livet som endrer lovene (Hamsun, 1941).<sup>79</sup>

Denne uttalelsen viser tydelig hvor sentralt begrepet Liv blir for den sene Hamsun: Det er Livet som går foran lovene, ikke omvendt. Vitalismen danner på denne måten grunnlaget for det Hamsun forstod som et forsøk på en gjenfødelse av en ny livskraftig kultur, og med dette knyttes vitalismen til legitimeringen av nazismens styre i Norge. For å kunne danne grunnlag for et livskraftig samfunn trengte lovene en grundig reformasjon. Det er denne reformasjonen Hamsun ser i nazismen, og det er også det som gjør at han i den beryktede nekrologen kan hylle Hitler som en «reformatorisk skikkelse av høyeste rang» (Hamsun, 2009c: 376).

Vitalismens samfunnsreformerende brodd er tydelig i hele perioden, og i eksempler som dette blir forbindelsen mellom vitalisme og nazisme tydelig. Det er også denne forbindelsen som tradisjonelt har overskygget undersøkelsen av den moderne litterære vitalismen. Særlig gjelder dette frankfurterskolens ideologikritikk, i tillegg til Georg Lukács' berømte *Die Zerstörung der Vernunft* (1954), hvor det tegnes en direkte linje fra romantikkens vitalisme over Nietzsche og frem til Hitler.<sup>80</sup> Av denne grunn har det for mye nyere vitalismeforskning vært viktig å distansere vitalismen fra nazismen.

Distanseringen kommer ofte til uttrykk gjennom en passiv fortolkning, som for eksempel hos Halse, hvor det heter at «en del af vitalismens forestillinger og idealer lod sig senere spænde for nazismens vogn» (Halse,

---

<sup>79</sup> «Sinnsykelegen» Hamsun omtaler er med overveiende sannsynlighet Johann Scharffenberg, som tidlig advarte mot nazismen.

<sup>80</sup> Se (Lukács, 1962).

2004: 1). Halse har rett i at vitalismen ble utmyntet før fascismen og nazismen fant sin form utover på 1920- og 1930-tallet. Han påpeker også med riktighet at vitalismen fantes på tvers av alle politiske grensedragninger. Ifølge Anz finnes det knapt en forfatter eller litterær bevegelse i Tyskland i første halvdel av forrige århundre som ikke på en eller annen måte var preget av periodens «Lebenskult» (Anz, 1996: 240). Vi finner vitalismen i hele spekteret av kunst og litteratur, og dette gjelder også i Skandinavia og Norge. Den danske filosofen og Georg Brandes' motdebattant i Nietzsche-diskusjonen, Harald Høffding, formulerte det for eksempel slik: «Vi søge[r] i Kunsten netop mer og fyldigere Liv, end det sædvanlige Liv kan bringe; Kunsten er en Udvidelse af Livet» (Høffding sitert i Dam, 2010: 97). I et foredrag trykket i *Kirke og Kultur* skriver kunsthistorikeren Andreas Aubert at kunst i «en vis forstand er øget livsfølelse», grepet av «kunsten føler vi i os selv potensert livskraft. Og selve livet og tilværelsen føler vi potensert i kunsten, i den ekte fuldbaarne kunst» (Aubert, 1895: 438). Bjørnson-biografen Christen Collin oppsummerer det slik: «Digterens Kald er at opilde os i Livskampen og syngte om dens Seire» (Collin, 1894: 42).

Det er vanskelig å skille klart mellom når vitalismen inngår i ideologiske rammer og når den opptrer på tvers av dem. Dette problemet møter vi hos Dam som skiller mellom det han kaller vitalisme og «vulgærvitalisme»:

En politiserende vulgærvitalisme er naturligvis kritisabel, men som tankeform er vitalismen en integrert del af hele det tyvende århundredes æstetik og kultur, og jeg finder det derfor ikke frugtbart at associere alt, hvad der har forbindelse hermed, med politisk totalitarisme. At identificere eksempelvis Thøger Larsens eller Johannes V. Jensens århundredskiftepoesi med "prænazisme" ville for eksempel være en misforståelse (Dam, 2010: 91).

Dam har rett i at det gir liten mening å forstå alle former for vitalisme som pre- eller proto-nazisme, og å sette dem i forbindelse med katastrofen som fulgte. Men selv om vitalismen var integrert i alle former for kulturelle uttrykk og ikke kan avgrenses til, eller spores direkte inn i, nazismen, er det likevel ikke hensiktsmessig å forsøke å opprettholde dette skillet om man ønsker å forstå hva den moderne vitalismen faktisk var.

Vassenden har påpekt at det er umulig «å utmynte en rent positiv variant av vitalismen», og at vi ikke kommer utenom «at det også ligger en mulig antihumanistisk impuls i ethvert tankestoff som gir primat til livet og



livsutfoldelsen i sin allmenhet» (Vassenden, 2012: 36). Dette blir fremfor alt tydelig etter Nietzsche. Etter Nietzsches vitalistiske forfallshistorie formuleres ofte vitalismen som et forsøk på å nå ut av modernitetens «krise», og det er dette som utgjør dens problematiske karakter. Søkes løsningen i vitalismen, da blir ofte det svake, utarmede og forfinede noe man må kvitte seg med for å nå frem til en bedre tilstand.

I Hamsuns tidlige forfatterskap mangler den vitalistiske kritikken en tydelig løsning, men kjennetegnes av en «aristokratisk radikalisme» som angriper hele det liberalistiske samfunn. I det senere forfatterskapet fremstilles imidlertid bonden og det naturlige jordbruket i pakt med naturen som en mulig løsning på modernitetens dekadanse. På denne måten antar Hamsuns vitalisme en agrarvitalistisk vridning. Ser vi dette og sivilisasjonskritikken den generer, i lys av den fascistiske bevegelsen i samme periode, er det kort vei mellom Hamsuns vitalisme og den historiske fascismen. Ifølge Roger Griffin hentet nemlig fascismen mye av sin kraft nettopp gjennom å dyrke bruddfiguren og myten om å bryte gjennom dekadansen og degenerasjonen for å vinne frem til en ny «post-liberal order» (Griffin, 2002: 24). Dette er et viktig element for Hamsun, og det er også mot denne bakgrunnen så mye av vitalismen ikke bare lar seg forstå som noe de nazistiske ideologene utnyttet, men også utgjorde mye av nazismens grunnlag. Baksiden av det livskraftige, naturlige og intensiverte Livet, er det livsudugelige, unaturlige og utartede, uavhengig om det er i Hitlers eller Mussolinis tapning.<sup>81</sup>

For å forstå den moderne vitalismen både som bredt kulturelt og litterært fenomen i et historisk lys er vi altså lite tjent med å skille mellom en ren litterær og en ideologisert vitalisme. Vitalismen tar mange ulike former, hvor den «progressive» og den «vulgære» blander seg. Slik er den moderne vitalismen ingen formørkelse av opplysningens lys i 1900-tallets idéhistorie, men en refleksjonsmodus uatskillelig fra den moderne selvtematiseringen. Dette ser vi i hele Hamsuns verk, og det får forskjellig uttrykk i ulike deler av forfatterskapet. Når jeg nå skal gå nærmere inn på hvordan dette skjer, er det *Pan* som er først ut.

---

<sup>81</sup> Dean Krouk har vektlagt *Mysterier* og Hamsuns utvikling i forbindelse med Griffins generiske forståelse av fascisme, se (Krouk, 2009, Krouk, 2011).

### 3.

## Tilbake til Livet

### *Pan*

O goat-foot of Arcady!  
This modern world is grey and old,  
And what remains to us of thee?

Oscar Wilde, 1880/1909<sup>82</sup>

Hamsun ist einer der wenigen Menschen, in denen jenseits aller literarischen Einstellung eine unmittelbare Beziehung zum Panischen lebt; durch ihn geht wirklich der Strom des Lebens selber, mag man ihn nun nennen, wie man will.<sup>83</sup>

Paul Fechter, 1929

*Pan. Af Løjtnant Glahns Papirer* (1894) er historien om løytnant Thomas Glahns forsøk på å nå ut av den moderne sivilisasjons livsfiendtlighet og tilbake til Livet. Glahn er i tråd med Hamsuns poetikk et sart og forfinet «nervemenneske» fremmedgjort i den urbaniserte verden. Han er en «reaksjonær radikaler» som søker ut av moderniteten ved å vende tilbake til en organisk tilværelse i Livets vold, og romanen om ham er en fortelling i to deler. Hovedhandlingen utgjør Glahns egne erindringer fra tiden som jeger og fisker i det han berømt karakteriserer som «Nordlandssommerens evige Dag» (Hamsun, 1894: 1).<sup>84</sup> Glahn daterer historien til året 1855, men skriver den først ned to år senere i en storby. I storbyen mottar Glahn et brev med «to

---

<sup>82</sup> «Pan: A Double Villanelle», sitert fra (Wilde, 1966: 812).

<sup>83</sup> «Hamsun er en av de få menneskene hvor en umiddelbar forbindelse til det paniske lever hinsides alle litterære innstillinger; gjennom ham går virkelig Livets strøm selv, hva enn man vil kalle den» (Fechter, 1929: 153).

<sup>84</sup> Alle videre referanser gis bare med sidetall.

djævelsk grønne Fuglefjære» (1). Fjærene minner ham om tiden i Nordland og den ulykkelige kjærlighetshistorien med handelsmannsdatteren Edvarda Mack som han hadde gitt dem til, men som nå har sendt dem tilbake. Glahn gir seg til å skrive ned erindringene brevet vekker i ham, og dette blir til hovedhandlingen vi leser.

Når Glahn har fortalt ferdig, ender han med at han igjen lengter bort fra sivilisasjonen. Hvor vet han ikke, «men langt bort, kanskje til Afrika, til Indien; ti jeg hører Skogene og Ensomheden til» (206). Det er i India vi møter ham i epilogen. Denne fortellingen er utstyrt med tittelen «Glahns død. Et papir fra 1861» og fortelles ikke av Glahn, men av hans «jaktkamerat» som på Glahns oppfordring skyter ham. Glahns forsøk på å vinne tilbake til Livet slår feil og fremstår i stedet som en forfallshistorie.

Både gjennom tittelen og en rekke symboler knyttes forfallshistorien til myten om den greske skogsguden Pan. Pan er, sammen med legekunstens gud Asklepios, den eneste guden som dør i gresk mytologi. Dette får i mye moderne kunst og litteratur symbolsk betydning som uttrykk for hvordan det ekte, naturlige og opprinnelige Livet har blitt fortrent i det moderne. Pan fremstilles dermed ofte i vitalismen, slik Dam har påpekt, enten som «noget døende, en naturlig sammenheng, som forsvinder med det moderne» eller som «genkomsten af det sanselige og naturlige» (Dam, 2010: 172). I Hamsuns *Pan* forenes disse to motivene, og romanen aktualiserer slik både vitalismens grunnleggende forfallshistorie og forsøket på å nå tilbake igjen til Livet.

#### Til Nordland for å leve

*Pan* var Hamsuns femte roman på fire år. I motsetning til satirene *Redaktør Lyngre* og *Ny Jord* (begge 1893) kostet skriveprosessen både slit og frustrasjoner. Romanen ble til i Danmark, Paris og Lillesand, og skriveprosessen var – til Hamsun å være – lang og usammenhengende.<sup>85</sup> I kjølvannet av «fadermordene» og den voldsomme kritikken av realismen i foredragene i 1891, var forventningene høye. Både *Redaktør Lyngre* og *Ny Jord* hadde som *Mysterier* fått til dels dårlig mottagelse. I en anmeldelse av Hjalmar Christensens *Unge Nordmænd* (1893) kunne Hamsun i startfasen av arbeidet lese at Nils Vogt – som hadde vært sterkt kritisk til ham siden debuten med

---

<sup>85</sup> Ifølge Hamsun begynte skriveprosessen i Paris 18. april 1893, men ble avbrutt av arbeidet med *Ny jord* slik at den ikke kom ut før desember 1894. Hamsun skriver om vanskelighetene med arbeidet i en rekke brev, se (Hamsun, 1994), biografiene og (Hemmer, 1995: 286–296) for mer om dette.

*Sult* – angrep ham i *Morgenbladet* som «Humbogens Apostel i den norske Literatur», han utviste «visse Hulheder i den norske Civilisation» (siterert i Hamsun, 1994: 349).<sup>86</sup>

Hamsun ble rasende over karakteristikken, og i brev skriver han at *Pan* skulle vise en annen side. Den skulle hverken være polemikk eller satire, «bare Mennesker under et mærkeligt Himmelstrøg» (Hamsun, 1994: 354). *Pan* skulle være «en liden Bog med faa Mennesker og megen Sjæl» (Hamsun, 1994: 381). Til forskjell fra de foregående bøkene la Hamsun denne gangen ikke handlingen til samtidens Christiania, men til eksotiske steder som Nordland og India i romantikkens tidsalder. Til forlegger Langen beskriver han den – i sin umiskjennelige engelsk – som et forsøk på å «clear some of the nature-worshipping, sensitivity, overnervousness in a Rousseauian soul» (Hamsun, 1994: 418). *Pan* var en kjærlighetshistorie fra «Nordland in Norway, the regions of the Lapper, the mysteries, the grand superstitions, the midnight-sun» (Hamsun, 1994: 418). Stilen var «visions, adventures, symbolisme all over» (Hamsun, 1994: 422). Forleggeren kunne kort og godt se for seg «J. Rousseau in this regions, making acquaintance with a Nordlands girl, – that is my book» (Hamsun, 1994: 418).

Hamsun setter i disse brevlinjene ikke bare *Pan* i forbindelse sin egen poetikk og symbolismen Johannes Jørgensen hadde skrevet om i tidsskriftet *Taarnet*, men beskriver *Pan* i forlengelsen av Rousseau.<sup>87</sup> Glahn er en sensitiv, overnervøs fyr av Rousseaus støpning som skal vinne tilbake til seg selv i naturen. Som det heter i oversettelsen av *Samfundspagten* (1758) Hamsun hadde i sitt bibliotek: «Mennesket fødes frit, og overalt er det i Lænker» (Rousseau, 1889: 16).<sup>88</sup> Forsøket på å bryte ut av disse lenkene kjennetegner den moderne litterære vitalismen, og i denne sammenhengen forstås også Rousseau som en romantisk kritiker av alle typer rasjonalisme, klassisisme og fremskrittsoptimisme (Ritter, 2001: 1089).

---

<sup>86</sup> Vogt siterer her delvis Christensen som sluttet sitt kapittel om Hamsun med ordene «Hamsun er det levende udtryk for ujevnhederne og for visse hulheder i den norske civilisation» (Christensen, 1893: 142). Christensen ble imidlertid begeistret over *Pan* og skrev en positiv anmeldelse i *Bergens Tidende* 14.12.1894 (Hamsun, 1994: 444). Christensen ble også en god venn av Hamsun i 1890-årene og er en av få som har skrevet utfyllende om Hamsuns dramatikk.

<sup>87</sup> *Taarnet* – et tidsskrift for nye retninger i litteraturen – ble utgitt av Johannes Jørgensen. Første årgang kom i 1893, hvor Jørgensen skrev en innflytelsesrik artikkel om «symbolismen». Hamsun skriver flere ganger om tidsskriftet i brev, se (Hamsun, 1994).

<sup>88</sup> For mer om Rousseau-samlingen i Hamsuns bibliotek, se (Aalholm og Eilertsen, 1959).

Vitalismens konflikt mellom natur og kultur gjenfinnes på alle nivåer i *Pan*, men kommer særlig til uttrykk gjennom forholdet mellom fortelleren Glahns situasjon i storbyen og erfaringene fra Nordland. I byen forsøker Glahn å leve det «Lystigste liv»; han lar flaskepropper «knalde og kalder glade Mennesker til» (205), men får ikke tiden til å gå. «Dagen gaar» skriver han, «men Tiden staar stille» (206). Gjentatte ganger fremhever fortelleren Glahn at han er «fri som en Fyrste» og at «alt er godt» (204), men fremstår likevel som en tidstypisk melankolsk og livstrøtt 1890-talls dekadent. I nordlandsnaturen opplevde Glahn derimot ekte livsfylde, der gikk «Tiden meget hurtig, uden Sammenligning hurtigere end nu» (2).

I Nordland møter Glahn en verden befolket av særegne mennesker av en «anden Natur» (2) enn hva han kjenner fra før. Nordlendingene er behersket av årstidene, nordlysnatten og midtnattsolen fortryller verden og legger den foran ham i et eventyrskjær. Glahn jakter, fisker og fylles, som det heter i «Fra det ubevidste Sjæleliv» av en intens følelse «af Blodsforvandtskab med Alskabningen». Hans sjel blir «egal og fuld af Magt» (3). På spørsmål fra Edvarda om hvorfor han går på jakt, og hva han egentlig gjør i Nordland, svarer han:

Vel, jeg skød ikke forat myrde, jeg skød forat leve. [...] Jeg leved i Skogen, jeg var Skogens Søn [...] Nejvist, jeg var ikke Jæger bare forat skyde, men for at leve i Skogen. Det var godt for mig der, jeg laa tilbords paa Jorden, naar jeg spiste, og sad ikke ret op og ned paa en Stol; jeg vælted ikke mit Glas. I skogen forbød jeg mig ingenting, jeg kunde lægge mig paa Ryggen og lukke Øjnene, om jeg vilde, jeg kunde ogsaa si hvad jeg vilde der. Ofte kunde man ville si noget højt, og det lød som en Tale fra selve Skogen ..... (39–40).

Glahn har kommet til Nordland for å leve. Han behøver ikke overholde de livsfiendtlige borgerlige konvensjonene, men kan være fri, og i denne sammenhengen bytter Glahn ut sin siviliserte uniform med en skinn-drakt. Han finner et rom utenfor alle sosiale og borgerlige rammer, hvor han kan være fullt og helt i pakt med seg selv. Som Rolf Nyboe Nettum har påpekt, gjenspeiler hamskiftet Glahns opprør «mot det uniformerte samfunn» (Nettum, 1970: 221).

Glahn forteller slik minnet forteller: Det som er usammenhengende, spredte bruddstykker, slås sammen til ett bilde, og det som ikke var mer enn en lyd, et blick eller en nerveimpuls, blir dobbelt levendegjort (Heimann,

1895: 469). Preteritum og presens glir over i hverandre, blandes sammen, og selv om det er tilbakelagte erindringer vi leser, får de øyeblikkskarakter:

I nogle Dage drev en ufredelig og kold Stemning henover Jorden, raadne Grene knak, og Kragerne samled sig i Flokke og skreg. Det vared ikke længe, Solen var nær, en Morgen stod den op bag Skogen. Det sætter en sød Stribe gennem mig fra øverst til nederst, naar Solen staar op, jeg kaster Bøssen paa Skulderen under en tyst Jubel (11–12).

Det er våren som kommer til Nordland, og med solens tilsynekomst og jubelen den fremkaller, glir prosaen over i presens. Opplevelsene fremtrer som umiddelbare, og Glahn gir seg til å skrive dem ned for sin «Fornøjelses Skyld» og for å «forkorte Tiden» (1). Mange har oppfattet disse uttalelsene ironisk og påpekt at Glahn er en notorisk upålitelig forteller som forsøker å bagatellisere den dypere liggende kjærlighetsorgen og den psykologiske splittelsen som den egentlige årsaken for sin fortelling (Vige, 1963: 79, Nettum, 1970: 219, Rottem, 2002: 104–105). Glahn er åpenbart en upålitelig forteller, men selv om han stadig motsier seg selv, utelater viktige detaljer og gir en høyst fordreid og subjektiv versjon av sin egen historie slik han ønsker at den skal fremstå, betyr det hverken at det bokstavelige nivået eller Glahns forsøk på å vinne tilbake til naturen er uviktig. Glahns skriving er nettopp en skriftlig manifestasjon av forsøket på å nå tilbake til Livet, og det er dermed nærliggende å tolke motivasjonen for fortellingen som det å gjenoppleve livsfylden i Nordland for slik å kunne bryte ut av en monoton hverdag.

Det er altså i *Pan* snakk om en symbolsk bevegelse fra stillstand i storbyen til bevegelse og Liv i midnattsolens rike. Fortelleren Glahn utkrystalliserer slik både den pragmatiske og den kunstneriske vitalismens vilje til å bryte ned barrierene mellom mennesket og Livet, og da *Pan* kom ut, var det dette man festet seg ved. Samtidens kritikere fant en luende vitalisme i romanen som, med Carl Nærups ord, nesten tok «Pusten fra vore blege Civilisations Børn» (Nærup, 1897: 4). I dag har denne fortolkningen kommet i skyggen av en psykologisk inspirert lesning, hvor Glahn i større grad representerer en desillusjonert modernist som utleverer seg selv som dekadent. Britt Andersen har påpekt denne motsigelsen og fremhevet hvordan *Pan*-resepsjonen har stagnert i en dikotomi mellom en nyromantisk «tanke om romanen som et 'naturevangelium'» og en modernistisk «oppfatning av *Pan*-fortellingen som desillusjon» (Andersen, 2000a: 24). I dette kapittelet skal jeg undersøke om denne motsigelsen kan overvinnes ved

å lese Glahn som en moderne vitalist som mislykkes i prosjektet med å vinne tilbake til Livet i naturen.

#### Fra livskraft til desillusjon

Hamsun erobret, som den innflytelsesrike *Dagbladet*-kritikeren Christopher Brinchmann formulerte det, med *Pan* «sit tabte Terræn tilbake», ja vandt «en ny Stilling som igjen gir Tillid til, at der virkelig er Hold i ham, naar han pretenderer at være sin egen Herre» (Brinchmann, 1894). Kristofer Randers fremhevet det samme og vektla i *Aftenposten* at det i *Pan* ikke fantes noen «af de skarpe polemiske Udfald, som har kjendemerket Hamsuns tidligere Bøger» (Randers, 1894). Til og med Bjørnson som fremhevet at Hamsun hadde gjort «alle de dumheder, som det omtrent er muligt for en begavet vildstyring at komme avsted med i et civiliseret samfund», var begeistret. *Pans* «naturstemninger» var blant «de højeste, mest storslagne i norsk litteratur» (Bjørnson, 1896: 594–595). Kritikeren som skrev under signaturen «Job» i *Dagsposten*, mente at bokens hensynsløse fremstilling minnet om *Pan selv*. Hamsun var «en brutal Kraft» som skrev «kraftig, sært, fængslende, men fint, – nei!» (Job, 1894).<sup>89</sup>

Det var flere kritikere enn «Job» som vektla umiddelbarheten og brutaliteten i naturstemningene og kjærlighetshistorien. Glahn opplevde ikke bare kjærlighet og harmoni i Nordland, men «et rent vegetativt Liv» hvor han «temmelig umotivert» forvoldte både Evas død og skjøt sin trofaste jakthund Æsop kun «til Ære for Edvarda» (Randers, 1894). Denne brutaliteten lot seg godt lese i forbindelse med romanens tittelfigur, og ifølge danske *Aftenbladet* var det kort og godt Hamsuns hensikt «at personificere den Naturmagt, den gamle *Pan* repræsenterede» (H.L., 1894). Brinchmann formulerte det slik:

Naturstemningernes snart døde snart rastløse Liv har Hamsun magtet baade at leve sig ind i og at udløse i Bogs Form saa intenst sikkert, saa søvngjengeragtig ubevidst-bevidst at hans eget Værk blir en Inkarnation af den *Pan* som engang maa have stunget hans Sind. Aldrig tilforn har han formet i større Umiddelbarhed og i mere ægte Selvfølelse (Brinchmann, 1894).

Ifølge Brinchmann var Glahn «et mennskeformet Fantom [...] for at tjene til Folie for et af ingen Vilje behersket Forløb af Naturprocesser (Brinchmann,

---

<sup>89</sup> «Norsk Litteraturkritikk. En bibliografi» har ikke identifisert hvem som stod bak pseudonymet «Job».

1894). Brinchmann vektla dermed både naturligheten og forsøket på nå frem til Livet, og ifølge ham resulterte dette i Hamsuns mest umiddelbare beretning.

Carl Nærup satte *Pan* i forbindelse med vitalismen, som han karakteriserte som «en Gjenvaagnen af Naturfølelsen, en Gjenfødselse af Naturkjærligheden» født av samtidens «kunstige, usundt forfinede, forvirrede Civilisations vaandefulde Uro og Lede» (Nærup, 1897: 50). Ifølge Nærup fremstilte Hamsun bevegelsen kunstnerisk, og for ham var *Pan* Hamsuns mesterverk. Hamsun hadde «fundet sin Digtning forjættede Land, – høit over Virkelighedens, Tidens og Rummets fattige Dimensioner» (Nærup, 1897: 49). Romanen viste kort og godt Hamsuns eventyrlige styrke som forfatter:

Knut Hamsun er den lidenskabeligste Naturtilbeder blandt vore Digtere. Han har den Vildes oprindelige, brutale Trang til skingrende grelle Farve- og Lydfornemmelser. Som en ung, uberørt Urtidshjerne fraadser han i hvide solsyner og røde Dommedagsbrande, vader gjennom «Skavler af Lys» og krymper sig i Dødsangst, naar «Dagen kryber ind i Natten». Han har i «Pan» givet os en Hymne til Jordaanden, saa luende lidenskabelig i Udtrykket, at den næsten tager Pusten fra vore blege Civilisations Børn (Nærup, 1897: 4).

Nærup trekker frem sentrale elementer både ved romanen og Hamsuns stil. Boken preges av farge- og lydfornemmelser, solsyner og en brutal trang til ekspressive skildringer. Han kunne ikke tenke på noen annen bok å sammenligne med enn «Zarathustras skingrende Jubelfanfarer og hulkende Klagemelodier over Hav og Himmel, Solopgang og Midnatsstilhed» (Nærup, 1897: 65).

Glahn går som Zarathustra inn i skogene og finner i dens ensomhet «sitt 'ja' til livet» (Beyer, 1958: 102). Dette er en av flere likheter mellom de to skikkelsene, og nærheten mellom dem ble spesielt vektlagt i Tyskland. Da *Pan* kom i tysk oversettelse i 1895, traff den både livsfilosofien og den pragmatiske vitalismens parole om å finne tilbake til Livet. Denne parolen knyttet i hele Europa til seg en ny kunstnerisk retning, en ny *stil*, som i Frankrike ofte går under betegnelsen *Art Nouveau*. I Tyskland ble imidlertid den pragmatiske vitalismen særlig fremtredende innenfor ungdomsbevegelsen – «die Jugendbewegung» –, og kunsten bevegelsen skapte, gikk dermed raskt under betegnelsen «Jugendstil», hvor det som ble vektlagt særlig var etterligningen av Livets organiske form og hvordan mennesket og natur «in einem Lebensstrom verschmelzen» (Leiß og Stadler, 1997: 58).<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> «smelter sammen i Livets strøm».



Ungdomsbevegelsen fikk særlig fotfeste på 1890-tallet, og som den bredere pragmatiske vitalismen var den et opprør mot industrimoderniteten og det borgerlige samfunn. Jugendstilen ble raskt en av den kunstneriske vitalismens viktigste konfigurasjoner i Tyskland, og i det første nummeret av tidsskriftet *Jugend* (1896) beskrev bevegelsen seg selv på følgende måte: «Jugend ist Leben, Jugend ist Farbe, ist Form und Licht» (sisert i Friese, 1966: 427).<sup>91</sup> I tidsskriftet *Pan*, som kom ut mellom 1895 og 1900, og som regnes som et av Jugendstilens viktigste organer, heter det i dets første «leder» at tidsskriftets mål var «allseitige Pflege der Kunst im Sinne einer organischen Kunstauffassung».<sup>92</sup>

I 1896 trykket *Pan* Edvard Munchs radering av Hamsun som illustrasjon til en artikkel om den nye norske generasjonen unge diktere. *Pan* omtales her som del av en ny tendens der besyngelsen av livskraften var den røde tråden som gikk gjennom diktningen (Morgenstern, 1896: 176). Både Wilhelm Friese og Gabriele Schulte har vektlagt affiniteten mellom *Pans* naturlyrikk og ungdomsbevegelsen som betydningsfullt for at Hamsun trengte inn i nye tyske lesekreter (Friese, 1966: 439, Schulte, 1986: 26). Nietzsches tidligere venninne Lou Andreas-Salomés anmeldelse av *Pan* fra 1896 lar seg godt forstå i denne sammenhengen. Andreas-Salomé anmeldte *Pan* sammen med den danske forfatteren Peter Nansens *Guds Fred* (1895) som på tysk kom ut under tittelen *Gottesfriede* (1896). Andreas-Salomé fant samme bevegelse i begge bøkene: Tilbake til naturen! Hun mente imidlertid at plottet i *Pan* var mer troverdig enn hos Nansen og skriver:

*Dieses Buch könnte "Naturfriede" heißen! Hier kehrt der Mensch aus der Ueberkultur in die Natur zurück, nicht nur symbolisch verstanden, oder für irgend welche Seelenzustände zurechtstilisierten, – nein, hier steigt er wahrhaftig und wirklich mit dem Dichter empor aus den Dünsten und dumpfen Engen der Städte in die rauschenden Wälder und auf die einsamen Höhenzüge des Gebirges* (Andreas-Salomé, 1896: 557).<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> «Ungdom er liv, ungdom er farge, er form og lys».

<sup>92</sup> «en pleie av alle kunstens sider, det vil si en organisk kunstoppfatning». Betegnende nok er *Pans* første tekst et utdrag av Nietzsches Zarathustra. Tidsskriftet er digitalisert og kan leses og lastes ned fra <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan>. Her er det sisert fra første nummer, første side, se [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895\\_96\\_1/0006](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_1/0006).

<sup>93</sup> «Denne boken kunne ha hett "Naturfred". Her vender mennesket fra overkulturen tilbake til naturen, ikke bare i symbolsk forstand, eller til en natur som er stilisert for å passe en eller annen sjeletilstand, – nei, her trer mennesket sannferdig og ekte frem sammen med

I likhet med Nærup leser Andreas-Salomé Glahn som en Zarathustra i Nordland, og i tråd med den pragmatiske vitalismens krav om å nå tilbake til Livet vektlegger hun den symbolske bevegelsen i fortellingen som et konkret uttrykk for den «overkultiverte», forfinede og utarmede mannens forsøk på å bryte ut av sivilisasjonens rammer.

*Pan* leses altså direkte i forbindelse med den pragmatiske vitalismen, hvor målet var å gjennomføre Glahns prosjekt i praksis. Ifølge ekspresjonisten Kasimir Edschmid fanget Hamsun slik en europeisk lengsel langt utover seg sin egen (Edschmid, 1922: 33). I litteraturhistorien og i nyere undersøkelser har dette imidlertid ikke nedfelt seg i lys av vitalismen, men først og fremst blitt rubrisert under betegnelsen «nyromantikk». I Per Thomas Andersens litteraturhistorie heter det for eksempel at Glahn er «en 'forsinket' romantisk vandrer» (Andersen, 2001: 293). Det å forstå *Pan* i lys av romantikken har vært utbredt etter krigen. Vassenden har pekt på at dette har medført at romanen ikke har blitt forstått som et vitalistisk verk, men heller ut fra romantikkens «metafysiske forestillinger om mennesket som del av naturen» (Vassenden, 2012: 146).

Den romantiske vitalismen skiller seg imidlertid fra den moderne vitalismen ved at romantikkens «Natur» har blitt til «Liv». Det som i romantikkens tidsalder begynte som en naturfilosofisk undersøkelse av «den levende naturen», har omkring århundreskiftet blitt omstrukturert til en moderne biologi, hvor mennesket blir ansett som et cellevesen (Riedel, 2011: 129). I forlengelsen av denne forskyvningen er det ikke den naturromantiske panteismen som søkes i naturen, men Livet og livskraften som åpenbarer seg gjennom den. Når *Pan* leses i forlengelsen av romantikken, underkommuniseres denne forskjellen, og dette har betydning for forståelsen av romanen. Mange har imidlertid også imøtegått det å forstå *Pan* i et romantisk perspektiv. Når dette har blitt gjort, er det imidlertid ikke i forbindelse med vitalismen, men modernismen – forstått som en selvreferensiell og urban litteratur, hvor naturen ikke lenger er av stor betydning. Det er dermed ikke hvordan Glahn er et bilde på det moderne *sentimentale* menneskets vitalistiske forsøk på å nå tilbake til dionysisk livsbekreftelse som har blitt undersøkt. Tvert om har fortolkningene vektlagt hvordan fortellersituasjonen utleverer sivilisasjonsmenneskets kunstige

---

dikteren, fra byens damp og trykkende tranghet og inn i de susende skoger og ensomme fjells høydedrag».

forhold til naturen. Øystein Rottem oppsummerte dette slik i 2002: «[S]å godt som alle som har skrevet om *Pan* de siste 30-35 år, [har] i det minste hatt ett synspunkt felles, nemlig tvilen på Glahns troverdighet som forteller og dermed også avvisningen av den seiglivede nyromantiske lesningen av *Pan*» (Rottem, 2002: 96).

Ifølge Rottem er det ikke driften mot Livet som fører Glahn til Nordland, men psykologisk utilpasshet. Teksten fremviser Glahn som «et moderne nervemenneske som har flyktet vekk fra samfunnet fordi han ikke kan holde ut å bli iaktatt, og dermed *avslørt* (!) som den han er: en mann uten annen substans enn den som forstillingen forlener han med» (Rottem, 2002: 106). Rottem siterer i utlegningen av dette argumentet Asmund Lien som hevder at det er vanskelig å tro på Glahns naturfølelse fordi den «i så høy grad er bevisst» (Lien, 1993: 132). Rottem er enig i dette, og som Lien medfører bevisstheten at tekstens «retorikk forneker fiksjonens egne premisser» (Lien, 1993: 134). På denne måten representerer hele det kulturkritiske prosjektet bare «en forførelse av leseren» som «bygger på et system av dementier hvor teksten trinnvis motsier eller 'dekonstruerer' seg selv» (Lien, 1993: 136).

Flere fortolkere enn Lien og Rottem har fulgt dette fortolkningsmønsteret. Det kommer for eksempel også markant til uttrykk i Martin Humpál's avhandling *The Roots of Modernism* (1998). Ifølge Humpál tjente ikke lenger naturen kunstneriske mål i modernismen. Humpál finner dette argumentet artikulert hos den amerikanske litteraturviteren Art Berman. Ifølge Berman var modernismen en kosmopolitisme begrenset til byen, hvor den mening man en gang hadde funnet i naturen, i den moderne metropolen ble skapt «directly from the mind» (Berman, 1994: 180). Ifølge Berman var modernismen altså i stor grad en reaksjon *mot* naturen, hvor den ikke lenger gjør seg gjeldende: «After four hundred years or so, nature can no longer serve artistic purposes» (Berman, 1994: 181). Argumentet parafraseres av Humpál på denne måten:

For the urbanized individuals of the second half of the nineteenth century, nature is no longer endowed with metaphysical spirituality; the "romantic" turn to nature can no longer be authentic. Glahn's is a retreat that begins and ends in his mind (Humpál, 1998b: 137).

Ifølge dette argumentet kan hverken kunsten eller litteraturen i modernismen nå utover psykologiske betraktninger. Slik blir også *Pans* kulturkritikk til

syvende og sist bare et psykologisk prosjekt, hvor Glahn utleveres som en inautentisk, selvkonstruert romantiker (Humpál, 1998b: 107).

Den tyske skandinavisten Stefanie von Schnurbein har utkrystallisert konsekvensen av argumentet i et kjønnsperspektiv. Ifølge Schnurbein fremstår ikke *Pan* lenger som en naturhymne til den nordiske naturen, men som en allegori over mannlighetens krise i moderniteten, hvor Glahn representerer en nostalgisk, impotent, pervers og dekadent mann som ikke klarer å fri seg fra fortiden (Schnurbein, 2001: 287). Heller enn å vektlegge den dionysiske livsbejaelsen og det moderne sivilisasjonsmenneskets forsøk på å nå tilbake til Livet forstår dermed von Schnurbein draget mot naturen som et desillusjonert prosjekt, hvor *Pan* først og fremst leses som et uttrykk for modernismens ironiske selvreferensialitet og ikke vitalismens kulturkritiske roman. Vektlegger man imidlertid bakgrunnen for at Glahn reiser til Nordland, fremfor romanens kjærlighetshistorie, blir vitalismen viktigere enn de siste årenes undersøkelser har vektlagt. Som mye av litteraturen omkring århundreskiftet kan også *Pan* leses som en grunnleggende utforskning av det sentimentale menneskets natur og forhold til naturen. I dette perspektivet blir Glahn et bilde på det Schiller kalte den sykes følelse for sunnheten, og fortellingen han skriver, et forsøk på å rense seg selv og vinne frem til en sunnere tilstand. Det er dette prosjektet samtiden vektlegger, og undersøker vi *Pan* i lys av vitalismen, gjenfinner vi livsmystikken, livspatosen og den dionysiske feiringen av Livet i hele romanen.

#### Livspatos og livsmystikk

Glahns livsbekreftende feiring av naturen preger *Pan*, og det er skogen og særlig havet som er utgangspunktet. I sin lille bok om Nietzsche beskriver Ola Hansson havet som «det endeløse Fjernblik, Uendelighedens Symbol, det Grænseløse for Øie og Tanke. Havet – det er den bestandige Vexel, den udødelige Proteus, der i hvert Øieblik skifter Ham og endnu aldrig overgav sig i Forstandens Hænder» (Hansson, 1890b: 5). Som Protevs er oseanet aldri uten bevegelse og i bestandig veksling, og på denne måten blir havet et godt symbol for Livets uendelighet.

Det er i denne symbolbetydningen vi finner havet fremstilt i *Pan*. Når våren kommer, dagene blir «længere og Luften mere skær» (13) åpenbarer naturen Livets kretsløp for Glahn i vannets rislende vei mot havet:

En Mil nedenunder mig saa jeg Havet; Fjældsiderne var vaade og sorte af Vand, som risled nedad dem, drypped og risled under samme bittelille Melodi. Disse smaa Melodier langt inde i Fjældene kortet mig mangel Stund, naar jeg sad og saa mig om. Nu risler denne lille endeløse Tone her i sin Ensomhed, tænkte jeg, og ingen hører den og ingen tænker paa den, men alligevel risler den her for sig selv hele Tiden, hele Tiden! Og jeg syntes ikke længer at Fjældet var saa aldeles øde naar jeg hørte denne Rislen (13–14).

Glahn ser en forbindelse mellom vannets kretsløp og sin egen tilværelse i naturen. Det er ikke havet, men selve kretsløpet, den evige sirkulasjon, som fremheves. Glahn inngår i en livssyklus større enn seg selv, og selv om ingen hører det, «risler den for seg selv hele Tiden». Glahn erfarer i den «evige bittelille Melodi» hvordan Livets evige kretsløp går uten mennesket. Naturen, virker ikke lengre fremmed og ensom, men hjemlig. Her markeres en markant forskjell til storbyen. Mens Glahn i «Byens Larm» (205) som bruser utenfor hans åpne vindu, opplever at tiden står stille (204), opplever han i det rislende vannet en intensivering av tidsforløpet.

I den intense livsfyllden opplever Glahn en følelse av «Blodsforvandskap med Alskabningen»:

Himlen var overalt aaben og ren, jeg stirred ind i dette klare Hav, som om jeg laa Ansigt til Ansigt med Verdens Bund, og som om mit Hjærte klapped inderligt imod denne bare Bund og var hjemme der (15).

Følelsen som beskrives, kjennetegnes av en evighetsfornemmelse, en ubestemmelig og fri følelse av å inngå i det ubegrensede «Livet selv». Når Glahn går i land på en liten holme, er beskrivelsen ikke langt unna den vi fant i «En Skjærgaardsø»:

Sjøen skummed mildt mod Øen og indhyllad mig i et Slør af Sus, langt oppe ved Æggeholmene skreg og fløj alle Kystens Fugle. Men Havet omsluttad mig til alle Sider som i en Omfavnelse. Velsignet være Livet og Jorden og Himlen, velsignet være mine Fiender, jeg vil i denne Stund være min værste Uven naadig og knytte hans Skorem..... (112).

Wolfgang Riedel kaller følelsen Glahn her beskriver av å gå opp i naturen, for en «all-enhets-patos» og «jeg-oppløsnings-besvergelse» som han mener er «topisk» i hele det litterære feltet omkring århundreskiftet (Riedel, 2011: 79). Riedel påpeker at denne naturfølelsen har røtter tilbake til romantikken, men bemerker at det her er snakk om et annet naturbegrep enn det romantiske.

Som vi så i forrige kapittel, vokser ikke livspatosen og livsmystikken i Hamsuns periode ut av det klassiske naturidealet slik det gjorde i

romantikken, men av moderne biologi og Schopenhauers viljesmetafysikk (Riedel, 2011: 79–80). Hamsuns naturbegrep skiller seg dermed fra romantikkens. Dette ser vi tydelig ved at det Glahn finner innerst i naturen hverken er ånd, harmoni eller Gud, men en rå, brutal og sydende hjerne:

Men kanskje hvis Vinden sprang om kunde Fjældene i det Fjærne blive næsten borte, det blev Uvej, Sydveststorm, et Skuespil, hvortil jeg var Tilskuer. Alt stod i røg, Jorden og Himlen blandedes sammen, Havet tumled sig i forvredne Luftdanse, dannet Mænd, Heste og spjærrede Faner. Jeg stod i Ly under en Bjærghammer og tænkte mig mangehaande Ting, min Sjæl var spændt. Gud ved, tænkte jeg, hvad jeg idag er Vidne til, og hvorfor Havet aabner sig saa for mine Øjne? Kanske skuer jeg i denne Stund det Indre af Jordens Hjerne, hvorledes der arbejdes, hvorledes alt syder! (9–10).

Naturen syder, den ryker, jord og himmel blandes sammen, og havet danner de merkeligste dyreformer. Her er ingen harmoni, eller ro. Som Nettum har påpekt, er det «livsfunksjonen i naturen som fengsler» Glahn, «det innerste prinsipp som setter alt i bevegelse» (Nettum, 1970: 225). Det er imidlertid betegnende at det som utgjør livsprinsippet, er en hardtarbeidende *hjerne*. Hverken hjernen eller *arbeidet* passer inn i en romantisk kontekst, men viser hvordan naturen i Hamsuns perspektiv blir en *fysiologisk* størrelse.

Etter Darwin og den moderne biologien ble naturen stadig mindre åndelig. Naturen var imidlertid fortsatt mystisk, men mystikken ble mer sammenvevd med moderne teorier om elektrisitet og fysiologiske, nevrologiske og parapsykologiske forestillinger, slik vi for eksempel ser det i den tyske fysikeren Gustav Theodor Fechners «panpsykisme». Fechner forsøkte å overvinne motsetningen mellom religion og vitenskap og forene natur- og gudsbegrepet gjennom å kombinere empirisk naturvitenskap og spekulativ naturfilosofi som bestod i å fremkalle Gud *i* verden. Gud skulle ikke tenkes bak og utenfor verden og universet, eller hinsides alle ting, men, som Riedel formulerer det, «als inwendige Seele des Universums» (Riedel, 2011: 71). Affiniteten til panpsykismen blir kanskje tydeligst i Glahns ekstatiske opplevelser i skogen, og *Pan* ble i Tyskland, som Schulte påpeker, brakt i idéhistorisk forbindelse med Fechners teorier (Schulte, 1986: 39). For eksempel skrev Kurt M. Rotermond i 1907 at «Für den innigen

Zusammenhang des Dichters mit der Natur hat man bereits eine Bezeichnung gefunden [...] nämlich Panpsychismus» (Rotermund, 1907: 3).<sup>94</sup>

I skogen kommer «alt indeni» Glahn «i Stilhed» (3). Skogen «opløser ham i takksigelse», og når han kommer hjem til sin hytte, kjenner han seg hjemme «fra øverst til nederst» (3). Skogens monotone sus gjør Glahn «fuld af Taknemmelighed», alt «indlader seg» med ham, «blander sig med» ham og får ham til å elske alt (25). I denne høystemte stilen når Glahns Livspatos et klimaks i den berømte skåltalen til Livet:

En Skaal, I Mennesker og Dyr og Fugle, for den ensomme Nat i Skoge, i Skoge! En Skaal for Mørket og Guds Mumlen mellem Trærne, for Taushedens søde, enfoldige Vellyd mod mine Øren, for grønt Løv og gult Løv! En Skaal for den Livets Lyd, jeg hører, en snøftende Snude mod Græsset, en Hund, der snuser henad Jorden! En stormende Skaal for den Vildkat, der ligger paa Struben og sigter og bereder sig til Spranget paa en Spurv i mørke, i Mørke! En Skaal for den miskundelige Stilhed paa Jorderig, for Stjærnerne og for Halvmaanen, ja for den og den! ..... (153).

Man skal lete lenge selv i Hamsuns forfatterskap for å finne like mange utrop som her. Glahn feirer naturen og den «Livets Lyd» han oppfatter i hunden Æsops snøftende snute.

Som Harald Beyer har kommentert, er det et «indre slektskap» mellom «livsberusningen» i denne talen og den vi finner i Nietzsches *Zarathustra* (Beyer, 1958: 102). Talen avsluttes med en høystemt takksigelse over tilværelsen:

En Tak for mit Liv, for mit Aandepust, for den Naade at leve inat, det takker jeg for af mit Hjærte! Hør i Øst og hør i Vest, nej, hør! Det er den evige Gud! Denne Stilhed, der mumler mod mit Øre, Alnaturens Blod, der syder, Gud, der gennemvæver Verden og mig (153).

Som i «Fra det ubevidste Sjæleliv» erfarer Glahn Livet direkte og umiddelbart gjennom en mystisk kobling til all-livet. «Alnaturens Blod» «gennemvæver» både verden og han. Den amerikanske folkloristen Henning K. Sehmsdorf har kommentert at det her lyder en gjenklang av «the kind of aesthetic transcendence of which Schopenhauer spoke» (Sehmsdorf, 1974: 375). Ifølge Sehmsdorf består likheten i at «the individual feels that he is lifted out of the isolation of the self from the life force in the universe and, for a moment,

---

<sup>94</sup> «For den inderlige sammenhengen mellom dikteren og naturen har man allerede funnet en betegnelse [...] nemlig panpsykisme».

becomes one with the cosmos» (Sehmsdorf, 1974: 375).<sup>95</sup> Sehmsdorf identifiserer med dette vitalismen, men det er ingen transcendent i opplevelsen. Glahn vinner ikke utover Livet til en annen sfære. Han vinner inn i det, blir ett med det. Leser vi beskrivelsen i lys av hjernen Glahn så som naturens innerste prinsipp, er det nærliggende å forstå hele Glahns naturforståelse som en følelse av å være en del av all-naturens nervetråder som har forgreninger inn i hvert levende vesen. Det er altså noe reverserende over den gamle romantiske bevegelsen i *Pan*. Der den romantiske helten opplever å nå ut over seg selv i den transcendentale naturopplevelsen, *taper* Glahn, som Olaf Øyslebø påpeker, seg selv i naturen: «jeget søker å utslette seg selv i en – oftest erotisk preget – oppgåen i naturen» (Øyslebø, 1964: 204).

Glahn styrker seg ikke i naturen. Han taper seg selv, og selv om den panteistiske romantikken er en tydelig understrøm i hele den moderne vitalismen, representerer denne forskjellen en viktig forskyvning. Mens den romantiske samfunnsborgeren, som Leo Löwenthal bemerket i 1937, fant kraft i naturen for å vende tilbake til samfunnet med fornyet styrke, rykkes Glahn ut av enhver samfunnsmessighet og opplever glimt av en bevissthetsløs evighetstilstand (Löwenthal, 1937: 297–299). Vitalisten fortaper seg slik i naturen, og den svenske litteraturhistorikeren John Landquist var raskt ute med å påpeke en viktig konsekvens av dette. Mens heltene i den tyske romantikken, som Ludwig Tiecks Franz Sternbald, Novalis' Heinrich von Ofterdingen eller Eichendorfs døgenikt, var «ynglinger» med tro på lykken og verden fremfor seg, har Glahn allerede prøvd verden og lagt den bak seg når vi møter ham (Landquist, 1917: 10).

Hele Glahns tilbaketrekning til naturen kan ses i lys av dette. Glahn har ikke kommet til Sirlund for å styrke seg, han er der som en flyktning, en rømling fra moderniteten som ikke har en fremtid. Mangelen på fremtidsutsikter gjennomsyrrer dermed *Pan* og blir tydelig allerede i skrivesituasjonen, hvor det er klart at alt vi leser er minner fra en tid som definitivt er over.

---

<sup>95</sup> Johan Dragvoll har vektlagt nærheten til Schopenhauer idet han leser *Pan* «som en allegori over levemåtene i Schopenhauers livsfilosofi» (Dragvoll, 2000: 15). I denne fremstillingen blir Glahn tildelt en rolle som schopenhauersk asket og livsbenekter. Det er klare paralleller til Schopenhauers pessimisme i *Pan*, men å forstå Glahn som en allegori over Schopenhauers filosofi, er å gjøre disse parallellene for direkte. Viljesmetafysikken er en viktig impuls i *Pan*, men er én blant flere andre, og det er svært lite ved Glahn som tilsier at han søker en asketisk livsstil. Tvert i mot er Glahn en vitalist på jakt etter intens livsfylde.



### Livets erotikk

Forfølger vi bevegelsen fra romantikk til vitalisme, får den også konsekvenser for forståelsen av menneskene i romanen, og dermed av den sentrale kjærlighetshistorien. Når spørsmålet om menneskets forhold til naturen gjøres til et spørsmål om Liv, inntreffer ikke bare et paradigmeskifte i forholdet til naturen, men også i forbindelse med kjærligheten, hvor kroppen og seksualiteten rykkes i sentrum. I denne forbindelse blir litteraturen en «Diskurs über die Sexualität» (Riedel, 2011: 14), hvor naturen undergår en «biologisering og en seksualisering» (Dam, 2010: 62). Dette får vi tydelige eksempler på i *Pans* naturskildringer, så vel som i møte med de ulike nordlandskvinnene Glahn stifter bekjentskap med. I dette perspektivet blir ikke bare symbolikken i Pan-figuren fremtredende, hele motsetningen mellom sivilisasjon og natur spilles ut gjennom den umulige kjærlighetshistorien med Edvarda.

Med sin rang og offisersgrad er Glahn godt kjent med hele spekteret av borgerlige konvensjoner. Tross alle tegn på sivilisert dannelse kan han likevel ikke «at føre sig mellem Mennesker indenfor de selskabelige Former» (Brandes, 1894). Som Nagel og de andre hamsunske vandrerne er Glahn behersket av det «ubevidste» Livets umotiverte, impulsive handlinger. Alle borgerlige konvensjoner er hindringer. Glahn kan ikke overholde dem, og som et symbol over dette merkes han med en rekke attributter som knytter ham til skogguden Pan. Pan og det panske er forbundet med naturens, begjærets og Livets egen kraft. Pan var i gresk mytologi en skogsgud i nær tilknytning til faunen og kjennetegnes særlig av å være en forførende skikkelse i besittelse av sterk erotisk kraft. I skulptur- og billedkunsten fremstilles Pan ofte som halvt menneske, halvt geitebukk og har gjennom hele kunst- og litteraturhistorien vært et fremtredende symbol på vitalitet.

Når Edvarda og doktoren er på besøk i Glahns hytte, som Edvarda entusiastisk mener ligner «et loddent Hi» (20), får doktoren øye på Glahns krutthorn, «hvorpaa der stod en Panfigur» (19). Doktoren gir seg «til at forklare Mythen om Pan» (19). Glahn omtaler seg selv som «Skogens Søn» (39), og i raseri utbryter Edvarda at han er et «Skogmenneske» (147). Glahn fremstår også i sin skinndrakt som en eksotisk skikkelse. Edvarda betrakter skinndrakten nysgjerrig første gang de møtes (11). Hamskiftet fra uniform til skinndrakt er symboladett og kan forstås som en moderne utgave av Pans splittelse: Glahn er ikke halvt bukk, halvt gud, men en sivilisasjonsløytant i dyrisk drakt. Glahn fremstår i denne splittelsen som bildet på en moderne

sentimental skikkelse, og det er den dyriske driften som betar Edvarda. Ifølge henne har Glahn et «Dyreblik» som får kvinner til å føle at han berører dem og gjør dem gale (60). Til og med epilogens forteller kan føle det: «Naar han saa paa én med sit hede Dyreblik følte man godt hans Magt, endogsaa jeg følte det» (209).

*Dagspostens* kritiker forklarte *Pans* tittelfigur slik:

Når i det gamle Grækenland de unge Hyrder og Hyrdinner betoges af Naturens Skjønhed, og dens spirende Kraft fik deres urolige Blod til at jage vildt gennem Aarerne saa de glemte alt andet for en ubehersket Hengivelse til Elskovens Vold, da sa de gamle, at Pan havde blæst paa sin Hyrdefløite (Job, 1894).

I *Pan* er det Glahn som utstyres med skoggudens erotiske kraft. Når han møter unge «Hyrdinner» i Nordland, jager naturens «spirende Kraft» i dem så de glemmer alt. Dette finner vi mange eksempler på. Fremfor alt er Livets eros inkarnert i møtet med Iselin som personifiserer Livets erotiske kraft, den Glahn har kommet for å oppleve.

Når det er «fuld Vaar» og Glahn går alene i skogen, begynner han å tenke på de to sagnskikkelsene Diderik og Iselin, tenk om de plutselig «kom gaaende!» (33). I nordlandsnattens stigende sol og uten søvn på tre netter drømmer han:

Se, tænkte jeg, de kunde komme. Og Iselin vilde lokke Diderik hen til et Træ og sige:

Staa her, Diderik, pas paa, hold Vagt for Iselin, jeg vil lade denne Jæger binde mit Skobaand.

Og Jægeren det er mig, og hun vil give mig et Vink med Øjnene at forstaa efter. Og naar hun kommer, forstaaer mit Hjærte alt, og det slaar ikke længer, det klemter. Og hun er nøgen under Linet fra Top til Taa, og jeg lægger min Haand på hende.

Bind mit skobaand! siger hun med blussende Kinder. Og lidt efter hvisker hun lige mod min Mund, mod mine Læber; O, du binder ikke mit Skobaand, du min Kæreste, nej, du binder ikke ..... binder ikke mit ..... (34–35).

I den drømmende sekvensen forstår Glahn naturkvinnen intuitivt. De trenger ikke kommunisere, et «Vink med Øjnene» er nok, og ellipsen som skapes av aposiopesisens ukonvensjonelle *fem* punktum, taler så og si Livet selv.

Glahn er en passiv jeger i denne sammenhengen, og det er Iselin som har regien. Iselin triumferer som Livet selv, hun er selve «Livets elskerinde» (114). Glahn hører hennes fottrinn som løv mot bakken og føler hennes åndedrett som en ilen gjennom skogen (113). Hun representerer naturens

uforbeholdende, uforpliktende og frie eros umerket av sivilisasjonens lodd. Som den tyske kritikeren Bienstein har kommentert, er hun «die Schwester des großen Pan» (Bienstein, 1901: 1457).<sup>96</sup> Når kjærlighetsakten er over, forlater hun ham triumferende og «jublende syndig fra Top til Taa» (36). Og hvor går hun hen? «Til den næste Svend, en Jæger i Skogen» (35–36).

Det var på bakgrunn av denne erotikken Carl Nærup kunne hevde at *Pan* tok pusten fra samtidens borgerskap, og det neste som skjer, er at Glahn treffer gjeterpiken Henriette. Denne gangen er det Glahns tur til å være den aktive part. Jegeren nøler ikke et sekund:

»Sæt dig,« sagde jeg, »saa fortæller du mig, hvad du hedder.«  
Og hun satte sig rødme ved Siden af mig og sagde, at hun hedte Henriette.  
Jeg spurgte:  
»Har du en Kæreste, Henriette, og har han nogen Gang omfavnet dig?«  
»Ja,« svared hun forlegent leende.  
»Hvormange Gange allerede?«  
Hun tier.  
»Hvormange Gange?« gentager jeg.  
»To Gange,« sagde hun sagte.  
Jeg trak hende til mig og spurgte:  
»Hvorledes gjorde han det? Gjorde han det således?«  
»Ja,« hvisket hun skælvende (37).

I møte med Henriette spilles drømmen ut. Det er ingen nøling, ingen hinder, ingen konvensjoner å overholde, bare Glahns panske tiltrekning og Livets egen gang. Også Henriette er i Livet og den kraftfulle sommerens vold, og når Glahn senere møter henne om høsten, er magien forbi. Glahn inviterer henne inn i sin hytte, men kraften virker ikke. Hun går ham bare taus forbi, «Høsten, Vinteren havde grebet hende, allerede sov hendes sandser. Allerede var Solen gaat i Hav» (194).

Med Edvarda er alt annerledes. Edvarda følger ikke naturen, hun er ikke naturkvinne, og med henne opplever vi ingen omfavnelser. Med henne blir derimot erotikken og seksualiteten ladet med natursymbolikk. Glahn går i skogen og om hans naturfornemmelse heter det:

Men nu i Nattens Timer har pludselig store, hvide Blomster udfoldet sig i Skogen, deres Ar staar aabne, de aander. Og lodne Tusmørkesværmere sænker sig ned i deres Blade og bringer hele planten til at skælve. Jeg gaar fra den ene til den anden Blomst, de er berusede, det er berusede Blomster, og jeg ser, hvorledes de beruses (58).

---

<sup>96</sup> «den store Pans søster».

Naturopplevelsen som kommer til uttrykk i forbindelse med Edvarda, gjennomtrenges av erotikk, hvor naturstemningen smelter sammen med «das erotische Leben» (Andreas-Salomé, 1896: 558).<sup>97</sup> Denne sammensmeltningen dominerer mye av forholdet mellom Edvarda og Glahn, og det er med henblikk på disse beskrivelsene at Nordal Grieg kunne hevde at *Pan* fremstilte «et landskap gjennomtrukket av kjønn» (Grieg, 1974: 67).

Glahn vandrer fra den ene blomst til den andre. Men idet nattens blomster åpner seg og skjelver for ham, som både Iselin og Henriette har gjort før dem, kommer Edvarda. Glahn kaster seg i sin naturberuselse for hennes knær og tilber henne. Hun spør ham hvorfor han er «bleven saa glad i mig just i aften?» (59). Hun får ikke noe klart svar, men det er Livets rus, hennes mørke hud og blikket under hennes karakteristiske «buede Øjenbryn» (59). Like etterpå er det hennes tur. Uten forvarsel hengir hun seg til ham:

Og uden at sige mere kasted hun sig hæftig om min Hals og saa paa mig, stirred ind i mit Ansigt, mens hun pusted hørligt. Hendes Blik var ganske sort.

Jeg rejste mig brat og sagde i min Forvirring blot:

»Jasaa, skal din Fader til Rusland?«

»Hvorfor rejste du dig saa hurtigt?« spurgte hun.

»Fordi det er saa sent, Edvarda,« sagde jeg. »Nu lukker de hvide Bomster sig igen, Solen staar op, Dagen kommer« (61).

Glahn avviser Edvarda når hun tar initiativet, og i motsetning til de andre kjærlighetssekvensene som står i et harmonisk forhold til naturen, lukker blomstene seg når Edvarda hengir seg til Glahn. Tiltrekningen mellom dem fremstilles dermed som naturstridig, og senere blir denne avvisningen både endelig og brutal.

Den endelige avvisningen av Edvarda finner sted en regntung ettermiddag Glahn møter henne på stien. Hun er gjennomvåt av regnet og har stått der lenge. Hun smiler og vil «bare sige [ham] noget .....» (138). Glahn er ikke interessert, men blir grepet av harme og «staar ferdig til at møde hende med flere Afbrydelser, hvis hun aabner Munden» (139). «Hør paa mig bare et Minut.....» (139) trygler hun, men Glahn tar til luen, bruker all sin kraft på å distansere seg og hilser henne hånlige før han går: «Jeg hilser Dem, Skjønjomfru» (139). Edvarda skriker: «Nej, riv ikke mit Hjærte ud af mig. Jeg kom til dig i dag, jeg passed dig op her, og jeg smilte da du kom» (140). Edvarda bryter ut i sin desidert lengste replikk i boken. Den går over to sider

---

<sup>97</sup> «det erotiske Livet».

og danner klimakset i kjærlighetshistorien mellom dem. Edvarda har avvist den finske baronen som hennes far har tatt med til henne fra Russland, og fortalt ham at det er Glahn hun vil ha:

I fire Timer gik jeg og ventede; efter Middagen begav jeg mig ud. Han [Baronen] mødte mig paa Vejen. Hvor skal De hen? spurgte han. Til Glahn, svared jeg; jeg vil bede ham om ikke at glemme mig ..... Siden Klokkeren Et har jeg ventede her, jeg stod ved et Træ og saa dig komme, du var som en Gud. Jeg elsked din Skikkelse, dit Skæg og dine Skuldre, alt ved dig elsked jeg ..... Nu er du utaalmodig, du vil gaa, bare gaa, jeg er dig ligegyldig, du ser ikke paa mig .....» (142).

Edvarda overgår seg selv ved å tilkjenne sin kjærlighet til Glahn. Glahns svar er imidlertid det mest tenkelig hånende. Utslitt «af Fortvilelse» og med «haardt» «Hjærte» svarer han kontant: «Det er sandt [...] De vilde jo sige mig noget» (142).

Glahn avfeier hele Edvardas kjærlighetserklæring, og i denne scenen forvandles kjærlighetshistorien mellom dem til en maktkamp, hvor det er åpenbart at de begge trekkes mot hverandre, samtidig som de gjør sitt ytterste for å såre hverandre. Dette paradoksale forholdet har interessert mange som har undersøkt *Pan*, og nesten alle har forsøkt å gi svar på hvorfor denne kjærlighetshistorien er umulig. Som Rottem har pekt på, er det *Vige* og *Nettum* som er de mest sentrale i denne sammenhengen, og begge forsøker å forklare gåten psykologisk. Rottem følger langt på vei denne forklaringen, men anlegger et noe annet perspektiv. Ifølge ham er det ikke først og fremst psykologi som styrer handlingsforløpet, «men en bestemt kjærlighetsoppfatning som har røtter tilbake til ridderromantikken» (Rottem, 2002: 99). Rottem forbinder kjærlighetsoppfatningen med begrepet «tristanisme» som han henter fra riddermyten om Tristan og Isolde som ikke kan få hverandre. Tristan og Isolde er etter Wagners opera kanskje det mest sentrale uttrykket for den romantiske kjærligheten, hvor de to elskende ikke kan få hverandre annet enn i døden. Både Glahn og Edvarda kan ses i tradisjonen etter denne myten, og det gir langt på vei en god forståelse av forholdet mellom dem. Men Glahn og Edvarda får ikke hverandre selv i døden, og kjærligheten mellom dem er preget av vitalisme og kampen mellom kjønnene som utmerker mye av 1890-tallets litteratur, som kanskje særlig forbindes med Strindberg. Edvarda er ikke Livets elskerinne som Iselin eller en gjeterpike i naturens egen rytme, hun er som Glahn sivilisasjonsmerket, og med det forvandles kjærligheten til kamp.

### Kampen mellom kjønnene

Edvarda merkes helt fra første stund av sivilisasjonens symboler. Når Glahn møter henne første gang, leser hun på Æsops halsbånd og sier: «Jasaa, du hedder Æsop» og hun spør doktoren: «Doktor, hvem var Æsop? Det eneste, jeg husker, er at han forfattede Fabler. Var han ikke Frygier?» (7). Glahn biter seg merke i denne kommentaren og gjentar flere ganger at hun må ha lest seg til denne kunnskapen før de møttes: «Hun havde kanskje i denne Eftermiddag slaaet op i et Leksikon om Æsop, for at have det paa rede Haand» (7). Glahn bemerker at det på Sirilund finnes «flere Oplysningsskrifter» (29), og Edvarda fremstår gjennom mange beskrivelser og bemerkninger som en tidlig representant for det som ofte omtales som «den nye kvinnen». Edvarda er en av mange hamsunske kvinneskikkelser uten mor. Moren er død, og hun har vokst opp bare med herr Mack. Ifølge doktoren på Sirilund har dette resultert i at hun har «faaet for lidet Ris» (99). Edvarda lengter bort til steder hun selv ikke vet hvor er (70). Ifølge Doktoren venter hun på en prins som kan «komme og tage hende, føre hende bort, herske over hendes Krop og Sjæl» (104). Det er denne personen hun håper å ha funnet i Glahn. Hennes prosjekt er slik det motsatte av Glahns: Mens han vil ut av sivilisasjonen, vil hun opp og inn i det sosiale liv.

Glahn beskriver Edvarda slik: «Et Barn, en skolepige [...] hun var høj, men uden Former, omkring femten, seksten Aar, med lange, mørke Hænder uden Handsker» (7). Doktoren bemerker senere at Edvarda er tjue år, men sier at hun godt kunne passere for femten. Denne aldersbestemmelsen går igjen i boken og passer godt til den sentrale forskjellsfeministen Laura Marholms fremstilling av den moderne kvinnen i *Samtiden*. Ifølge Marholm ble den unge pike i Skandinavia «opdraget til med Nora-alcvoret fra tredje akt at blive klar over sig selv og sin betydning» og slik berøvedes hun, ifølge Marholm, «ved reflektering over sig selv [...] allerede ved 15–16-årene den indre friskhed og ukunstlede umiddelbarhed» (Marholm, 1890: 362–363). Edvarda passer godt i denne karakteristikken, og som Hamsun identifiserer Marholm kvinneemansipasjonen med Ibsen og tilskriver den en unaturlig virkning.

Marholm vektlegger at man i Strindbergs kvinneskikkelser ble en annen type til del enn Ibsens og den liberalistiske emansiperte skikkelser. Desto dypere Strindberg trengte inn i kvinnens psykologi, lærte man «at kjende det *grufulde*, det *uforstaaelige*, medusaen» (Marholm, 1890: 365). Hos

ham fant man kvinnen fremstilt «uden noget figenbladskjørt af moralske, religiøse eller sædelige hensyn». Tvert om stod hun der som en avkledd «kulturkvinde, med alle kulturens og konventionalismens misdannelser paa legem og sjel, ikke skjønn, men mechtig som før» (Marholm, 1890: 365).

Edvarda kan på mange måter sies å låne flere trekk fra Strindbergs kvinnetype, slik han fremstilte henne i *Fadren* (1887) og *Fröken Julie* (1888). I forbindelse med Strindberg skriver Hamsun om kvinnen:

Den moderne kvinne vil ha å vite hva Cicero mente om Sulla og om Homer er en mann eller en myte – til hva nytte? Hun lærer å bøye verber i et dødt sprog, skjelne mellom periodene i jordens alder, gjøre dypsindige studier over en fiskehale – og hun blir mere og mere udyktig til at føde sunne, velskapte barn. La kvinnen skjøtte det hun er naturdannet til å skjøtte i denne verden, og ikke befatte seg med den lærde videnskapelige unyttighet! (Hamsun, 2009b: 355).

På bakgrunn av denne tiraden fremhever Hamsun det han kaller Strindbergs «kvinnehat» og siterer: «Kvinnen – denne 'ufullbårne mann med bryster' – har underkuet mannen» (Hamsun, 2009b: 355). Denne beskrivelsen fra Strindberg passer ikke bare på Edvarda, men på nærmest samtlige moderne kvinneskikkelser hos Hamsun. Som Edvarda har de stort sett ingen bryster og fremstår gjerne som barnaktige og androgyne.

Kvinnen har kastet seg opp til herskerinne i den moderne verden, «det er hun som holder trådene», hvilket «er en ravgal ordning» (Hamsun, 2009b: 355). Hamsun fremholder Strindbergs løsning:

Ytterliggående i sine ideer er Strindberg radikal nok til likefrem å foretrekke (iallefall teoretisk) det ville, ubevidste, dyriske liv fremfor det nuværende. Han hevder et sted at på det standpunkt hadde mennesket færre lidelser og større evne til å bære dem. Først med bevisstheten inntrådte smertens ulidelighet; dette er innholdet av den gamle myte om kunnskapens tre hvis frukt gav bevissthet om hva som var godt og ondt. I våre dager er det nærmest kun barn, gjennomsnittsmennesker og ville som kan føle glede, det vil si den glade, sorgløse glede for hvilken ingen smertelig sidefølelse er til (Hamsun, 2009b: 358).

Edvarda er som Glahn merket av bevisstheten som avler smerte, og ser vi kjærligheten mellom dem i lys av denne passasjen, gjenspeiler det å kjempe mot Edvarda hele Glahns prosjekt med å komme bort fra sivilisasjonen. I dette perspektivet er det ikke rom for harmoni, men kamp:

Ved nu med kraft og lyst å underkaste seg reaksjonen og vende tilbake til naturen, ville man også kunne rette på dette kvinnelige herskervesen

som sammen med all unatur forøvrig gjør livet til en absurditet. I den ufordervede naturtilstand er livets lov kamp – kamp for tilværelsen, og i kampen for tilværelsen vil den seire som skal seire. Mannen er den overlegne, og den overlegne har makten (Hamsun, 2009b: 357).

Edvarda gjør livet til en absurditet og står i veien for Glahns prosjekt med å nå tilbake til Livet. Hun er ikke som Iselin, Eva eller Henriette, og det er Glahn som går «seirende» ut av forholdet. Men som mange av skikkelsene hos Strindberg tar han også sin død av det.

Etter avvisningen av Edvarda innleder Glahn et forhold til Eva, og i romanen kontrasteres de to fra første øyeblikk. Mens det ligger noe mannhaftig og androgynt i navnet Edvarda som står i forhold til hennes manglende kvinnelige former og moderlige dannelsen, er Eva – i tråd med navnet – en naiv og naturlig kvinne. Eva er gift med Sirilunds smed og er Macks elskerinne. Men det er Glahn hun faller for. I tråd med det paradisiske navnet er det «en Livets Morgen over» (120) henne, hun er «selve Livets berusede Barn» (189), og hun gir seg flere ganger «saa sandseløst bort» (132) til ham. Hun sier endatil «ja» til å følge med Glahn når han reiser, men det er Edvardas moderne kvaliteter han dras mot og begjærer. Som Rottem har påpekt, er det «det artifielle ved henne» han tiltrekkes av (Rottem, 2002: 119). Edvarda trekker Glahn mot Sirilund, mot sivilisasjonen, alt han i utgangspunktet har rømt fra. De håner og straffer hverandre, og distansen mellom dem markeres tydelig ved at de ofte forlater den intime «du»-formen og går over til «De». Edvarda benytter endatil ved flere anledninger det høytidelige «Eder».

Edvarda og Glahn har, som Vige har kommentert, ingen fremtid (Vige, 1963: 76). Kjærligheten mellom dem er naturstridig, og umuligheten forklares hverken gjennom Glahns eller Edvardas psykologi, men i livsmystikken. Det er vitalismen som får siste ord, og det gjør den gjennom et sagn fra «fire Menneskealdre tilbake, paa Iselins Tid»:

Som en Yngling elsked han sin Pige. Han kaldte hende ofte sin Velsignelse og sin Due, og hun havde en hed bølgende Favn. Han sagde: Tør jeg bede dig om noget, Elskede? Og hun svared beruset Ja. Hun gav ham alt, og han takked hende dog ikke.

Den anden elsked han som en Slave, som en Gal og som en Tigger. Hvorfor? Spørg Støvet paa Vejen og Løvet, der falder, spørg Livets gaadefulde Gud; ti ingen anden ved saadant (187).

Glahns kjærlighet til Edvarda forklares på denne måten hverken psykologisk, eller romantisk. Kjærligheten mellom dem er ikke naiv, men sivilisert, sosialt



betinget og dermed umulig. *Hvorfor* det likevel er Edvarda Glahn faller for, det er det kun «Livets Gud» som vet.

#### To naturbegreper i moderniteten

Kjærlighetshistorien mellom Glahn og Edvarda parallelliseres ikke bare med fortellingen om Glahn og Eva, men også med fortellingen om Edvarda og baronen. Få har gitt baronen en sentral plass i analysen, og det til tross for at det er han som ender opp med Edvarda.<sup>98</sup> Baronen kommer inn i fortellingen «fra Spitsbergen med nogle Samlinger af Skæll og smaa Sjødyr» (122) og blir introdusert som en «liden Mand paa omkring firti Aar, et langt smalt Ansigt med udstaaende Kindben og tyndt, sort Skæg» (123). Baronen bruker «stærke Briller», har et «stikkende og gennemtregende» blikk (123) og tynne akademikerfingre. Baronen er altså borgerlig til fingerspissene og viser dette til Edvarda ved å slå ned på krambodsbetjenten og husjomfruen som møtes under midnattsolen: «Men ikke sandt, synes De ikke, midt paa Natten, det ser ikke godt ud?» (140). Edvarda har imidlertid ingen betenkeligheter mot dette, men gjør selv det samme når hun dag som natt møter Glahn. I motsetning til Edvarda og Glahn fremstår dermed baronen som alt annet enn en romantiker, men fremstilles tvert om som en tørrpinn. Både Edvarda og Glahn håner ham for dette. For eksempel forteller Edvarda til Glahn at hun spurte Baronen etter hans rotur om han ikke ble trett, hvorpå han svarte «Ak jo, meget træet; og jeg fik Blærer i mine Hænder» (140).

Baronen er biolog og vitenskapsmann, og om kvelden begynner han entusiastisk å «tale om sine skjell og smådyr» og viser frem både prøver fra havet til Edvarda (124). Denne innsamlingen av vekster fra bunnen går inn i tidens biologiske diskurs. Men Baronen er ingen biologisk vitalist. Han er ingen natursvermer som Haeckel eller biologisk mystiker som Driesch. Han er en moderne materialist og mekanist som forfekter en positivistisk vitenskap uten sensibilitet for Livet. Motsetningen mellom Glahn og baronen kan dermed på mange måter leses i lys av romanens sentrale konflikt og kommer til uttrykk gjennom at de to representerer ytterpunktene i modernitetens to motstridende naturbegreper. Der Glahn står for en mystisk, livspatisk og

---

<sup>98</sup> Linda Nesby er en av få som går videre inn på baronen. Dette gjør hun under det hun kaller «biologikronotopen». Hun nevner her at han er «vitenskapsmann, geolog og botaniker», at hans «forhold til naturen blir beskrevet som analytisk, og som en speiling av hans blodløse personlighet» og at han blir «stedets sosiale midtpunkt» (Nesby, 2008: 100–101). Men heller ikke Nesby fortolker eller vurderer hvorfor Edvardas valg faller på ham, og hvordan det bør forstås.

mytisk vitalisme, fremstilles Baronens på alle måter som en spissborgerlig materialist, mekanist og positivist. Motsetningen mellom Glahn og Baronens lar seg slik leses som en vridning av det dionysiske og det apollinske, i Hamsuns tapning.

I den vitalistiske kritikken av positivismen er den materialistiske og mekanistiske naturvitenskapen fremtredende. Nietzsche hevdet gjentatte ganger at «Darwin hat den Geist vergessen» (Nietzsche, 1999b: 121).<sup>99</sup> I Strindberg-essayet kritiserer Hamsun den materialistiske vitenskapen som en myteskapende institusjon på linje med religionen og fremhever det mekanistiske verdensbildets manglende sensibilitet:

Og meget lærde menn avdekket meget problematiske ting, de trådte insekter på tynne nåler og gav navn til stjernene – med hvilket mål for øye? De fant at opprinnelsen til alt organisk liv var cellen – men hva er bak cellen? En annen celle, osv. (Hamsun, 2009b: 150).

I troen på å kunne forklare alt gikk den positivistiske vitenskapen dypere og dypere i materien. Men hva lå bak cellen? Med dette spørsmålet formulerer Hamsun en variant av det Hans Driesch definerer som vitalismens grunnlagsproblem. Nemlig spørsmålet om det ligger et eget livsprinsipp bak den mekanistiske materien (Driesch, 1922: 4). Dette spørsmålet hadde ingen plass i den positivistiske vitenskapen, og det er denne mekanistiske tilkortkommenheten som fremstilles i Baronens skikkelse.

Tidlig på morgenen dagen etter avvisningen står Edvarda utenfor Glahns hytte. Idet han går ut døren sier hun til ham at Eva er gift. Glahn blir forundret, og de to begynner å krangle. Glahn foreslår henne doktoren fremfor «prinsen», han «er jo nemlig for umulig» (145). «Ved De», svarer Edvarda heftig, «han er *ikke* umulig» (145), og hun sidestiller prinsen med Baronens. Glahn svarer med å spotte Baronens, «han mangler Hovedlinjerne, han er ikke noget» (147). Med en stemme som klikker av vrede, skriker Edvarda «Men han *er* noget, han *er* noget! [...] Han er meget mere end du tror, dit Skogmenneske» (147). I ytterste pine og i heftigste raseri hevder Edvarda at hun elsker Baronens. Han er en som kan løfte henne inn i høyere kretser, som kan ta henne vekk fra Sirilund og ut i verden til sivilisasjonen og det moderne liv. Samtidig forblir det åpent om hun ikke først og fremst velger ham for å hevne seg på Glahn.

---

<sup>99</sup> «Darwin glemte ånden» (Nietzsche, 2008b: 68).

I resepsjonen forstås ofte Mack og Edvarda som velholdne, men Edvarda går med oppfarget jakke, konfirmasjonsskjolen hun har vokst fra, og uttrådte sko. Med sin enslige diamantspenne blir Mack også som en hverdagsmann å regne sammenlignet med Baronen, som gir Edvarda en nål med hele ti stener (141).<sup>100</sup> På denne måten representerer baronen en mulighet for Edvarda til å komme seg oppover i det borgerlige samfunn, mens Glahn på sin side har vist seg ubrukelig i selskapslivet. Det oser dermed en sosial funksjonalitet over forholdet Edvarda – baronen som ikke finnes i forholdet til Glahn. Når Edvarda velger baronen, velger hun det Hamsun senere kom til å karakterisere som «sosial Opdrift» og det å «bli Noget», fremfor Livet. Gjennom å være en kjedelig og gjennomrasjonell biolog står Baronen som et symbol på det verdensbilde og det naturbegrepet som vinner frem i tiden, mens Glahn derimot er en utdøende mennesketype i moderniteten. Selv på Sirilund blir prosjektet umuliggjort og han fortrennes også herfra.

Fortrengingen av det panske symboliseres konkret i romanen av at Mack setter fyr på Glahns hytte. Denne brannen er den første av flere apokalyptiske scener i Hamsuns forfatterskap og innleder Glahns siste tid i Nordland:

En Rødme viser sig paa Himlen over Skogen, jeg gaar hurtigere til, det viser sig for mine Øjne en Nying, et uhyre Baal. Jeg standser og stirrer, gaar nogle Skridt og stirrer, – min Hytte står i Brand (178).

Like etter at hytten brenner ned, avfyrer Glahn et skudd som han selv mener skal være en saluttt til Baronen. Skuddet gir gjenklang i hele landskapet og sender en stor steinblokk nedover fjellsiden. Glahn har selv minert denne blokken. Mack som vet om det, har beordret Eva til å arbeide i båtstøen, hvor blokken sender henne i døden «opprevet til Ukendelighed i Siden og nedad Maven» (185). Den symbolske avskjeden til Baronen blir dermed det som tar livet av «Livets berusede barn». Dette markerer den endelige slutten for Glahns eventyr, og like etterpå mottar han sin uniform og avkler seg den panske skinndrakten. Forsøket på å nå livsfyldens intense tilstedeværelse er

---

<sup>100</sup> I dobbeltromanen *Benoni og Rosa* (1908), fremstår imidlertid Mack som en sterkere, nærmest allmektig Nessekonge. Muligens er det av denne grunn det store huset på Sirilund også forstås som svært vedholdende i *Pan*. I *Pan* er Mack også den største autoritet, men fremstår som en langt kummerligere skikkelse.

over. Det går mot vinter og det siste Glahn gjør, er å skyte hunden Æsop i en symbolladet handling og leie en mann for å bringe kadaveret til Edvarda (200).

#### Glahns død

*Pan* minner med sine korte nummererte kapitler om flere små romaner, novelle- og prosalyriske samlinger utgitt på 1880- og 1890-tallet, som for eksempel Ola Hanssons *Sensitiva Amorosa* (1887), Thomas Krag's *Fældejægeren* (1891) eller *Ensomme Mennesker* (1893), Garborgs *Trætte Mænd* (1891) eller Wilhelm Krag's *Nat* (1892). Den omstreifende jegeren er et utbredt motiv, og vi finner ham for eksempel i jaktbøker av Karen Blixens far, Wilhelm Dinesen, som han ga ut under pseudonymet Boganis.<sup>101</sup> Kurt Rotermond mener å finne et tett slektskap mellom *Pan* og Turgenjevs gjennombruddsroman *En jegers dagbok* (1852) (Rotermond, 1907: 21–22). Flere har med James McFarlane også pekt på Goethes *Den unge Werthers lidelser* (1774) som et viktig forelegg (McFarlane, 1956: 586). Det er imidlertid særlig en tekst som danner et viktig forhåndsbidrag for *Pan*, og det er novellen «Gammel Gæld» (1885) i den danske forfatteren Gustav Esmann's novellesamling med samme tittel.

Gustav Esmann debuterte med «Gammel Gæld» til gode kritikker i 1885 og ble etter hvert en beryktet mann både som forfatter, journalist og gambler frem til han ble skutt og drept av en elskerinne i 1904.<sup>102</sup> I «Gammel Gæld» møter vi en rammefortelling hvor to legestudenter som har gått hvert til sitt etter en krangel om en pike skiller lag og ikke hører mer fra hverandre. Det som utgjør selve handlingen, er et selvmordsbrev fra Otto Wilhelm Glahn til vennen, om hvordan livet bar galt av sted og bakgrunnen for hvorfor han begår selvmord. Esmann's Glahn har blitt innhentet av en fatal sykdom, en gammel gjeld og en «sidste Vexel» han har glemt å regne med (Esmann, 1885: 63). Det er nærliggende å tolke «vekselen» som et uttrykk for syfilis (Jørgensen, 2010a: 222). Til vennen forteller han at han «har levet tomt og goldt», men at «saa paa nogle faa Maaneder foldede min Skæbne sig pludselig ud» (Esmann, 1885: 13). Som i Hamsun's roman endrer livet seg på grunn av en kjærlighetshistorie i løpet av en sommer, og som hos Hamsun velger han selv å bryte den av. Der Glahn får seg selv skutt, skyter imidlertid Esmann's karakter seg selv. Som et typisk trekk ved dekadanselitteraturen har Esmann's

<sup>101</sup> Lars Frode Larsen peker til Boganis som mulig inspirasjon, se (Larsen, 2002: 446).

<sup>102</sup> Hamsun nevner Esmann under arbeidet med *Pan* i forbindelse med at han gikk til angrep på redaktør Edvard Brandes som hadde forført hans kone, se (Hamsun, 1994: 383).

Glahn «ingen Lyst til Fremtiden» (Esmann, 1885: 16), og på samme måte som Hamsuns Glahn gjentatte ganger hevder han har glemt Edvarda og heller ikke vil se henne, skriver Esmanns Glahn at han ikke har sett sin utkårede siden bruddet og «bryder seg heller ikke derom» (Esmann, 1885: 35). Et element som blir påtrengende i sammenligningen av de to tekstene, er at det ikke er kjærlighetshistorien og piken i seg selv, men hele atmosfæren i tiden han beretter om, som er avgjørende: «Og naar jeg stundom længes, er det ikke egentlig efter hende, men efter hele Tiden den Gang. Den Sol, der skinnede, den Luft, der blæste, de Tanker, jeg tænkte, de Læber, jeg kyssede, de Haandtryk, jeg fik, – hele min første Ungdom, som nu er forbi» (Esmann, 1885: 35–36). Dette gjelder også løytnant Glahns fortelling. Det er ikke først og fremst Edvarda, men atmosfæren i Nordland som har gått tapt og med den Glahns fremtidslust.

Nettum er en av få som har kommentert slektskapet mellom «Gammel Gæld» og *Pan*. Sannsynligvis, skriver Nettum, har Hamsun støtt på navnet Glahn i «Gammel Gæld» (Nettum, 1970: 221). Nettum går imidlertid ikke nærmere inn på forholdet. I en nyere dansk litteraturhistorie, som er det andre stedet jeg har sett denne nærheten påpekt, heter det om Esmanns novelle at hovedpersonen «hedder Glahn ligesom hovedpersonen i Knut Hamsuns *Pan* (1894), hvis melankolske sprogtoner og tætte naturbeskrivelser minder om Esmanns novelle» (Busk-Jensen et al., 2009: 256). Det er ikke bare språktonen som viser slektskapet mellom disse to tekstene, og dette blir særlig tydelig i epilogen «Glahns Død. Et papir fra 1861».

I *Pans* resepsjonshistorie representerer epilogens status et av de mest omdiskuterte temaene. Hamsun skrev nemlig først «Glahns Død» og publiserte den i 1893 som en selvstendig novelle i tidsskriftet *Samtiden*. Denne novellen ble integrert som epilog i romanen og endret i noen få ordvalg for å passe bedre med handlingen. Flere har av denne grunn stilt spørsmål ved hvordan man skal forstå forholdet mellom de to delene, og mange har tvilt på i hvilken grad det var et vellykket grep å inkorporere den. Ifølge Rolf Vige er epilogen «nærmest føljetong-aktig banal», nesten «saft-og-vann etter champagne» (Vige, 1963: 73). Ifølge ham danner den bare et kapittel i romanens tilblivelseshistorie uten «vesentlig interesse for selve tolkningen»

(Vige, 1963: 73). Rolf Nyboe Nettum slår fast at noen «vesentlig rolle for forståelsen av PAN spiller epilogen ikke» (Nettum, 1970: 216).<sup>103</sup>

Ser vi imidlertid på tilblivelsesprosessen, er det først *etter* at Hamsun har forfattet utgangen på Glahns historie, at han setter seg til for å skrive hovedhandlingen. Som kritikeren «Job» formulerte det: «Nu gives Forhistorien til denne Glahns død» (Job, 1894). Atle Kittang har påpekt betydningen av denne rekkefølgen og fremhevet hvordan det gjør Glahns død «styrande for heile forteljinga om Glahns liv» (Kittang, 1995: 18). På denne bakgrunnen har Lars Frode Larsen også fremhevet at både Vige og Nettum leser romanen feil vei. Det er ikke epilogen som kaster lys over hovedhandlingen: «Det var den motsatte oppgave Hamsun hadde gitt seg selv: Å avdekke det som tidligere hadde skjedd, slik at dette kunne belyse og forklare handlingen i epilogen» (Larsen, 2002: 448). Ser vi altså *Pan* fra dette perspektivet, viser hele hovedhandlingen frem mot Glahns forfall i epilogen, og det står klart at kjærlighetshistorien aldri hadde noen fremtid.

«Glahns død» bryter på flere måter med hovedhandlingen. Ikke bare får vi en ny forteller, vi blir også konfrontert med en annen stemning enn det naturmystiske Nordland fylt av livspatos. Som Linda Nesby har bemerket, er naturberuselsen, erotikk og Liv erstattet av den dypeste resignasjon i India (Nesby, 2006: 32). Det er ikke Livets egen fylde som etterlignes og varieres, men orientens stillstand og hete, og i epilogen fortelles det deretter. I motsetning til i Nordland hvor vi får en beskrivelse av hvordan årstid følger årstid og solskiven som drikker av havet for å fornye seg, er det hett, ensformig og klamt. Tiden står stille, enda stillere enn i byen og lokalbefolkningen levnes ikke den minste livskraft eller glede:

De Indfødte var brune og tyklæbede Folk, alle med Ringe i Ørene og døde, brune Øjne; de var næsten nøgne, med blot en Strimmel Bomuldstøj eller en Bladflætting om Livet, og Kvindende havde desuden ogsaa et kort Skørt af Bomuldstøj til at bjerge sig i. Alle Børn var

---

<sup>103</sup> Heller ikke Jørgen E. Tiemroth levner epilogen forklarende kraft. Epilogen nevnes her kun én gang, og det i forbindelse med en beskrivelse av Glahn, se (Tiemroth, 1974: 101–126, særlig s. 102). For en nyere og spissfindig fortellerteknisk diskusjon av de to delene, se (Mazor, 1984, Humpál, 1998a, Skaftun, 2000). I brev til forlegger Philipsen skriver Hamsun at han nok «maa trykke dette 'Glahns Død' som Slutning til denne Bog» (Hamsun, 1994: 426). Philipsen likte ikke novellen og Hamsun skriver at den er så liten at han «ikke engang dækker min Gjæld til Dem med den». På bakgrunn av dette har Harald Næss med flere har forklart at det mest var økonomiske grunner til at epilogen ble med siden Hamsun fikk gasje etter antall sider, se (Næss, 1990) eller (Kolloen, 2003: 192).

splitternøgne Nat og Dag, med rigtig store, udstaaende Maver, som glinsed af Olje (216-17).

De innfødte i India fremstilles som dumme, nærmest bornerte. Glahn kjenner seg ikke lenger i ett med allnaturen, men får i stedet tiden til å gå med å drikke risøl med «to unge Piger, der var meget unge, maaske ikke mer end netop ti Aar» (217). Fortelleren spekulerer i hvor langt Glahns forfall strekker seg: «Natten tilbragte han i Sus og Dus i vor Nabohytte, sammen med en Enke med hennes to Døttre, Gud ved sammen med hvem af dem» (225). Monika Žagar kommenterer beskrivelsen av de innfødte og Glahns forhold til dem som tegn på forfall: «Hamsun has used the exotic location to express a space absent of Western culture and its corresponding civilized behavior, resulting in the degeneration of whites in general and the death of Glahn in particular» (Žagar, 2009: 103). Hamsuns konsepsjon av den primitive ligger fjernt fra det som i kjølvannet av Rousseau ble betegnet som «den edle ville».

Til forskjell fra hovedhandlingen tilbys vi i epilogen et annet blikk enn Glahns eget. Det er en bitter, sjalu og fiendsk forteller som opptrer, og i dette perspektivet får vi presentert historien i Nordland som en forfallshistorie:

Jeg havde ellers hørt Tale om Thomas Glahn, før jeg traf ham, hans Navn var ikke ubekendt. Jeg havde hørt, at han havde staaet i Forbindelse med en ung Nordlænderinde fra et stort hus, og at han havde kompromitteret hende paa en eller anden Maade, hvorpaa hun havde brudt med ham. Dette haavde han saa i sin dumme Trods svoret at hævne paa sig selv, og Damen lod ham roligt gøre, som han lysted i saa Maade, det angik hende ikke. Fra nu af blev Thomas Glahns Navn først ordentlig bekendt, han slog sig vild, gal, han drak, gjorde Skandale paa Skandale og tog Afsked fra Militærtjenesten (212).

Fra første stund presenterer fortelleren Glahns historie som en forfallsfortelling, hvor Glahn har svoret å straffe seg selv for den mislykkede historien med Edvarda. I tillegg nevner han et annet rykte som går om Glahn og Edvarda. Dette ryktet sier «at han slet ikke hadde kompromiteret hende, men at hendes Familie hadde jaget ham paa Dør, og at hun ogsaa selv hadde hjulpet til hermed, efterat en svensk Greve [...] havde friet til hende» (213). Dette ryktet fester imidlertid fortelleren mindre lit til, siden han «dog hader Glahn og tror ham istand til det værste» (213). Hverken det første eller andre ryktet om Glahn er helt riktig eller helt galt, men gir et godt grunnlag for å sammenligne med Esmanns Glahn.

Der Otto Wilhelm Glahn forklarer seg og sin historie i et selvmordsbrev, er det fortelleren i «Glahns Død» som beretter Glahns historie,

og slik snus historien opp ned for ettertiden. Glahns historie overlates til en annen, og det angivelig bare for å unngå irritasjonen ved «dette taabelige Avertissement om saa og saa stor Dusør for Opplysninger om en Død» (241). På denne måten kommer vitalismens oppgjør med *fin de siecle*-diktningen til uttrykk i *Pan*. Også løytnant Glahn er preget av den negative vitalismens søken mot døden. Men i Hamsuns tapning blir denne forestillingen parodisk. Esmanns Glahn beskriver ikke bare hvordan han skyter seg, men får også med alle detaljene i utsøkt ornamentikk:

Jeg lægger mig paa min Seng med Hovedet ned i den bløde kolde Pude. Saa vil der lyde et kort skarpt Knald. Og alt vil blive stille igjen. Men Fluerne, som af Røgen og Knaldet er blevet sprængt ud i alle Værelsets Hjørner, vil lidt efter lidt komme tilbage. Ikke for som før at summe i Vinduet eller sværme lydløst om Krogen i Loftet. En for en vil de dale ned paa mit Ansigt og sætte sig i Rader paa min Pande, i Øjenkrogene og ved min tørre Mund. Og dér vil de blive siddende, der er jo ingen til at jage dem bort. – (Esmann, 1885: 71).

Esmanns beskrivelse av Otto Wilhelm Glahns selvmord er detaljrik, og i all sin estetiserte stilistikk gir den både et makabert og grotesk inntrykk, som likevel ikke unngår å bli sentimentalt. Der Esmanns Glahn er en dekadent som beskriver hva han skal gjøre etter endt skriving, er Glahn en vitalist som ikke *kan* ta livet av seg selv. Derimot provoserer han sin jaktkammerat på alle tenkelig måter.

Glahn gjør alt for at fortelleren skal skyte ham. Han ligger med fortellerens utkårede så fortelleren kan høre hvordan hun «er god mod Glahn» (236). Han later som om han skal skyte fortelleren og kaller ham også for en «Kujon». Glahn har attpåtil «pyntet sig som en Brudgom» (238), og som en parodi på dekadansens sentimentalitet, synger Glahn i sine beste klær «Bryllupssalmer» like inn i døden. Opptrinnet beskrives i all sin nøkternhet slik:

Ved Femtiden hørte jeg pludselig et Knald, og en Kugle peb forbi mit venstre Øre. Jeg saa op, Glahn stod urørlig i nogle Skridts Afstand fra mig og stirred paa mig, hans rygende Gevær laa i hans Arm. Havde han villtet skyde mig? Jeg sagde:

»De fejled, De skyder slet i det sidste.«

Men han skød ikke slet, han fejled aldrig, han havde blot villet opirre mig.

»Saa tag Hævn, for Satan!« skreg han tilbage.

»Naar min Tid kommer,« sagde jeg og bed Tænderne sammen.

Vi staar og ser paa hinanden, og pludselig trækker Glahn paa Skuldrene og raaber »Kujon« over til mig. Hvorfor skulde han ogsaa kalde mig en



Kujon? Jeg kasted min Rifle til Kinden, sigtede ham lige i Ansigtet og trak af.  
Som man reder, saa ligger man ..... (241).

«Som man reder, saa ligger man» er betegnende for *Pans* knappe stil og et refreng i den nietzscheanske skjebnetenkningen: *amor fati*.

Glahn kan ikke ta sitt eget liv, men han kan få en annen til å gjøre det, og scenen kan slik leses som en vitalistisk parodi over dekadanselitteraturen.<sup>104</sup> Den tyske forfatteren og Hamsun-epigonen Friedrich Griese forklarte det slik: «Glahn konnte nicht sterben; er verstand nicht, aus dem Leben zu gehen, er musste sich hinausschieben lassen» (sitert i Schnurbein, 2010: 299).<sup>105</sup> Glahn gjennomskuer sivilisasjonens livsfiendtlighet, han ser inn i nihilismens avgrunn, men overvinner den ikke. Når forsøket på å oppleve Livet og dets intense fylde ikke lar seg fastholde, føler han ikke lenger livets verdi. Uten livsfyllden uteblir meningen i tilværelsen. Det er alt eller ingenting. Forhandlingen om det vitalistiske livsbegrepet faller ned på den schopenhauerske siden. Når livsfyllden ikke lar seg fastholde, søker Glahn evigheten gjennom døden, den resignertes utvei. Samtidig som Glahn dermed forsøker å nå frem til det intense Livet, fortrenses han i moderniteten, og det er denne dobbeltheten som fanges i romanens tittel.

#### Pan-symbolet i det moderne

Tittelen og Pan-symbolet har, som forholdet mellom epilog og hovedhandling, blitt mye diskutert, og som Erik Østerud har kommentert, har det hersket stor usikkerhet rundt hvilken betydning myten om Pan egentlig bør tillegges og hvordan Hamsun har innskrevet det mytiske stoffet i romanen (Østerud, 2006: 68). I brev avdekker Hamsun at han sent bestemte seg for tittelen, og

---

<sup>104</sup> I mye av dekadanselitteraturen blir selvmordet fremstilt som en befrielse, og i kretsen rundt Hamsun, som han hadde parodierte som dekadente i *Ny Jord*, var det flere selvmordere. I 1892 skjøt litteraten Vilhelm Solheim seg på Hovedøen i Kristianiafjorden, og da redaktør Thommessen i *VG* trakk inn forfatteren Arne Dybfest i et krav om rettslig å forfølgelse av saken, begikk han høyst sannsynlig selvmord under en seiltur. Hamsun brukte åpenbart Solheimsaken som forelegg i *Redaktør Lynge* både for Dalbys endelikt og pressens behandling av det. Lars Frode Larsen skriver om dette i (Larsen, 2002: 376–378).

<sup>105</sup> «Glahn kunne ikke dø, han forstod ikke hvordan han skulle gå ut av livet, han måtte la seg skyve». Grieses roman *Feuer* kom ut først i 1921 og i en revidert utgave i 1941. I romanen møter leseren en hovedperson som har vært i første verdenskrig og som i sammenheng med sine krigstraumer sammenligner seg med Glahn. Da romanen kom i 1941, var antikrigstematikken og det som ble oppfattet som en dekadent stemning, tonet sterkt ned. Griese er her sitert fra Stefanie von Schnurbein som skriver utførlig om Griese og forholdet mellom de to romanene, se (Schnurbein, 2010).

mange har av denne grunn tolket den som mer eller mindre tilfeldig valgt. Hamsun vurderte lenge å kalle boken «Edvarda». Imidlertid traff ikke, skriver han til Langen, Edvarda «the head-point in the book» (Hamsun, 1994: 422). Det er Glahn som står i fokus, og i neste brev skriver Hamsun at boken vil «be called Pan» (Hamsun, 1994: 425).

Ifølge McFarlane viser disse brevene at faren for å lese for mye inn i tittelen både er stor «and not without danger» (McFarlane, 1956: 585–586). Ifølge McFarlane inviterer brevene heller til å forstå tittelen og pan-symbollet som «passende» fremfor å angripe boken som en undersøkelse av «the spirit of Pan in the modern world» (McFarlane, 1956: 586). Denne tolkningen har mange sagt seg enig i. For eksempel skriver Nettum at «Pan-myten spiller ingen fremtredende rolle i PAN» (Nettum, 1970: 268). Lien hevder at mytene om Pan ikke «har noen framtredeende intertekstuell funksjon» (Lien, 1993: 132). Selv om Hamsun bestemte seg sent for tittelen, er det imidlertid liten grunn til å tro at Pan-symbolikken ikke var fremtredende før tittelen var valgt. At han var godt inne i mytene, avdekker et brev til Langen som avsluttes med hilsenen «Pan bless you!» (Hamsun, 1994: 422–423). Spørsmålet er bare: Hvordan inngår og approprieres myten om Pan i romanen?

En som har vektlagt mytens plass i *Pan*, er folkloristen og Hamsun-forskeren Henning K. Sehmsdorf. Ifølge Sehmsdorf er det ikke den greske Pan som gjør seg gjeldende i Hamsuns roman, men betydningen myten får når den dukker opp igjen på 1800-tallet (Sehmsdorf, 1974: 349). Ifølge Sehmsdorf gjennomgår Pan-skikkelsen flere transformasjoner i den kulturelle og kunstneriske behandlingen fra antikken til det sene 1800-tallet med relevans for Hamsun. For det første, skriver Sehmsdorf, er det ikke den naive og skrekkinngytende skikkelsen vi finner når Pan opptrer i kunsten og litteraturen etter Nietzsche. Myten om Pan har langt mer blitt internalisert som symbol på «the deeply felt split between man's sensual nature, the 'demon in the blood', and his moral and intellectual aspirations as a creature of civilized habits» (Sehmsdorf, 1974: 356). I tillegg til å symbolisere det moderne menneskets splittelse mellom natur og kultur peker Sehmsdorf på at Pan mot slutten av 1800-tallet knyttes til årstidenes sykliske bevegelse, men viktigst, at han sammen med Dionysos blir et symbol på «a hedonistic, joyous, reckless, intoxicated, and often decadent, attitude to life» (Sehmsdorf, 1974: 356).

Et viktig aspekt ved måten myten om Pan approprieres på i moderniteten – som Sehmsdorf nevner, men ikke vektlegger i forbindelse med Hamsun – er at fortellingen om hans død snus på hodet. Det er den greske historikeren Plutark som gjengir fortellingen om hvordan det ropes fra en øy i Adriaterhavet til den egyptiske losen Thamus at han måtte melde «at den store Pan er død!». Denne myten har ofte blitt lest symbolsk for hedenskapens undergang og innvarslingen av kristendommen, den livsfiendtlige religionen. Som Dam har vektlagt, danner denne myten grunnlaget for hvordan vi møter Pan i moderniteten, hvor bebudelsen av Pans død snus på hodet (Dam, 2010: 172).

Hos Nathaniel Hawthorne formuleres det slik «– A Faun! A Faun! Great Pan is *not* dead, then, after all!». I Ivan Turgenjevs *Senilia* (1882) heter det: «Han er opstanden, han er opstanden, den store Pan!» (Turgenev, 1883: 79). Hos Hugo von Hofmannsthal *Tod des Tizian* (1892) videreformidler karakteren Gianino at den store maleren Tizian på dødsleiet med store øyne utbrøt at «Es lebt der große Pan.» (Hofmannsthal, 1912: 15).<sup>106</sup> I Oscar Wildes «Pan: A Double Villanelle» står Pan for alt annet enn industrimodernitetens grå hverdagsluft. Påkallelsen av Pan retter seg slik både mot fortreeningen av Livet i moderniteten og til muligheten av en *panisk* gjenkomst. Som Wilde gjør til et refreng i diktet: «This modern world hath need of thee!» (Wilde, 1966: 812).

Wildes utrop kan forstås som symptomatisk for den vitalistiske bruken av Pan-symbolet som vi også finner i den danske kretsen rundt Hamsun i København og i Paris. For eksempel skriver Johannes Jørgensen i sin kortroman *Sommer* (1892) «at der kun gives én Gud, som det er værd at dyrke – den ældgamle, evigunge Pan» (Jørgensen, 1915: 124).<sup>107</sup> Sophus Claussen som var i Paris samtidig med Hamsun skriver i *Naturbarn* (1887) om Pan at han er «den store Guddom midt iblandt os», og Pan-symbolet står hos ham, som Dam har vist, sentralt fra begynnelse til slutt (Dam, 2010: 169).<sup>108</sup> I *Tragediens fødsel* heter det:

---

<sup>106</sup> «Den store Pan lever».

<sup>107</sup> Hamsun omtalte boken straks den kom ut som «en Symfoni» og omtalte Jørgensen som «den eneste af de unge danske Forf., som blir til noget» (Hamsun, 1994: 259). Også Hos J.P. Jacobsen som Hamsun leste og så opp til, finner vi i diktet «En Arabesk» fra 1871 en lignende pan-figur. Det åpner slik: «Ha du faret vild i dunkle Skove? / Kjender du Pan?».

<sup>108</sup> I Frankrike skrev Paul Verlaine «Le Faun» (1869) og Stéphane Mallarmés «L'après-midi d'un faune» (1876), og både i malerkunsten og i musikken finner vi også Pan i samme tidsrom. Gustav Mahler titulerte for eksempel sin symfoni «Symfoni No. 3» (1893–1896)

Mit dem Tode der griechischen Tragödie [...] entstand eine ungeheure, überall tief empfundene Leere; wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschütternden Schrei hörten "der grosse Pan ist tod": so klang es jetzt wie ein schmerzlicher Klage-ton durch die hellenische Welt: "die Tragödie ist tod! Die Poesie selbst ist mit ihr verloren gegangen! [...]" (Nietzsche, 1999c: 75).<sup>109</sup>

Med Pans og det dionysiske forfall forsvinner også poesien, det levende, Livet, myten og mystikken. Nietzsche oppvurderer dermed ikke bare Dionysos og det dionysiske, men alle typer fauner og satyrer. Pan-myten blir altså internalisert i vitalismens forfallshistorie. Om Satyren heter det at den er menneskets urbilde, uttrykket for dets høyeste og sterkeste impulser. Stilt overfor den dionysiske satyren skrumper, ifølge Nietzsche, kulturmennesket «zur lügenhaften Caricatur zusammen» (Nietzsche, 1999c: 58).<sup>110</sup> På denne måten står Pan og Dionysos i tett forbindelse og er sentrale symboler for Livet selv.

Nils Collett Vogt uttrykker eksemplarisk fortregningen av Pan i diktet «De kjemper ikke –» som handler om at de greske gudene er drevet på flukt av kristendommen:

[...]  
De vandrer ikke blandt os; og de blegned,  
da Syndens Lære slog de trætte Mennesker  
med Anger, Frygt og syge, feige Tanker,  
og Døden første Gang kom ind i Verden.  
Nu sidder den paa Lur bag hver en Time  
og spiller som en Slanges troldske Øie,  
der spotfuldt vaager paa sit sikre Bytte, –  
og al Naturen vaander sig i Smærte,  
og gjennem Skogen sukker det om Kvælden:  
Den store Pan er død... (Vogt, 1894: 62–63).

Når vi i kjølvannet av Nietzsche finner Pan i en vitalistiske sammenheng, blir han altså, som den tyske litteraturviteren Jürgen Wertheimer har vektlagt, «zum Bild für tiefe, rauschhafte, gefährliche Bejahung des Lebens»

---

«Pan» (Niekerk, 2010: 103–105). Særlig hos Alfred Böcklin finner vi pan-motiver. Mange av Böcklins bilder fremstiller Pan som en faun og kvinneerobrer, og Böcklin selv ble tolket som en seksualitetens maler (Schulte, 1986: 34). Hamsun var, som vi har sett, fascinert av Böcklin og skrev diktet «Böcklins død» utgitt i *Det vilde kor* 1904.

<sup>109</sup> «Med den greske tragediens død oppstod imidlertid en uhyre tomhet, som overalt ble opplevd sterkt, som den gangen greske sjømenn på Tiberius' tid hørte det fryktelige skriket fra en ensom øy: 'Den store Pan er død.' Slik klang det nå som en smertelig klage-tone gjennom den hellenske verden: 'Tragedien er død! Poesien selv har gått tapt sammen med den! [...]'» (Nietzsche, 2010: 73).

<sup>110</sup> «sammen til en løgnaktig karikatur» (Nietzsche, 2010: 56).

(Wertheimer, 1976: 322).<sup>111</sup> Pan knyttes til all-livet, livet med stor L, og blir også en viktig motsetningsfigur til den moderne dekadansen, og da blir også den livsfilosofiske aktualiteten akutt. Som et tydelig tegn på Pan-figurens tilstedeværelse i tidsrommet kan vi se til tidsskriftet *Pan*, hvor figuren blir gjort til «sexuelle[r] Libertin, ja zum Träger eines moralpolitischen Programms» (Wertheimer, 1976: 324).<sup>112</sup> Hamsun er altså ikke alene om å gripe til Pan-myten i samtiden, og myten får samme vitalistiske symbolverdi hos ham. Glahn er en erotisk Livets skikkelse, og det er på denne bakgrunn at Wolfgang Lange kan si at Pan i Hamsuns versjon «wird noch entgöttlicht und zum bloßen 'Leben'» (Lange, 1956: 334).<sup>113</sup>

Ser vi på forholdet mellom Glahn og Pan i dette perspektivet, kaster det lys over den mye diskuterte passasjen i romanen hvor Pan opptrer i en form som minner lite om den greske skikkelsen. Like før den drømmeriske elskovsscenen med sagnskikkelsen Iselin, og like etter den arktiske solen symbolsk dukker ned i havet bare for å komme «op igen, rød, fornyet, som om den havde været nede og drukket» (33), får Glahn i midnattsolens skjær for seg at Pan overvåker ham:

Hvor det kunde gaa mig forunderligt om Nætterne; ingen Mennesker tror det. Sad Pan i et Træ og saa paa mig, hvorledes jeg vilde bære mig ad? Og var hans Mave aaben, og var han saaledes sammenkrøben, at han sad som om han drak af sin egen Mave? Men alt dette gjorde han bare forat skule og holde Øje med mig, og hele Træet rysted af hans tause Latter, naar han saa, at alle mine Tanker løb af med mig. Det pusled overalt i Skogen, Dyr snused, Fugle kaldte paa hinanden, deres Signaler fyldte Luften (34).

Denne passasjen blir ofte fremhevet som en nøkkelsekvens i *Pan*, men sjelden har man vært enige i hvordan den skal leses. Ser vi imidlertid sitatet i forbindelse med Pan-symbolikken, er Pan i treet som drikker av sin egen mage emblematiske for livskildens bunnløshet: slik Livet hele tiden fornyer seg selv, slurper Pan livet av eget bryst. Dette blir eksplisitt fremhevet en halv side senere når Pan forbindes med naturens egen rytme gjennom at den erotiske sol-symbolikken gjentas. Enda en gang, men denne gang i presens, står det at solen, vitalismens fremste motiv, dyppes i havet og henter ny kraft der: «Solen dukker Skiven ned i Havet og kommer saa opp igen, rød, fornyet, som om den har været nede og drukket» (35). Solen og Pan blir med dette erotiske

<sup>111</sup> «til bildet for den dype, berusede, farlige Bejaelsen av Livet».

<sup>112</sup> «seksuell libertiner, ja til bærer av et moralpolitisk program».

<sup>113</sup> «blir ugudeliggjort og til blott og bart Liv».

symboler og på livets udødelighet. Men Glahn er ikke som dem. Han er ikke Livet selv, han når kun livsfylde i korte glimt og fremstår for det panske selv som en latterlig skikkelse.

Den danske essayisten og kritikeren Wilhelm Andersen peker i sin store bok *Bacchustoget i Norden* (1904) på et interessant skille mellom Pan og Dionysos slik han finner dem fremstilt i sin samtid:

De Forsøg, der i de nordiske Litteraturer i de sidste Aar er gjort paa at gaa ud over Naturalismen, har kun i Sverrig en kendelig dionysisk Karakter. Den ny-naturalistiske Poesi i Danmark og Norge – hos Hamsun og Kinck, senere hos Johs. V. Jensen og nu sidst hos Andreas Haukland – har en barbarisk Vildsmag av Muld og Blod, som stadig minder mer om Pan end om Dionysos (Andersen, 1904: 273).

Skillet mellom Pan og Dionysos er vanskelig å fastholde. Dam har imidlertid utdypet Andersens poeng ved å peke på at «det dionysiske trækker i retning af det ekstatiske og kultiske», mens det panske ofte forbindes «med det sanselige, det seksuelle og det naturlige» (Dam, 2010: 169). Selv om det er en flytende overgang mellom det panske og det dionysiske, gir beskrivelsen av forholdet mellom dem en god inngang til Glahns sentrale prosjekt og livsfølelse, og med det til Hamsuns vitalisme på 1890-tallet.

Leser vi Glahn i dette perspektivet, fremstår *Pan* hverken som et naivt naturevangelium eller som en psykologisk desillusjonsfortelling, men som en vitalistisk Pan-myte. Glahn er en sentimental vitalist som søker Livet utenfor byens og borgerlighetens skranker. Edvardas beskrivelse av Glahn når hun senere dukker opp i romanen *Rosa* (1908), er treffende: «Uden Grænser var han, uden Grænser. Naa, men han var ingen Gud, men han var et Dyr. [...] Han var netop et mageløst Dyr» (Hamsun, 1908: 64). Som halvt dyr, halvt menneske tjener Pan i Glahns skikkelse et symptomatisk bilde på den moderne splittelsen mellom sivilisert kulturmenneske og dyrisk driftsvesen. I dette spenningsfeltet gjør Pan seg gjeldende som en metafor for det vitalistiske livsbegrepet. Pan symboliserer livskraft og livsfylde, den berusede seksualiteten og hele den ubundne, frie livsutfoldelsen som fortreges i moderniteten. Når Kittang dermed spør: «Kvifor lar Hamsun Glahn døy i epilogen?» (Kittang, 1995: 73), kan vi svare: Det er ikke lenger plass til Pan og det panske i den moderne verden, det *må* siviliseres.



## 4.

### Livets blinde satire

#### *Kareno-trilogien*

Jeg er en stor Mand i Paris, jeg slaar Ibsen  
tildøde. Begrav ham!<sup>114</sup>

Knut Hamsun, 1895

Der Dramatiker Hamsun, hamsunisch  
gespielt, wird mit einem Male entdeckt und  
verstanden sein und nicht mehr verloren  
gehen, ohne das Theater entscheidend  
befruchtet zu haben.<sup>115</sup>

Berthold Viertel, 1919

De tre dramaene *Ved Rigets Port: Forspil* (1895), *Livets Spil* (1896) og *Aftenrøde: Slutningsspil* (1898) utgjør *Kareno-trilogien*. Trilogien har navnet etter hovedpersonen Ivar Kareno, en tidsmessig livsfilosof vi møter på tre ulike utviklingsstadier i løpet av hans liv og tenkning. I forspillet er Kareno en ung kompromissløs kand. phil. på 29 år ved porten til en universitetsinstitusjon han nekter å bøye seg for. I *Livets Spil* ser vi ham igjen ti år senere, fremdeles som kand. phil., men nå som huslærer i et ekspresjonistisk drama nordpå. I slutningsspillet er vi tilbake i byen, enda ti år har gått og som femtiåring svikter Kareno sine idealer. I aftenrøden går han over til borgerskapet og partiet han har motarbeidet hele livet.

---

<sup>114</sup> (Hamsun, 1994: 451).

<sup>115</sup> «Dramatikerens Hamsun, spilt på en hamsunsk måte, kommer med ett til å være oppdaget og forstått, og kommer ikke til å gå tapt uten å ha befruktet teateret på avgjørende måte» (Viertel, 1919: 144).



Kareno er den eneste filosofen i Hamsuns forfatterskap, og hans filosofi består for det meste «af en Bunke Nietzscheanske Aforismer» (Nærup, 1905: 11). Kareno går i strupen på liberalismen og slavemoralen, hyller herremenneskets kraft, tror på Livets blinde rettferdighet, dyrker ungdommen, spotter alderdommens nedverdiggelse og angriper alle barrierer mellom mennesket og Livet. Det er altså en vitalist og «aristokratisk radikalist» av Nietzsches støpning som presenteres i Hamsuns dramatrilogi. Kareno lever imidlertid ikke opp til sin filosofi. Han er hverken den fødte herre eller naturlige despot, men blir gammel og taper kampen mot Livets ubønnhørlige krefter. *Kareno*-trilogien kan dermed leses både som en tragedie over Karenos styrke, tross og fall, samtidig som den kan forstås som en satirisk komedie over en naiv, livsfjern og blodfattig figur.

Mens vi i forrige kapittel så hvordan Hamsuns livspatos og livsmystikk kom til uttrykk gjennom Glahns pragmatisk-vitalistiske forsøk på å nå tilbake til naturen, er det livsfilosofiens kulturkritikk og stoiske skjebnetenkning som fremstilles i *Kareno*. I dette kapittelet vektlegger jeg hvordan denne tematikken spiller Hamsuns vitalistiske kritikk av Ibsen og hele den liberalistiske tidsalder ut på scenen, og hvordan trilogien slik aktualiserer 1890-tallets sentrale generasjonskonflikt mellom de unges «aristokratiske radikalisme» og gjennombrudds-generasjonens liberalisme. Dette gjør jeg særlig gjennom å løfte frem parallellene mellom Karenos livsfilosofiske posisjon og den vi finner i Hamsuns foredrag. Jeg tar for meg de tre skuespillene hver for seg, før jeg diskuterer hvordan vitalismen også gir formelle utslag, og da særlig hvordan den resulterer i et ekspresjonistisk formspråk i *Livets Spil*. Målsetningen med å gjøre dette er ikke bare å diskutere vitalismens grunnleggende betydning for Hamsuns forfatterskap, men også å presentere forfatterskapet fra et oversett perspektiv: Hamsun som dramatiker.

#### Fra nietzscheanisme til aldringsfobi

Til å være en dramatrilogi av en av Norges fremste forfattere er *Kareno*-trilogien lite undersøkt. Hamsuns dramatik er langt på vei glemt, og blant dem som husker den, er det få som har «hatt altfor mye godt å si om *Kareno*-trilogien» (Arntzen, 2002: 233). Denne vurderingen av *Kareno* kan i stor grad leses som symptomatisk for synet på Hamsun som dramatiker. Av i alt seks drama er det få som har blitt tillagt særlig kunstnerisk verdi eller

litteraturhistorisk betydning. Tvert imot slo den tyske teateranmelderen Herbert Thering allerede like etter at utgivelsen av *Livet i Vold* i 1910 fast at: «Ein Dramatiker ist der gewaltige Epiker Hamsun nicht» (Thering, 1910: 1592).<sup>116</sup>

Selv om dramatikerens Hamsuns gjennomslagskraft ble langt fra like sterk som prosaistens, var det likevel flere av samtidens kritikere og litteraturhistorikere som vektla betydningen av Hamsuns dramatik. I Just Bings litteraturhistorie fra 1904 finner vi for eksempel tre sider om dramatikerens Hamsun, der *Kareno*-trilogien løftes frem som det «mest storlinjede og trøfsikre verk i 90aarenes litteratur» (Bing, 1904: 280). Hjalmar Christensen som – sammen med flere 1890-tallskritikere – var av det inntrykk at Hamsuns «stilistisk begavelse, hans mangfoldige artistiske behændighed» ikke bare var av det gode, men også kunne lede forfatteren på avveie, hevdet at dramaets strammere uttrykksform syntes å virke disiplinerende på Hamsun. Ifølge ham vant nemlig Hamsuns stil i «naturlighet, i fast og mandig enkelhet gjennom hans dramatiske arbeider» (Christensen, 1901: 310). Den danske kritikeren Julius Clausen formulerte det slik:

Det synes, som Knut Hamsun raader sikrere over sin store Digtergave, fra det Øjeblik, han begynte at støbe sine Tanker og Mennesker i dramatisk Form. Den Lunefuldhed, det Væld af springende og bizarre Indfald, det Paradoxjageri, som skæmmede meget af hans tidligere Produktion, kan ikke i samme Grad faa Lov til saa utøjlet at boltre sig indenfor Skuespillets strengere Rammer (Clausen, 1902).

Samtidens kritikerne leste i det store og hele *Kareno*-trilogien som «idédramatik», og det er den «ville» vitalistiske kulturkritikken de mener blir mer disiplinert i dramatikken. Selv om mange fremhevet at det var snakk om «velskrevne» skuespill, var det flere som hevdet at de var «uten nye tanker» (Nissen, 1895). Kritikerne kjente filosofien fra før, den var ikke annet enn uoriginale og «noksaa ufordøiede citater fra Nietzsche» (Elster, 1920b: 101).

Da *Ved Rigets Port* kom ut i 1895, hadde Hamsun lenge bekjent seg til Nietzsches aristokratiske radikalisme. De poetologiske foredragene og karakteristikken av Ibsen hadde gjort dette tydelig for de fleste, og Hamsun hadde også blitt kritisert for det i anmeldelsene av *Mysterier*, *Redaktør Lyng* og *Ny Jord*. Inntrykket av at Hamsun selv stod for den aristokratiske radikalismen som mange av hans karakterer hadde frontet i disse bøkene, ble

---

<sup>116</sup> «Den mektige epikeren Hamsun er ingen dramatiker».

forsterket med *Kareno*, og det var få kritikere som kunne unngå å forstå trilogiens filosofiske konflikt i lys av samtiden. Kritikerene i det naturalistiske tidsskriftet *Die Gesellschaft* formulerte det slik:

Man liebt in Skandinavien die 'idealen Forderungen'; zuerst waren es Spencer und Stuart Mill, die einen bedeutenden Einfluß auf die ethischen Ideen, die in der nordlichen Literatur zum Ausdruck gebracht wurden, ausübten; jetzt scheint es Nietzsche werden zu wollen. [...] Mit Knut Hamsun ist es jetzt nicht anders: das 'Reich' an dessen 'Pforten' sich sein Drama abspielt, ist das der Zarathusträume (N.N, 1896: 549).<sup>117</sup>

For samtidens kritikere var nærheten mellom *Kareno* og Nietzsche fremtredende, og da særlig i *Ved Rigets Port*. Mens nærmest alle enten vektla dette eller anså parallellen for så tydelig at de tok den for gitt, har aktualiseringen av samtidens brytninger mellom liberalisme og aristokratisk radikalisme blitt kraftig nedtonet etter krigen. Dette blir særlig tydelig i nyere fortolkninger, hvor *Kareno*s filosofi sjelden blir ansett som viktig. For eksempel skriver Even Arntzen at «*Kareno* kunne i prinsippet ha forfektet kva som helst – det viktigste er at han er tru mot overtydinga si og ideala sine» (Arntzen, 1990: 65). Tore Hamsun fremmet det samme synet:

I «*Ved Rikets Port*» berører Hamsun idéer som var adskillig oppe i tiden og som ble omfattet med fordomsfri interesse dengang, fordi man så opp til åndsmennesker som i sin tid hadde båret frem disse idéer. Hamsun laget imidlertid ikke noe stort propagandanummer for selve filosofien. Det skuespillet handler om er en manns evne til å være tro mot sine idéer og sitt livsmål. Det er ikke *Kareno*s meninger, men hans *kamp* som er handlingens hovedsak. Når Hamsun gjorde *Kareno* til filosof og la ham Nietzsche-ord i munnen, var det fordi tiden ga dem aktualitet. Kampen kunne like gjerne ha gjeldt et system for utbygging av fosser, eller hvilken som helst sak som kunne sette en mann i opposisjon (Hamsun, 1992: 171–172).

Tore Hamsun var opptatt av at faren ikke skapte et propagandanummer for den kulturkritiske vitalismen, og alle forstår hvorfor. *Kareno*s filosofi er med sin herretenkning og antidemokratiske hylling av «den store Terrorist» alt annet enn stueren (Hamsun, 1895: 270).<sup>118</sup> Tvert om er det mange som har lest *Kareno*s filosofi som å peke frem mot Hamsuns senere nazisme, og slik

---

<sup>117</sup> «Man elsker i Skandinavia 'de ideelle fordringer'; først var det Spencer og Stuart Mill som øvde den viktigste innflytelsen over de etiske ideene som ble frembrakt i den nordiske litteraturen, nå synes det som om det vil bli Nietzsche. [...] Det er ikke annerledes med Hamsun: 'Portene' til det 'Riget' dette dramaet spilles ved, er de til Zarathustradrømmene».

<sup>118</sup> Alle videre referanser gis kun med forkortelsen *VRP* og sidetall.

vektlagt trilogien i forbindelse med «Hamsun's enthusiasm for Hitler» (Ferguson, 2010: 165) Dette gjelder ikke bare ideologikritikerne, men også for ulike lesninger under krigen. Da *Ved Rigets Port* ble satt opp i Oslo i 1944, skrev for eksempel poeten Åsmund Sveen, som også var «teaterdirektoratets direktør», at tiden for Karenos politiske filosofi var kommet:

Det er interessant å se hvordan de idéer Karenos tumler med i sin ungdoms overmot, er noe av det varige tankestoff som Knut Hamsun har båret fram gjennom hele sin diktning helt til det høye stormende stedet der han står i dag. En materialistisk-liberalistisk kritikk har villet forklare oss at Karenos idéer i grunnen bare er nittiårs-mote, dønninger av Nietzsche. I dag skulde det vel være klart nok at her er en tankens dynamikk til stede som først i vår tid kan erkjennes som historisk realitet (Sveen, 1944).

For Sveen var Karenos kritikk ikke bare moteriktig nietzscheanisme, men et politisk program realisert gjennom nazismen. Mens Sveen dermed projiserer Karenos filosofi frem i tid, har både Tore Hamsun og Even Arntzen rett i at *Kareno*-trilogien vanskelig lar seg lese som *propaganda* for nazismen. Det betyr imidlertid hverken at likhetene mellom Karenos vitalisme og nazismen ikke er til stede, eller at Hamsun ikke var opptatt av filosofien Karenos fremmer. Selv om Karenos program ikke uten videre kan leses som Hamsuns program, og heller ikke forstås som propaganda for nazismen som fant sin form flere tiår senere, går Tore Hamsun og Arntzen for langt i å bagatellisere betydningen av Karenos filosofi. Begge de to fortolkerne lar seg slik forstå i lys av det Ivo de Figueiredo kaller «etterkrigstidens behov for å 'redde' Hamsun fra nietzscheanisme, overmenneskeideer og alt som kan peke mot nazismen» (Figueiredo, 2014: 88).

Selv om ikke «redningsforsøket» er like fremtredende i andre nyere lesninger som hos Tore Hamsun, er det likevel påfallende hvor ofte man enten hopper over trilogien i diskusjonen av forholdet mellom ideologi og litteratur i forfatterskapet, eller «ufarliggjør» den gjennom en ahistorisk og upolitisk lesning. Dette ser vi for eksempel i litteraturhistorien, hvor samtidsperspektivet sjelden vektlegges. Ifølge Rolf Nyboe Nettums presentasjon av trilogien i *Norges Litteraturhistorie* er for eksempel ikke trilogien «særlig interessant» som «uttrykk for idé-brytninger», men først og fremst et verk om «alderens nedbrytende makt» (Beyer, 1995: 155–156). Per Thomas Andersens litteraturhistorie fra 2001 følger opp denne lesningen ved i én setning å oppsummere *Kareno*, der det heter at den «utgjør en hel

dramatrilogi som blant annet handler om alderdommens forbannelse» (Andersen, 2001: 291).

Andersens minimale oppsummering, er i stor grad representativ for vår tids lesning av *Kareno*-trilogien. I dag forstås nemlig aldringsproblematikken ofte i et eksistensialistisk lys som sjelden innbefatter historiserende perspektiver. Nordisten Oddbjørn Johannesen som har skrevet en av de grundigste oversiktene over Hamsuns dramatikk i nyere tid, oppsummerer dette presist når han hevder at dramaene må

vrderes som et relativt mislykket prosjekt. Den overordnede tematikken er temmelig triviell og ensporet – Hamsun-maniert kunne kanskje være en passende karakteristikk. Det er Hamsuns aldrings-fobi som her kommer til uttrykk (Johannesen, 2005: 64).

Hamsuns «aldringsfobi» er et kjennetegn ved hans vitalisme, og vi får den også knesatt i foredrag som «Åndens avblomstringsalder» (1899) og «Ærer de unge!» (1907). I «Åndens avblomstringsalder» formuleres det slik:

[M]ennesket har et antall år til å vokse i, vokse iværet på – så stanser det. Når det har vokst i 25-30 år i høyden, så instiller det sin vekst i høyden, det begynner å vokse i tykkelse, det får mave. På dette tidspunkt ville det ofte være riktig om vedkommende menneske, vedkommende ånd, sa til seg selv: nu har jeg ikke mange år tilbake å blomstre i! (Hamsun, 2008b: 183-184).

Denne parolen blir radikalisert i «Ærer de unge!». Her snur Hamsun opp ned på bibelens fjerde bud om å hedre foreldregenerasjonen. Det er ikke alderdommen, men ungdommen som skal gis autoritet, det er den som «har all kraften og herligheten i seg. Skal et løft gjøres, viker alderdommen vanmektig tilside og den unge stiger frem» (Hamsun, 2008b: 218).

*Kareno* er skrevet over enkeltmenneskets utvikling etter skjemaet «ungdom», «mannom» og alderdommens «avblomstring». Dette skjemaet er hverken spesifikt for Hamsun eller isolert kun til et eksistensielt perspektiv, men inngår snarere i en bredere vitalistisk kritikk av den borgerlig-liberale tidsalder som vi særlig finner i «ungdomsbevegelsen». Når *Kareno* i tillegg gjentar en rekke argumenter fra Hamsuns poetologiske angrep på realismen og samtidig fremfører dette angrepet i en generasjonskonflikt som minner mye om Hamsuns egen, er det nærliggende å forstå både ham og trilogien i lys av 1890-tallets filosofiske og ideologiske brytninger, og da særlig i lys av Hamsuns kritikk av Ibsen.

Ifølge Hamsun hadde Ibsen sin «filosofi» fra de engelske utilitaristene. I foredragene formulerte han seg slik:

Ibsen er kanskje så vidt fornem av gemytt og så vidt dyp av ånd at han ikke først og fremst føler som sin plikt å skrive matnyttig for folk, men ubevisst er endog denne mann et barn av Norge, av århundret og Stuart Mill (Hamsun, 2008b: 31).

Da *Ved Rigets Port* kom ut, hadde ikke Hamsun bare angrepet Ibsen, han hadde gjentatt kritikken mange ganger og forsøkt å gjøre ham til symbol for hele den liberalistiske tidsalder. I *Mysterier* ble det, med Nagels ikoniske formulering, hørende slik ut: «Ibsens Digtning [er] det rene mekaniske Kontorarbejde. [...] de flæste af hans Skuespil er dramatiseret Træmasse. Hvor Fan vilde man hen!» (Hamsun, 1892: 317). Det var imidlertid ikke alt av Ibsen Hamsun angrep, tvert om var Ibsen nettopp et godt eksempel på aldringsproblematikken.

I foredraget «Åndens avblomstringsalder» tar Hamsun for seg Ibsen i lys av det han kaller den kreative åndens avblomstring og presenterer ham slik:

Ibsen [...] slet trolig hele sin ungdom og et langt stykke av sin mandom igjennom før han ble almindelig anerkjent. Han skrev sine beste ting da, han skrev «Hærmænderne», «Brand», «Peer Gynt», «Kongsemnerne», «De unges Forbund», og rosen og æren ble ham tildelt blott i halvt mål. Så passerte han godt og vel de 50, og han var med et slag ovenpå. Det var som om menneskene hadde sagt til seg selv: den der Henrik Ibsen er nu kommet noe over de 50 år, nu er det tid å anerkjenne ham helt! Og ved den første bok han nu gav ut, skjedde det store omslag, han ble den uopnåelige mester. Hva hette boken? Den hette «Et Dukkehjem»! «Et Dukkehjem» hette den – et skuespill for teaterfolk, en avisartikkel, som er så godt som blottet for poesi (Hamsun, 2008b: 187).

Ifølge Hamsun var Ibsens best i sin ungdom og manndom. Det var da han hadde holdt opp trossen og individualismen i *Brand* og skapt den livskraftige storskryteren Peer Gynt. Det er ikke tilfeldig at det er *Et dukkehjem* (1879) som, for Hamsun, utgjør Ibsens «omslag». *Et dukkehjem* er, sett fra et feministisk og liberalt synspunkt, et av Ibsens mest radikale stykker. For en «aristokratisk radikalist» representerte det imidlertid ikke riktig form for radikalisme, og slik knyttes alderdomsmotivet til samfunnsdiktning, realisme og liberalisme mot ungdomsdiktningens tross, mot og individualisme.

Jørgen Haugan har beskrevet Hamsuns kritikk av Ibsen som et resultat av manglende forstand. Ifølge Haugan hadde nemlig ikke «[v]italisten Hamsun [...] stor forståelse for Ibsens betydning som ånd og heller ikke

forfatterskapets selvrefleksjon» (Haugan, 2006: 144). Selv om Hamsun fortegnet både Ibsens posisjon og dramatikk, er det imidlertid grunn til å stille spørsmål ved om ikke dette i langt høyere grad skyldtes grunnleggende ideologisk uenighet, enn manglende forståelse. Den tyske teaterregissøren Berthold Viertel fremhevet dette i 1914. Ifølge Viertel representerte Hamsuns angrep på Ibsen en symptomatisk kulturkritisk reaksjon: «Hamsun ist der leibhaftige Anti-Ibsen. Die fanatische Reaktion auf das Zeitalter der Aufklärung, das bis weit in unsre Epoche hinein reicht» (Viertel, 1914: 325).<sup>119</sup> Det er i stor grad nettopp et angrep på opplysningens idealer og hele den liberale tidsalder Karenos står for, og dette blir særlig tydelig i *Ved Rigets Port*.

#### *Ved Rigets Port*: Angrepet på liberalismen

*Ved rikets port. Forspil* er et tradisjonelt drama i fire akter der vi følger Karenos «kamp» for å få utgitt sitt nye verk. Karenos skriver for det han tror på. Det han tror på, strider imidlertid med universitetsinstitusjonens etablerte holdning. Karenos får dermed ikke stipend for å fullføre og utgi sine verker. Karenos holdes på avstand av maktinstitusjonen, og stykket utvikles rundt denne konflikten. Harald Beyer har kommentert det slik:

[D]et er i forspillet at tidens grunnsynsmåter tørner i hop. Her møter vi på den ene siden gammelmannsveldet, representert av den offisielle vitenskap, demokratiet og liberalismens idé, på den andre siden ungdommen som hyller den aristokratiske radikalisme og tror på intuisjonen og den geniale personlighet (Beyer, 1958, bind 2: 99).

Generasjonskonflikten fremstilles i *Ved Rigets Port* gjennom konflikten mellom Karenos og professor Gylling. Gylling er 60 år og er med sin stokk og lorgnett, som han har «i en Snor paa Brystet» (VPR 31), på alle måter utstyrt med symboler for den aldersbestemte og borgerlige dekadansen han representerer.

Når vi møter professoren, kommer han angivelig innom i forbifarten. Det avsløres imidlertid raskt at han har kommet i et bestemt ærend. Professoren har lest Karenos avhandling, som symbolsk nok hverken er utgitt på norsk eller engelsk, men på Nietzsches tysk og utgitt i Tyskland. Gylling vil komme med et faderlig råd. Han har nemlig, sier han, vært på Karenos alder, og da ville også han angripe alt. Ifølge Gylling representerer dette imidlertid et

---

<sup>119</sup>«Hamsun er den lidenskapelige Anti-Ibsen. Den fanatiske reaksjonen mot opplysningens tidsalder som rekker langt inn i vår epoke».

ungdommelig feilsteg. Rådet fra den eldre til den yngre er dermed at Kareno bør «vente med disse Ting og lade dem klarne sig hos Dem. Med alderen kommer Visdommen» (VRP: 42–43). Denne anbefalingen er stikk i strid både med Karenos og Hamsuns alderdomstenkning. Satiren utleverer også Gylling, som i scenen roter bort lorgnetten på sitt eget bryst (VRP: 44).

Som leser, eller tilskuer, er det tydelig at det er alderen og Gylling, ikke ungdommen og Kareno, som fremstilles som problemet. I tillegg blir det klart at Gylling ikke bare ønsker å hjelpe. Han er ute etter å verne om seg selv og sin posisjon og kommer med en dårlig skjult trussel:

Ser De Kareno, jeg har jo nu en vis – jeg vil ikke sige Possition, det ville være langt fra, men en vis Stilling, en smule Anseelse. Rigtignok skal der ikke ydes mig formegen Anerkendelse fra mine Motstanders Lejr; jeg er liberal og moderne, en Elev af de frie engelske Tænkere, og det falder jo mange Mennesker dygtigt radikalt. Men i det store og det hele har jeg da en Plads og et lidet Navn; man hilser mig paa Gaden og overhører kanske ikke altid mine Meninger; ude i Verden er jeg vel heller ikke ganske ubekendt (VRP: 37–38).

Gylling er en elev av de engelske liberalister som han oppfatter som radikale. For Kareno står Gylling imidlertid for samtidens dekadente lammelse, og trusselen ligger i at Kareno bør være seg bevisst professorens makt.

Gylling hindrer Kareno å stige inn gjennom «portene» med mindre han nedtoner kritikken. Skal Kareno dermed oppnå «den Genlyd» han ønsker, må han revidere. Gjør han dét, vil professoren anbefale ham: «Men en liden Revision saan, den skader aldrig. Naa, det vil De selv indse, det overlader jeg til Dem. Fullstændig til Dem selv. Jeg skal da gøre, hvad jeg kan» (VRP: 51). Kareno blir først oppmuntret av møtet og sier til sin kone at Gylling vil være behjelpelig med å gi ham forskuddsbetalingen han sårt trenger. Det går imidlertid raskt opp for ham at det er umulig. Han *kan* ikke revidere: «Revidere! Hvad skal jeg revidere? Skal jeg sige Ja, hvor jeg nu siger Nej?» (VRP: 269).

Det er få nyanser og ingen mellomting for Kareno. Han lever tvert imot under Brands trossige motto: *Intet eller alt*. Kareno leverer dermed manuset til forleggeren bare for å få det i retur med Gyllings makt klebet til omslaget. Forleggeren sier «at Professor Gylling ikke har kunnet anbefale til Udgivelse dette Skrift, med mindre det blev grundig revideret» (VRP: 267). Kareno er imidlertid ikke i stand til å revidere. Han er ikke liberal, han er ikke engang demokrat og langt mindre pragmatisk. Tvert om er det steile teser han har



fremsett, og de kan han ikke revidere uten at hele posisjonen forvitrer. Dette kommer tydelig til uttrykk i stykkets lengste replikk, hvor Karenos rasende og febrilsk leser opp fra heftene han har skrevet:

Se her, alt dette er om Flertalsvellet, og jeg slaar det ned. Det er en Lære for Englændere, siger jeg, et Evangelium aabenbaret paa Torvet, præket i Londons Dokker, gjort til Ret og Magt af Middelmaadigheden. Her er om Trodsen, her om Hadet, her om Hævnen, etiske Magter i forfald. [...] Her er om den evige Fred. Alle synes, det er saa skønt dette med den evige Fred; jeg siger, det er en Lære som er værdig den Kalvehjørne, som har udklækket den (VRP: 269).

I dette sitatet kommer Karenos filosofi til uttrykk i klartekst. Karenos er en «aristokratisk radikalist» som angriper det borgerlige samfunn. Han kaller Kant, som er opphavsmann til *Den evige Fred* (1795), en «Kalvehjørne», og som Nietzsches kulturkritikk, fremsetter også Karenos et rabiatt angrep på liberalismen:

Jeg skaaner ikke Liberalismen, jeg angriber den af min inderste Sjæl. Men det forstaar man ikke, Englænderne og Professor Gylling de er liberale, men jeg er ikke liberal, og det er det eneste man forstaar. Jeg tror ikke paa Liberalismen, jeg tror ikke paa Valg og tror ikke paa Ræpresentation. Og det har jeg skrevet bent ud (VRP: 270).<sup>120</sup>

Forstår vi Karenos filosofi i lys av Nietzsche, er det nærliggende å tolke også den som uttrykk for det Nietzsche anså som et gapende misforhold mellom «ekte kultur» og det han mente var en falsk kulturelites selvtilfredshet. Brandes hadde fremhevet dette elementet ved Nietzsche, og formulert det slik:

med Blikket rettet paa Tyskland spørger Nietzsche, hvorledes det er gaaet til, at en saa uhyre Modsætning kan forefindes som den mellem Mangelen paa sand Kultur og den selvtilfredse Tro paa netop at besidde den eneste sande – og finder Svaret i den Omstændighed, at en Klasse af Mennesker er kommen til Magten, som intet tidligere Aarhundrede har kendt, den, han (i 1873) døbte med Navnet Dannelsesfilistre (Brandes, 1889: 570).

---

<sup>120</sup> Karenos demokratikritikk passer godt med Hamsuns eget syn på denne tiden. I et brev fra amerikartiden til kameraten Yngvar Laves finner vi også formuleringer som ligger tett opp til dem vi leser i *Ved Rigets Port*: «Demokrati og representativt System? nei, jeg kan ikke noget med det, [...] Det gaar mig imot, [...] Og saa dette representative System, Du! Nei, jeg fornægter det af hele min inderste Sjæl, – det er en eneste stor Farce!» (Hamsun, 1994: 78). Også Kolloen har minnet om denne likheten, se (Kolloen, 2003: 198).

Kritikken av dannelsesfilisteriet er fremtredende i vitalismen og går som en rød tråd gjennom *Kareno*-trilogien. Karenos problem er imidlertid ikke at man *ikke* forstår denne kritikken. Hans problem er at «det er det *eneste* man forstaar» (*VRP*: 270, min utheving). Det ingen forstår, er hva han er *for*. Det han tror på, det han fremsetter som «positive verdier», er det ingen som vil høre om.

Det at knapt noen i stykket finner det interessant å diskutere Karenos filosofi, men bare avviser den, har også nedfelt seg i resepsjonen av *Ved Rigets Port*. Det er imidlertid god grunn til å se nærmere på hva Kareno fremsetter som «positive» verdier, og gjør vi det, er det en svært lik apokalyptisk vitalisme som hos Nietzsches vi finner. Som Nietzsche står Kareno for en «omvurdering av alle verdier», hvor han vil snu opp ned på all humanistisk og liberal moral:

Ja. Jeg haaner den evige Fred for dens frække Mangel paa Stolthed. La Krig komme, det gælder ikke om at bevare saa og saa mange Liv; for Livets Kilde den er bundløs at øse av; men det gælder om at holde oprejst Mennesket i os (*VRP*: 269–70).

Menneskeverdet er, ifølge Kareno, sammen med de etiske maktene trossen, hatet og hevnen, i forfall. I revitaliseringen av dem er det ikke liberalismens credo om at alle er like, som gjelder, men den nietzscheanske herretenkningen som gjør seg gjeldende.<sup>121</sup>

Karenos filosofi merkes imidlertid ikke bare av Nietzsches herremoral og aristokratiske holdning, men også av den vitalistiske forestillingen om livets evige gjenkomst. Livets kilde er bunnløs å øse av, og i denne sammenheng er ikke individet i seg selv av stor betydning. Samtidig er det nettopp individet som skal kaste seg opp og gjøre seg til herre. Gjennom herremennesket som tilkjemper seg makten, skal samfunnet gjenoppbygges:

Her har jeg rejst en Bygning op paa alle disse Ruiner, et stolt Slot, [...] jeg har gjort Rede for mig. Jeg tror paa den fødte Herre, den naturlige Despot, Befaleren, han, som slet ikke vælges, men som selv opkaster sig til Anfører over Horderne paa Jorden. Jeg tror og haaber på én Ting, og det er paa Genkomsten av den store Terrorist, Menneskeessensen, Cæsar .... (*VRP*: 270).

I dette sitatet kommer Karenos filosofiske prosjekt tydelig til uttrykk. Han har forkastet alle teorier, og på «ruinene» av den liberalistiske filosofien fremfører

---

<sup>121</sup> Også Ivo de Figueiredo bemerker dette, se (Figueiredo, 2014: 87).

han en tidsmessig, nesten karikert aristokratisk radikalisme som forkaster hele det humanistisk-liberalistiske verdenssynet.

Et par år før *Ved Rigets Port* utkom, hadde Ibsen fremstilt generasjonskonflikten på 1890-tallet i *Byggmester Solness* (1892). I motsetning til hos Hamsun er det her den eldste generasjonens perspektiv som inntas, der den aldrende byggmesteren hindrer den yngre generasjon i å komme opp. For flere kritikere i samtiden var det naturlig å lese denne konflikten i lys av Hamsuns forsøk på «fademord» av Ibsen året før stykket ble oppført, og som Asbjørn Aarseth bemerker, er det fortsatt god grunn til å forstå tematikken som «Ibsens opplevelse av sin egen situasjon» (Aarseth, 2009: 248). Leser vi *Ved Rigets Port* i denne sammenhengen, og slik som Hamsuns versjon av 1890-tallets generasjonskonflikt, blir samtidsperspektivet fremtredende. Slik byggmester Solness sperrer veien for Ragnar Brovik, står Gylling i veien for Kareno. *Ved Rigets Port* spiller på denne måten Hamsuns kritikk av Ibsen og liberalismen direkte ut på scenen. Dette skjer ikke bare gjennom generasjonskonflikten, men også gjennom et tragikomisk handlingsforløp innenfor husets fire vegger som inngår i et intertekstuellet spill med en rekke Ibsen-stykker. Kareno er nemlig Hamsuns første gifte hovedperson. Tross sin vakre kone Elina har imidlertid Kareno knapt forståelse for kjærligheten og parforholdets dynamikk. I handlingen som tar for seg dette forholdet spiller Hamsun med en rekke referanser og paralleller til Ibsens dramatik.

#### Komedien

Ifølge Brandes innbefattet Nietzsches kritikk at dannelsesfilisternes samfunn gjorde «de ualmindelige Mennesker Livet surt» (Brandes, 1889: 572). Dette er mildt sagt treffende for Kareno, men i motsetning til å være «ualminnelig» er det Karenos problem – og trilogiens paradoks – at han i stor grad er en latterlig skikkelse. Kareno mangler helt Glahns panske vitalisme. Han er en skrivebordsfilosof som arbeider dag og natt uten blick for noe annet enn sin filosofi.

Elina og Kareno er på randen av «eksekusjon» og avhengige av at Kareno enten får stipend eller at hans verk blir antatt og trykket. Når Kareno dermed nekter å revidere for å få avhandlingen gjennom institusjonens og forlagets sensur, bøyer han seg ikke, selv i sin ytterste nød. Mens hans meningsfelle Carsten Jerven reviderer sin avhandling for å få penger til en

forlovelse med frk. Nathalie Hovind, og slik bokstavelig talt faller for kvinnen, viker ikke Kareno en tomme. Han ser overhodet ikke Elina, eller hvordan hun glir fra ham og over i «Bladmand», «Journalist» og «Overløper» Endre Bondesens armer. Bondesen kjenner vi fra *Redaktør Lyng og Ny jord*, og han er fortsatt den samme pragmatiske kynikeren som snur seg etter valgarometeret og konjunktorene. I det melodramatiske trekantdramaet kan vi imidlertid ikke unngå å tildele Elina en god del sympati. For henne representerer Bondesen en mulighet for å komme ut av det nitraste hjemmet. Bondesen gjør, som hun sier, at hun endelig føler «Liv i mig» (VRP: 247). Med ham vil hun i livslustig lettsindighet synge «'Det bruser en Vaar over Jorden'» (290).<sup>122</sup>

Når det går opp for Kareno at Jerven har «revidert» og med det slått om, omtaler han det både som forræderi og prostitusjon. Jerven har, sier Kareno, solgt seg «paa hver eneste Side, paa hver eneste Side» (VRP: 168). Dette synspunktet understøttes av at Jerven forsøker å gi halvdelen av stipendet til Kareno som bot for skaden. Pengene kunne reddet Kareno og Elinas finansielle situasjon, men Kareno er ikke som Jerven. Kareno er ingen overløper, men en parodi av den trossige Brand-skikkelsen, han selger seg ikke. Tvert om bryter han alle bånd med Jerven, noe som også medfører et omslag hos frk. Hovind. Når ikke Kareno vil ha noe med Jerven å gjøre, vil heller ikke hun ha det. Kareno hindrer dermed Jervens forlovelse, og når han senere nekter å gjøre noe for å bedre situasjonen, blir bruddet (ufrivillig) komisk bittert. For hvorfor skulle Karenos reaksjon virke så sterkt på frk. Hovind? For Jerven er det imidlertid alvor, og han sverger hevn: «Naarsomhelst du rører dig, Kareno, skal jeg være dig i Hælene [...] Skriv dine Afhandlinger, giv du din store Bog, jeg skal finde dig og slaa dit Navn klangløst med ét» (VRP: 260).

Jerven blir Gyllings arvtaker og han vinner dermed etterhvert posisjonen til å sette alvor bak denne trusselen. Jerven mister imidlertid æren, han blir stemplet som «overløper», og i motsetning står Kareno rank tilbake. Kareno mister imidlertid på sin side muligheten for sosial, økonomisk og vitenskapelig oppdrift. I likhet med Glahn fortrenses altså Kareno. *Ved Rigets Port* avsluttes med at Elina forlater Kareno. Som Nora går hun ut at huset i

---

<sup>122</sup> Hamsun har et dikt med tittelen «Lad det spille med Vaar over Jorden» som minner sterkt om Elinas sang.

siste akt. Hun forlater imidlertid hverken barn eller søker frihet.<sup>123</sup> Hun tar av sted med Bondesen, og ironien er selvsagt at Karen som svermer for alt som er befalende, ikke engang er herre over sin egen kone (Berndorf, 1895). Ifølge Edvard Brandes forstod Karen «grumme lidt af den Filosofi, som han dyrker» (Brandes, 1895). På denne måten parodierer Hamsun Ibsens ekteskapstragedier i komediens form. Skal vi tro Nærup, var det også denne siden av stykket som ble vektlagt under oppsetningen i 1896:

Medens det ved læsningen virkede som en temmelig abstrakt, glimtvis aandfuld skildring af en ensom selvtænkens kamp mod en lav, dum troløs verden, – blev det paa scenen til en ganske ordinær komedie om en mand, som forsømmer sin kone og i den anledning rammes af den velfortjente straf, at hun bedrager og forlader ham (Nærup, 1896: 950).

Mens det for Nærup i 1896 var tidsbildet og filosofien som var det beste ved stykket, var det omvendt for en ung Helge Krog nærmere tjue år senere. Da stykket ble satt opp igjen i 1914, skrev Krog nemlig at det var filosofien, ikke komikken, som virket skjæmmende. Hamsun, skriver han, hadde gjort Karen en tjeneste ved å nekte ham å «komme til orde med de prøver, han gir paa sin filosofis art og indhold. Ti det er prøver uden verd, og de stempler ham ubønhørlig som diletant» (Krog, 1914). I trilogiens neste stykke er det imidlertid få spor av diletantisme. Her er det nemlig langt mindre komikk og satire, og her er også både generasjonskonflikten og de filosofiske replikkene kommet i bakgrunnen for å spille vitalismen direkte ut på scenen i et

---

<sup>123</sup> Ibsen-referansene peker her ikke bare til *Et Dukkehjem*, men også til *Lille Eyolf* som kom året før *Ved Rigets Port*. Som Edvard Brandes påpekte, er det mye ved Karen og Elinas forhold som inviterer til å lese det som en parodi over Ibsens Almers og Rita (Brandes, 1895). Almers arbeider som Karen ustanselig på sin avhandling som aldri blir ferdig, og som Rita føler Elina seg avvist. Til forskjell er det imidlertid ikke Almers' «menneskelige ansvar» Karens filosofi handler om, og det er heller ikke ekteskaps-, men generasjonskonflikten som utgjør tyngdepunktet i handlingen. Det er tvert imot motsetningen mellom Almers og Karens ulike filosofiske holdning som danner grunnlaget for konflikten i stykket. Denne parodien gjenfinnes i hele *Ved Rigets Port* og da særlig når det gjelder den utstoppede falen Elina gir Karen i trettiårsdagsgave. Den utstoppede falen er, som Karen sier et «tomt, utstoppet Skind» (VRP 72). I drepene ironi gjøres Falken til et symbol for Karen ved at mannen som har utstoppet den, omtaler den som en «av dem som tenker» (VRP 71). Som den døde utstoppede Falken er Karen et tenkende tomt skinn. For samtidskritikerne minnet hele denne symbolikken og særlig de dunkle replikkene til Fugleutstopperen om Ibsens «Rottejomfru». Sigurd Bødtker, kanskje Norges viktigste teaterkritiker på 1890-tallet, tok Hamsuns parodi på kornet. Ifølge Bødtker var det ikke godt å vite hva annet Hamsun hadde ment med Fugleutstopperen enn «at Hamsun den skjælm, som jo intet godt øie hadde til Ibsen, i al underfundighet har villet drive gjøn med den Ibsenske symbolisme?» (Bødtker, 1924: 148).

symbolsk drama som det ifølge Nærup «blot undtagelsesvis» kunne være tale om å «forstaa» (Nærup, 1897: 47).

*Livets Spil*: Skjebnens herskende makt

*Ved Rigets Port* er ikke bare et selvstendig drama, det danner med undertittelen «Forspil» også opptakten til trilogiens to neste stykker. Tradisjonelt regnes ikke dette å gjelde i like stor grad for *Livets Spil* som *Aftenrøde*, siden *Livets Spil* ikke i samme grad griper tilbake til *Ved Rigets Port* og viderefører karakterene derfra, men er satt til Nordland i et relativt uavhengig stykke. Det er imidlertid klare paralleller mellom de to stykkene, og tydeligst blir de om vi forstår det i forlengelsen av Hamsuns egen karakteristikk av at *Livets spill* foregikk «inde i 'Riget'» (Hamsun, 1994: 473). Akkurat hva Hamsun har ment med denne karakteristikken, er vanskelig å tyde, men leser vi den som uttrykk for at det her dreier seg om et langt mer indre psykologisk drama, er det nærliggende å lese *Livets Spil* som en symbolistisk fremstilling av Karenos filosofi i *Ved Rigets Port*.

*Livets Spil* er i motsetning til *Ved Rigets Port* ikke et tradisjonelt drama. Handlingen er lokalisert til et nordlandsk handelssted som minner om *Pans* Sirilund. Som i *Pan* følger handlingen også her årstidene fra vår til vinter, og som i Glahns beretning er det et drømmende og symbolsk preg over *Livets Spil*. I dette dramaet er det på ingen måte snakk om å overholde klassiske krav, men om et symbolsk idédrama som fristiller det fra den realistiske tradisjonen. Den ytre rammen er imidlertid klassisk nok. Som i *Kong Ødipus* er det en pest som hviler i bakgrunnen for handlingen. Pesten sprer seg som en dødelig feber fra nord, og i denne situasjonen møter vi Kareno i sin manndom.

I motsetning til Jerven, som vi bare hører om, men som nå har blitt professor, er Kareno fremdeles en kand. phil. som sliter med å få utgitt sine bøker. Jerven har holdt sin lovnad og skrevet imot ham (Hamsun, 1896: 4).<sup>124</sup> Fortrengt nordover har Kareno tatt post som huslærer for herr Otermanns to sønner. Elina som forlot ham til fordel for Bondesen har han ikke med seg, men hun kommer etter hvert etter med dampskipet. Som huslærer får Kareno bygget et tårn hvor han skal skrive ferdig et stort verk om rettferdigheten. Ifølge Kareno har han nemlig skrevet ferdig sin «Sociologi, nu skriver jeg min Metafysik» (LS: 13). På tomten han er lovet, finner imidlertid Otermanns arbeidere marmor. Otermann starter med å utvinne denne marmoren, men i

---

<sup>124</sup> Alle videre referanse gis bare med LS og sidetall.

motsetning til at dette – slik vi også skal se det i *Markens grøde* – har velstandsøkende effekt, fremstilles det som utpining, forfall og økonomisk ruin, og arbeiderne som en truende masse. I stedet for at Otermann og stedet nyter godt av minene, presenteres vi for en satire hvor Otermann tilsynelatende blir fattigere og fattigere. Arbeiderne fremstilles i denne sammenhengen som parasitter, de suger all hans kapital og ære fra ham. Til Kareno sier han:

HR. OTERMANN

Dere udplyndrer mig allesammen. Dere er uden Barmhjærtighed stirrer mot venstre. Ser De det sorte dør? Det er Minerne. Nu kommer de hjem, nu har de gjort Dagens Gærning ude i mine Berg, i mit Marmor. Å, det er en Bande (LS: 170).

For hver åre marmor arbeiderne finner, mister Otermann noe av sin tilsynelighet. Hjalmar Christensen kommenterte dette slik:

Han blir pludselig rig, og guldets djævel besætter ham ganske. Et tilfælde omskaber ham. Han blir gjerrig, dum, mer end halvgal af næringsssorger. Meget af det han sier og gjør virker ganske grinagtigt. Hamsun har villet gi en guldets tragikomedie (Christensen, 1901: 332).

I motsetning til å bli rikere virker det tvert imot som om Otermann blir fattigere og fattigere og stadig mer utpint.

I dette forløpet spilles Karenos «sosiologi» fra *Ved Rigets Port* ut. Da Professor Gylling leste Karenos verk med stadig sterkere forskrekkelse het det nemlig:

De [Karenos] harcellerer Englænderne for deres Humanisme, deres »saakaldte Humanisme«, som De kalder det, De paataler Nutidens Arbejdervenlighed og finder den absurd [...] Arbejderne er ikke alene gaaet af Brug som Drivkraft, men deres Stilling som uundværlig Menneskekaste er ophævet. [...] Nej, her er det. hæver Stemmen. Dengang de var Slaver, gjorde de sin Gærning, de arbejdede. Nu arbejder i deres Sted Maskiner i Damp, i Elektricitet, i Vand, i Vind, og Arbejderne blir derved mere og mere en overflødig Race paa Jorden. Af Slaven er der bleven Arbejder, av Arbejderen Parasit, fra nu af uden Mission lenger i Verdens Liv (VRP: 44–45).

For Karenos er arbeideren en del av en kapitalisme han forakter. Blandet med den nietzscheanske forfallshistorien om «slavemoralen» er det en vitalistisk kulturkritikk av enhver form for humanisme og sosialisme som her kommer til uttrykk. Mens *Ved Rigets Port* formulerer denne kapitalismekritikken, fremstilles den scenisk i konflikten mellom Otermann og hans arbeidere. Vi

finner denne kritikken også aktualisert flere andre steder i forfatterskapet, som for eksempel i diktet «Himmelbrev til Byron», hvor det heter «Nu, Ridder, er Tiden at komme tilbake! / Vort Liv smittes ned af Arbejderkrapyl, / af Fredspratets Plage, af Kvindesagshyl» (Hamsun, 1904: 91).

I motsetning til *Ved Rigets Port* og *Aftenrøde* er det er imidlertid ikke vitalismens kulturkritikk, men dens «eksistensialisme» som er det mest fremtredende i *Livets Spil*. Tross utbyggingen av marmorminene får nemlig Kareno bygget sitt tårn, hvor han skal filosofere. Her skal Kareno arbeide badet i sollys, og han fremstår her som en langt mer faustisk skikkelse enn tidligere. Kareno har «tænkt og grublet», han vet «hvad Mennesker vet», men «vil vite mere» (LS: 14). Kareno vil som Faust før ham oppheve den «jordiske Erkendelse» og nå frem til bunnen, det innerste prinsipp som holder verden sammen. I denne handlingen er både kulturkritikken og alderdomsproblematikken skjøvet i bakgrunnen for det å «lade [s]ig indlære af Tingene, [...] lytte ved deres Dør» (LS: 15). Det er altså ingen kjedelig skrivebordsfilosofi Kareno står for, men en nærmest okkult vitalisme:

Vore Øjne ser alle Genstande runde; jeg vil prøve at se Flader. Det er ikke umuligt. Jeg vil lære mere, jeg vil udgranske alt og lægge det på Minde. rejser sig henreven. Glas og Lys, siger jeg; Glas og Lys. Jeg sætter lidt Haab til det. Jeg kunde kanske ved et optisk Falskneri prøve at ophæve min jordiske Erkendelse. Det maatte kunne lykkes. Jeg vil opløde min Hjerne med Lys og kanske hænsætte mig i visse klare Tilstande. bevæget. Aa, hvor gjerne jeg vilde finde frem til Bunden (LS: 12).

I bevegelse og patos setter Kareno sin lit til at lys og glass skal oppløde ham, slå gnister i hans hjerne, gjennomtreng hans bevissthet og få ham til å se flater.

Solens og lysets kraft var sentral i mye eksperimentell tenkning da *Livets Spil* ble skrevet. Karenos spekulative soldyrking minner imidlertid mer om Strindbergs okkulte alkymistiske eksperimentering i Paris da Hamsun ble kjent med ham i årene før han skrev *Livets Spil* (Lamm, 1961: 244–246). Alle forsøkene på å oppheve den jordiske erkjennelsen til tross: Kareno når like lite tingene, som han når nærmere bunnen. Kareno skriver heller ikke ferdig kapittelet om rettferdigheten som han arbeider med, og som han omtaler som «den vise Nemesis» (LS: 41). Som i tilfellet Glahn kommer det en forelskelse i veien. Kareno møter Teresita og «arbejder ikke mer, jeg faar ikke mit Kapitel om Retfærdigheden færdigt, fordi jeg altid tænker på Dem» (LS: 130).



Teresita minner en hel del om Edvarda. Hun er 25 år, slank og har samme erotiske kraft som Edvarda. Teresita er imidlertid både drøyere, villere og langt mer dyrisk. I nærmest grenseløs amoral får hun den symbolske karakteren Thy til å bringe stedets fyrtårn en lampe uten olje. Dette gjør hun for å hindre dampskipet med fru Karenos å komme frem. Skipet forliser, men Elina overlever. Teresita har imidlertid ingen kvaler ved hverken å gjøre dette eller alle livene hun spiller med, bare for å hindre Karenos kone. Nærup formulerte det slik:

Hun er den moderne Kvindesfinx i en forbausende ny, forunderlig fremmedartet Inkarnation, – Hunnen opfattet som det fuldkommen uansvarlige og moralfrie Driftsvæsen, det grumme umættelige Rovdyr, der jager sit Bytte, hvor det lyster (Nærup, 1905: 112).

Teresita inngår som Edvarda i et trekantdrama, men i stedet for at det her er en baron eller en doktor, er det telegrafisten Jens Spir som spiller Karenos rival. Jens Spir er villig til å gjøre alt for Teresita som stort sett håner ham i en maktkamp som ligner den mellom Glahn og Edvarda. Mot slutten av stykket vil hun ha Thy til å bringe en pistol til Spir, formodentlig for at han skal skyte seg. Men det er hun selv som blir skutt. I tillegg til pistolen gir nemlig Teresita Thy en mynt. Når han skal ta i mot den mister han pistolen og et skudd går av.

I dette forløpet hvor livet – i tråd med tittelen – spiller med menneskene får Thy en symbolsk betydning. Thy har sitt navn fra krigsguden Ty, men går bare under navnet «Rættferdigheten». Han har få menneskelige egenskaper og dukker utelukkende opp i anspente situasjoner med et budskap han aldri får fremsatt. Thy gjøres imidlertid til et symbol for tittelen, og slik fremstilles det som kan forstås som stykkets sentrale konflikt, nemlig den mellom det menneskene kaller «rettferdigheten» og Livets egen lov.

Tittelens betydning fremstilles særlig i en storslått markedsplass-scene i tredje akt. Scenen består av en lang rekke ubestemmelige karakterer, hvor mange bare betegnes som «Handelsmanden», «En ung Gut», «Flere» eller rene symbolske figurer som «En Stemme», «Den Drukne Mand», «Læstadianeren» eller bare «En». I tillegg til alle de ulike stemmene som kommer til orde spiller en «musikkbande» støyende i bakgrunnen. Det er i alt over 40 personer i denne akten, og skulle den spilles ut, ville det blitt en storstilt scene av ulike stemmer. Her når også feberens tettstedet og dramaet slår om i en karnevalesk krise, hvor Gud anropes på «alle Sprog» (LS: 129). Midt i dette mylderet settes Thy på prøve.

Thy får alltid en krone av Otermann når han kommer, og i jakten på en mynt som kastes til ham går han over ende:

TERESITA

Der er Thy. Du skal ha Kronen slænger Mynten til ham og gaar ud tilhøjre med den gamle Kone.

Thy skynder sig frem, snubler i sine Sko og falder.

DEN ALVORLIGE MANN

Faldt du? rækker Thy Mynten og hjælper ham op.

NOGLE I MÆNGDEN strekker sig på Tærne:

Hvem faldt?

ANDRE

Retfærdigheden (LS: 153-54).

Dette optrinnet avslutter tredje akt, og symbolikken er klar. I møte med pengene velter Thy – den menneskene kaller «rettferdigheten». I kontrast kommer feberen, og tross alle rop om Gud herjer den uten menneskelige konsepter som Livet selv.

I konflikten mellom det som kalles rettferdigheten og slik Livet bare farer frem, støter humanismen og vitalismen sammen. Denne konflikten står i sentrum av stykket og når sitt klimaks idet Teresita blir drept og Karenos tårn brenner. Bakgrunnen for brannen er at Otermann, som har lovet å finansiere trykkingen av Karenos manuskript, setter fyr på tårnet for å spare penger. Slik Mack brenner ned Glahns hytte og med det fortrenger ham, gjør altså Otermann det samme. Det Otermann imidlertid ikke vet, er at hans egne sønner er i tårnet og dermed brenner inne. Akkurat idet Teresita har blitt offer for Livets spill, finner vi følgende replikkveksling mellom Thy og «sannsigeren» Spir:

JENS SPIR efter en Pause

Saa har du da udrettet dit Ærinde nu? Du, som altid vil si noget, kom du tilorde i dag?

THY

Skuddet gik af.

JENS SPIR

Ja, naturligvis ..... Er det dig, man kalder Retfærdigheden?

THY

Ja.

JENS SPIR

Ja, Retfærdigheden den er jo et blindt Dyr. Den hævner i Flæng. Dens Skud gaar af. tar Pistolen op og undersøger den for sig selv. Det er endnu et Skud tilbage opdager ilden i Taarnet. Hvad er det?

THY

Taarnet brænder.

JENS SPIR

Staar du her og ser paa at Taarnet brænder og siger ikke et Ord?  
trækker paa Skulderen. Naa, det er ogsaa ligegyldigt pludselig. Vet du, hvad  
Retfærdigheden er? Den er noget der borte i Skyen. Den staar taalmodig  
og ser paa at Menneskene forgaar sig, og saa slaar den ned og straffer  
med Døden (LS: 195–96).

«Retfærdigheden den er jo et blindt Dyr», sier Jens Spir og formulerer med det vitalismen som spilles ut på scenen. Det er ikke mennesket som styrer rettferdigheten, men Livet selv og i dets vold kan alt skje. Fremfor å trygle eller be er det dermed stoisismens ro og respekt for alt som skjer, som vektlegges. *Livets Spil* aktualiserer dermed så å si Spirs replikk ved å fremstille hvordan Livet huserer med menneskene. Alt skjer alltid og uansett etter Livets egen logikk, og den siste replikken før Thy står alene tilbake på scenen, er da også Karenos «Vise Nemesis!» (LS: 201).

I konflikten mellom menneskelig rettferdighet og det som bare skjer, aktualiserer Hamsun den vitalistiske forestillingen om et amoralsk univers preget av en blind livsvilje. Det er imidlertid ikke Schopenhauers nihilisme, men Nietzsches *amor fati*-tankegang – elsk din skjebne – som først og fremst blir betont. Da stykket ble oppsatt i Tyskland i 1911, stilte teaterkritikeren Thering følgende spørsmål i *Das literarische Echo*: «Ist der Titel so zu verstehen, daß das, was uns launisches Spiel und blinder Zufall dünkt, in Wahrheit Gerechtigkeit, Vorsehung, Nemesis ist?» (Thering, 1911: 1592).<sup>125</sup> Thering svarte følgende, og jeg tror han har rett i det: «Der Schluss will es uns glauben machen» (Thering, 1911: 1592).<sup>126</sup> Det er vitalismens skjebnemetafysikk som kommer til uttrykk, og i motsetning til i de andre stykkene er det ikke Karenos som inntar rollen som hovedpersonen i dette forløpet. Den plassen blir, som Simon Grabowski kommenterer, gitt til det metafysiske livsbegrepet:

[N]o single character ever becomes the center of the play. The real centre, the point of gravity of everything that happens, remains outside, above the characters: it is life itself pulling the strings (Grabowski, 1969: 320).

Det er Livet som blir hovedperson i *Livet Spil*, og for Hjalmar Christensen var det særlig Teresita som personifiserte dette. Ifølge ham var Teresita «den virkelige personifikation af stykkets tanke: hun spiller med

---

<sup>125</sup> «Er tittelen slik å forstå, at det som synes som lunefullt spill og blind tilfeldighet i virkeligheten er rettferdighet, skjebne, Nemesis?»

<sup>126</sup> «Slutten vil få oss til å tro det».

menneskeskjæbner, men selv er hun en brikke i den store hånd, hun drives viljelöst» (Christensen, 1901: 322). For Christensen ble Teresita på denne måten «levendegjørelsen af stykkets idé: livets lystige og brutale spil med mennesket» (Christensen, 1901: 332).

*Aftenrøde*: Kulturkritisk farse

Christofer Brinchmann kommenterte i en anmeldelse av *Livets Spil* at Kareno mot slutten stod «atter på bar Bakke, formodentlig atter kapabel til at gjøre Figur i endnu et Skuespil» (Brinchmann, 1896). Brinchmann fikk rett i dette, og to år senere kom «slutningsspillet» *Aftenrøde*. I dette stykket er vi tilbake både til byen og til karakterene fra *Ved Rigets Port*. Ifølge Edvard Brandes tok stykket for gitt at «*Ved Rigets Port* skulde være i alle Tilskueres Erindring» (Brandes, 1898). Ifølge ham kunne Hamsun dermed umulig ha tenkt seg det oppført, eller i det minste ikke oppført uten en direkte sammenheng med *Ved Rigets Port*. Ifølge Brandes var det nemlig umulig som enkeltstående skuespill (Brandes, 1898). Kareno er nå enda ti år eldre og med det nådd de femti som Hamsun anså som «avblomstringsalderen». Han synker nå, som det heter i foredraget, «ned til de oldingeanskuelser han i sin manndom har bekjempet» (Hamsun, 2008b: 197). I tillegg har Bondesen blitt en innflytelsesrik redaktør, og Jerven, som Gylling før ham, har inntatt rollen som byens autoritet. Jerven er selvskreven representant for partiet Høire ved valget. Elina har også mottatt et betydelig beløp i arv fra sine foreldre, og med pengene gjør hun tilværelsen stadig mer bekvem og borgerlig for både seg selv og Kareno. Siden hun er bondepике, er det imidlertid med Frøken Hovinds hjelp at huset blir møblert. Hovind vet hvordan et riktig by-hjem skal se ut, og slik blir det også pent og borgerlig hos Karenos.

Med frk. Hovind i huset forsøker imidlertid Jerven å stikke innom for å nå frem til sin ungdomsforlovede som han ikke har tapt sin kjærlighet til. Bondesen, som har fått datteren Sara med Elina, går inn og ut av huset som han lyster. Bondesen har imidlertid lagt sin elsk på Elinas tjenestepike Alexandra. Når han så ser Jerven på kjøkkenet med Alexandra, blir han rasende. I en farseaktig scene, hvor Hamsun spiller på sine ypperste satiriske strenger, diskuterer Bondesen og fru Kareno umoralen ved at Jerven skal ha kysset tjenestepiken:

BONDESEN

Han ..... han kyssed hende.

FRU KARENO opp:

Er De gal! Nej, det er som jeg sier tilbake til Bordet og ordner hæftigt i Papirer. Midt paa lyse Dagen, altsaa.

BONDESEN

Ja, hvad synes De!

FRU KARENO standser:

Alexandra skal ud straks (Hamsun, 1898: 68–69).<sup>127</sup>

Den åpenbare ironien er selvsagt at de to som blir så indignert, selv har et uekte barn sammen og står i hennes og hennes manns hjem og diskuterer et uskyldig kyss. Men dette kyss kommer i pressens offentlige lys, og det er alene mer enn nok til å frata Jerven hans stilling til å vinne valget. Redaktøren som har «håvt lidt at gjøre med den offentlige Opinion i snart en Menneskealder» (A: 64), sverter Jerven i avisen og legger alt til rette. Det er altså på grunn av sjalusi at Bondesen setter all sin makt inn på å overtale Kareno til å bryte med «Bjærget» og bli valgt i Jervens sted. Folket lar seg styre av pressen, og pressen, det vil si Bondesen, har manipulasjonens makt.

Kareno står altså «igen ved Rigets Port» (A: 85), og nok en gang bygges konflikten rundt spørsmålet om Kareno vil gå inn eller ikke. Her er det imidlertid ikke en revisjon som behøves, men et skifte av parti. Vil han fortsette som leder for foreningen «Bjærget», bygget over hans ungdomsfilosofi, eller vil han bryte og bli den forræderen han foraktet i sin ungdom? Kareno føler seg slett ikke gammel, men er begynt å tvile på sin ungdomsfilosofi. I diskusjon med den yngre generasjonen i «Bjærget», som dyrker ungdomsskriftene, blir han stadig minnet om hva han engang stod for. Personen Tare som er en av de mest fanatiske tilhengerne, leser opp fra Karenos bøker:

En Mand er psykisk og fysisk gammel, naar han er femti Aar. Han puster tungt, naar han skal knytte sine Skoremme, han maa hvile ud, naar han har skrevet sammen en Bog. [...] Hvorfor taaler I Løgnerne, I Unge? Hvorfor gaar I ikke ud paa Gaden og opsøger den Mand paa femti Aar og sier til ham: Avvejen, Gamle! Jeg er yngre end du. Dit Liv er til ende, skaf Plads for mit. Dø med Gud (A: 91–92).

Kareno er selv blitt femti, men føler seg ikke gammel og vedkjenner seg ikke lengre denne tenkningen. Tross flere advarsler og oppmuntringer bryter han dermed både med «Bjærget» og sin egen filosofi som forutsa at det ville skje.

Kareno blir altså selv et eksempel på sin egen alderdomstenkning. Dette resulterer imidlertid ikke bare i at han skifter side. Han går også aktivt

---

<sup>127</sup> Alle videre referanser gis kun med A og sidetall.

over på motsatt side og blir valgt med gode utsikter for statsrådspost. Når Kareno skal ta imot hyllesten for dette, forsøker Tare å drepe ham. I motsetning til Kareno er Tare en mann av handling. Før han skyter, minner han om Karenos eget bud: «Hva var det, man skulde gjøre med Renegaterne? [...] Man skulde skyde dem» (A: 188). Men Tare bommer, og farsen over demokratiet blir komplett. Opptrinnet blir reklame, og Kareno kan gå ut på balkongen og motta hyllesten med hele sin «familie», hans hustru som han ikke har vært sammen med på år og Bondesens barn som han aksepterer i det han «går over». Falitten er et faktum, «Ja. Det er Aftenrøde» (A: 196).

Som i Bjørnsons *Redaktøren* (1871) og i *Redaktør Lynge* er det altså et valg som danner bakteppet for handlingen i *Aftenrøde*. Det er imidlertid gjennom en lavkomisk intrige at handlingen utspiller seg, og i denne intrigen latterliggjøres ikke bare Kareno, men også parlamentarismen som ble innført gradvis i Norge fra 1884. På bakgrunn av en tjenestepike lar Hamsun hele utfallet av valget bero på redaktør Bondesens kvinnebedrifter og sjalusi. Slik blir den egentlige faktoren i demokratiet sladderpressen. Mens Hamsun spiller ut skjebnetematikken i *Livets Spil*, er det altså angrepet på demokratiet som kommer til uttrykk i *Aftenrøde*. Hamsun skriver med andre ord en satire over pressens makt og manipulering av demokratiet, slik han tidligere også hadde gjort i *Redaktør Lynge*. Som Hans Aanrud påpekte, står ikke Kareno tilbake for Hamsuns egen kritikk i foredragene:

Det karakteristiske er, at Hamsun slet ikke ser paa dette med Vemod eller Medlidenhet, men med ligefrem Skadefryd. Man kan se hvorledes det fryder ham at blotte Karenos Affeldighet Stykke for Stykke, ja næsten latterliggjøre ham. Hvorfor? Fordi Hamsun ogsaa har havt et andet Ærinde med sin Bog end bare at skildre Kareno. Han har vildt polemisere mod gamle Stabeiser i Almindelighed, og han leverer da ogsaa, som Sitater af Karenos ungdomsskrifter, et Angreb paa "Alderdommen", som i knitrende paradoksal Kraft og Indignation ikke giver hans bekjendte Foredrag noget efter (Aanrud, 1898).

Aanrud gjennomskuer Hamsuns polemikk i skuespillene og relaterer Karenos stemme med den han kjente fra Hamsuns egne angrep på generasjonen før ham, og da naturligvis i første rekke til Ibsen.

Omkostningene for den «forfalne» Kareno er imidlertid også mer dyptloddende skissert. Når Jerven gratulerer ham med å ha kommet etter, får han et kontant svar:

JERVEN

Da maa jeg oprigtigt gratulere dig med, at du er kommet efter, Kareno. Hvad er da egentlig Forskellen mellem min Overgang i Ungdommen og din Overgang nu? Nogen aar. Et Tidsspørgsmaal. Men du havde ikke ord stærke nok til at dømme mig dengang.

KARENO

Forskellen er den, at du gik over med røde Kinder og uden Modstand, mens mit haar er blet hvidt i en tyve Aars strid (A: 133-34).

Kareno tror selv på dette, men ikke uten kvaler. Han ønsker «at være en ubøjjelig Aand» (A: 108), men tror samtidig ikke lenger på sine ungdoms meninger. Problemet han står overfor, er altså at om han «går over», da bryter han med sin ungdom. Vedblir han å stå der han står, så er også det et «Frafald fra min Overbevisning» (A: 155). Til sin kone konkluderer han: «Man taler om Frafald, men man taler ikke om Overbevisning og om Samvittighed. Dybere set staar Frafaldet i Udviklingens Tjeneste det ogsaa» (A: 173). Når Kareno dermed har funnet sin ro og står igjen i sluttscenen med te og slåbrok etter «et langt Kampliv» (A: 187), kan livets aftenrøde virkelig ta til.

Kjernen i *Aftenrøde* kan dermed sammenfattes i aldringsproblematikken og hvordan aldring og livsforholdenes forbedring fører til Karenos fall, også han bukker under for Livets lov. Kareno når avblomstringsalderen og blir selv et offer for Livets blinde satire. Denne tematikken er en del av trilogiens overordnede vitalisme, hvor det er kampen *mot* Livet som står i sentrum. Carl Morburger beskrev dette slik:

Ein Drama ist für ihn [Hamsun]: der Kampf des Einzelnen gegen das Leben. Das Leben ist für ihn: die unbedingt notwendige Wandlung des Ichs. Und so ist ihm ein Drama eigentlich nur: der Kampf des Ichs gegen die eigenen Wandlungen, gegen diese unhörbaren, unsichtbaren, unklärbaren Wandlungen (Morburger, 1914: 706).<sup>128</sup>

Kareno kjemper *mot* Livets ubønnhørlige nedbrytning av mennesket, men må gi tapt til slutt. Heller ikke han klarer å stå oppreist til siste slutt.

Som Rolf Nyboe Nettum har påpekt, kontrasteres Kareno her med bifiguren Leo Højbro. Til forskjell fra Kareno står nemlig Højbro på de unges side, selv om han er eldre enn Kareno. Højbro kjenner vi fra *Redaktør Lyng*e som den standhaftige, ubøyelige og rett-tenkende radikaler som tror på «Hjærtets Adel, paa Hjærtets Dannelse» (Hamsun, 1893b: 60-61). Denne mann står ved siden av Kareno og sier: «Jeg kan med lige saa stor Ret si: se paa

---

<sup>128</sup> «Et drama for ham [Hamsun]: Den enliges kamp mot livet. Livet er for ham: Jegets ubetinget nødvendige endring. Og dermed er et drama for ham egentlig bare: Jegets kamp mot sin egen endring, mot denne uhørlige, usynlige, uforklarlige endring».

mig, Ivar Kareno. Jeg er ældre end dem» (A: 97). Nettum har oppsummert det slik: «Forfatteren holder en ventil åpen. [...] Det er alltid håp for de hvithårede» (Nettum, 1996: 27).

#### Ekspresjonisme og vitalisme

Mens både *Ved Rigets Port* og *Aftenrøde* kan sies å være en komisk parodi over Ibsens borgerlige drama, er det i *Livets Spil* snakk om en langt mer ekspressiv dramatikkk beslektet med Strindbergs drama. Rolf Nyboe Nettum har påpekt dette og hevdet at *Livets Spil* gjør krav på «å være Norges første før-ekspresjonistiske drama og i formen et avgjørende brudd med Ibsen-tradisjonen» (Nettum, 1996: 24).<sup>129</sup> Strindberg blir sammen med Frank Wedekind ofte regnet som en viktig forløper for den tyske ekspresjonistiske dramatikken. Men kan det her være grunn til også å peke på Hamsun? *Livets Spil* kom på tysk i 1910, samtidig med at ekspresjonismen gjorde seg gjeldende og kanskje kan Hamsun også regnes som en viktig person i dette landskapet.

*Livets Spil* skapte skandale da det ble satt opp første gang, og da særlig på grunn av Teresita. Teresita ble ikke positivt mottatt. Tvert imot reagerte man så sterkt på hennes dyriske drift at både *Morgenbladet* og *Aftenposten* trykket et opprop mot å vise hennes «umoralske oppførsel på scenen» (Kolloen, 2003: 209). Som Jørgen Haugan har påpekt, ble Teresita, sammen med beskrivelsen av enken i novellen «Livets Røst» (1896) – som puster lettet ut ved mannens død og tar den navnløse fortelleren til sengs i rommet ved siden av hans lik – for skandaløse til at Hamsun ble tildelt et sårt tiltrengt stipend i 1896 (Haugan, 2006: 145–146). Hamsun som ble presset av en rekke kreditorer trengte pengene og ble rasende. Viktigere var det imidlertid at også sentrale litteraturpersonligheter slo ned på de to skandaliserte tekstene, og at den ene av dem var Bjørnson. Til Albert Langen – som akkurat var blitt hans svigersønn – skrev Bjørnson at «Livets Røst» var «den rene pornografi» og at forleggeren prostituerte seg ved å trykke den (sitert i Haugan, 2006: 145). Hamsun, som var hos Langen i München, ble informert om dikterhøvdningens reaksjon. Ifølge Kolloen skal Hamsun ha blitt skuffet over reaksjonen, men det

---

<sup>129</sup> Dramaforskeren Knut Ove Arntzen fremhever i forbindelse med *Livets Spil* det folkelige kabaret-teateret Hamsun kjente fra samtidens Kaféliv som betydningsfullt for forfatterens dramaturgi (Arntzen i Holm et al., 2014: 187). Arntzen skriver også om stykket og nyere oppføringer av det i (Arntzen, 2012).



verste var imidlertid, skriver Kolloen, at Bjørnson heller ikke hadde sans for *Livets Spil* (Kolloen, 2003: 203).

Bjørnsons angrep på «Livets røst» hindret ikke Langen i å trykke novellen. Når det gjelder svigerfarens dom over *Livets Spil*, ser det imidlertid ut til at den var med på å forhindre at skuespillet ikke ble oversatt før i 1910. Dette var ergerlig for Hamsun og i brev til mesteren ber han innstendig Bjørnson om å lese stykket en gang til:

Hr. Bjørnstjerne Bjørnson.

Jeg skulde ønske, at De vilde læse «Livets Spil» en Gang til. De har ved Ingenting at forstaa af den og ved derpaa at snakke om den forhindret, at den kommer ud paa Tysk. Det er den dybeste Bog, jeg har skrevet. Jeg har lagt al min bittre Grublen i den, og jeg tør forsikre, at jeg ikke grubler saa lidet. Efter Deres Mening var den ogsaa umulig som Drama, – alle, som har skrevet om den, endog Angriberne, mener i højeste Grad det stik modsatte. Nu ligger den der; for Langen siger, at et Ord af Dem har mere Værdi for ham end alle andres.

Jeg ønsker ikke at bringe Langens Forlag Tab. Men «Livets Spil» er skrevet i ét Aandedrag, med Sjælen i min Hals, og jeg er kanske ikke aldeles ukyndig om, hvad stor og liden Digtning er. «Livets Spil» vil faa sin Tid (Hamsun, 1995: 27).

Ifølge dette brevet ser det ikke ut til at Bjørnson bare reagerte på tenkningen og «moralen» i *Livets Spil*, men også på formen. Bjørnson synes å ha ment at den var «umulig som Drama».

Selv om Hamsun skriver at kritikerne hevdet det «stik modsatte», var det mange som delte Bjørnsons skepsis. Christofer Brinchmann – som hadde vært en av de mest begeistrede anmelderne av *Pan* – oppsummerte det slik:

Paany et Drama av Hamsun! Og denne gang et med Fut og Fyr i, rigt og intenst, skiftende og æggende. Men samtidig saa halvbarbarisk i sit Kulturindhold, saa halvironisk i sit Taskenspiller-Alvor; dybsindigt og naivt, plat og vittigt om hinanden, i gjækkende Virvar; et *brouhaha* af kaade Indfald og skingrende Kynismer. En Farce med metafysisk Grundtanke, et filosofisk *bouffonnerie*. Eller om man vil, en Livets Tragedie uden Patos og Lyrik – En Skjæbne-Hopsa, en lystig *danse macabre* af dumpfe Drifter, afbrudt ved et Vaadeskud løsnet af "Retfærdighedens" Inkarnation, en affældig Idiot (Brinchmann, 1896).

Brinchmann peker både på *Livets Spils* «Fut og Fyr», dets intensitet og eggende virvar. Lite av dette tas imidlertid til inntekt for en sjangerfornyende ekspresjonisme. Tvert imot er kritikken streng mot stykkets formelle kvaliteter. Ifølge Hamsun kom imidlertid *Livets Spil* til å «faa sin Tid». Det fikk det også et og to tiår senere, og da ikke i Norge, men i Russland og Tyskland,

hvor det ble lest og fremført som «wahrhaft expressionistisch» (Viertel, 1919: 144).

Den tyske ekspresjonismen regnes til perioden omkring 1910 til midten av 1920-tallet. Ifølge Ernst Schürer søkte ekspresjonistene «for a new meaning and new values in life» (Schürer, 2005: 237). Ifølge Schürer er ekspresjonistisk drama særlig kjennetegnet av å være idédramatikk, der figurer fremstår som rene sjablonger over en filosofisk holdning, og som mange har bemerket er det en tett forbindelse mellom ekspresjonisme og vitalismen. Thomas Anz har spissformulert dette forholdet ved ganske enkelt å vise hvordan ekspresjonismen var preget av en «Hunger nach Leben» (Anz, 2010: 51). I Günter Martens' grunnleggende undersøkelse av forholdet oppsummeres det slik:

Der expressionistische Angriff gegen die Zeit, gegen die gesellschaftlichen Zustände der willhelminischen Epoche erfolgte unter dem Zeichen des Lebens, Nietzsche und die Lebensenthusiasten der Jahrhundertwende bestimmten Stoßrichtung und Vokabular der Zeit- und Kulturkritik; hier empfangen die Expressionisten ihren revolutionären Impetus, der eine folgenreiche Veränderung der dichterischen Sprache nach sich zog, hier wurzelte freilich auch der Irrationalismus der Bewegung, dem eine reale Analyse der kritisierten Phänomene wie auch ein konturiertes Gegenbild einer künftigen Gesellschaft versagt bleiben mußte (Martens, 1971: 289).<sup>130</sup>

Martens' oppsummering av forholdet mellom vitalismen og ekspresjonismen, er i stor grad også beskrivende for *Livets Spil* og fremfor alt karakteren Thy. Det er imidlertid *Livets Spils* karakter av å være en *visjon*, mer enn et realistisk forløp, som peker frem mot ekspresjonismen. Kasimir Edschmid, som i 1922 omtalte Hamsun som en «Expressionist, wie kaum ein anderer typisch für diese Zeit» (Edschmid, 1922: 34), beskrev i det berømte manifestet «Über den dichterischen Expressionismus» den ekspresjonistiske kunstneren nettopp som en som ikke bare registrerte, skildret og gjenga hva han så, men søkte, erfarte og skapte visjoner hevet over plikt, moral, samfunn og familie, hvor mennesket bare var menneske (Schürer, 2005: 238).<sup>131</sup> Det vi skal oppleve

---

<sup>130</sup> «Det ekspresjonistiske angrepet mot tiden, mot de samfunnsmessige tilstandene i den Wilhelminske epoken stod under Livets tegn, Nietzsche og århundreskiftets livsentusiaster bestemte tids- og kulturkritikkens vokabular og støtning; her hentet ekspresjonistene sin revolusjonære impetus som dro med seg en vellykket endring av det dikteriske språket, og her fantes naturligvis også røttene til bevegelsens irrasjonalisme, som hindret både en reell analyse av de kritiserte fenomenene og et tydelig motbilde av et fremtidig samfunn».

<sup>131</sup> «ekspresjonist, typisk for denne tiden som knapt noen andre».

gjennom det ekspresjonistiske formspråket, er altså ikke et forsøk på å etterligne et realistisk forløp, men en ekspressiv visjon hevet over alle samfunnsmessige barrierer. Dette er treffende for *Livets Spil*, hvor «Livet selv» får hovedrollen, og den som kanskje har forstått dette best, er den berømte russiske teaterpionéren Konstantin Stanislavskij.

Stanislavskij anses for «å ha lagt grunnlaget for moderne [...] skuespillkunst, hvor det gjelder å 'gripe sjelen' i rollen og framstille den fiktive dramatiske personen så nøye som mulig» (Helland og Wærp, 2005: 133). Stanislavskij satte i 1907 opp *Livets Spil* med seg selv i rollen som Karen og Olga Knipper – Anton Tsjechovs kone – i rollen som Teresita. Ifølge Stanislavskij var Hamsuns stykke genialt, og det særlig fordi forholdet mellom form og innhold smeltet sammen på en måte som fikk ham til å se dem fullstendig som ett. Han kommenterte det slik: «Around this tragedy of the human spirit swirls the life of the earth» (Stanislavskij, 1980: 473). Ifølge Stanislavskij selv var denne oppsetningen et «historisk vendepunkt» for ham, i sine memoarer skriver han at det var i denne produksjonen at han «first consciously applied all my attention as a stage director and actor almost entirely to the inner character of the play and its roles» (Stanislavskij, 1980: 474).

Ifølge Johannesen var Stanislavskijs oppsetning preget av et scenelys som skapte «virvlende skygger fra alt som var i bevegelse på scenen» (Johannesen, 2005: 71). Sammen med ulike lydeffekter som et sveiveorgel skapte dette, ifølge Johannesen, en «symbolistisk-ekspresjonistisk iscenesettelse av det livet som spiller med alt og alle» (Johannesen, 2005: 71). Ifølge Stanislavskij ble denne oppsetningen gjenstand for en så polarisert mottagelse at han kaller suksessen den skapte, for «scandalous». Han beskriver det slik:

The liberal half of the audience, those of the left, with the sharpness and courage so characteristic of them, applauded the actors in 'The Drama of Life' madly, and cried, 'Death to realism! Down with crickets and mosquitos! Long live the Left! All praise to our best theatre!'

At the same time, the more conservative half, that of the right, hurt and insulted, hissed demonstratively and exclaimed, 'Shame on the Art Theatre! Down with the decadents! Long live the old theatre!' (Stanislavskij, 1980: 478).

Stanislavskij skapte ikke bare en egen dramateknikk som dannet en egen «skole» i Europa, men fikk i løpet av 1940- og 1950-tallet også sterk

innflytelse i USA gjennom for eksempel «The Group Theatre» og «The actor's Studio» i New York. Her ble skuespillere som Marlon Brando, James Dean, Marilyn Monroe og Paul Newman utdannet, og tar vi med at det angivelig var Hamsuns vitalisme som fikk Stanislavskij til å utvikle det som i dag ofte bare omtales som «metoden» eller «Stanislavskij-systemet», da blir Hamsun – historisk sett – også en betydeligere dramatiker enn han ofte regnes som.

#### Hvorfor drama?

Et spørsmål som går igjen i forbindelse med *Kareno*-trilogien, er hvorfor Hamsun etter stor suksess med romanen, gikk over til en sjanger han selv hadde nedvurdert så grovt bare få år tidligere. Ifølge Hamsun hadde det ikke levd «en dramatiker på jorden» som var «fin psykolog» (Hamsun, 2008b: 33). Tvert imot stod dramaet for en karakterfortegning og typeskildring som ikke var fintfølede og ekspressiv nok til å uttrykke de ubevisste forbindelsene mellom mennesket og Livet. Dramaet var som sjanger rett og slett ikke tilstrekkelig dyptloddende og finstilt, men «en for snever ramme til å kunne inneholde annet enn sjeler i konturer» (Hamsun, 2008b: 31).

Robert Ferguson og Ingar Sletten Kolloen har pekt på at det må ha vært økonomiske grunner fremfor litterære som førte Hamsun til dramaet (Ferguson, 2010: 163, Kolloen, 2003: 193).<sup>132</sup> Honorarene var høye ved teateret, og i tillegg solgte man bøkene på lik linje med romanene. Altså kunne et drama rent økonomisk gi mer igjen. Ifølge Kolloen hadde imidlertid Hamsun også bitt seg merke i en karakteristikk Bjørnson hadde gitt av ham. I forbindelse med *Redaktør Lyng*e uttalte nemlig Bjørnson at han trodde «den mand, der har skrevet 'Redaktør Lyng'e', har dramatisk talent» (Bjørnson sitert i Kolloen, 2003: 193). Kolloen vektlegger denne bemerkningen som betydningsfull. Som både han og andre biografer påpeker, var en av Hamsuns viktigste motivasjonsfaktorer imidlertid ikke knyttet til Bjørnson, men Ibsen. Johannesen beskriver denne motivasjonen som en «nesten uimotståelig fristelse til å slå verdensberømmheten på hjemmebane» (Johannesen i Dingstad, 2005: 57). Figueiredo oppsummerer spekulasjonene rundt Hamsuns dramatiske motivasjon treffende når han kort og godt forklarer at Hamsun

---

<sup>132</sup> Flere brev peker også mot dette. Til Johan Bojer skriver for eksempel Hamsun i desember 1894: «Jeg tror ikke paa Skuespillet, jeg ringeagter det som Kunst og finder dets Form umulig til Menneskefremstilling; men det er ialfald det, man tjener Penge paa og kanske faar jeg selv forsøge det engang» (Hamsun, 1994: 437). Tore Hamsun siterer også faren på at han aldri ville «skrevet dramaer hvis jeg ikke hadde behovet penger» (Hamsun, 1992: 223).

valgte dramaet fordi det å erobre teateret var viktig når man – slik Hamsun gjorde – tok mål av seg å bli landets største forfatter (Figueiredo, 2014: 85).

Teateret var Ibsens område, og når Hamsun beveget seg inn på mesterens territorium, oppstod konkurransesituasjonen Harold Bloom kaller for diktningens *agon*, så å si automatisk. I denne situasjonen står også Hamsun – som alle store forfattere ifølge Blooms innflytelsesteori – for en kreativ «feillesning» av sin forgjenger, og for Hamsun blir resultatet at han snur den borgerlig tragedien på hodet og skaper to satiriske komedier, mens han i *Livets Spil* bryter ut av formatet. Det er ikke tilfeldig at det er Ibsen og hans voldsomme skygge som behandles i dette formatet. Hamsun hadde allerede fremført både angrepet på liberalismen og Ibsen i foredragets form og sett hvor effektivt scenen virket. Ifølge Tore Hamsun var det nettopp også den direkte henvendelsen til publikum som lokket faren til teateret. I dramaet fikk dikteren, skriver Tore, et høve til i «tydelige replikker [...] å kaste en stridshanske» (Hamsun, 1992: 223).

Tore Hamsuns allusjon til Bjørnsons moralske debatt-drama *En Handske* (1883) er nok mer treffende enn han ønsker. Den peker nemlig på at faren på ingen måte kunne gjort Kareno til en talsmann for «utbygging av fosser, eller hvilken som helst sak som kunne sette en mann i opposisjon», men at han faktisk hadde både et budskap og en «filosofi» å formidle. Selv om dramaet ikke egnet seg for finstilt psykologi, egnet det seg for «samfunnsdiktning». Også *Kareno*-trilogien er «samfunnsdiktning», bare ikke under realismens parole, men vitalismens. Dette kommer markant til uttrykk i *Ved Rigets Port* og *Aftenrøde*, hvor den aristokratiske radikalismen både leses opp og fremstilles på scenen, mens det i *Livets Spil* blir tydelig hvordan den vitalistiske forestillingen om at alt skjer etter Livets egen blinde vilje, krevde en ny og langt mer ekspressiv form.

## 5.

### Livets religion

#### *Munken Vendt*

Knut Hamsun er illusionernes talsmand og livets, det fulde positive livs skald.<sup>133</sup>

Hjalmar Christensen, 1903

*Munken Vendt* er et storslått anlagt versedrama i åtte akter og strengt formspråk. *Munken Vendt* ble godt mottatt, men virker i dag fremmed, nærmest musealt umoderne og vanskelig tilgjengelig. Stykket leses knapt lenger og anses ikke som betydningsfullt. I nyere tid finner vi kun et fåtall artikler om det og selv om Hamsun brukte flere år på å skrive det, avspiser biografiene det med et par sider. Vi kan dermed spørre: Hvorfor er *Munken Vendt*, skrevet i tradisjonen etter *Brand* (1866) og *Peer Gynt* (1867), knapt fortolket i den omfangsrike Hamsun-litteraturen? Hvordan kan det ha seg at man har gått utenom et Hamsun-verk med en så påfallende nærhet til Ibsen?

Svarene er flere. Ett av dem er at *Munken Vendt* bare i bruddstykker kan sies å være kunstnerisk vellykket. Et annet er at det ikke passer inn i det tradisjonelle synet på Hamsun som den store moderne bruddfiguren: *Munken Vendt* er hverken modernistisk i form eller sjanger, men et eventyrlig versedrama, hvor Livets religion løftes opp mot den pietistiske kristendom. Dramaet fremhever slik den kristendomskritiske siden av Hamsuns vitalisme og spenner samtidig opp en viktig linje i norsk litteraturhistorie fra Ibsen til

---

<sup>133</sup> (Christensen, 1903: 97).

Hamsun, hvor en idéhistorisk forskyvning fra Kierkegaard til Nietzsche blir markant. Dette kapittelet undersøker *Munken Vendt* i lys av denne forskyvningen og viser hvordan dramaet ikke bare er et tydelig uttrykk for vitalismens religiøsitet, men også peker på viktige linjer i forfatterskapet da det både representerer et mer folkelig anslag og didaktisk preg som peker frem mot *Markens grøde*.

Hamsuns Gynt: *Munken Vendt* i kontekst

*Munken Vendt* er, med unntak av ungdomsdiktet «Et Gjensyn» (1878), Hamsuns mest påfallende Ibsen-pastisj, og forundringen var stor da det kom ut. Hamsun hadde ikke utgitt noe av betydning siden *Viktoria* (1898) og nærmet seg «åndens avblomstringsalder» som han selv hadde talt så høyt om. Biograf Kolloen stiller spørsmålet som han mener plaget Hamsun og engasjerte kritikere: «Spurte de seg om forfatteren av *Sult*, *Mysterier*, *Pan*, *Victoria*, hadde skrevet sitt beste?» (Kolloen, 2003: 231).<sup>134</sup> Hamsun ville motbevise alle mistanker om at han var over høyden. Med *Munken Vendt* gjorde han det faktisk også. Anmeldelsene var så gode at Hamsun kunne skrive til utlandet at hans «Aktier er sterkt stegne i Norge efter 'Munken'» (Hamsun, 1995: 218).

Kritikerne var forundret. Nok en gang hadde Hamsun fornyet seg. Han viste seg frem i ny sjanger, og på ny forfulgte han Ibsen. Kritikeren Øvre Richter Frich formulerte det slik: «Og nu faar man til sin Forbauselse et dramatisk Digt paa 427 Sider af denne Mand, som aldrig har lavet et anstændigt Vers og som har fældt de mest kategoriske Domme over den bundne Stils mangel paa Værd» (Frich, 1902). Nå kom det vers med tyngde, hvor både tittel, form og tittelkarakter minnet om *Peer Gynt*. Theodor Caspari i *Morgenbladet* mente at verket måtte være «tænkt som en Peer Gyntiade» (Caspari, 1902). *Dagbladets* Lars Holst fremhevet at det kunne «se ud, som om 'Munken Vendt' er 'Peer Gynt' flyttet fra Gudbrandsdalen med dens Vidder op til Nordland med dets Sjø og Fjord» (Holst, 1902). Frich gikk så langt som å hevde at det «findes endog Typer i Bogen, som næsten kan lægges Side om Side med Personer i 'Peer Gynt' og 'Brand'». Men Frich fremhevet samtidig at den ytre likheten ikke nødvendigvis ble fulgt av «nogensomhelst indre

---

<sup>134</sup> Kolloen går ikke særlig inn på stykket og setter overhodet ikke liv og verk i forbindelse med hverandre når det gjelder *Munken Vendt*. Det er overraskende siden *Munken Vendt* er en skikkelig svirebror, som om og om igjen mister alt han eier og har. For informasjon om hvordan Hamsun sviret i perioden er han derimot god, se særlig (Kolloen, 2003: 229–233).

Identitet», de to «revolutionære Aander[ne] som taler» er av «Grundnatur» – så «forskjellige som vel muligt» (Frich, 1902).

Ifølge Hamsun var Ibsen (naturligvis) på høyden i sin ungdom og han beskrev *Peer Gynt* slik:

«Peer Gynt» er det genialeste Ibsen har frembragt. Det er et dramatisk dikt i vers og rim, et slags «Faust», ikke stort i anlegg, men med en rikdom av variasjoner, vittig, åndrikt og av stor formfullhet. I «Peer Gynt» selv (boken har sitt navn efter helten) vil Ibsen fremstille og refse det norske folks nasjonalfeil. Diktet morer og interesserer mere enn det rammer, de feil som fremstilles, rammer nemlig like så godt andre folk som det norske. Man tenke seg blott at foreksempel selvgodhet, det å være seg selv nok, ikke også skulle være mange andre nasjoners svakhet, men blott den norske! Men det er sterke følelser og åndrikt skildrede stemninger i «Peer Gynt», en mørk, klippeaktig hård forfatterindividualitet slår imøte fra denne bok, og en ånd som har hang til å pusle med refleksjoner, boltrer seg der med mangelhånde spørsmål (Hamsun, 2009b: 338–339).

Det Hamsun er opptatt av i *Peer Gynt*, er ikke den nasjonale «refsingen», men hvordan det i sin rikdom av episoder og variasjon «morer og interesserer». Han vektlegger åndriktheten, de sterke følelsene og den harde individualiteten som treffer en i møte med verket. Dette er den mest positive uttalelsen fra Hamsuns hånd om Ibsen. Han skrev den i 1893 for et fransk publikum, og den hyperbolske nedsablingen fra foredragene er tonet betraktelig ned. Fem år senere startet han sitt eget arbeid på samme stoff. Også Hamsun var en ånd som ville boltre seg «med mangelhånde spørsmål», og i *Munken Vendt* gjenfinner vi mange elementer fra beskrivelsen av *Peer Gynt*.

Likhetene mellom *Peer Gynt* og *Munken Vendt* er mange. Som A.H. Winsnes fremhever, er det imidlertid ulikhetene som er mest interessante. Den vesentligste grunnforskjellen beskriver han slik:

Ibsens dikt er gjennomsyret av kristent livssyn. Anger, syndserkjennelse, selvforsagelse er vesentlige forutsetninger for Peer Gynts frelse. Munken Vendt ser bare karikaturen av slike foreteelser, og de er snarere hindringer enn betingelser for hans virkeliggjørelse av sig selv (Winsnes, 1961: 296–297).

Den «kristne» lesningen av *Peer Gynt* har ikke stått uimotsagt i Ibsen-resepsjonen etter Winsnes' tid. I forbindelse med *Munken Vendt* er den imidlertid treffende, noe også Ibsen-biografen Figueiredo fremhever når han sammenligner de to verkene:



Som Peer Gynt er Vendt en skytter, livsdyrker og fantast som har vært ute i verden før han vender hjem. En vesentlig forskjell er likevel at der Peer Gynt tilbringer livet sitt under en kristen himmel, med krav om anger og selvoppgivelse, gjør Munken Vendt oppør mot kristendommens slavebud. Han hater pietismen og hyller livets religion, livskraften; på dødsleiet velger han hesteskoen fremfor korset (Figueiredo, 2014: 94–95).

Peer Gynt er Ibsens fremste eksempel på livskraftens skikkelse. Ifølge Harold Bloom gjør dette ham også til en av sin tids mest vitale karakter: «Dickens, Tolstoy, Stendahl, Hugo, even Balzac have no single figure quite so exuberant, outrageous, vitalistic as Peer Gynt» (Bloom, 1994: 357). Hamsun så dette elementet i Gynt-skikkelsen. Det er dermed hverken tilfeldig at det er Gynt Hamsun setter høyest pris på, eller at det er han som blir utgangspunktet for forfatterskapets tydeligste rivalisering med den eldre mesteren. Likevel er Vendt grunnforskjellig fra Peer, og som både Winsnes og Figueiredo bemerker skyldes dette i stor grad opprøret mot kristendommen. Vendt snur seg ikke – som Gynt – etter vinden eller tar alt som det kommer, han blir heller ikke konfrontert med et synderegister, men lever etter det vitalistiske valgspørket *amor fati* – elsk skjebnen. Vendt er – som Kareno – trossens mann, og hele hans virke kjennetegnes av en vending mot «Livets religion». I dette prosjektet blir ikke bare parallellene til Ibsens Gynt, men også til Nietzsches Zarathustra tydelige.

Vendt er som Zarathustra en som lever i skogene og som ham, bor også Vendt «i en Hule der oppe i Hejene» (Hamsun, 1902: 43).<sup>135</sup> Slektskapet mellom Zarathustra og Vendt kommer imidlertid kanskje tydeligst til uttrykk når Vendt, som Zarathustra før ham, reiser seg på en kasse for å tale religionen midt i mot. Hverken disse parallellene eller parallellene til *Peer Gynt* har imidlertid vært nok for at noen har gått grundig inn i *Munken Vendt* etter krigen. Tvert imot har verket ofte blitt sett på som et ubetydelig resultat av en «produksjonskrise, tømmermennene etter rusen i 1890-årene» (Haugan, 2006: 158). Når Hamsun i 1902, trettifem år etter *Peer Gynt*, tar opp kampen med «vor Literaturs betydeligste Mesterverk» (Frich, 1902) og med det skaper et av verkene i forfatterskapet hvor vitalismen kommer tydeligst til uttrykk, er det på høy tid å undersøke stykket nærmere.

---

<sup>135</sup> Alle videre referanser gis bare med sidetall.

Livslust, tross og opprør: Handling og spørsmålet om sjanger  
*Munken Vendt* sprenger sjangerbetegnelsen for det tradisjonelle dramaet, og skulle man bestemme sjangeren, er det flere elementer som må diskuteres. Dramaet kan ses i forbindelse med vandresagnet, en relativt vanlig sjanger i norsk folkelivsdiktning som ofte tar for seg prester som har studert ved «nedgangsskolen» i Wittenberg, en mytisk svartekunstscole hvor djevelen selv skulle være lærer. Vendt, den frafalne teolog, har vært student nettopp der og er, som Rolf N. Nettum har kommentert, «hyllert i den aura som Wittenbergs skolen ga sine prestelærte» (Nettum, 1996: 27–28). Men selv om dramaet trekker på vandresagnet, er det tettere på *Brand* og *Peer Gynt*. Slik står det også i tradisjonen etter Goethes *Faust*, Johan Ludvig Heibergs *En Sjæl efter Døden* (1840), Fredrik Paludan-Müllers *Adam Homo* (1841-48) og sjangeren som går under navnet «moraliteten». Moraliteten var en «populær didaktisk skuespillgenre i det 15. og 16. århundre, især i Frankrike og England», og typisk for sjangeren «er motivet med sjelens regnskap som skal legges frem ved livets slutt» (Ystad et. al., 2007: 560). Mens det er frelsen og «sjelens regnskap» som tematiseres i avslutningen av *Faust* og nærmest parodieres i *Peer Gynt*, finner vi ikke dette elementet i *Munken Vendt*. Som Figueiredo har bemerket gjør dette *Munken Vendt* til «et vitalistisk motskrift til moraliteten i *Peer Gynt*» (Figueiredo, 2014: 94). Vendt behøver ingen Gretchen eller Solveig, her eksisterer ingen synd eller frelse. Derimot er det livsfilosofiens skjebnetanke uten anger, dom eller synd som rår.

Førsteutgaven av *Munken Vendt* hadde undertittelen *Brigantinenes saga I*, og versedramaet skulle være første del av en tiltenkt trilogi. Ifølge en uttalelse gjengitt i tidsskriftet *Kringsjaa* i 1904 – gjentatt i 1910 – skulle trilogien tematisere «tre Standpunkter overfor Gud: Oprøret, Resignationen og den levende Tro» (Hamsun sitert i Huseby, 1904: 500).<sup>136</sup> *Munken* var «Oprøret». De to andre skulle skrives etter hvert: «'Resignationen' er jeg ikke kraftløs nok og 'Troen' ikke tandløs nok til at levere enda. Det kommer nok med Aarene – som hos alle» (Hamsun sitert i Huseby, 1904: 500). Men Hamsun fullførte aldri prosjektet, og fra visjonen om en stor trilogi er det *Munken Vendt* vi står tilbake med.

*Munken Vendt* er, som *Peer Gynt*, i hovedsak skrevet i knittelvers og følger samme episodiske fremstilling av et omflakkende liv: Først møter vi

---

<sup>136</sup> Winsnes og Tore Hamsun gjengir uttalelsen fra *VG* 4. august 1910, se (Hamsun, 1992: 186) og (Winsnes, 1961: 296).

hovedpersonen som ung i hjembygden, deretter ser vi hvordan han må flykte og hvordan han tumles av livet før han som aldrende mann kommer hjem. I motsetning til *Peer Gynt* som har fem «handlinger», har *Munken Vendt* «ikke mindre end 8 – otte – Akter» (Aanrud, 1902). Arbeidet skal ha startet i 1899, og undertittelen hadde Hamsun angivelig etter et sagn om et «mystisk skipsforlis på Nordlandskysten med en stor skatt om bord, som noen berget i land og gjemte» (Kolloen, 2003: 231). Hamsun skal ha kjent sagnet fra sin barndom, og det var sagnet som skulle knytte de tre delene sammen (Kolloen, 2003: 231). Verket har dermed, som Ibsens *Gynt* og Goethes *Faust*, angivelig sine røtter i folkelige sagntradisjoner.<sup>137</sup>

De seks første aktene opptar omtrent to tredjedeler av stykket, mens de to siste aktene dekker hele den siste tredjedelen. Mens de første fem etablerer Vendt som en livskraftig og lystig kvinnebedårer, er det gudsoppgjøret som står i sentrum for de to siste. Sjette akt er den absolutt lengste og er også mer statisk enn de livlige åpningsaktene. Foruten 5. akt er handlingen lagt «nordpaa fra omkring Slutningen av attende Aarhundre». Altså omtrent som i *Peer Gynt* «der begynder i Førstningen af dette Aarhundrede og slutter henimod vore Dage» (Ibsen, 2007: 479). Men heller ikke med hensyn til det historiske finner vi konsekvens i stykket. Tvert om synes det «ofte å være mer middelalder over skildringene enn det er 1700-tall», og som i *Peer Gynt* bærer det «mer preg av å være et eventyrspill enn et historisk drama» (Larsen i Hamsun, 2008a: 339). Men det er ikke bare middelalder, 1700-tall og eventyr i *Munken*. Også moderniteten merker dette dramaet og da særlig ved at Vendt, som alle Hamsuns vandrere, er neurasteniker. Tross den eventyrlige og middelalderske settingen har Vendt vært hos legen: «Jeg spurgte: hvor er det jeg lider især? / Han slog mig paa Hodet og svarte: dør. / Saa var det om noget han kalte for Nerver, / de steller og styrer, gør ondt og fordærver» (30).

Som med *Peer Gynt* er problemet med å legge frem handlingen i *Munken Vendt* at det er stor variasjon og liten indre logikk i stykket. Vi møter Vendt første gang som «fem og tyve aarig Mand i et Slags Jagtdragt med Snore paa Trøjen og i en sort og rød Lue, hvori der stikker en hvid Fjær (16). Som Glahn har han «Fuldskæg», «meget tykt Haar», og «paafaldende hvide» (16) hender. Før vi møter ham, blir han introdusert gjennom en samtale mellom den

---

<sup>137</sup> Jeg har vært i kontakt med Kolloen, Lars Frode Larsen og Hamsun-senteret på Hamarøy for å få nærmere informasjon om sagnet og hvorvidt det var særlig utbredt i samtiden, men uten hell. Siden det er få spor å gå etter, kan det tenkes at det, i motsetning til tilfellet *Gynt*, ikke er snakk om et særlig kjent sagn eller om en egen lokal mytekrets.

livegne bonden Dyre og hans sønn Elias. Dyre som tjener Hr. Didrik, som «ejer» ham (18), har rigget opp et lønnbrenneri i skogen for å brenne sprit. «Paa Stammen af et stort Træ hænger en Hestesko. Paa et andet Træ er Barken flækket af i Form af et Kors» (1), og slik introduserer scenen de konkurrerende livsanskuelsene i stykket: kristendom og vitalistisk folketro på lykke og fromme. Stykket åpner med at Elias spør sin far om hvor han har gjemt skatten. Faren stoler ikke på ham, og han får ikke svar. Samtalen faller på Vendt. Elias byttet i sin barndom til seg et dusin skitne skillinger av ham mot én skinnende ren, «der har du Vettet til Munken Vendt» (8).

Når Vendt dukker opp, er det som trussel han introduseres. Dyre og Elias får det travelt med å rydde bort lønnbrenneriet, prestelærlingen må ikke gripe dem i synd. Det blir imidlertid fort klart at Vendt på ingen måte er pietist. Tvert om kan hans navn leses som en munk som har vendt om (Larsen i Hamsun, 2008a: 340). Vendt er tørst, og i lønnbrenneriet ser han et «Alter i Skogen for Glædernes Gud .....» (25). Med andre ord etableres opposisjonen til pietismen med en gang, og etter å ha drukket av brennevinet settes livsgleden, rusen og overskuddet raskt i sentrum. Vendt er ikke bare fornøyd med å være til, det jordiske er ham en glede.

Vendt er uekte sønn av gamle Hr. Didrik og tjenestepiken Dedota, som i sammenligning med jomfru Maria ironisk får epitetet «Jomfru» (19). For en lengre periode befinner han seg i lappegammen hos Inger og hennes far Omoinsa Lapp. Omoinsa har gjemt skatten i fjellet, og ved å love seg bort til Inger, «nu lyver jeg snedige Ord i ditt Indre...» (108), lærer ikke bare Vendt sagnet å kjenne, han vises også hvor skatten befinner seg. Med kunnskapen forlater Vendt Inger tjenestepiken Blis *in mente*. Tross både Inger og den stolte Iselin – som her ikke lenger er den Iselin som i *Pan* fremstår som en mytisk inkarnasjon av eros, men langt mer som nok en søster av Edvarda – er det Blis Vendt vil til presten med (126). Men Blis har blitt med barn, og siden Hr. Didrik antar at det er hans, lover han henne en stue å bo i, slik hans far lovet Vendts mor det samme. Slik gjentar historien seg, og Blis regner med at dette er greit for Vendt, han har jo vokst opp i samme situasjon selv. Men Vendt blir rasende og vil ikke lenger ta henne, «vil du gaa! Vil du reise og ryge!» (130). Han drar tilbake til Inger. Det blir utålelig i Lappegammen, og selv om Munken vet at Omoinsa vil skyte ham, forlater han henne. Han kommer unna begge drapsforsøkene. Første gang frelser Inger ham. Andre gang bytter han klær med Dyre, slik at det er Dyre som får som unngjelde.

Dyre skytes, og både Omoinsa og Munken tas til fogden på vårtinget. I tingsscenen, «hvor retten danser kankan» og «det alvorligste alvor blir den dristigste farce» (Christensen, 1903: 92), blir Omoinsa frikjent, mens Munken blir dømt for et falskneri han ikke har begått. Dyre har filt loddet på vekten som veier tørrfisken som selges, men skylden faller på Vendt når Blis vitner falskt mot ham som takk for sist.

Munken rømmer fra straffen ved hjelp av Iselin og i femte akt møter vi ham «sørpå» som en gavmild klokker ved navn Hans Rust. Men Vendt er ettersøkt, og lensmannen avslører ham. Han må rømme på ny. Denne gang til hest, og flukten blir hans bukkeritt. Han når et fergested til fjells «mellem to Bygder» (210) hvor han forfører en pike. Som Ibsens Brand blir han bedt om å lese syndsforlatelse for en døende. Men i motsetning til Brand tar han ikke veien over vannet. Han farer stien rundt, og i ren Erasmus Montanus-stil fører han en intetsigende latin-samtale med en ekte prest før han i åpenbar parodi over Brands trossige «intet eller alt»-krav roper inn gjennom døren til den døende: «Hej, Gamle derinde, / din Synd er forladt. Du kan dø iblinde» (229). I neste akt ser vi ham i en karnevalesk maskerade som karakteren Domino på Basar i «byen». Her møter vi karakterer som «Rokokko», «Odalisk», «Empire» og «Kløverdame» i tillegg til en prelat. Sammen med Hr. Didrik fanger prelaten endelig Vendt.

Neste gang vi møter Vendt, er han en «graanet Herre ude i Aarene» (262). Han har blitt skomaker og gudsfornekter og har en «Fængselsattest om en Skyld som er sonet» (426). Med Hr. Diderik og Iselin som har giftet seg, har det gått galt. De er ruinert og som når Peer vender hjem til auksjon på Hægstad gård som gammel mann, kommer Vendt hjem når Iselins gård «Os» skal auksjoneres bort for å betale gjeld: «[A]lt er nu i Forfald» (259). Munken kjøper gården med pengene fra skatten. Som i *Brand* skal det bygges en kirke, og den ivrigste i prosjektet er Elias som har blitt en tynnslitt, fanatisk predikant. I håp om å omvende ham tilbake til sitt gamle jeg gir Vendt ham gården, «lidt Mynt vilde kanskje hans Hjærte bøje?» (241). Skatten var egentlig Dyres, og dermed går arven tilbake til den rettmessige eier. Men Elias er ingen gammel Kareno som snur seg for penger, han gir godset videre til kirken. Iselin reiser seg fra slitt elde til ungdoms tross og knebler Vendt i kjelleren mens fogden på ny leter etter ham. Hun sår en frøblanding i hendene hans og beordrer Andreas til å binde ham til en stor furu i skogen. Han må stå der til den spirer. Tett på å segne om holder Munken ut de fire tilmålte dagene. Den

femte spirer livet i hans hender. Han blir frigjort, men solen har stekt ham og hendene har visnet. Sterkt fysisk medtatt slår han seg sammen med Espen Skomaker, men faller senere på isen og slår seg fordervet. Han bringes til sitt fattige skomakerverksted. Iselin kaster seg i sjøen, og under en hestesko dør Vendt med et smil om munnen og med ordene «Se Solen gaar ned og gjør Natten blidere. / Og Kværnen maler imorgen videre» (425).

Vendt får tilnavn som «Døgenikt» (163), «Hedning» og «Fant». Felles får både fanten og døgenikten er at de er omstreifere uten fast bopel. Men der fanten peker i retning av folkediktingen peker døgenikten mot en av de mest fremtredende skikkelsene i romantisk litteratur siden Joseph von Eichendorfs berømte *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826). Det som spilles opp i Munkens døgeniktstilværelse er en vitalisme og en skjebnetematikk om vi kjenner fra *Livets Spil*. Men der *Livets spil* viser tragedien, har *Munken* et langt større fokus på livsgleden og livsnyttelsen. For å formidle tonen som settes i dette dramaet skal jeg sitere en tidlig scene, hvor Vendt, sovende ut rusen etter Dyres hjemmebrygg, blir vekket på en nyrydning i skogen av dansende piker som beskriver ham i sang:

DEN ANDEN:

Vi synger en Vise.

BLIS (advarende):

Ja det kan I prøve!

Begyndende Nyn som Blis søger at standse; derpaa fuldt Kor idet Pigerne langsomt viger ud av Rydningen tilvenstre.

SANG

Han streifer om paa Fjældet saa bringehøj og stor  
og drikker Lys fra alle Himlens Sole.  
Og synger han en Vise om den dejlige Jord  
da er det som en knæggende Fole.

Han sætter sig i Baaden og sejler over Sjø,  
da gæster han sit Morgenland derude.  
Og alle Piker nejer naar han byder Adjø  
og græder for den vigende Skude.

Han rider ind i Dalen med Jægerhornmusik  
og steder Gut og Ægtemand i Vaande.  
Ti ingen Kvinder staar sig for det Brus i hans Blik,  
den Duft av alle Blomster i hans Aande.

Han tramper ind i Dansen den varme Sommernat  
naar Spillemanden filer sine Strænge.  
Og Pigen skjønner ikke hvor sødligt det blev fat –  
hun fandt sig brat selvanden udi Enge (40).

Dansende over nyrydningen beskriver koret Vendt i full sang som en sorgløs kvinnebedårer og livsglad vandrer. Denne scenen fremhever ikke bare det absolutte bruddet med realismen som kjennetegner *Munken Vendt*, men ligger også langt fra hva vi ellers opplever i Hamsuns forfatterskap. I Brandes' introduksjon til Nietzsche i «Aristokratisk radikalisme» vektlegger han imidlertid hvordan sang og dans alltid i «Nietzsches Sprog» er «Uttrykket for den høje Letsind, der er løftet op over Jordtyngden og over al den dumme Alvor» (Brandes, 1889: 607). Det ligger altså en vitalistisk livsfeiring i denne scenen som er betegnende for verket som sådan. Skulle jeg dermed forsøke å sjangerkategorisere dette verket utover at det er en vitalistisk parodi på moraliteten og *Peer Gynt*, er kanskje et folkloristisk eventyr-lystspill det nærmeste jeg kommer. Det er imidlertid også alvorlige undertoner i dette dramaet, og de kommer fremfor alt til uttrykk gjennom spenningen som spennes opp mellom den livsgleden Vendt symboliserer og den pietistiske kristendommen han gjør opprør mot.

#### Synd, teodicé og pietismekritikk: Oppgjøret med Gud

Flere har påpekt at Vendts opprør først og fremst representerer en behandling av «ondskapens problem», teodicéen. Larsen hevder at det er dette som står i sentrum av verket og beskriver det slik: «Hvordan forklare all ondskap og elendighet i verden og samtidig fastholde at Gud er allkjærlig og allmektig?» (Larsen i Hamsun, 2008a: 340). Rolf N. Nettum kommenterte det samme, og setter det i forbindelse med *Livets spill*:

Tematisk fortsetter det fargerike og mangfoldige *Munken Vendt* linjen fra *Livets Spill*: forholdet mellom individ og livsmakter står i fokus, her utbygget til en diskusjon om teodicé-problemet: hvordan kan troen på Guds allmakt forenes med all urettferdigheten i verden? (Nettum, 1996: 28).

Som vi har sett, var rettferdigheten og ondskapen i *Livets Spil* et resultat av livets blinde vilje, hinsides godt og ondt, den menneskelige moral. Å lese *Munken* i forlengelse av *Livets Spil* virker fornuftig. Det gjorde også Carl Nærup, som beskrev forbindelsen slik: «Digteren [Hamsun] har her søgt at gjennomføre en Grundtanke. Han har selv givet sig ikast med de moralfilosofiske Problemer, som Ivar Kareno ikke magtede at bringe noget ud af» (Nærup, 1905: 115). Mens Karenos kritikk går inn i et generasjonsoppgjør, fører imidlertid Vendt argumentet direkte henvendt til Gud.

I en liten artikkel med tittelen «Det litterære omslaget» fra 1899 sammenligner Hamsun den litterære utvikling med «havets bevegelse i dets stigning og fall, flo og fjære» (Hamsun, 2009b: 386). Beskrivelsen har Hamsun muligens fra Brandes' innledning til *Hovedstrømningerne i Literaturen*, hvor det heter at «Men den, der fæster Øjet paa Hovedstrømningerne i Literaturen opdager, at Bevægelserne lader sig føre tilbage til én stor Hovedrytme med den Ebbe og Flod: den gradvise Synken og Forsvinden af det foregaaende Aarhundredes Følelses- og Tankeliv» (Brandes, 1906: 1). Hamsun bruker ikke Brandes' havmetafor bare for å beskrive litteraturens vekslinger, men som et bilde på hvordan positivismen har resultert i et nyreligiøst fokus. Forstår vi denne forklaringen i lys av Max Webers berømte tese om «avfortryllingen av verden» (Weber, 1992: 87), beskriver Hamsun her hvordan den moderne verden fremstod uten magi mot slutten av 1800-tallet og hvordan dette slo om i nyreligiøsitet.

Artikkelen tar for seg særlig Strindberg og Johannes Jørgensens religiøse omvendelse på 1890-tallet, hvor de, ifølge Hamsun, hadde «søkt seg tilbake til barnetroen på Gud og kirken» (Hamsun, 2009b: 390). Ifølge Hamsun var de to dikterne representanter for en naturlig «følge av den tretthet og lede som den altfor materielle litteraturretningen til sist har fremkalt» (Hamsun, 2009b: 392). Hamsun så altså det religiøse omslaget som et resultat og videreføring av oppgjøret med realismen. Han formulerer dette slik: «[en] litteraturretnings overdrivelser skaper reaksjon; av for megen realisme kommer litt ideell romantikk atter til heder og verdighet blant menneskene» (Hamsun, 2009b: 387). Ifølge Weber medførte samfunnsutviklingen mot slutten av 1800-tallet en dessillusjonsprosess som presset mytologi, religion og metafysikk i bakgrunnen for en instrumentell rasjonalitet og tro på at mennesket kunne beherske naturen gjennom beregning. Hamsun ser litteraturens nyreligiøsitet i forbindelse med denne dessillusjonsprosessen og avslutter artikkelen slik:

Århundet lir mot sin ende, en ny sol går opp. Kunstneriske og litterære skoler varer i 30 år, ingenting er stabilt, menneskene forandres og ting med dem. Nu skal den romantiske, den sentimentale dikning atter ha sin dag (Hamsun, 2009b: 392).

For Hamsun medfører imidlertid ikke den «romantiske» og «sentimentale» vendingen et omslag til kristendom, men til vitalisme. Louise Ebbesen Nielsen



har vektlagt dette som et generelt element ved vitalismen og forstått det i lys av Weber. Hun oppsummerer dette på følgende måte:

Med Webers tese som folie kan vitalismen [...] på den ene side beskrives som et sekulariseringsprodukt med sin insistering på livets immanens, idet livskraften som utgangspunkt skal finnes i mennesket selv og i den natur, der omgir mennesket. På den annen side får beskrivelsen av selve livskraften ofte karakter av noget religiøst, hvilket plasserer vitalismen som en reaksjon mot affortryllesen (Nielsen, 2011: 8).

I et vitalistisk perspektiv fantes det fremdeles mye mellom himmel og jord som ikke lot seg forklare rasjonelt og materialistisk og da fremfor alt Livets egen kraft. I dette perspektivet blir ikke bare vitalismen metafysisk, den antar en religiøs fremtoning som passer godt med den vi finner i *Munken Vendt*.

Anders Dam bemerker også nyreligiøsitet rundt århundreskiftet med hensyn til vitalismen, og hevder at den «seneste utvikling har vist, at teorien om de traditionelle religioners – i Europa vil det sige kristendommens – død har vært overdrevet» (Dam, 2010: 108). I motsetning til tesen om at Gud etter Nietzsche var fullstendig «død» hevder Dam at vitalismen kan forstås som «et forsøk på genfortryllelse eller poetisering av den moderne, gudløse verden» (Dam, 2010: 105). Ifølge Dam kan dermed livsdyrkelsen «beskrives som et religiøst fænomen. Livsoplevelsen er et uttrykk for en moderne form for religiøsitet» (Dam, 2010: 105). Dam viser i denne forbindelse til Steven E. Aschheim som, ifølge Dam, hevder at vitalisme først og fremst appellerer til protestantismens tankeform. Dam forklarer dette med at:

På den ene side står protestantismen med sin kraftige dualisme naturligvis som en modsætning til den vitalistiske tankeforms monisme. På den annen side innebærer protestantismens erkendelse af, at man ikke kan hæve sig over det jordiske og det syndige, men kun kan håbe på tilgivelse ovenfra, en uomgængelig kastethed ind i det jordiske. Opgaven er da på trods af syndens vilkår at gøre sin pligt ved at leve livet (Dam, 2010: 114).

Synet på forholdet mellom protestantismens tankefigurer og vitalismen som Dam vektlegger i dette sitatet, er betegnende for religiøsitet som kommer til uttrykk i *Munken Vendt*.

Fra barn av hadde Hamsun et anstrengt forhold til den mørke pietisme, og opprøret mot Gud gjennomsyrrer forfatterskapet fra angrepet på kristendommen i pamfletten *Lars Oftedal* (1889). Her tar Hamsun for seg predikanten med samme navn og hvordan han og hans Gud formørker

mennesket og «Livets hvide Dag» (Hamsun, 1889b: 114). Oftedal beskrives her som den fremste representant for indremisjon, og minnet om det første møte med Oftedals skrift i barndommen fremsettes som en formørkelse av livet. Hamsun tjente som barn hos sin pietistiske onkel som fikk han til å lese for menigheten. I stedet for å være ute og leke, leste Hamsun, ifølge ham selv, «sorte, glædesløse Prækener», og da han var ferdig, «var alt saaa sørgeligt stille; jeg øjned ikke et Liv. Mine Kammerater var gaaet hjem, og selv den sidste Strime af Solen var sluknet» (Hamsun, 1889b: 6/8).

I *Sult* finner vi det første markante opprøret mot Gud i litterær form. Her ropes bokstavelig talt kristendomskritikken ut av full kraft. I det berømte blasfemiavsnittet kan vi lese:

Jeg siger dig, du Himlens hellige Ba'al, du er ikke til, men hvis du var til, saa skulde jeg bande dig slig, at din Himmel skulde dirre af Helvedes Ild. Jeg siger dig, jeg har budt dig min Tjeneste, og du har afvist den, jeg siger dig du har stødt mig bort, og jeg vender dig for evigt Ryggen, fordi du ikke kendte din Besøgelsestid. Jeg siger dig, jeg ved, at jeg skal dø, og jeg haaner dig dog, du Himlens Gud og Apis, med Døden lige for Tænderne. Jeg siger dig, jeg vil heller være Lakej i Helvede end Fri i dine Boliger; jeg siger dig, jeg er fuld af livsalig Foragt for din himmelske Usselhed, og jeg vælger mig Afgrunden til evigt Tilhold, hvor Djævelen, Judas og Farao er stødt ned. [...] Jeg siger dig, hele mit Liv, hver Celle i min Krop, hver Evne i min Sjæl gisper efter at haane dig, du naadefulde Afskum i det høje (Hamsun, 1890b).

Denne messende kritikken av Gud fortsetter over nesten enda en side og tar form av en gudshånende *tour de force*. Men i *Sult* er det ingen alternativer, det står ikke noe mot nihilismen *Sult*-helten roper frem. Det får vi imidlertid i *Munken*.

Ifølge Vendt er det to veier i livet. Den ene er pietismens. Den andre forklarer han slik:

#### MUNKEN VENDT

Hver har sine Veje. En vandrer de varlige,  
de lønner han bedst, de er lettest at gaa,  
han fører sig ydmygt, han færdes paa Taa,  
han hilser iflæng og hans Buk er forsvarlige.  
Slig ser I ham om Jær hver eneste Dag.  
Jo mere han mindsker, des mere I øges,  
I knejser, I knejser – han krøges,  
slig er han sin Overmann mest til Behag.  
Og hævder han Ret i sit Liv mod sin Skaber?  
Aa ja da – som Aben blant Skabningens Aber,  
som Slaven i Støvet, som Narren paa Knæ,  
et viljeløst, æreløst, hylende Fæ .... (299).

Munken forklarer pietismen som en underkastelse under Gud og kritiserer det Zarathustra kaller for «Hinsideslengterne». Som Zarathustra gir heller ikke Munken seg der, vi finner her også kritikken av øvrigheten. Mennesket bøyer seg for alle overmakter, for Iselin og Diderik så vel som Gud, og de utsletter seg selv. Det nekter Munken, og når Iselin spør om den andre veien, svarer han at den «Er meg» (300).

Fra et vitalistisk ståsted er pietismens grunntanke å bøye seg under livet og Gud i påvente av frelsen. I Vendts perspektiv finnes ingen transcensens, og det å utsulte livet for en belønning som ikke finnes, er for ham ikke annet enn å bli underkuet. For Vendt handler det om livet *her og nå*. Han legemliggjør slik den ubøyelige, opprøreren, som ikke underkaster seg en livsbenektende religion. Vendt blir, som Brand, en forkynner, men for et annet livssyn. Allerede i første scene, etter en sup brennevin, forkynner han sitt evangelium:

Jeg vaagned imorges ved Solens Opgang,  
jeg saa imod Østen, det var som en Opsang,  
et Glædens begejstrede Hanegal.  
Forstaar du, min Krop blev spændt som en Bue.  
Saa fandt jeg en Fjær som jeg stak i min Lue.  
Jeg hopped og lo i mit stærke Mod  
og stamped Jorden itu hvor jeg stod, -  
altsammen fordi ogsaa Munken var givet  
den Naade at aande i Verdenslivet ..... (30).

Munken Vendt er «en hvileløs, omstrefjende Jæger, en Naturtilbeder og en Kvinnetilbeder» (Lange, 1902). Han vandrer som Glahn både i skog og fjell, og som Glahn er det ingen kvinner som står «sig for det Brus i hans Blik» (40). Også han «daarer hver Pige han ser paa sin Gang» (42). Han «jager sitt vilt» og «drikker mit Bæger» (51). Men i motsetning til den sentimentale Glahn er Vendt mer naiv. Han er, som Trygve Braatøy har bemerket, en av Hamsuns helter med det «største overskudd, han er den mest virile» (Braatøy, 1979: 85-86).

Dette ser vi tydelig i sjette akt. Når Vendt kommer hjem, møtes han av salmesang fra tjenerstuen på «Iselins Arvegaard» og ser samtidig «Os Kirke, der har været nedbrændt og hvis Genopførelse er paabegyndt» (259). Elias spør den fremmede: «Forlov, om jeg synes Jær ubeskeden, / I havde vel ikke en Skærv at gi?», Vendt misforstår: «Til Fattige - jo det forstaar sig». Elias oppklarer at det er «til Kirken derhenne. Forsaavidt tillige / en Skærv til Vorherre, den rigeste Rige». Vendt svarer kontant at da er han «kommet til utrette Mand. / Det Kirkehus slog han jo selv i Brand» (264).

Det utspiller seg en lang diskusjon om menneskets forhold til Gud mellom Vendt og Elias, hvor Vendt forkynner sin opposisjon:

ELIAS

Sandt nok, han var stræng mod os der, Vorherre,  
men mer har vi vistnok fortjent, desværre.

Og midt i sin Naade befol han paany  
at bygge ham atter et andet Ly.

MUNKEN VENDT

De Børn laa i Aaget, fik Tag over Huset,  
En Morgen brandt Farn det ned til Gruset.  
Da takked den Barneyngel paa Jord.

ELIAS

Der bruger I onde, hastmodige Ord.

MUNKEN VENDT

henvender sig til Forsamlingen

I fejler . . . . Hør, Venner, en fremmed Rejsende,  
jeg taler om Gud hverken ondt eller knejsende,  
langt mindre igen forat vise mig kvik, –  
men hvad om vi rentud forandred Taktik?

Den gamle Jehova! Vi ber og vi stønner,  
vi ligger os flad for hans Fod med Bønner, –  
men minder vi om hans Pligter som Gud? (264–65).

Mens Elias taler for at Guds straff alltid er fortjent, men nådig, svarer Vendt med å minne Gud om hans plikter. Vendt er imidlertid ikke ferdig med dette. Som Zarathustra stiger han «op paa en Kasse» (265) og forkynner videre vitalismens budskap om å gi etter for Livet: «En gammel Erfaring at opad vil Krybet, / mens Livet det drager det nedad, til Dybet. / Det *hindrer* os gør det at komme paafode / selv midt i vort Stræv mod det ædle og gode» (265). Men, sier Vendt, «blir du bedre af Modgangens Slag? / Nej nej du blir bedre i Medgangens dag. / *Da* er det at Solen og Verden kan tindre / og alt er en eneste Lov i dit Indre» (265–66). Denne talen lar seg selvsagt ikke stå uimotsagt, men ingen, selv ikke Elias, klarer å ta til annet motmæle enn et par spørsmål.

Karakteren Paal, som er en av tilhørerne til diskusjonen mellom Vendt og Elias, reagerer på at Vendt våger å gå i rette med Gud. Han spør om Vendt er en hedning fra fremmed land. Til dette svarer Vendt:

MUNKEN VENDT

Til det vil jeg læmpelig svare dette:  
Selv gav han os ubedt en egen Sans,

den saakaldt moralske. En Vægt, en Bedømmer.  
Dens Pleje og Tugt er det galt vi forsømmer  
fordi den har Rod i ham selv. Den er hans.  
Nu – Sansen er svag, men vi styrker og plejer den, –  
selv handler han slig som han slet ikke ejer den.  
Jeg trodse? Så deler jeg Skylden med Gud,  
for netop til sligt har han rustet mig ud.  
Jeg Hedning? Nuvel, med min Sans til Vejledning  
kan nogen og hver gå tilbage til Hedning.  
For os er det mangt som helt daarligt gaar an:  
vi slaar ikke frit vaare Kære tildøde,  
ejheller ved Jordskælv og Lyn lægger øde  
en Grænd eller Ø eller By, – det gør han.  
Vi under hverandre alt godt under Solen,  
han slår Millioner med Ondt i Polen.  
Hva siger du dertil? Du tumler paa Knæ  
med Tak for hans Frelse for deg og *dit* Fæ.  
Hva siger den Ramte? Der ligger Polakken  
og priser Vorherre med Kniven til Nakken (272–273).

For Munken er Gud og hans straff ikke bare urettferdig, mennesket bøyer seg for en autoritet som ikke har kraft. Forholdet må snus om, og som Zarathustra forkynner han: «skulde han lukke sit Øre / da gjorde dog vi hvad der *var* at gøre. / Det skapte var bedre end han som har skabt» (274).

Dette er revolusjonær tale. Carl Nærup satte det i sammenheng med Job og mente at Vendts oppgjør med Gud var av gammeltestamentlig art:

Det er de gamle Spørsmal fra Jobs Bog, som Hamsun tumler med paa sin springende, uordnede Maade ... Mennesket, som i sin Afmagt og Forladthed kræver Himmels Herre til Regnskab for, hvorledes han styrer Jorden under sine Fødder. Den frie, sterke, naturbaarne Sjæl, som oprører sig mod den blinde Uret og Vilkaarlighed i Verdensordenen (Nærup, 1905: 115).

Nærup peker her på et element i Hamsuns forfatterskap som ofte er fremtredende, nemlig den gammeltestamentlige Gud og hans betydning. At Hamsun kjente det gamle testamentet godt og at et lignende gudsbilde dukker opp gjentatte ganger i forfatterskapet, er det bred enighet om. Men, det umiskjennelige elementet av Zarathustra-forkynnelsen som her klinger med, gjør at Holst i *Dagbladet* tar det mer på kornet når han skriver at

I Virkeligheden er det Nietzsches Livsfilosofi, som i "Munken Vendt" har fundet sin norske Digter. Og dog er den hele Digtning original og ægte Hamsunsk. Hans Overmenneske er en Eventyrer, en Bastard af en Charlatan og et Geni som saa mange af Hamsuns Figurer (Holst, 1902).

Som vi skal se, står Munken Vendts gudsoppgjør i tett forbindelse til vitalismens livsmystikk. Han er nemlig like lite nihilist som han er antireligiøs. Som i Nietzsches «Der tolle Mensch» (1882) er det ikke først og fremst oppgjøret med Gud som er det sentrale, men konsekvensen av hans «død». Munken er i sin tross, i sin kritikk og antikristendom ikke antireligiøs. Han «vil ikke akseptere en vilkårlig despots piskeslag», men som Nagel og Glahn før ham, forkynner han «livets religion» (Winsnes, 1961: 297). Og her er det at vitalismen kommer inn som religionserstatning også i Hamsuns forfatterskap. Den religiøse livsdyrkelsen kan både leses som en erstatningsreligion, altså som et resultat av tesen om Guds død og slik som uttrykk for et tap, og som et resultat av at naturen fortrenses i det moderne. Men livsdyrkelsen kan også leses som en annen type religion, som uttrykk for en mer grunnleggende og opprinnelig religiøsitet enn kristendommen. De paganistiske trekkene kan, som hos Nietzsche, inngå i en alternativ religiøsitet. Slik blir vitalismen langt mer å vende tilbake til det opprinnelige, til en mer livsnær religion som kristendommen var en erstatning for, og ikke omvendt.

#### Vendts vitalisme

Vendt ser på seg selv som en inkarnasjon av den andre veien. Men hva er den? Hvordan representerer han et eksempel? Undersøker vi Vendt og hans posisjon, gjenfinner vi vitalismens livsmystikk. Livet er skjebne, man handler som man kan og er skapt, ikke ut fra fri vilje. Dette kommer tydelig frem i en samtale mellom ungdomskjæresten Blis og Munken mot slutten av dramaet:

MUNKEN VENDT

Jeg gir det den eneste rette Forklaring  
som støttes saa smukt af min egen Erfaring  
saa vide jeg vanked paa denne Jord.  
Vor Skæbne er den at i hvad der end hændes  
en Visdommens Forudbestemthed fuldendes.  
Eksempelvis: tror du Alexa ble til  
ved bare det pureste – Uheldets Spil?

BLIS

Nej snak ikke om det.

MUNKEN VENDT

Din bane var staget.  
Du gik den iblinde. Det var så laget ....  
Men intet – nej intet er Undergang.  
Saa mildt er det tænkt og saa hærlig er Livet,  
så snedigt – jeg mener, saa vist er Motivet,  
det hele staar stemt i en eneste Klang.  
Vaart Maal er at lære at Frihed og Tvang,

at Ungdom og Ælde, at Væde og Tørke,  
at Godhet og Ondskap, at Lys og Mørke –  
at alt er Værdier av *lige* Rang.  
Vi fikk det fraoven i Tidens Begyndelse  
til Slid og til Brug. Og til ingen Forsyndelse (323).

Munken viderebringer her livsgleden og vitalismens budskap. Det er ikke Gud og forsyndelse, men at intet er undergang, som er vitalismens evangelium. Og det er den nietzscheanske skjebnetanken og valgspråket om å «bli den du er!» som kommer til uttrykk. Munken har ikke lært dette hvor som helst:

BLIS  
Alt skønner jeg ikke af hvad I har sagt.  
MUNKEN VENDT (forklarer)  
Du *kan* ikke synde ved egen Magt.  
Hva galt har du gjort og hva godt du vil gøre  
blev hvisket, skal hviskes dig inn i dit Øre.  
Og snubler – ja falder du plat paa din Gang,  
du falder blot ned i din Skæbnes Fang.  
BLIS  
Ja tenk, det er rimeligt. Slig maa det være.  
MUNKEN VENDT  
For ellers saa sa jeg det ikke, min Kære.  
BLIS:  
I ved det vel I som er præstelært.  
MUNKEN VENDT  
Pyt det var nu ikke saa synderlig svært.  
Nej hvor jeg blev lærd var paa Wittenbergskolen (324).

I denne passasjen kommer ikke bare Munkens livsfilosofi til uttrykk, den blir også knyttet direkte til Wittenbergskolen. Vendt er, som navnet tilsier, en munk som har vendt om, og det er på Wittenbergskolens berømte akademi han har lært sin livsfilosofi. Dette peker ikke bare i retning av folkelivsdiktningen og mytene om «svarteboen», men knytter også Vendt til Mefisto-skikkelsen som står for en lignende kjødets, nytelsens og erfaringens religion. Det er altså det dennesidige som blir det hellige i Munkens perspektiv, og med dette er det skjebnen, ikke Gud som bestemmer våre liv.

Vendt symboliserer denne livsholdningen og når han forstår at hans tid lakker mot enden, er det med stoisk ro. Han erklærer seg «god igen næsten» (417) og Espen Skomaker fremholder at han «er som en Maur til at holde Jær kæk» (418). Igjen svarer Munken stoisk at en «lærer det jo. Det er Livsironien: han klør os saa grovt at vi taaler Svien» (418). «Mit Liv skal jo ende, det vil ikke længer, / saakunde jeg runde det af med en Bif ....» (419). Munken er stolt og rolig helt til det siste. I livsgledens tegn uten spor av sentimentalitet vitser

han med at han kunne avslutte livet med en biff. Til Esben Skomager formulerer han grunnen til sin manglende skrekk. Døden er ikke farlig, den er bare en overgang til all-livet:

Se saa ..... Det skal smage at komme til Ro  
og sove en drømmeløs Søvn, kan du tro.  
Nu faar jeg en Skog med de sagtteste Vinde,  
der ligger i min Sjæl og suser iblinde,  
iblinde, i Susen, saa kærlig forladt  
i hele den evige, gode Nat ..... (423).

Som i *Pan* hører vi i disse linjene gjenklang av Schopenhauers viljesmetafysikk. Døden er ingen ende, men en drømmeløs søvn. I de to siste setningene er det imidlertid vitalismens credo som kommer til uttrykk: «Se Solen gaar ned og gjør Natten blidere. / Og Kværnen den maler imorgen videre» (425). Mens individet går over til all-livet, fortsetter Livet i verden sin vante gang, og i denne livsfilosofien ser vi tydelige tegn på hvordan Hamsuns livsmystikk kommer til uttrykk som en religionserstatning.

Vitalismen som religionserstatning: Det spirende liv

Vitalismens religiøsitet er tydelig i hele Vendts forkynnelse og tematiseres gjentatte ganger i stykket. Det er imidlertid særlig én scene som skiller seg ut som påfallende i dette perspektivet, og det er en merkelig scene hvor Munken beordres bundet til et tre. Det er Iselin som står for ordren og det den går ut på, er å holde Vendt bundet til livet spirer i hendene hans. Iselin får Andreas til å utføre dette oppdraget og navnet er ikke tilfeldig. Andreas var nemlig den av Jesu apostler som, ifølge myten, døde som martyr fastbundet på et kors. Når vitalisten Vendt skal bindes, er det altså en mann med navn etter helgenen til den som døde fastbundet for sin kristne tro, som binder.

Fastbundet til treet er det ikke livsrusens og livsgledens munk eller den vitalistiske gudsbespotteren som trer frem. Her blir han derimot et symbol på det å bære Liv. Straffen og oppdraget beskriver Iselin slik:

ISELIN

Ti stille. Agt vel mine Ord:  
hans Hender skal aabnes fylles med Jord,  
og Jorden skal smuldres og sigtes og blandes.  
leverer ham en Frøpakke  
Og her har du Græsfrø at saa deri –  
naar Frøet har grod skal han være fri.  
Men Jorden skal baade gødsles og vandes.  
ANDREAS



Fru Iselin, Jorden den slænger han hen.  
ISELIN:  
Saa ved han begynder vi forfra igen (366).

I denne scenen får vi den første ritualiseringen av det å så, som senere i *Markens grøde* blir så fremtredende. Men her er det nesten i en pervers variant at frøets mulighet blir sådd. Det er ikke bondens grøde som dyrkes, det er Iselins befaling som settes igjennom. Livet sås i Munkens hender, og han slenger ikke fra seg blandingen. Han kjenner livets rytme, at det alltid begynner forfra igjen, og hele scenen demonstrerer denne sykliske oppfatningen. Frøene spirer, men hendene visner. Og på denne måten både ekspliseres og estetiseres ritualiseringen av Livets evige runddans. Det får eksempelkraft, men Munken brennes også nesten i hjel av solen som gir frøene i hans hender næring til å spire.

Munken tar Iselins befaling på kornet når han kommenterer den slik: «Jeg ler. Slig ide saa fordømt kuriøs. / At binde en Mann og saa Frø i hans Hænder. / Jeg ler saa jeg kjender at Taarerne rænder» (378). Iselins idé er kuriøs, ikke funksjonell, og Caspari så en sammenheng mellom kvinnen og moderjord:

I "Munken Vendt" som i Hamsuns tidligere Arbeider er Elskov og Naturtilbedelse, den store Pan og Iselin uadskillelig sammenknyttede. Moder Jord og Moder Eva, de to hører sammen i Hamsuns Digting (Caspari, 1902).

Ifølge Caspari var Vendt «en Herold for Forfatterens Livsanskuelse» (Caspari, 1902). Et annet symbol for denne livsanskuelsen kommer til uttrykk i diktene til den evigunge Svend Herulfsen.

Når Munken kommer tilbake i sjette akt etter å ha vært sørpå, bemerkes det i sideteksten at alle han møter «med Undtagelse af Svend Herulfsen [...] er betydelig ældede» (276). Svend Herulfsen er altså en evigung svenn. Dette gjør ham viktig i en vitalistisk kontekst og i denne sammenhengen er det også god grunn til å se nærmere på et av mange dikt han deklamerer i løpet av teksten. Et av dem lyder slik:

Hvor lyder den Knurring i Natten rolig!  
Læg Øret til Jorden og hør:  
evindeligen kommer den, kjendt og fortrolig  
en Tone som aldrig dør.  
Hvad er det? Det lyder som Vin som gærer?  
Du fejler, det syder og ætser og tærer.

– En Verden som ligger og klør

Hvad – venter du Stilhet i Natters Tide  
naar Vaaren og Livet gryr?  
Det dirrer av Kampe saa vidt og vide  
som Dyr monne møde Dyr.  
Og skapningen nappes og næses og narres,  
og Skabningen prøves og pines og parres,  
og Øje slaar Øje i Fyr.

Ind rykker en Vandrør i Midnattens Time  
i dine velsignede Kaar.  
En Vunde er Vunde, men dette en Strime  
Omstændighederne slaar.  
Du lapper dig sammen med Jeremiader  
og drikker dig fuld med fortvilede Lader  
– alt sligt som er godt for Saar.

Du møder et Tog som du evig husker –  
hvad er det de Skapninger gør?  
For Fan, det er Hester som kører med Kuske  
og smælder en faglig Honnør.  
– Se, Natten er Livet og Kvinden dets Hersker,  
og Manden er Oksen i Verden som tærsker  
den Tone som aldrig dør (342–43).

Dette diktet har i seg nærmest alle vitalismens kjerneelementer, og det oppsummerer *Munken Vendt*. Stykket er en feiring av hvordan verden og Livet «syder og ætser og tærer». Livet er lik vin som ligger og gjærer, og det er «Vaaren og Livet» som gryr. Som hos Nietzsche er Livet som Kvinnen, og det er mannen som er Oksen, og Livet er tonen «som aldrig dør».

Ifølge Hjalmar Christensen er det «Pan selv, som har ordet i Svend Herulfsens vise», og han legger samtidig til at «Livet bruser gjennom dette dikt» (Christensen, 1903: 92). Denne «livsbrusingen» kan leses som symptomatisk for vitalismen i *Munken Vendt*, og det er her ikke uten betydning at Hamsun året etter *Munken Vendt* inkluderte Herulfsens dikt under tittelen «Svend Herulfsens ord» i samlingen *Det vilde kor* (1904)

Ibsen og Hamsun, Peer Gynt og Munken Vendt

I forbindelse med Hamsun er det ikke Vendt, men August i *Landstryker*-trilogien som ofte sammenlignes med Peer Gynt. For eksempel skriver Brynildsen at det er August som er «Hamsuns *Peer Gynt*» og at det er slik Gynt kom til «å se ut etter å ha vært i støpeskjeen» (Brynildsen, 1973: 23). Men skal man sammenligne de to forfatterne med utgangspunkt i Gynt-skikkelsen, er

det ikke August, men Vendt som stikker seg frem. Men hvordan skal man egentlig forstå dette forholdet? Hva skjer i transformasjonen fra Peer til Munken?

For å svare på disse spørsmålene er det for det første nødvendig på minne om at det ligger førti år mellom *Peer Gynt* og *Munken Vendt*. Verden ser annerledes ut på Hamsuns tid enn da Ibsen skrev Gynt. Først og fremst gjelder dette den filosofiske himmelen de to dramaene er blitt til under. Der Søren Kierkegaard kan ses som Peers filosof, er det Nietzsche som er Munkens, og slik kan vi si at Hamsuns Gynt-appropriasjon er modellert over samtidens vitalistiske diskurser.

Hjalmar Christensen som anmeldte *Munken for Kringsjaa*, brukte nesten halve anmeldelsen på å sitere en anmeldelse av fra finske *Huvfudstadsbladet*. I et av sitatene skrev den anerkjente redaktøren Wenzel Hagelstam følgende:

Per Gynt digter sig bort fra sig selv og sin erfaring og tvilende paa alt andet. Om Per Gynt er "den feige egoisme i selv-bedragets og løgnens form", saa er Munken Vendt med alle sine nød-løgne i hans troløshed mod kvinder Per Gynts modsætning. Han staar altid ved, hvad han har gjort, om det gjælder, og er hensynsløs i at udfordre skjæbnen (Hagelstam sitert i Christensen, 1903: 96).

Denne forskjellen var det flere som påpekte. Theodor Caspari formulerte det slik:

I det Ibsenske Drama holder Digteren paa Grundlag af sine egne indre Erfaringer Dommedag over *sin Helt*. I "Munken Vendt" beskikker Hamsun sin helt til Dommer over den gamle Verden. Hos Ibsen er Themaet *Mennesket* Peer Gynts egen indre Pjaltethed i dens Udvikling saa at sige fra Vuggen til Graven. I "Munken Vendts" Livshistorie er der ikke Skygge af *indre* Udvikling at spore. De ydre Livskaar skifter og skifter, men fraseet en stigende Harskhed ligeoverfor Gud og Mennesker er Manden præcis den samme i sidste som i første Akt (Caspari, 1902).

Caspari løfter her frem noen av de viktigste motsetningene ved *Munken Vendt* og Ibsens *Peer Gynt*. I tillegg påpeker han noe som er vesentlig for nesten alle Hamsuns helter, selv om det skjer mye, er de som regel uten reell utvikling.

Noen kritikere var skeptiske til det å føre de to verkene sammen, og det er interessant at likheten også her blir sett som «en ganske udvortes Lighed», når alt kommer til alt, har Vendt «slet intet af Per Gynts Selvgodhed, der saa snart finder sig til Rette i alle Forhold» (Clausen, 1902). Og nettopp dette er sentralt i stykket: Vendt tror ikke på metaforen om at mennesket er en løk, for ham er det alltid en solid kjerne i midten. Livskraften står i sentrum, og med

den kommer en naturlov med faste verdier. Her er det ingen nihilisme: Vendt har vundet over og inn i vitalismen, hvor Livet er øverste autoritet. Hamsun «fører sin Helt gjennom alle Tilværelsens Stadier helt frem til den triumferende frie og overlegne Livsbekræftelse» (Nærup, 1905: 117).

Sammenligner vi *Munken Vendt* med *Peer Gynt* kommer altså den idéhistoriske forskyvningen vitalismen representerte tydelig til uttrykk. Holst får dette godt frem når han beskriver forholdet mellom de to stykkene på denne måten:

Der blaaner ikke som i "Brand" og "Per Gynt" Idealer over Hverdagens Ynkelihood. Hamsuns Satire synes heller at vende sig mod den ethiske Idealitet med dens forskjellige moralske Værdier [...] Det er en Omvurdering af de religiøse og ethiske det vil i det hele sige af de livsfilosofiske Ideer, den Hamsunske Digtningens Hovedperson forkynder (Holst, 1902).

Ser vi *Munken Vendt* i dette lyset, blir dramaet ikke bare den teksten i Hamsuns forfatterskap som står i nærest slektskap med Ibsen, men også en av tekstene som tydeligst viser hvilken forskyvning vitalismen representerer: Der Peer vokser opp under Kierkegaards kristne himmel, blir Munken en Nietzsches apostel.

I forskyvningen fra Kierkegaard til Nietzsche ser vi imidlertid ikke en like tydelig formell forskyvning som den vi finner i *Kareno*-trilogiens omstrukturering av den borgerlige tragedien til satire, og tross mange ekspressive elementer, er det heller ikke snakk om et nytt før-ekspresjonistisk drama. Ut over at verket merkes av sang, dans, folklore og livsberuselse, er det formelle uttrykket tvert imot tett på *Peer Gynts*. Mens dette i dag virker vesentlig mindre vellykket enn i Ibsens versjon, var det flere i samtiden som hyllet Hamsuns stilistiske kraft. Kritikerer Sven Lange påpekte at man skulle tro knittelverset ville hemme Hamsun, men fremhevet at det motsatte var tilfellet:

Men det modsatte er sket: hans sproglige Genialitet har aldrig fejret større Triumfer. Samtidigt med, at Jamberne giver Stilen en Holdning og Vægt, som den før har savnet, bliver Rimnødvendigheden – der for de fleste andre Vercifikatorer betyder en meningsfordærvende Tvang – for ham en Kilde til frie Paafund og lykkelige Overraskelser, en hel ny Udfoldelse av Liv (Lange, 1902).

Ifølge Lange var Hamsuns form *livgivende*, ikke hemmende eller arkaisk. Formen temmet Hamsun, mer enn den var til hinder, og det særlig jambene.

Formen, hevder Lange, er i tråd med vitalismen en «hel ny Udfoldelse af Liv». Også Jørgen E. Tiemroth mener at Hamsun med *Munken Vendt* omsider hadde funnet en form som kunne være med å skape en «helt, som har livets hæftige bevægelse i sig uden at føres ud over egne grænser og blive et bytte for vældige ukontrollable kræfter» (Tiemroth, 1974: 151).

Det var imidlertid også dem som hevdet det motsatte. Carl Nærup var en av dem:

Men rigtigt umiddelbart betagende virker det ikke. Det kommer vel for en Del af, at Hamsun har valgt denne lyrisk vage, virkelighedsfjerne, lidt akademiske Form for et Verk, saa fuldt af Livets Spænding og Uro (Nærup, 1905: 118).

Nærup fikk senere støtte av John Landquist som fant lite av verdi i verket:

Munken Wendt förefaller [...], trots sitt syfte att utgöra en omfattande uppgörelse mellan den Hamsunska hjälten och världen, vera det minst tillfredsställande av Hamsuns stora verk (Landquist, 1917: 54).

Det er tross flere gode passasjer vanskelig å ikke være enig med Landquist. Hamsun fornyet ikke versedramaet slik han gjorde med prosaen, og slik lyktes han heller ikke i å beskrive modernitetens verden og det moderne menneskets situasjon like pregnant som i dem. Det er i dag dermed ikke *Munken* som sikrer Hamsun en fortsatt plass i den moderne litterære kanon. I konkurranse med *Peer Gynt* er det imidlertid grunn til å peke på at de fleste verk vil feile. Ifølge biografen Ferguson representerer dermed stykket heller «a triumph for Hamsun's will rather than any solution to his search for a new form» (Ferguson, 2010: 190).

Tross de formmessige svakhetene, og at *Munken Vendt* samlet sett kan virke anstrengt, er det gode grunner til å vektlegge dramaet som viktig for utviklingen i forfatterskapet. Vendt er i slekt med de forutgående heltene gjennom at heller ikke han har «noget borgerligt Maal eller nogen egentlig borgerlig Haandtering paa Jorden, andet end at leve, leve i Kraft af og i Overensstemmelse med de mystiske kriterier i sit Indre, de som nu engang er der» (Aanrud, 1902). Men det er først om vi skuer *fremover* at vi ser hva Vendt betyr. Som Arild Haaland har bemerket er Vendt «mye mer folkelig» enn både *Sult*-helten og Glahn (Haaland, 1987: 103). Med dette viser Haaland hvordan Munken peker mot karakterer som Benoni og Oliver. Også Edvard Beyer påpekte dette da han hevdet at stykket «i noen grad» var et «idédrama» samtidig som det «hører med til vandrerbøkene (Beyer, 1958 bind 2: 100).

Slik kan Vendt forstås som en viktig forløper for vandrerskikkelsen slik vi finner ham i *Vandrer-trilogien* *Under Høststjernen* (1906), *En Vandrer spiller med Sordin* (1909) og *Den Sidste Glæde* (1912), og slik vi ser ham i det senere forfatterskapet og den som oftest får æren av å være Hamsuns Gynt, landstrykeren August. Det er imidlertid også et annet element ved *Munken Vendt* som peker fremover i forfatterskapet. Når Vendt står på en kasse og forkynner vitalismens religion, er det nærliggende å forstå det som at han, som Kareno, ikke bare adresserer de andre i stykket, men også leseren eller den eventuelle tilskuer. Slik antar vitalismen også en didaktisk karakter som vi skal se blir tydeligere i det senere forfatterskapet.

*Munken Vendt* ble satt opp i Tyskland i 1934. I *Aftenposten* kan vi lese om denne oppsetningen at det fra «omtrent hundre tyske aviser foreligger begeistrede kritikker» og at den samlede kritikk «slår fast at Per Schwenzens bearbeidelse er en bedrift» (Thorstad, 1934). I Norge måtte man vente helt til 1942 før stykket ble satt opp. Om denne premieren står det, i et kontrollert-sensurert *Aftenposten*, at man i

dette verket – som i intet annet – [har] alle Knut Hamsuns fruktbarste dikteriske egenskaper samlet under ett: hans uuttømmelige strømmende, opprinnelige naturfølelse, hans visjonært avslørende menneskeskildring, hele hans underfundige ironi – den Panske lyrikken: alt er her flettet sammen til en mektig kunstnerisk helhet (Barclay-Nitter, 1942).

Ifølge Barclay-Nitter strebet *Munken Vendt* «for å frigjøre menneskene fra det nedverdige materialistiske livssyn» (Barclay-Nitter, 1942). Det å velge «den andre vei» – *Munkens vei* – er å frigjøre seg fra materialismen gjennom Livets religion. Med dette antar Hamsuns vitalisme en religiøs dimensjon som står i motsetning til alle former for rasjonalisme. Det er imidlertid først i Hamsuns senere verker, og da særlig *Markens grøde*, at det å frigjøres fra det materialistiske livssynet blir mest akutt i Hamsuns forfatterskap.



## 6.

### Jordens velsignelse

#### *Markens grøde*

The Fable is always made for the Moral, not the Moral for the Fable.<sup>138</sup>

Daniel Defoe, 1720

Isak som gaar og saar, er eit herlegt maala stykke – og opphengt paa blodveggen no – verkar det reint bibelsk – ei andaktsfull kviskrande bøn som det straalar ut fraa til det blir ein ljøs-kvelv kring ho, ein ljøs-kvelv som vider seg ut med eldskrifta «Liv eller død».<sup>139</sup>

Kristofer Uppdal, 1917

Det ligger femten år og fjorten Hamsun-utgivelser mellom *Munken Vendt* og *Markens grøde*, og vi har nå med andre forhold å gjøre. I 1917 viste den industrielle verden sine ytterste konsekvenser gjennom første verdenskrig. Byene ble større og urbaniseringen stadig mer omfattende. Tross teknologiske nyvinninger, nye arbeidsplasser og økonomisk spekulasjon var likevel utvandringen til Amerika stor. Tiden krevde handling, erfaring, optimisme og samfunnsengasjement. I denne sammenhengen vender Hamsun seg nok en gang mot Livet i naturen. I *Markens grøde* møter vi imidlertid ikke et urbant storbymenneskes tilbaketrekning til jeger og nomade som i *Pan* eller en førmoderne døgenikt slik vi ser ham i *Munken Vendt*. Her antar vitalismen

---

<sup>138</sup> Daniel Defoe legger ordene i Robinson Crusoes munn i «Preface» til *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1720).

<sup>139</sup> (Uppdal, 1917).



konservativ revolusjonær utforming, hvor bruddet med industrimodernitetens sivilisasjon blir absolutt.

*Markens grøde* stiller opp en agrarutopisk motsats til det moderne uføret og er ofte den viktigste romanen når Hamsun-problemet diskuteres. Agrarutopien er et kjennetegn ved nazismens *Blut und Boden*-vitalisme, og *Markens grøde* ble raskt internalisert i det nazistiske propagandaapparatet, hvor Hamsun ble hyllet som en «Volksschriftsteller in ihrem Sinne», «ein Versöhner zwischen Moderne und bäuerlich[er] Lebenswelt» (Adam, 2010: 244–245).<sup>140</sup> Den ideologiske tilknytningen til nazismen kaster lange skygger over etterkrigstidens resepsjon: Hvorfor ble *Markens grøde* en av de mest feirede romanene i det tredje riket? Hvorfor appellerte den så sterkt til fremstående nazister som Joseph Goebbels og Alfred Rosenberg, og hvorfor lot den seg bruke i propagandaøyemed?

Det finnes mange ulike svar på disse spørsmålene. Mens ideologikritikken leste *Markens grøde* i lys av nazismen og hevdet at den var et grunnleggende uttrykk for nazismens vitalistiske ideologi, insisterer nyere forskning ofte på at både den nazistiske og den ideologikritiske lesningen representerer feiltolkninger uten forståelse for «de tvetydigheter og den motsetningsfylde som verket faktisk rommer» (Rottem, 2002: 126). Mens ideologikritikken altså forstod vitalismen som proto-nazistisk, var det ikke fortolkningen av vitalismen man gikk i rette med da man distanserte romanen fra ideologien. Det som ble vektlagt, var langt mer fortellersituasjonen og hvordan romanens formelle egenskaper skapte en ironisk flertydighet som undergravde den. Allen Simpson uttrykker posisjonen treffende i følgende spissformulering: «to accept the narrator's discourse, we must ignore the story; to accept the story, we have to ignore the narrator's discourse» (Simpson, 1984: 4). Selv om denne posisjonen har blitt utfordret av postkoloniale så vel som feministiske og biopolitiske perspektiver, står den fortsatt sterkt.<sup>141</sup> Peter Sjølyst-Jackson formulerte det slik i 2010: «The style, narration and composition outflanks what is explicitly stated» (Sjølyst-Jackson, 2010: 114).

---

<sup>140</sup> «Folkeforfatter i deres betydning», «en forsonende formidler mellom en moderne og en bondsk livsverden».

<sup>141</sup> Se (Jernsletten, 2003), (Storfjell, 2003), (Storfjell, 2011), (Žagar, 1999), (Žagar, 2009), (Eglinger, 2008), (Eglinger og Heitmann, 2010), (Andersen, 2011) og (Vassenden, 2012: 151–157).

I den polariserte resepsjonen har ikke historisering vært særlig fremtredende, og sjelden har vitalismen blitt diskutert i lys av den historiske konteksten romanen ble til i. Dette gjelder særlig krigssituasjonen som med unntak av bemerkninger om hvordan romanen er tilpasset «samtidens selvforsyningstanke» (Haugan, 2006: 241) ikke har blitt en grundig idéhistorisk analyse til del. Tvert imot har man ofte vektlagt at krigssituasjonen styrer «lesningen inn i forenklede baner» som vanskeliggjør «mer dyptpløyende lesemåter» (Rottem, 2002: 131). Ved siden av slik nærmest å avfeie den historiske situasjonens betydning, finner vi de siste årene en sterk vilje til å heve romanen over samtiden og aktualisere den ut fra vår egen tid. For eksempel tok Henning H. Wærp i 2010 til orde for at romanen var mer aktuell i «den økologiske krisens tidsalder» enn noensinne, og spurte om ikke romanen gjennom et økokritisk perspektiv kunne «stige opp igjen» fra «ideologikritikkens negative lesemåte» (Wærp, 2010: 109/122).<sup>142</sup>

Løsriver vi *Markens grøde* fra dens historiske kontekst så radikalt som Wærp foreslår, finner vi flere elementer som kan leses i lys av vår tids økokritikk. Med dette overser vi imidlertid en rekke historiske og ideologiske sammenhenger som fremhever at det her dreier seg om vitalisme, ikke om økologi.<sup>143</sup> Dette blir særlig tydelig hvis vi vektlegger hvordan romanen ble mottatt i et nederlagstynget Tyskland og hvordan denne resepsjonen aktualiserer *Markens grøde* som en av Hamsuns mest akutt historiske romaner. I dette kapittelet skal jeg løfte frem denne dimensjonen og vise hvordan *Markens grøde* plasserer seg i samtidens idéhistoriske landskap. Dette gjør jeg ved først å vektlegge hvordan romanen kan leses som en vitalistisk skapelsesberetning med en tydelig didaktisk impuls og hvordan dette ble mottatt i samtiden. Deretter diskuterer jeg hvordan romanens sentrale tematikk kan samles i en agrarvitalistisk diskurs der det sentrale er at Livet og slekten føres videre. Mot slutten av kapittelet går jeg inn i hvordan dette lot seg instrumentalisere under nazismen, og hvorvidt den ideologiske lesningen representerer en feiltolkning slik nyere forskning ofte hevder.

---

<sup>142</sup> Artikkelen finnes i en omskrevet versjon i (Wærp, 2011a). For andre nye aktualiseringer i lys av vår egen tid se (Andersen, 2006) eller (Mortensen, 2009).

<sup>143</sup> De historiske forbindelseslinjene mellom vitalismen og økologien/økokritikken er ikke en del av Wærps analyse, men er i seg selv grunn god nok til å historisere. Hvis Hamsun gjøres til en viktig økokritiker, er det nettopp på bakgrunn av vitalismen, og i dette perspektivet fremstår også enkelte deler av økokritikken i et langt mer fordektig ideologisk lys.

### Konservativ revolusjon i Marken

*Markens grøde* er det eneste virkelige forsøket i Hamsuns forfatterskap på å etablere et positivt moteksempel til den historiske virkeligheten. Dette kommer ikke bare tydelig til uttrykk gjennom romanen, men også i flere uttalelser av forfatteren selv. Ifølge Hamsun var *Markens Grøde* en roman så direkte henvendt til sin egen tid at han vurderte å utstyre den med undertittelen «*en Bok til min norske Samtid*» (Hamsun, 1997: 205). I brev utdyper han at den «skulde være et Varsku til mit Slægtsledd!», at han ville «tjene en god Sak», og at det var «litt mere end Litteratur jeg vilde frembringe i den» (Hamsun, 1997: 130/205/206).

Hamsuns markante vilje til å gripe inn i samtiden og nå frem med et tydelig budskap, knytter seg til krigssituasjonen og den voldsomme utvandringen Norge opplevde i samtiden. Mellom 1836 og 1915 utvandret det ca. 750 000 nordmenn, i den siste store utvandringsperioden mellom 1900 og 1910 reiste det ca. 20 000 *årlig* (Nerbøvik, 1999: 22–25). Som et tiltak mot utvandringen ble «Selskapet til Emigrasjonens innskrenkning» opprettet i 1908, og i 1915 endret denne organisasjonen navn til det hamsunske «Ny Jord. Selskap for landets indre kolonisasjon og emigrasjonens innskrenkning». Ny Jord hadde som formål å redusere utvandringen fra Norge, og arbeidet for dette både gjennom å gi tilskudd til bureising på udyrket mark og ved opplysnings- og publiseringsvirksomhet mot emigrasjonen.<sup>144</sup> Hamsun, som helt siden *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* hadde skrevet mot en naiv forståelse av den amerikanske drømmen, deltok i denne jordbruks- og emigrasjonsdiskursen, der han gang på gang holdt frem bureising i Nordland som et bedre alternativ enn å reise til Amerika. Et markant eksempel på dette finner vi i artikkelen «Et ord til oss» (1910):

Et ord til oss:

Vi skal få hendene opp av lommen igjen og begynne å arbeide. Så blir vi ikke et helt folk av hotellverter og oppvartere.

Vi skal tappe våre myrer, plante skog, kolonisere det veldige Nordland. Så får vi en stans i utvandringen.

Vi skal dyrke opp Norges land (Hamsun, 2009c: 85).

---

<sup>144</sup> Selskapet Ny jord arbeidet etter hvert mest for bureising på udyrket jord ved å kjøpe dyrkingsfelt og på særlige vilkår gi økonomisk tilskudd til bureisere. Frem til midten av 30-tallet hadde selskapet gitt tilskudd til mer enn 10 000 bureisingsbruk. De tre fylkene med flest nybygg var Troms, Nordland og Hedmark (NyJord, 1958).

«Et ord til oss» er et tydelig uttrykk for Hamsuns agrarvitalisme i årene etter 1910. Ifølge Hamsun hadde ikke nordmenn råd til å urbanisere alle menneskets livsområder og med det «hoppe apekatt i det moderne liv» (Hamsun, 2009c: 79). Det var jordbruket som stod for matforsyningen og livsgrunnlaget. Slik utgjorde det nasjonens røtter, og «dem kapper vi ikke, det er dem som gjør at vi står» (Hamsun, 2009c: 79).

Hamsuns agrarvitalisme blir både tydelig og særlig aktuell i krigsårene. Et land måtte ha befolkningsvekst, sikker matvareproduksjon og arbeidskraft for å være en livskraftig nasjon. Hamsun fulgte opp «Et ord til oss» med en rekke artikler der han fremmet et lignende budskap. I en av dem heter det at «Selskapet Ny Jord skulle foreløpig ha 50 millioner, så kom vi langt både med å kjøpe verdiløse vidder og med å gjøre dem verdifulle» (Hamsun, 2009c: 252). Det er nettopp å foredle verdiløse vidder *Markens grøde* handler om, og romanen går slik direkte inn i en av samtidens mest sentrale vitalistiske debatter. Det er dermed naturlig å lese *Markens grøde* som et forsøk på å vise at bureising i Nordland ikke stod tilbake for livet på den amerikanske prærien.<sup>145</sup> Et annet element er imidlertid vel så viktig i dette perspektivet, og det er første verdenskrig. Mange vitalister anså første verdenskrig som et endelig brudd med det borgerlige samfunn, og slik som en mulighet for sosial og samfunnsmessig fornyelse. Denne bruddkonstruksjonen aktualiseres i *Markens grøde*, og slik plasserer ikke bare romanen seg i forhold til nasjonale jordbruks- og kolonialiseringdiskurser, men kan leses i forbindelse med den konservativt revolusjonære vitalismen i Tyskland.

Den konservativt revolusjonære tenkningen kjennetegnes av en historisk bruddkonstruksjon med utgangspunkt i Nietzsches sykliske historieoppfatning. Denne historieoppfatningen kommer særlig til uttrykk i den «utidsmessige betraktningen» med den talende tittelen *Historiens nytte og unytte for livet* (1874). Her skriver Nietzsche at historisk bevissthet kultiverer mennesket i unaturlig grad. Den driver ut instinktene og gjør mennesket til rene abstraksjoner og skygger (Nietzsche, 1999c: 280). Ekte Liv avles derimot,

---

<sup>145</sup> Dette blir enda tydeligere når man tar med at en betydelig del av det skandinaviske bokmarkedet rundt århundreskiftet bestod av vitalistiske landnåmsfortellinger fra Amerika, hvor nybrottsarbeidet på prærien ble idealisert som en ny begynnelse (Heitmann, 2008: 239). Det er særlig de særlig to tyske forskerne Annegret Heitmann og Hanna Eglinger som har pekt på denne nybyggerdiskursen. Blant eksemplene de viser til finner vi Carl Hansens *Præriefolk* (1907), M. Sørensens *Hinsides Atlanten. Fortælling fra en dansk koloni i Amerika* (1906) og Øyvind Hogstads *I Nybyggerland* (1919). I tillegg til Heitmanns artikkel som jeg her har vist til, se (Eglinger, 2008).

ifølge Nietzsche, i en atmosfære av historieløshet. For å nå frem til Livet må mennesket dermed fra tid til annen kaste av seg sivilisasjonens livshemmende krav for å vinne plass til seg selv. Når dette skal gjøres, er det «Livet selv» som er vurderingskriteriet: «das Leben allein, jene dunkle, treibende, unersättlich sich selbst begehrende Macht» (Nietzsche, 1999c: 269).<sup>146</sup>

Mange konservativt revolusjonære så i første verdenskrig en apokalypse som åpnet muligheten for nettopp en slik historisk fornyelse som Nietzsche her beskriver, og det er denne bruddfiguren som aktualiseres i *Markens grødes* berømte åpning:

Den lange, lange Sti over Myrene og ind i Skogene, hvem har trukket op den? Manden, Mennesket, den første som var her. Det var ingen Sti før ham. Siden fulgte et og annet Dyr de svake Spor over Moer og Myrer og gjorde dem tydeligere, og siden igjen begyndte en og anden Lap at snuse Stien op og gaa den naar han skulde fra Fjæld til Fjæld og se til sin Ren. Slik blev Stien til gjennem den store Almenning som ingen eiet, det herreløse Land.

Manden kommer gaaende mot Nord. Han bærer en Sæk, den første Sæk, den indeholder Niste og nogen Redskaper. Manden er stærk og grov, han har rødt Jærnskjæg og smaa Ar i Ansigtet og paa Hænderne – disse Saartomter, har han faat dem i Arbeide eller Strid? Han er kanske kommet fra Straf og vil skjule sig, han er kanske Filosof og søker Fred, men i alle fald saa kommer han der, et Menneske midt i denne uhyre Ensomhet (Hamsun, 1917 bind 1: 5).<sup>147</sup>

Leseren presenteres for en bibelsk begynnelseskonstruksjon der Isak introduseres som det første mennesket. Det er imidlertid snarere et postapokalyptisk scenario og et historisk nullpunkt enn historiens begynnelse som skisseres. Isak er nemlig ikke det første mennesket. Med både sår og arr fra en tidligere tid som like gjerne kan være fra fangenskap som krig, kommer han ikke fra intet. Isak kan være krigsveteran eller tidligere straffange, og på denne måten løfter fortelleren frem samtidssituasjonen. Fortelleren bryr seg imidlertid ikke om Isaks forhistorie og heller ikke om hvorfor han er der. Tvert imot fremstilles han utover de få merkene som tilsynelatende umerket av sivilisasjonen.

Utstyrt med upåvirkede instinkter og nybrottsmannens intuisjon vet Isak alt om naturen, og selv om han bærer «den første Sæk», er den ikke tom. Han har med seg både niste og enkle redskaper til å foredle jorden. Isak

<sup>146</sup> «livet alene, denne dunkle, drivende, denne umettelige makten som begjærer seg selv» (Nietzsche, 2013a: 98).

<sup>147</sup> *Markens grøde* ble originalt utgitt i to bind. Alle referanser gis i det følgende med bindnummer og sidetall.

plasseres i ødemarken utelukkende utstyrt med eldgamle kunnskaper og redskaper som skal gagne Livet. Isak er altså hverken det første mennesket eller en kriger, ingen Zarathustra eller Glahn. Han er

Markbo i Sind og Skind og Jordbruker uten Naade. En Gjenopstanden fra Fortiden som peker Fremtiden ut, en Mand fra det første Jordbruk, Landnamsmand, ni Hundrede Aar gammel og igjen Dagens Mand (bind 2, 228).

Isak er en «Gjenopstanden fra Fortiden», en nihundre år gammel «Landnamsnamd» som skal peke fremtiden ut. Isak representerer på denne måten både et brudd med historien på Livets premisser, samtidig som han gjenoppretter en tapt historisk kontinuitet. På denne måten kan Isak forstås som en «løsning» på den moderne dekadansen, noe som fremheves ytterligere ved at karakteren Geissler to ganger sier at det «er to og tredive Tusen slike Karer som du vi skulde ha her i Landet» (bind 1, 59).

Geissler ble lenge regnet som det vitalistiske budskapets garantist og Hamsuns «talerør». Siden har dette blitt sterkt problematisert, og når jeg her likevel velger å tillegge hans utsagn vekt, er det ikke fordi hans ord uproblematisk kan leses som romanens «norm», men fordi det tross hans ustadige og inkonsekvente karakter også er god grunn til å ta ham på ordet. Lest på denne måten aktualiserer Hamsun den konservativt revolusjonære tenkningen i *Markens grøde* der Isak skal være et eksempel til etterfølgelse. Tross det regressive grepet er det altså fremtidsperspektivet som er det viktigste. *Markens grøde* skal vise vei ut av den moderne krisetilstanden. Dette kommer særlig til uttrykk ved at kolonialiseringen Isak står for, bereder grunnen for et nytt samfunn. I tillegg til at Isak og Inger får barn og dyrker opp jorden, følger det andre mennesker etter i Marken. Det blir vei, modernisert landbruk, skolekrets, og der vi begynte å lese om en mann i ødemarken, er det en hel grend vi forlater ved romanens slutt.

Det er altså en vitalistisk skapelsesberetning vi blir presentert for i *Markens grøde*, og i tråd med det bibelske navnet gjøres Isak til stamfar for en ny slekt (See, 1983: 3).<sup>148</sup> Dette betones flere ganger, men kommer særlig til uttrykk mot slutten, hvor det heter om Isak at han var den

første Mand i Marken. Han kom gaaende tilknæs i Myrer og Lyng, han fandt en Li og bosatte sig der. Andre kom efter ham, de trampet en Sti i

---

<sup>148</sup> See leser dette i lys av den bibelske og ikke den vitalistiske dimensjonen romanen spenner opp.

den øde Almenning, atter andre kom, Stien blev Vei, nu kjørte de med Kjærre paa den. Isak maa føle sig tilfreds, et Ryk maa gaa gjennem ham av Stolthet: han var Grundlæggeren av denne Bygd, han er Markgreven (bind 2, 174).

Isak er «Markgreven», den som grunnlegger Sellanraa. I kontrast til den moderne bysivilisasjonen reiser dette samfunnet seg som en livskraftig (agri)kultur. Sellanraa får på denne måten en tydelig symbolfunksjon som motbilde til den stadig sterkere urbaniseringen i samtiden. Dette betones gjennom hele romanen, men aksentueres eksplisitt i avslutningens idylliske fremstilling av bondens naturlige tilværelse:

Vokser her intet? Her vokser alt, Mennesker, Dyr og Grøde. Isak saar. Kvældsolen skinner paa Kornet, det stritter ut fra hans Haand i Bue og synker som en Gulddryft i Jorden. Der kommer Sivert og skal harve, siden skal han rulle, saa harver han igjen. Skogen og Fjældene staar og ser på, alt er Høihet og Vælde, her er Sammenhæng og Maal.

Klingeling! sier Bjældene langt opi Lien, det kommer nærmere og nærmere, Dyrene søker Hjem tilkvælds. Det er femten Kjør og fem og firti Smaafæ, Dyrene er tre snes fulde. Der gaar Kvindfolkene til Sommerfjøsset med sine mange Mælkebøtter, de bærer dem i Børtræ på Akslerne, det er Leopoldine, Jensine og lille Rebekka. De er alle tre barbente. Markgrevinden er ikke med, Inger selv, hun er inde, hun skal lage Maten. Hun skrider høi og statelig om i sit Hus, en Vestalinde som gjør op Ild i en Kokeovn. Lat gaa, Inger har seilet paa den store Sjø og været i Byen, nu er hun hjemme igjen; Verden er vid, den yrer av Prikker, Inger har yret med. Hun var næsten ingen blandt Menneskene, bare en.

Så kommer Kvælden (bind 2, 228–229).

På Sellanraa vokser alt, det er sammenheng i tilværelsen, og alt som gjøres, har sitt eget mål: Å foredle og videreføre Livet. Det er jorden som nærer Liv, grøde, og slutten understreker slik tittelens betydning og vitalismen den målbærer.

Mens Isak er en ny stamfar, er Inger som en vestalinne. I motsetning til den romerske prestinnen vokter imidlertid ikke Inger Romas evige ild. Hun fyrer i hjemmets kokeovn, og selv om hun har vært på straff for å ha drept sin første datter som hadde hareskår, har hun funnet hjem igjen. Som dyrene følger Inger Livets naturlige lov, og parallelliseringen med dem er talende for vitalismen i romanen. En som imidlertid ikke faller inn under denne loven, er eldstesønnen Eleseus. Også Eleseus sendes til byen, men til forskjell fra Inger finner han ikke hjem igjen. Tvert om blir han «forkvaklet og stille ødelagt» (bind 1: 270). Eleseus føler seg stadig mer som en fremmed i Marken, og som

samene hører han dermed etter hvert ikke lenger hjemme på Sellanraa.<sup>149</sup> Blottet for både vilje og livskraft reiser han til Amerika, hvor vi ikke får vite hvordan det går med ham. Tilbake står de barbente jentene som slektens representanter og Sivert som farens etterfølger.

*Markens grøde* fremhever neste generasjon Sellanraa-folk som Livets naturlige representanter. Slik er det gården og slekten, fremfor Isak, som blir «hovedperson» i romanen. I motsetning til i *Pan* eller *Munken Vendt* er det altså her ikke enkeltindividets insistering på livsutfoldelse som kjennetegner vitalismen, men hvordan Livet realiseres av og gjennom mennesket. I denne forskyvningen kommer den ekspressive stilen i det tidlige forfatterskapet i bakgrunnen for en episk utforming, hvor det for samtidens kritikere var tydelig at *Markens grøde* var en bok med «mange ærend inn i tida» (Uppdal, 1917).

#### Norsk og tysk mottagelse

Da *Markens grøde* kom ut, hadde Hamsun allerede i artikkelen «Bondekulturen» (1908), et åpent brev til den modernitetseuforiske Johannes V. Jensen, gitt uttrykk for at bondesamfunnet var en «objektiv orden» som ikke hadde noe med den moderne verden å gjøre (Hamsun, 2009: 43). I *Den siste Glæde* hadde han fremstilt omleggingen fra jordbruk til «turisme» og sanatoriedrift, i tillegg til å la fortelleren henvende seg direkte til leseren «under en Pest, for en Pests Skyld» (Hamsun, 1912: 319). I *Segelfoss*-bøkene (1914–1915) hadde han tematisert det gamle bonde- og føydalsamfunnets undergang, og i tråd med sin egen jordbruksparole hadde han selv flyttet til barndommens Hamarøy for å dyrke opp gården Skogheim.

Hamsun hadde altså fremmet en tydelig agrarvitalisme både gjennom liv og verk. For kritikerne var det dermed ikke vanskelig å plassere *Markens grøde*. Selv om de var uenige i vurderingen, var det få som ikke forstod romanen som «et alvorsord til vort folk og vor tid» (Duus, 1917). *Aftenpostens* kritiker Frits Duus formulerer her nesten ordrett det Hamsuns selv hevdet var hans intensjon. Ifølge Duus stod man med *Markens grøde* «overfor en ny Hamsun», en Hamsun som for en gangs skyld brukte «sin posisjon og mulighet til å komme med et budskap» (Duus, 1917). Hamsun hadde mellom *Munken*

---

<sup>149</sup> Flere undersøkelser har vektlagt ekskluderingen av dem som ikke passer inn på Sellanraa. Fremfor alt gjelder dette den negative fremstillingen av samene som forvises fra Marken når gården vokser. For mer om dette se (Storfjell, 2003, Baden, 2003, Jernsletten, 2003, Andersen, 2011: 122–125).



*Vendt og Markens grøde* klatret til posisjon, og ifølge Duus var det ingen tvil om innholdet i dette budskapet: «Af jord er du kommet – vænd tilbage til mor jord; hun nærer dig og gjør dig lykkeligere end menneskenes 'kulturliv' kan gjøre dig» (Duus, 1917).<sup>150</sup>

Nesten alle samtidskritikerne forstod *Markens grøde* i den samfunnsmessige retning Duus representerer. For dem fremstilte Hamsun et samfunn i skarp kontrast til den historiske utviklingen, og mens både radikale og konservative kritikere som C.J. Hambro, Knut Olai Ternes og danske Sven Lange karakteriserte denne kontrasten gjennom å påpeke at forfatteren klebet «sin personlige Tendens paa Bogen som et Frimærke» (Lange, 1917), var det mange som var begeistret. En av dem var *Norske Intelligenssedlers* kritiker Kristian Elster. Ifølge Elster var det diktet om «marken og markens grøde» som var selve boken, og for ham fortalte romanen om «det vesle nybygg, Sellanraa [...] og hvordan det drog 10 nybygg efter sig og venter paa andre hundrede» (Elster, 1917).<sup>151</sup> Den venstresradikale arbeideravisen *Social Demokratens* anmelder Fernanda Nissen leste *Markens grøde* på samme måte, og det er hun som står for den mest panegyriske vurderingen blant kritikerne:

Var jeg præst leste jeg *Markens Grøde* fra prækestolen, var jeg lærer, jeg læste den fra katedret. Heldigvis er her tusner av voksne mennesker rundt om i landet som selv vil læse den – vil le ofte, forarges undertiden og tilsidst suges ind i dens lugt av jord og løftes op i dens høihet og velde, dens sammenheng og maal (Nissen, 1917).

Ifølge Nissen holdt samtiden «med rivende fart og av stor og merkelig dygtighet at bringe vort land fra det trygge og sammenhengende op i det usikre og oprevne» (Nissen, 1917). Mot denne utviklingen holdt hun frem *Markens grøde* som et læredikt hvor hun med romanens egne ord vektlegger at det er sammenheng og mål på Sellanraa.

Kritikernes lesning av *Markens grøde* tydeliggjør agrarvitalismens aktualitet og blir eksplisitt vektlagt når *Verdens gangs* kritiker Axel Otto Normann påpeker at romanen var «mere end aktuel i en tid, da alt gaar ut paa

<sup>150</sup> Hamsun kommenterer Duus' anmeldelse i brev til Ola Christofersen 14. februar 1918: «Jo Gudbevaers, Duus' Anmeldelse var sagtens storartet» (Hamsun, 1997: 210).

<sup>151</sup> Hamsun forklarte Langes negative anmeldelse ut fra at han hadde rost Konrad Simonsen. Simonsen hadde gjentatte ganger angrepet Brandes ut fra antisemittiske argumenter, og Hamsun skyldte på dette som bakgrunnen for Langes anmeldelse: «Sven Lange driver nu litterær Politik mot mig i 'Politiken' fordi jeg den gang nævnte Dr. Konrad Simonsens Bok» (Hamsun, 1997: 208). Hamsun hadde for øvrig også gått i strupen på «Hr. Sven Lange» i 1914 på grunn av hans anti-tyske holdning til krigen, se «Gjelden til Tyskland» i (Hamsun, 2009: 128–129).

øket jordproduksjon» (Normann, 1917). På denne måten settes *Markens grøde* i forbindelse med de aktuelle debattene i samtiden og forstås som en samfunnskritisk roman med didaktisk brodd. Denne forståelsen er også den mest fremtredende for mottagelsen av *Markens grøde* i Tyskland. Her er det imidlertid ikke norske nasjonaldiskurser, men første verdenskrig som utgjør bakteppet romanen leses mot.

*Markens grøde* kom ut i Tyskland med den bibelske tittelen *Segen der Erde* like etter fredsslutningen i november 1918.<sup>152</sup> Mens Uppdal var eneste norske kritiker som eksplisitt kommenterte krigssituasjonen, preget den mottagelsen i Tyskland.<sup>153</sup> I Tyskland var ikke krigen en metafor eller noe man kun snakket om. Den var reell, konkret og hadde akkurat sendt hjem åtte millioner krigsinvalid. Nærmere seks millioner barn ble foreldreløse som følge av krigen, og anslagsvis enda tre millioner opplevde hvordan fedrene døde hjemme av sykdommer de hadde pådratt seg ved fronten (Cohen, 1998: 217). Av disse tallene er det adskillige på tysk side, hvor i alt to millioner soldater omkom. Det fantes altså knapt en familie som ikke erfarte virkningen av krigen på kroppen. Kontrasten mellom denne situasjonen og *Markens grøde* uttrykkes treffende av amerikaneren Harry Slochower i 1945:

The novel was written during the First World War. In the midst of this inferno, Hamsun writes a kind of idyl in prose; during a period of disorganization, he pictures the growth of family ties. As anonymous millions frantically expend themselves in uprooting, Isak and his wife and their children work to enrich the soil which in turn enriches them. This extreme "repudiation" reveals the novel's polar relation to its discordant situation (Slochower, 1945: 134).

For mange kritikere ble første verdenskrig et symbol på hvor galt industrialiseringen hadde ført den moderne sivilisasjon. Aldri hadde man tidligere kunnet drive lignende krigføring, og som en reaksjon på krigen gikk det, skriver kritikeren og forfatteren Werner Mahrholz, et rop «nach Rückkehr zur Natur und Einfachheit [...] durch die Welt» (Mahrholz, 1919).<sup>154</sup> I denne situasjonen traff *Markens grøde* det som for mange ble forstått som tidens

<sup>152</sup> Det tyske substantivet «Segen» betyr direkte oversatt «velsignelse», mens «Erde», betyr både muld og jordklode. Altså lyder den tyske tittelen direkte (tilbake)oversatt «jordens velsignelse».

<sup>153</sup> Av anmeldelsene jeg har undersøkt, er det ingen anmeldere utenom Uppdal som nevner krigen. Dette gjelder: (Hambro, 1917), (Fangen, 1917), (Elster, 1917), (Duus, 1917), (Andersen, 1917), (K.O.T, 1917), (Lange, 1917), (Nærup, 1917), (Nissen, 1917), (Normann, 1917), (P.Th.M, 1917) og (Kent, 1919).

<sup>154</sup> «om tilbakevending til naturen og enkelheten [...] gjennom verden».

krav. Hamsun fremstilte ikke bare en tilbakevending til naturen, han fremholdt sivilisasjonens skadevirkninger, og i denne situasjonen ble Isaks landnåm lest i forlengelsen av den konservativt revolusjonære tenkningen (Gujord, 2009: 51).

Thomas Mann formulerer den konservativt revolusjonære tolkningen eksemplarisk når han i et dagboknotat fra april 1919 omtaler *Markens grøde* som «in tiefem Kontakt aller neuesten Sehnsucht: die Verherrlichung des Einödbauern, der ländlichen Selbstgenügsamkeit» og vektlegger den som et uttrykk for en fullstendig upolitisk «menschlich-poetischer Anarchismus» (Mann, 2003: 194–195).<sup>155</sup> For Mann var det en bok for *fremtiden* Hamsun hadde skrevet, og i dette uttrykkes ikke en i dag glemt humanistisk lesning «opposed to the ideologues that later appropriated it» (Sjølyst-Jackson, 2010: 99). Fortolkningen er tvert imot i full overensstemmelse med den konservativt revolusjonære holdningen Mann et snaut halvår tidligere hadde uttrykt i storverket *Et upolitisk menneskes betraktninger* (1918). Dette blir særlig tydelig om vi tar med en bemerkning om *Markens grøde* i et essay om *Konerne ved Vandposten* fra 1922, hvor det heter om romanen at den var «vollkommen faszinierend in ihrer Mischung aus Konservatismus und Revolution» (Mann, 2002a: 121).<sup>156</sup>

*Et upolitisk menneskes betraktninger* ble med sin vektlegging av den tyske kulturs overlegenhet et grunnlagsskrift for den konservative revolusjon. Mann var en viktig intellektuell skikkelse i denne kretsen frem til han brøt med tenkningen i 1923. Under lesningen av *Markens grøde* er det imidlertid den konservativt revolusjonære holdningen som kommer til uttrykk – og ser vi ut i den bredere litteraturkritikken, ser vi hvordan *Markens grøde* ble lest som et dagsaktuelt uttrykk for hva tiden hadde *behov* for i Tyskland. Mahrholz uttrykker det slik:

---

<sup>155</sup> «i dyp kontakt med den aller nyeste lengsel: forherligelsen av ødemarksbonden, den landlige selvtilstrekkelighet» og vektlegger den som et uttrykk for en fullstendig upolitisk «menneskelig-poetisk anarkisme».

<sup>156</sup> «fullkomment fascinerende i sin blanding av konservatisme og revolusjon». Thomas Mann-forskerne Herbert Lehnert og Eva Wessel oppsummerer imidlertid Manns fortolkning av *Segen der Erde* slik: «Thomas Mann nahm die positive, lebenszugewandte Seite der Zivilisationskritik des Buches als eine Kritik der romantisch-symbolistischen Todesverhaftetheit, der pessimistischen, ästhetischen Gegenbürgerlichkeit seiner Schreibweise und betrachtete Hamsuns Roman als eine Mahnung zu einer anderen, zeitgemäßerem, vitalistischen Modernität» (Lehnert og Wessell, 1991: 24–25).

Dieses Werk weist in die Zukunft, indem es sie dichterisch zu gestalten sucht: Männer von der Einfachheit des Herzens, der Willenskraft, der gläubigen Zuversicht und nüchternen Tatkraft des Markgrafen und ersten Oedland-Ansiedlers werden Europa wieder aufbauen, wenn es je wieder aufgebaut werden kann (Mahrholz, 1919).<sup>157</sup>

Mahrholz tydeliggjør hvordan *Markens grøde* lot seg lese som en postapokalyptisk roman, og hvordan Isak i dette perspektivet bokstavelig talt lot seg forstå i tråd med romanens egne ord om at han var «Dagens Mand». Isaks landnåm representerte det man trengte etter krigen, og Mahrholz var ikke alene om denne fortolkningen. Litteraten, journalisten og forfatteren Harry Kahn sammenfattet boken i det republikanske tidsskriftet *Die Weltbühne* som et «Epos der Menschheit selbst; das Hohelied vom triebhaften Tun des zweibeinigen Tiers auf seinem Stern» (Kahn, 1919).<sup>158</sup>

Selv om *Markens grøde* i Tyskland ikke ble lest mot Hamsuns deltagelse i jordbruksdebatten, var romanen likevel ikke vanskelig å plassere. Tross sin langt høyere kunstneriske verdi slektet den på «Heimatkunst»-bevegelsens hjemstavnlitteratur som med slagordet «Los von Berlin!» hadde fulgt den litterære utviklingen siden jugendstilen på 1890-tallet (Leiß og Stadler, 1997: 39).<sup>159</sup> For Heimat-litteraturen, som for jugendstilen, var Nietzsche en viktig fortenker. I motsetning til å vektlegge individualismen og de ekspressive elementene gikk imidlertid innflytelsen her i en langt mer «völkisch»-retning, hvor epigoner som Julius Langbehn gjorde seg sterkt gjeldende. Langbehn ble en av «völkisch»-bevegelsens tidlige ideologer, og i den populære *Rembrandt als Erzieher* (1890) hevdet han både at en ekte kunstner aldri kunne være for lokal, og at sann kunst bare vokste ut av «einer starken und unschuldigen Sinnlichkeit; eine gesunde und vollaftige Lebensluft» (Langbehn, 1893: 39).<sup>160</sup>

Jordbundenheten og hjemstedsdyrkningen ble sammen med flere andre elementer som blod, rasetilhørighet og nasjonalisme sentral i den tyske agrarvitalismen.<sup>161</sup> For mange kritikere som sympatiserte med denne

---

<sup>157</sup> «Dette verket viser inn i fremtiden ved å forsøke å fremstille den dikterisk: Hjertets enfoldige menn, viljeskraft, den troende tillitt og Markgreven og ødelandsnybyggerens nøkterne handlekraft kommer til å gjenoppbygge Europa, hvis det da noen gang lar seg gjenoppbygge».

<sup>158</sup> «menneskehetens eget epos; høysangen til det tobente menneskedyrets instinktive gjøren på sin stjerne».

<sup>159</sup> «Bort fra Berlin!».

<sup>160</sup> «en sterk og uskyldig følsomhet; en sunn og saftfull livsluft».

<sup>161</sup> For mer om «Völkisch»-bevegelsen og dens ulike konksjesjoner se (Breuer, 2010).

tenkningen, ble Hamsun med *Markens grøde* en «Prediger des Heimatbotens», hvor «vær sterk!» var forfatterens krav (Breves, 1918).<sup>162</sup> Kritikeren i «völkisch»-tidsskriftet *Kunstwart* leste *Markens grøde* i denne retningen. For ham var Hamsun en «Menschenfreund, Lebensfreund, Erdenfreund» som kjente verden og var en av få som fortsatt kunne bibringe ekte erfaringer og gi råd.<sup>163</sup> Rådet Hamsun ga, var enkelt. Man hadde glemt Segen der Erde – jordens velsignelse (Nidden, 1919).

Selv om denne agrarvitalistiske forståelsen av *Markens grøde* er tydeligere i konservative kretser, er det også den som vektlegges på motsatt side av den politiske akse. Også for det sosialdemokratiske *Vorwärts* var nemlig Hamsun «[a]us Gründe des Lebens [...] gegen die Zivilisation, gegen die Amerikanisierung der Welt» og Isak «die Erde selber, das erdhafte Weisen des Menschen, das alles andere überdauert und das die ewige junge Kraft neuen Anfang ist» (Hamecher, 1918).<sup>164</sup> Det er altså det å starte på nytt som ofte vektlegges i den tyske kritikken. Peter de Mendelssohn oppsummerte dermed godt mottagelsen da han i 1953 hevdet at den konservativt revolusjonære bruddfiguren virket som «Balsam auf das von allzuviel Geschichte geschlagene Deutschland von 1918» (Mendelssohn, 1953: 19).<sup>165</sup>

Mens vitalismens bruddfigur ble tatt imot med en viss skepsis i Norge, var det den som var utgangspunkt for mye av suksessen romanen opplevde i Tyskland. Ronald Fangen bemerket dette allerede ved feiringen av Hamsuns 70-årsdag i 1929. Fangen som tolv år tidligere hadde anmeldt *Markens grøde* med skepsis mot «moralisten Hamsun» – men samtidig hadde hevdet at moralen i hvert fall var «sund, uten betændelse og pedanteri» (Fangen, 1917) – beskrev nå romanens suksess i Tyskland på denne måten:

Der kom han med vitalitetens evangelium, med «Markens grøde», og med sine undersøkelser av dens svigt og forfald til folk som intet andet hadde at gå efter og bygge på end netop sin vitalitet, så hårdt og betrængt og prøvet. *De* visste hvad det gjaldt, der fandt han resonans, der var netop hans syn det eneste og centrale (Fangen, 1929: 65–66).

---

<sup>162</sup> «hjemstavnsens predikant».

<sup>163</sup> «menneskevenn, livsvenn, jordvenn». Den norske forfatteren og journalisten Edward Welle-Strand som publiserte om Hamsun både i norske og tyske utgivelser omtaler *Markens grøde* i 1925 bare «ein merkwürdiges Buch über die Heimatscholle» (Welle-Strand, 1925).

<sup>164</sup> «av Livets egne grunner [...] mot sivilisasjonen, mot verdens amerikanisering» og Isak «jorden selv, menneskets jordlige væren, som er mer varig enn alt annet og er begynnelsens evigunge kraft».

<sup>165</sup> «Balsam på det Tyskland som var beseiret av altfor mye historie».

Ifølge Fangen slo *Markens grøde* sterkere an i Tyskland enn i Norge fordi budskapet ble oppfattet langt mer akutt. Den tyske kritikeren Benno Mascher artikulerte det samme når han i 1934 forklarte romanens suksess ut fra at krigens skrekk hadde gjort lengselen etter det enkle og selvtiltrekkelige livet forståelig (Mascher, 1934). Både Fangen og Mascher peker på forskjellen mellom det skandinaviske og tyske klimaet boken kom ut i, og dette forklarer noe av den voldsomme resonansen Hamsun vinner i Tyskland.

Det er krigsperspektivet og den «tyske» lesningen som gir Hamsun nobelprisen. Da Hamsun ble foreslått for prisen første gang i 1918, mottok han den ikke. I 1920 gikk det bedre, og det uten at han hadde utgitt en ny bok i mellomtiden. I løpet av de to årene hadde imidlertid *Markens grøde* vunnet enorm betydning i Tyskland, og det er også først etter dette at Hamsun finnes verdig.<sup>166</sup> Som den første til å motta prisen på bakgrunn av et enkeltverk, fikk Hamsun prisen utelukkende for *Markens grøde*, og i overensstemmelse med den konservativt revolusjonære tenkningen heter det i begrunnelsen at Hamsun hadde «*lagt alla tyngande kulturminnen bakom sig*» og skrevet «*den rätta tolkningen av den nya kultur, som vårt tidevarv vill vänta av kroppsarbetets framgångar såsom en fortsättning av den äldre*» (Hallert et al., 1983: 102). Hamsun hadde kastet av seg den moderne dekadansen og, ifølge komiteen, gått tilbake til antikken og skildret «*den ideale arbetaren*» slik «*den homeriska hjältesången bondeskalden Hesiod*» hadde gjort før ham (Hallert et al., 1983: 102). Når komiteen sammenligner Hamsun med Hesiod, er det på bakgrunn av det episke jordbruksdiktet *Arbeid og dager* og skapelseshistorien *Theogonien*. Disse to verkene er noen av de viktigste kildene vi har til greske jordbrukstradisjoner, folkeliv og mytologi, og de regnes blant de grunnleggende verkene i den europeiske kulturarven. Ved å gå tilbake til Hesiod betoner komiteen tydelig hvordan Hamsun leses som en veiviser, en som pekte «på en konstruktiv og oppbyggelig strategi etter apokalypsen» (Vassenden, 2012: 150).

---

<sup>166</sup> Det var flere som gikk mot å tildele prisen til Hamsun også i 1920. Litteraturhistorikeren Henrik Schück stemte for eksempel mot med «energiskt motsånd», fordi Hamsun manglet «den kultur, den genomtänkta världsåskådning och humanitet» som krevdes av en nobelpris (Espmark, 1986: 47). Både Verner von Heidenstam og Selma Lagerlöf ville ha innstilt Georg Brandes på førsteplass og Hamsun på andre, han kunne godt «vänta något eller några år» (Nordmark, 1994: 38). Det var altså ingen fullstendig overbevisning i komiteen om at Hamsun skulle motta prisen. Tvert imot skriver Baumgartner at det var etter store betenkeligheter og lang diskusjon at Hamsun fikk den (Baumgartner, 1997: 37).

Walter Baumgartner har påpekt at det er en konservativt revolusjonær fortolkning som gir Hamsun nobelprisen (Baumgartner, 1997). Det er også denne lesningen som blir stadig mer ideologisert utover på 1930-tallet og brukt i det tyske propagandaapparatet. *Markens grøde* realiserer nemlig den konservativt revolusjonære tenkningen på flere måter, og da særlig gjennom hvordan romanen kan sies å være strukturert over figuren sivilisasjon *kontra* kultur.

#### Sivilisasjon *kontra* kultur

Som jeg diskuterte i kapittel 2, beskrev Rickard Eriksen forholdet mellom sivilisasjon og kultur i 1917 med utgangspunkt i Hamsun som en «dybtgaaende skillelinje i selve livet» (Eriksen, 1917). Mens «sivilisasjon» representerte mekanikk, materialisme og «kosmopolitisk ensartethed» stod «kultur» for kraft, styrke, sjelelig fornyelse og «individuel eller national egenart» (Eriksen, 1917). Selv om «kultur» og «sivilisasjon» dermed var nært knyttet til hverandre, er altså forskjellen at alt det naturlige og livgivende ordnes til «kultur», mens det artfisielle, livsfiendtlige og døde forbindes med «sivilisasjon».

I dette perspektivet ledsages enhver kultur og kulturell vekst av sivilisering og sivilisasjon. Det oppstår imidlertid et problem hvis styrkeforholdet mellom de to skulle forskyves. Oswald Spengler kalte dette for «sivilisasjonens problem» og beskrev det ved å peke på hvordan enhver kulturs «skjebne», idet den nådde sin høyde, var å slå over i tom mekanisk sivilisasjon. I Konrad Simonsens bok *Den moderne Mennesketype* (1917) – som Hamsun hyllet under skrivingen av *Markens grøde* – forklares problemet slik:

Men hvorledes kan en Civilisation, der har gjort eksempelløse, og uomtvistelige Fremskridt og har naaet en aldrig anet Højde, forenes med hvad der synes dens Modsætning?

Den kan dette, fordi denne Civilisation foranlediger sjælelig Nedgang og Karakterenes Ødeleggelse; saaledes at Sjælstomhed bliver en følge av dens Glans. Menneskene har ikke kunnet magte den dobbelte Opgave: samtidig at gøre sig til Herre over den ydre Natur og at samtidig tage vare paa deres eget Indre. De har forøget deres materielle Værdier, men disse har dræbt dem. Saaledes hævnede Naturen sig; villigt lod den sig udnytte og tage i Brug, men samtidig erobrede den sin Erobrer. Den straffede sin Herre ved at blænde ham med sine Herligheder og gøre ham til Slave af de døde Ting. Som Kong Midas smægter nu de moderne Samfund i deres Guldstrøm, i deres Opfindelser (Simonsen, 1917: 21).

Simonsens beskrivelse av siviliseringen som har slått om fra kultur til mekanikk, representerer den samme tankefiguren som hos Spengler. Den naturlige, nasjonale og sunne kulturens fremvekst var ledsaget av siviliserende fremskritt, men var i 1917 blitt fortrenget av tom livsfjendtlig sivilisasjon som virket skadelig på mennesket.

Spenningen mellom kultur og sivilisasjon strukturerer på mange måter den konservativt revolusjonære tenkningen, og leser vi *Markens grøde* i lys av den, gjenfinner vi motsetningen også i romanen. Dette ser vi særlig i romanens komposisjon, hvor dikotomien gjør seg gjeldende som et strukturelt prinsipp. Vassenden har beskrevet det på denne måten:

I det hele tatt er *Markens grøde* preget av en rekke nokså binære motsetningspar: landet står mot byen, nybyggeren står mot handelsmannen, ærlig tale [...] står mot den politiske, taktiske tale [...], og bondens nyttetenkning står mot den forfengelige estetiske tanke. Stort sett er regnestykket slik at første ledd har positiv valør, mens andre ledd er negativt skildret (Vassenden, 2012: 152).

Denne listen kunne vært utvidet til å gjelde nærmest alle elementene i *Markens grøde*, og mens de egenskapene Vassenden fremhever som skildret med «positiv valør», kan ordnes til «kultur», kan de negative tilskrives «sivilisasjon».

Motsetningsparene som spilles ut i *Markens grøde* fortolkes så godt som alltid ut fra den tradisjonelle dikotomien mellom natur og kultur. Det er imidlertid en rekke elementer som vanskeliggjør denne lesningen. Sellanraa fremstilles nemlig ikke som et uberørt natursamfunn. Tvert om inngår nybygget fra første stund i en utveksling med industrimoderniten, hvor Isak henter hjem det han har bruk for av moderne hjelpemidler. Dette ser vi allerede på romanens første sider, hvor Isak løyper never for å selge den til bygningsbruk for så å bære med seg mat og redskaper tilbake til nybygget (bind 1, 7). Etter hvert tar Isak med seg både lampe, klokke og sirkelblad til saken, kjøper hest og bytter også til seg maling mot egg og maler nybygget så ødemarken blir «ukjendelig og beboet, en Velsignelse hadde lagt sig over den» (bind 1, 133). *Markens grøde* vektlegger altså ikke naturen i seg selv, men kultiveringen av ødelandet, og hvordan det lille nybygget reiser seg til storgård, et «Soria Moria Slot» i Marken (bind 1, 133). Det er altså ikke isolasjon, men *formidling* som preger forholdet mellom Sellanraa og samfunnet rundt. Fremfor at fortellingen dermed etablerer Isak i et radikalt



brudd med all historie og samfunnsdannelse, er det mer nærliggende å forstå ham som en formidler mellom to verdener (Heitmann, 2008: 247).<sup>167</sup>

De to ulike «verdenene», eller sfærene, Sellanraa og industrimoderniteten utgjør, leses godt i lys av «sivilisasjon» og «kultur». Mens industrimoderniteten viser tom mekanisk sivilisasjon, er Sellanraa en ny kultur, hvor siviliseringen står i kulturens tjeneste. Isak grunnlegger slik en ny kultur i Marken, hvor Inger og Isak kan forstås som «Emigranten aus der 'bürgerlichen Welt'» (Ketelsen, 1983: 162).<sup>168</sup> Utvekslingen mellom Sellanraa og sivilisasjonen blir kanskje særlig fremtredende ved at Isak bringer maskiner til gården. Den første av dem er slåmaskinen, «den første Slaamaskine i Marken, den første i Bygden, rød og blaa, pragtfuld for Menneskenes Øiye» (bind 1, 274).

Isak henter slåmaskinen i skjul, og både for leseren og menneskene i Marken presenteres den som en overraskelse:

Saken er: han kom jo hjem med en tredje Nyhet fra Bygden idag, og den er større end de andre, den er umaatelig, han har gjemt den borti Skogkanten. Der staar den, surret i Sækkestrie og Papir, han avdekker den og det er en stor Maskine. Se, den er rød og blaa, vidunderlig, med mange Tænder og mange Kniver, med Ledd, med Armer, Hjul, Skruer, en Slaamaskine (bind 1, 272).

Fortelleren opplyser at symaskinen Inger hadde med seg fra straffeanstalten i byen, bare er «et Bokmærke» mot slåmaskinen (bind 1, 273). Når Isak presenterer den for Sivert og Eleseus, er det med dårlig skjult stolthet og patriarkalsk holdning: «Farn, alles Overhode, kaldte likegyldig, aa saa almindelig: Kom og spænd for denne Slaamaskinen!» (bind 1, 274). Patriarken og landnåmsmannen oppheves nærmest til en guddommelig skikkelse, men blir like etter straffet for sin hovmodighet. Slåmaskinens inntreden introduserer nemlig et nytt regime i Marken, hvor Eleseus får sin eneste

<sup>167</sup> Selv om romanen mangler konkrete tidsreferanser, er det flere elementer som for eksempel utbyggingen av telegrafnettet, at daleren går over til kroner, og at det både kommer maskiner og bergverk til Marken, som plasserer den til midten av 1800-tallets samfunn og historie. Nikolai Skarsen Fjeld og Nina Frang Høyum har løftet frem dette og vist hvordan romanens fortelling i stor grad sammenfaller med perioden som ofte med Arne Krokan kalles «det store Hamskiftet» i norsk jordbruk. Høyum har også overbevisende argumentert for hvordan *Markens grøde* kan leses over grunnleggelsen av det lille nybygger- og gruvesamfunnet som vokste frem i Sulitjelma på grensen til Sverige mot slutten av 1800-tallet, se (Fjeld, 2002, Høyum, 2009). For sammenligning se her også (Baden, 2003: 141) eller (Nesby, 2008: 153 ff.) som også vektlegger Sellanraas utveksling med verdenen rundt.

<sup>168</sup> «emigranter fra den 'borgerlige verden'».

triumf i boken. Maskinen slår skjævt, det blir ikke så fullkomment som det skal, og uten forvarsel slutter maskinen å virke:

Far og Sønnen stirrer, noget er galt fat, Eleseus staar og holder Bruksanvisningen. – Her ligger en liten Bolt! sier Sivert og plukker den op av Græset. – Naa, ja det var bra du fandt han, sier Farn som om det var alt han behøvet for at faa det i Orden igjen. Jeg saa netop efter den Bolten! – Men nu kunde de ikke finne Hullet, hvor Pokker var Hullet til Bolten? Dér! sier Eleseus og peker (bind 1, 275).

Isaks allmektighet smuldrer. Han er analfabet og kan ikke lese bruksanvisningen, men skylder på at han ikke har brillene med. Brillene faller imidlertid ut av lommen så de to guttene ser det: «Han hadde jo tidt hat Brillerne paa og studeret Bruksanvisningen paa Hjemveien i dag, men intet forstaat» (bind 1: 278). Eleseus har imidlertid kunnskapen som behøves:

Aa Eleseus han staar med Tegningen i Haand, med Loven i Haand, han er ikke til at komme forbi: Den Fjæren der skal være utenpaa! – Ja? spør Farn. – Ja men nu staar den under, du har sat den under. Det er en Stalfjær, den skal staa utenpaa, ellers skvætter Bolten ut igjen og saa stanser Knivene. Det staar her i Illustrasjonen! (bind 1, 276).

Dette er en av få ganger teoretisk kunnskap kommer godt ut av det i romanen, og fortelleren vektlegger dette gjennom Isaks perspektiv: «her hadde Eleseus maattet træde til. Aaja Herregud, Kyndighet var vel god at ha!» (bind 1: 278).

Det er ikke lenger nok å være i pakt med naturen, man må også beherske teknologien. Guttene gjør imidlertid ingenting ut av detroniseringen, men overser den og lar høflig og ydmykt farens triumf være ugjenkallelig:

Isak kjører og kjører og alt gaar godt og brr! sier Maskinen. Han efterlater sig en bred Vei av fældt Græs, det ligger saa pent i Linje, færdig til at breies. Nu ser de ham fra Husene og der kommer alle Kvindfolkene, og Inger bærer lille Rebekka paa Armen, skjønt lille Rebekka har lært at gaa for længe siden. Men der kommer de, fire Kvindfolk med smaat og stort, og de haster med stive Øine nedover mot Vidunderet, de stimer. Aa hvor Isak nu er mægtig og rigtig stolt, sittende frit høit oppe, i Helgeklær og fuld Puds, i Trøie og Hat, skjønt Svetten driver av ham! Han svinger i fire store Vinkler og kjører av en passe Teig, svinger, kjører, slaar Græs, kommer forbi Kvindfolkene, de er som faldne fra Himlen, de fatter det ikke, og brr! sier Maskinen (bind 1, 276–277).

I denne passasjen er det tydelig at maskinen ikke representerer et fremmedelement i Marken, men er et (agri)kulturelt hjelpemiddel som effektiviserer og fremmer landbruket, og slik fremmer Livet. Nissen kommenterte det slik: «Hamsun ser, at fabrikkene maa til, ellers hadde han

ikke latt Isak klappe og studere den første slaamaskinen med noget av den samme ømheden han følte for den første kua» (Nissen, 1917).

På denne måten dannes det ingen konsekvent motsetning mellom natur og kultur i *Markens grøde*. Tvert om finnes det en «antimoderne avsky [...] mot teknifisering, mekanisering og modernisering», samtidig som både maskiner og verktøy fra industrimoderniteten inntar Marken i et positivt lys (Andersen, 2001: 295–296). Samtidig som Sellanraa fremstilles som en motsetning til industrimoderniteten, står nybygget også hele tiden i utveksling med den. Slik finner vi en mer kompleks motsetning enn den tradisjonelle dikotomien mellom natur og kultur som kjennetegnet *Pan*.

Der *Pan* var preget av den store, evige, uberørte naturen og Glahns forsøk på i den å nå frem til Livets innerste prinsipp, er det den kultiverte naturens grøde og livgivende kraft som kjennetegner Isaks landnåm og *Markens grøde*. På denne måten etablerer *Markens grøde* et mer paradoksalt avhengighetsforhold mellom natur og kultur. Øystein Rottem har grepet denne kompleksiteten ved å vise hvordan Sellanraa og industrimoderniteten, tross sine motsetninger, inngår i samme økonomiske kretsløp. Han forklarer dette slik:

Sellanrå-økonomien og markedsøkonomien hviler på to diamentralt ulike verdifundamenter som innenfor romanens rammer ikke ser ut til å ha noe felles møtested. Men de to produksjonsformene har likevel bruk for hverandre. Etterhvert som Sellanrå ekspanderer og kan mette andre behov enn sine egne, finner Isak og sønnene hans veien til et marked. Men på samme vis som Sellanrå har bruk for markedet, har kapitalismen bruk for de ressursene som Sellanrå (som sinnbilde på et mer omfattende naturrom) har å by på. Begge sektorer er altså avhengige av hverandre for å kunne ekspandere. Derfor henviser de økonomisk til hverandre samtidig som de verdimesig utelukker hverandre (Rottem, 2002: 150–151).

Dette er en god fortolkning av utvekslingen mellom Sellanraa og omverdenen. Sellanraa er ikke bare selvforsynt, men inngår i et økonomisk og kulturelt kretsløp samtidig som det representerer motstridende verdier. Rottem peker i denne sammenhengen også på hvordan de to «økonomiene» skildres som «et sammenstøt mellom to krefter som trekker i ulik retning», der Sellanraa representerer «en drift mot liv, organisk vekst og jordisk grøde», mens kapitalismen står for en «drift mot død, destruksjon og underjordisk utpining av naturressurser (Rottem, 2002: 153).

Rottens prosjekt er ikke å historisere *Markens grøde*, men å løse den fra sin ideologiske kontekst. Han gjør dermed ingen forsøk på å plassere denne beskrivelsen i forhold til den historiske konteksten den inngår i. Ser vi imidlertid fremstillingen av de to økonomi- og verdisystemene i forbindelse med den konservativt revolusjonære tenkningen, blir slektskapet fremtredende. Som Jeffrey Herf har påpekt, er nemlig ikke den konservativt revolusjonære tenkningen nødvendigvis anti-moderne, men ofte kjennetegnet av det han kaller en «reaksjonær modernisme» preget av en paradoksal teknologioptimisme (Hurf, 1984: 1–17). Det er altså ingen definitiv motsetning mellom teknologi, industrialisering eller modernisering og kultur i det konservativt revolusjonære perspektivet. Eriksen fremhever dette ved å vektlegge at der maskinen i kulturen arbeider i Livets tjeneste, har forholdet slått om i sivilisasjonen, hvor de mekaniserende kreftene har tatt «livet i sin tjeneste» (Eriksen, 1917). På denne måten er ikke teknologien i seg selv farlig eller negativ. Det som avgjør, er hvorvidt den tjener Livet eller ikke.

Selv om flere konservativt revolusjonære – som for eksempel Ludvig Klages – var genuint teknologifientlige, var det mange som så teknikken som en ny måte for livskraften å utfolde seg på, og som en potensering og mulighet for å tjene Livet og kulturen.<sup>169</sup> Hamsun representerer i denne sammenheng ingen euforisk teknologioptimisme som Johannes V. Jensen eller en «reaksjonær modernist» som Ernst Jünger, hvis voldsomme estetisering av maskinens eksplosive kraft nærmest er uten litterært sidestykke. Spenningen mellom sivilisasjon og kultur forklarer likevel godt hvorfor det paradoksale motsetningsforholdet mellom Sellanraa og omverden hverken er inkonsekvent eller ironisk undergravende, men modellert over vitalismens vurderingskriterium om hva som gagnar Livet. Dette blir særlig tydelig om vi sammenligner hvordan slåmaskinens introduksjon med hvordan bergverksindustrien etableres i Marken.

I kontrast til slåmaskinens inntreden blant det himmelfalne Sellanraa-folket introduseres gruvedriften gjennom en rekke salg og videresalg, hvor det hele tiden er nye mellommenn, og mens slåmaskinen tjener Livet, tjener bergverket kapitalen, altså sivilisasjonens krefter. Gruven trekker med seg handelsstedet «Storborg», og det blomstrer «med Penger» i Marken (bind 2, 69). Det er kjøpmann Aronsen som etablerer «Storborg». Aronsen har i motsetning til Isak ikke «Tid til Jordbruk», men har laget «Have med Stakit og

---

<sup>169</sup> Herf skriver inngående om dette, se (Hurf, 1984 særlig 18–49).

Rips og Asters og Rognbusker og andre plantede Trær» (bind 2, 70) midt i Marken. Han har, hevder fortelleren ironisk, «tænkt paa Fremtiden», «Hans Børn skulde faa det mer bom konstant end ham selv hadde hat det» (bind 2, 70). Men gruvedriften er ikke pålitelig, den er konjunkturavhengig og starter bare som «Prøvedrift i Kobberfjældet» (bind 2, 67). Fortelleren bemerker ironisk at bygdens folk er «saa taapelige», de forstår ikke at «Prøvedrift var Drift paa Prøve» (bind 2, 78). Når arbeidet stanses, påvirker det alle andre enn Isak som tramper «sin dundrende Gang og dyrket sin Jord, intet forstyrret ham» (bind 2, 68). Inger blir imidlertid revet med av alle arbeiderne som kommer til Marken, og trekkes inn i deres sus og dus, dans og drikk. Slik medfører gruvedriften utroskap i Marken, og når Isak sammen med Aronsen motvillig besøker gruvene, høres det slik ut:

De saa meget rart paa Fjældet, Isak kjendte sig ikke igjen i denne By av Barakker og Kjøredoninger og gapende Gruver. Selve Ingeniøren viste dem om. [...] Han forklarte Stensorten: Kis, Kobberkis, den inneholdt Kobber, Jærn, og Svovl. Aa de visste paa en Prik hvad Berget indeholdt, ja det indeholdt endog litt Sølv og Guld. Man drev ikke Bergværksdrift uten at kunde sine Ting! – Men skal det stanse nu? spør Aronsen. – Stanse? gjentar Ingeniøren forbauset. Det vilde nok ikke Sydamerika være tjent med. De skulde stanse for en kort Tid Prøvedriften ja, de hadde nu set hvad her var, saa skulde de bygge Luftbane og gaa løs paa hele Fjeldet sørover (bind 2, 79).

Gruvedriften står som en by av «gapende Gruver» som bringer det internasjonale samfunnet til Sellanraa. I en gryende globalisert verden er det forhold i Sør-Amerika som avgjør hvorvidt gruvedriften er lønnsom eller ikke, og i motsetning til Isaks foredling av naturen og fiske i fjellvannet står det om gruvedriften at den skal «gaa løs paa hele Fjeldet».

Gruvedriften stopper, de internasjonale konjunktorene viser gal vei. Lensmann Geissler, som er den som i utgangspunktet fikk gruvedriften i gang, forklarer det slik: «det hele er saa simpelt: de nye Kobberleierne i Montana. Yankee'erne er lurere Spillere end vi, de konkurrerer os i hjæl» (bind 2, 224). Dermed forsvinner grunnlaget for Aronsens handel, og det blir ingen «bom konstant» tilværelse for hverken ham eller barna. Aronsen må dermed flytte. Sellanraa-folket har «ingen Medynk med ham» når han vil selge og komme seg bort fra Marken som han skulle ønske han aldri var kommet til (bind 2, 105).

I motsetning til den konjunkturstyrte handelen står Sellanraa som en trygg tilværelse. På Sellanraa er livet «bom konstant», og som et bilde på forholdet mellom de to sfærene henter Isak en liten feltsmie fra den nedlagte

gruven. Ingeniøren som har mange smier og vil være storkar selv i krisetid, gir Isak smien for ingenting. I den ufruktbare sivilisasjonssfæren finner altså Isak noe av stor verdi for Livet, og slik er det ikke teknologien i seg selv, men formålet som bestemmer verdien. Mens den i gruven inngår i sivilisasjonens golde mekanikk, står den på Sellanraa i Livets tjeneste. På denne måten representerer ikke Sellanraa en regresjon tilbake til fortiden, men står i tråd med den konservativt revolusjonære tenkningen for fremveksten av en ny harmonisk kultur i kontrast til bergverkets og byens sivilisasjon. Dette forholdet gjenspeiles også på det personlige plan, hvor byens siviliserende kraft virker ødeleggende og medfører «sjelstomhet».

#### Realiseringen av Livet

Et sentralt motiv i beskrivelsen av Sellanraa er forholdet mellom Inger og Isak. Når Isak slår seg ned i Marken, gir han straks beskjed både i bygden og til lappene som vandrer forbi, om at han trenger «Kvindfolkhjælp» (bind 1, 8). Isak har bare «denne Ting i hodet» (bind 1, 9), og når Inger kommer, er det kanskje fordi hun har hørt «at han manglet kvindfolkhjælp» (bind 1, 12). Fortelleren bemerker at hun uten den «vansirede Mund» nok aldri var «kommet til ham», og betoner at hennes store skam, er hans lykke: «Hareskaaret var hans Held» (bind 1, 12).

Både Isak og Inger ser på nytten av hverandre, og allerede den første natten Inger tilbringer på nybrottet, står det at: «Han laa og var graadig efter hende om Natten og fik hende» (bind 1, 12). Uten et snev av *Pans* sensuelle symbolikk og uforpliktende eros representerer seksualitet fruktbarhet i *Markens grøde*. Resultatet er Eleseus, den førstefødte:

En pen liten Kar efter sin Stand og Stilling i en Kasse, Isak kjendte sig rar og svak, Kvernkallen stod foran Underet, det var tilblit engang i en hellig tåke, det viste sig i Livet med et lite Ansigt som en Allegori (bind 1, 30).

Isak, mannen med de få følelsene, blir mo i knærne når han blir vitne til Livets under. Livet er blitt til i «hellig tåke», og barnet viser seg som en allegori. Eleseus blir født inn i teksten som et bilde over Livets evige fornyelse. Allerede fra barnsben av blir det imidlertid klart at det er Sivert og ikke odelsgutten Eleseus som representerer Isaks etterfølger.

Franz Kafka har kommentert at Eleseus ville vært helten i den unge Hamsuns forfatterskap, en ny Glahn eller Nagel, men i *Markens grøde* utvikler

han seg til å bli en skadet bifigur som skrives ut av fortellingen.<sup>170</sup> I motsetning til broren Sivert korrumpes Eleseus av sivilisasjonen, og i dette forløpet tematiserer *Markens grøde* hvordan siviliseringen virker fremmedgjørende og tapper mennesket for livskraft. Eleseus er fra barnsben av den av barna på Sellanraa med teoretiske anlegg. Mens Eleseus er «liksom [...] litt spæd og elendig», er Sivert en «makeløs Unge» som «patter» lik «en tyk Gudsengel» (bind 1, 48). Det er Eleseus som lodder med snor og er skoleflink, mens Sivert er en «mærkelig dygtig Fyr til at slaa i Spiker» (bind 1,158). Allerede tidlig markeres altså Eleseus' forfinede stilling til Marken. Mens «lille Sivert han var likefrem en Kjærnekar», er Eleseus «finere og dypere» (bind 1, 115). Det er Sivert som må bringe katten melk fordi «hun fræste for stærkt til Eleseus» (bind 1, 149), og mens Sivert ikke kan si om storværen at «Gud, for en romersk Næse han har!» (bind 1, 149), kan han «det som bedre var»:

han kjendte Væderen fra Lam og skjønte den og var ett med den, en Slægtning, Medskapning. Engang hadde et mystisk Urindtryk flakket gjennom hans Sanser, det var en Stund han aldrig glemte: Væderen gik og aat paa Marken, pludselig slog den Hodet op og tygget ikke mere, stod bare og saa. Sivert saa uvilkaarlig i samme Retning – nei, intet mærkelig. Men da kjendte Sivert selv noget mærkelig indvendig: Det er mest som han staar og ser i Edens Have! tænkte han (bind 1, 149-150).

Sivert er som faren en naiv skikkelse som ikke er merket av bevissthetens utdrivelse fra paradiset, men er hjemme på Sellanraa. Han føler naturlig, har sterke instinkter, god intuisjon og sanser de mystiske «ur-inntrykkene» naturen formidler. Eleseus er derimot utstyrt med bevisstheten og vitebegjæret som medfører smerte, og dette forsterkes ytterligere i byen.

Etter hvert som Eleseus utvikler seg, fatter ingeniøren interesse for ham og inviterer ham til en lærepost i byen. Selv om Isak er uenig, bestemmer Inger at Eleseus får reise, og med dette utvikler Eleseus' anlegg seg i materialistisk retning: «Hans byophold hadde spaltet ham og gjort ham finere end de andre, gjort ham svakere, han begyndte i Grunden at føle sig hjemløs alle Steder» (bind 2, 15). I byen blir han mann, kontorist, og Eleseus'

---

<sup>170</sup> Kafka sammenlignet også sin egen utvikling i lys av Eleseus' og forstod ham ut fra egen erfaring. I dagboken fra 11. desember 1919 kan vi lese: «Tatsächlich bin ich so gewachsen, wie allzu schnell hochgetriebene und vergessene Setzlinge, eine gewisse künstlerische Zierlichkeit in der ausweichenden Bewegung, wenn ein Luftzug kommt; wenn man will, sogar etwas Rührendes in dieser Bewegung, das ist alles. Wie bei Eleseus und seinen Frühlings-Geschäftsfahrten in die Städte. Wobei man ihn gar nicht unterschätzen muss: Eleseus hätte auch der Held des Buches werden können, wäre es sogar wahrscheinlich in Hamsuns Jugend geworden» (Kafka, 1983).

byopphold kan leses som en parodi over det tradisjonelle dannelsesmotivet, hvor Eleseus ikke dannes til sin stand og stilling, men kommer tilbake som en «rar Mand i Marken, en Herre med tynde Skrивerhænder og et Kvindfolks Sans for Stas og Paraply og Stok og Galoscher. Borttufset, forbyttet, en uforstaaelig Ungkar» (bind 2, 202).

I byen trenger Eleseus kapital for å kjøpe klokke og hansker for måle seg med de andre kontoristene og til å gå i «Aftenskole, hvor han lærte Tegning og Gymnastik og andre nødvendige Fag i hans Stand og Stilling» (bind 1: 174). Dermed sender Eleseus bud om «lommepenger». Isak som ikke forstår noe av byens krav om oppdrift og status, blottlegger sin intetanende naivitet: «Lommepenger, spurte Isak, er det Penger til at ha i Lommen?» (bind 1: 174). Leseren oppfordres til å le av Isaks enfoldighet, men det er også den som redder ham. Isak har «ikke et Øieblik forlatt sin naturlige Plass paa Jorden, sin Tomt» (bind 1: 192). I motsatt fall heter det om Eleseus utvikling:

Men kanskje var det saa at denne Gut hadde godt at slægte paa og var ordentlig utstyrt engang, men kom ind i kunstige Forhold og blev omgjort til Bytting? Blev han saa flittig paa Kontor og i en Krambod at al hans Oprindelighet gik tapt? Kanske var det saa. Ialfald gaar han nu her snil og lidenskapsløs, litt svak, litt likeglad og vandrer videre og videre paa sin Avvei. Han kunde misunde hver Mand i Marken, men ikke engang det magter han (bind 2: 202).

Eleseus mister sin kraft i byen, og når han kommer tilbake og skal hjelpe til på gården, er han ikke «stærk av sig hverken til Krop eller Vilje» (bind 2: 150). Tvert om er Eleseus på «avveie» og utvikler seg stadig tydeligere til en person merket av modernitetens fremmedgjøring. I motsetning til i Glahns tilfelle resulterer ikke fremmedgjøringen i forfinet sensibilitet, men i kraftløshet og forfall. Han mister vitalismens fremste dygd: Viljen.

Siviliseringens ødeleggende kraft er utgangspunktet for mennesketypen Simonsen kaller *Formaalsmennesket*. Han karakteriserer det slik:

Han opdrages, ikke til en Karakter og Personlighed, ikke til et Menneske, men til en Stilling – og det ligemeget, om han er Arving til Millioner eller til en Fejekost. Han er i Skolen den opvakte Elev, der tager sine Eksaminer med Glans og i en ganske ung Alder har Kendskab til flere Sprog, til Staternes Historie og til forskjellige Regnemetoder. [...] Og af alle de Opgaver der nu kræves af ham, hæmmer hver eneste hans Sjæls Vækst.

Til Gengæld er han bleven opdragen til en Løbebane, til hvad Amerikanerne kalder: to make a succes (Simonsen, 1917: 58–59).



Selv om Eleseus ikke får storbyens utdannelse fra begynnelsen av, er det i formålmenneskets skje han støpes. Han taper naivitetskraft. Kunnskapens lodd splitter ham og gjør ham til en sentimental skikkelse.

Til slutt tappes Eleseus fullstendig for livskraft. Det tydeligste symbolet for dette er at han mister interessen for seksualitet:

Nei Eleseus bryr sig ikke om Piker, han er likesom blit borttufset av dem engang og har siden tapt Interessen. Kanskje har han aldrig eiet nogen Kjærlighetsdrift at tale om, siden han nu gaar og er bent til ingenting (bind 2, 202).

I vitalismens perspektiv tjener seksualiteten fruktbarheten, det å viderebringe Livet, og når Eleseus også mister interessen for den, blir han «bent til ingenting». På denne måten står siviliseringen for en dannelse til «tilværelsens utlending» som samtidig medfører et markant tap av vitalitet og livskraft. I motsetning til dette utvikler alle «livsforhold sig på Sellanraa efter sin nødvendighet, sin egentlige mening, ikke isolert, men som ledd i det hele» (Winsnes, 1961: 477).

Det er en høyere himmel over Sellanraa enn over byen, her skjer alt i naturens egen rytme. På Sellanraa hersker fruktbarheten som bringer stadig flere barn til gården. Det er imidlertid forstyrrelser også her, og som i forholdet mellom brødrene er det igjen siviliseringen som skaper problemet. Også Inger kommer til byen, og også her står siviliseringen og kunnskapen den medfører i forbindelse med det å bli ufruktbar.

Ingers opphold i sivilisasjonen er i realiteten et fengselsopphold, men fremstilles langt mer som et vanlig byrom hvor Inger forfines. Inger lærer å lese, sy, og bymanerer og forfinelsen symboliseres direkte ved at hareskåret er sydd sammen, noe som gjør henne penere, men også mer lettsindig. Når hun kommer tilbake, får vi høre om både abort og muligheten av å hindre fødsel. Foranledningen til Ingers spedbarnsdrap hadde vært at lappen Os-Anders viste henne en hare, men når hun kommer tilbake til nybygget sier hun til Oline: «Han kan ikke skade mig mere. – Oline reiste Ører: Naa har du lært et Raad for det? – Jeg faar ikke Barn mere» (bind 1, 185). Fortelleren kommenterer utsagnet ved å spørre: «Hvorfor skulde ikke Inger faa flere Børn?» (bind 1, 185) og henviser til hennes nærmest grenseløse fruktbarhet: «Hun kunde ha været over femti Aar og faat Børn, men som hun stod og gik var hun kanske ikke engang firti» (bind 1, 186). Men Inger har vært på

«Anstalt», og fortelleren bemerker «Alt hadde hun lært paa Anstalten – hadde hun ogsaa lært nogen Kunstner med sig selv?» (bind 1, 186).

I møte med sivilisasjonens studerte menn har Inger lært råd mot råd mot det som fremstilles som den dypeste naturlighet:

Hun kom saa opstudert og velundervist hjem fra Omgangen med de andre Mordersker, hun hadde kanskje ogsaa hørt et og andet av Herrerne, av Vagten, Lægerne. Hun fortalte Isak engang hvad en ung Medicinmand hadde sagt om hele hendes Udaad: Hvorfor skulde det være Straf for at drepe Børn, ja endog sunde Børn, endog velskapede Børn? De var ikke andet end som Kjøtklumper. – Isak spurte: Var han da et Udyr? (bind 1, 186).

I dette sitatet representerer byen gjennom sin tekniske og mekaniske sivilisering helt konkret sterilisering og abort. Ved å la Isak komme til orde i all sin naivitet kontrasteres ogsaa vitalismens naturlighet mot byens kalde, unaturlige og kyniske holdning.

Tilbake i Marken omvendes imidlertid Inger, noe som markeres ved at Isak løfter henne opp og planter bena hennes godt tilbake igjen i jorden. Løftet beskrives slik:

[...] i samme Øieblik kjendte Inger et Grep om hver av sine Armer og kjendte at hun først blev løftet op fra Gulvet og derpaa stuvet ned paa Gulvet igjen. Det var noget overordentlig, et slags Skred. Isaks Hænder var ikke slitte og trætte nu. Inger satte i et Støn, hendes Hode sank ned, hun skalv og rakte Daleren tilbake (bind 1, 189).

Inger finner med dette løftet tilbake til seg selv slik hun var før straffen og det lange «Ophold i kunstig Luft» (bind 1, 192). Hun går straks i gang med jordarbeidet og den daglige driften på bruket igjen, det blir «i det hele tat en mærkelig Kvæld, et Vendepunkt» for Inger som «i lang Tid hadde løpet ved Siden av Sporet», men «ved et enkelt Løft op fra Gulvet var kommet paa Plass igjen» (bind 1, 192). Etter dette blir hun ogsaa med barn igjen og fortelleren kommenterer med glede: «Naturligvis var ikke Inger forgammel» (bind 1, 218).

Tross barnemordet er Inger en mor som gjør livet rikere. Som det heter om Oline, hun «var mange Ganger Mor og realiserte Livet, det var stor Løn værd» (bind 2, 7). Det å få barn blir slik ikke bare å øke familien, kolonialisere marken, men å realisere det evige Liv. Dette ser vi særlig tydelig i neste generasjon Sellanraa-folk. Der Sivert står igjen etter faren, vokser lille Leopoldine til og blir pubertal og fruktbar som sin mor:

Men se, nu var det Leopoldines Tur til at bli altereret, at begynde Kredsløpet. Hun var vel skikket til det, opløpen og pen og nykonfirmeret, hun vilde nok bli et bra Offer. Det dirrer en Fugl i hendes unge Bryst, hendes lange Hænder er som Morns fulde av Ømhet, fulde av Kjøen (bind 2, 112).

Både gjennom Sivert og Leopoldine vektlegges en ny generasjon, og slik utvikles Sellanraa-folkets fruktbarhet og reproduksjon symbolsk for det å opprettholde Sellanraas bestandighet og å realisere det «evige liv». Det er slik i allegorisk forstand Livet selv som vektlegges i *Markens grøde*, og i dette perspektivet er det ikke Isak som gjøres til hovedperson, men gården og slekten Sellanraa.

#### Potensielt liv

I tillegg til å engasjere seg i jordbruks- og emigrasjonsdiskusjonen startet Hamsun i årene før *Markens grøde* debatten om barnemord. Ifølge Hamsun florerte det av «små likegyldige notiser» i avisene om «barn som er født til verden og drept» (Hamsun, 2009c: 149). Hamsun så mordene som en ytterste konsekvens av den siviliserte verdens livsfiendtlige utvikling, og når de som stod for dem, i tillegg ikke fikk «atten år, eller åtte år, men åtte måneder» for udåden, rykket han ut og krevde dødsdom: «[e]n slik mor og barnefar er håpløse, heng dem!» (Hamsun, 2009c: 134).

Debatten om barnemord vant sterk gjenklang i offentligheten, og som Karianne Bjellås Gilje og Britt Andersen har påpekt, er bakgrunnen for debatten at domstolene i «kjølvannet av de castbergske barnelover, begynte å håndtere straffeloven mindre strengt» (Andersen, 2011: 114).<sup>171</sup> Det som står på spill i debatten, er imidlertid ikke Livets ukrenkelighet, slik noen av Hamsuns samtidige mot-debattanter trodde. Hamsun vil ikke «bevare hvert liv for samfunnet», nei «det vil jeg jo aldeles ikke, jeg vil tvert imot utrydde og renske vekk de liv som er håpløse, til fordel for de liv som blir verdifulle» (Hamsun, 2009c: 150). Barnemord-debatten er på denne måten en debatt om *potensielt* liv. Man visste ikke «hvilken kraft» barna «kunne utgjort», mens man kjente «morder-moren», og hun var av et kaliber «Norge og livet bare ble rikere av å miste» (Hamsun, 2009c: 149). På denne måten imøtegår ikke bare Hamsun den nye lovgivningen med «en motdiskurs der avl opphøyes til menneskets endelige bestemmelse, og der gifte folk i byene anklages for å drepe barn» (Andersen, 2011: 117). Debatten antar også nasjonalistisk brodd.

---

<sup>171</sup> Se også (Gilje, 1996: 46)

Hamsun oppsummerer dette godt i tittelen på sitt siste innlegg: «Småbarns vel er Norges vel» (Hamsun, 2009c: 196).

Hamsun inkorporerer barnemord-debatten i *Markens grøde*, og for samtidens kritikere var det ikke vanskelig å trekke paralleller mellom de to. Ifølge Uppdal var Hamsun åpenbart ikke «greid med dei unge ugifte møder som tyner barnet» og samtidig får «medhold og lovord av domstolane i demokratiet» (Uppdal, 1917). «Som enhver ved, har Hamsun i de senere aar været sterkt optaget af de milde domme over barnemordersker», skriver Duus, før han legger til at også dét har Hamsun «en talerstol for i sin bog» (Duus, 1917). Det er særlig gjennom karakteriseringen av Barbro denne «talerstolen» kommer til uttrykk, og det er dermed god grunn til å gå nærmere inn på dette forholdet.

Barbro er datter av den ubrukelige Brede, som er den første som følger etter Isak i Marken. Brede tar i motsetning til Isak oppsynet med telegrafene, men dyrker ikke jorden og drar tilslutt til bygden og åpner gjestgiveri der, fordi hans kone er langt mer driftig enn ham selv. Hverken Barbro eller faren nyter Isaks tillit, men blir av fortelleren gjennom Isaks perspektiv beskrevet som «ustadig og overfladisk som Farn – kanskje ogsaa som Morn –» og hun beskrives som «flygtig og uten Utholdenhet» (bind 1, 177). Barbro har som Eleseus vært i byen som tjenestepike og lært bymanerer. Når hun kommer hjem til Marken, tjener hun hos Aksel Strøm. Bare navnet gir vitalistisk tyngde. Aksel er en bredskuldret og standhaftig mann i Livets strøm. Aksel kjøper ringer til Barbro og gjør som best han kan for å knytte henne til seg, men hun vil ikke ha ham og blir ikke bli værende. For Aksel representerer det å få barn en mulighet for å fastholde henne. Barbro er imidlertid ikke av samme oppfatning.

Barbro har i motsetning til Inger ikke lært råd mot graviditeten, men råd mot forsørgelsen i byen. Hun har lært at barnemord ikke er så farlig:

Hun visste om to Piker i Bergen som hadde dræpt Barnet sit, men den ene hadde faat nogen maaneders Straf fordi hun hadde været dum og ikke dræpt det, men lagt det ut til Ihjælfrysing, og den andre Piken var blit frikjendt. Nei Loven han er ikke saa umenneskelig stræng nu som før, sa Barbro. Og desforuten saa kommer det ikke altid op, sa hun. En av Pikerne som tjente paa Bergens Hotel hadde dræpt to Børn, hun var fra Kristiania og gik baade med Hat og Fjær. For det siste Barnet ble hun sat fast i tre Maaneder, men det første Barnet kom ingenting opp om, fortalte Barbro (bind 2, 34).

Allerede på vei tilbake til Marken har Barbro drept et barn, og når hun får et til med Aksel, dreper hun det også. Barbro har ikke Ingers respekt for ugjerningen, hun sørger ikke, endrer seg ikke, blir ikke hengiven mot Aksel, slik Inger ble mot Isak. Tvert om tenker hun «med en liten ynkelig Negerhjærne» (bind 2, 40) og fremstilles med en rå brutalitet som blir særlig fremtredende idet udåden akkurat er gjort, og Aksel finner henne:

Ligger du her? sier han. Hvorfor svarte du ikke?

– Jeg kunde ikke, hvisket hun og var næsten maalløst hæs. – Hvad – har du været i Vandet? – Ja. Jeg glidde. Aa! – Er du ussel? – Ja. Det er over. – Er det over? sier han. – Ja. Nu maa du hjælpe mig hjem. – Hvor er –? – Hvad? – Var det ikke Børn? – Nei. Det var dødt. – Var det dødt? – Ja.

Aksel er sen og uten Fræmferd, han står der. – Hvor det er? spør han.

Det gjør du ikke at vite, svarer hun. Hjælp mig hjem. Det var dødt. Jeg kan gaa selv naar at du letter mig ørlite under Armen.

Aksel bærer hende hjem og sætter hende paa en Stol. Vandet randt av hende. – var det dødt? spør han. – Det hører du vel, svarer hun. – Hvor du har det? – Skal du lugte paa det? Har du fundet dig Mat mens jeg var borte? (bind 2, 23–24).

Scenen er en oppvisning i Hamsuns fortellekunst. Fortelleren er så å si ikke innblandet. Den dramatiske sekvensen er nærmest utelukkende drevet av pauser og direkte tale, og bruken av tankestreker er markant. Den markerer ikke bare direkte tale, men også forvirringen og pausene i dialogen, noe som blir spesielt tydelig når Aksels forvirring toppes i et «Hvor er –?». Mest av alt er den dramatiske sekvensen likevel mest virkningsfull i å fremme Barbros avstumpethet: Det som først ser ut som en tragisk ulykke, viser seg å være en kalkulert udåd. Det som ser ut som en hviskende uskyldighet, kontrasteres i det brutale spørsmålet om Aksel ønsker å lukte på det døde barnet, og på slutten fremheves likegyldigheten til drapet med et liketil spørsmål om Aksel har funnet seg mat når hun har vært ute.

Når Aksel konfronterer henne med ugjerningen, svarer Barbro med tre argumenter:

Hun hadde tre Hovedargumenter som hun idelig fremholdt: for det første hadde hun ikke gjort det. For det andet var det ikke saa farlig om hun hadde gjort det. Men for det tredje vilde det ikke komme op (bind 2, 37).

Forholdet kommer opp, men Barbro får rett i at det ikke blir farlig for henne. Hun frikjennes. Etter rettssaken og gravid for tredje gang ser hun imidlertid

ingen annen råd enn å gå til Aksel, og selv om det er en annens barn, ser Aksel «på Nyttan [...] Hun var som et Æble, og han bet i det» (bind 2, 185).

På denne måten gjentar nytteperspektivet mellom Isak og Inger seg i historien om Barbro og Aksel. Men i motsetning til Isak som kommer fra ingenting, og Inger som velger ham på grunn av hareskåret, er hverken Aksel eller Barbro idealiserte skikkelser. Aksel er fra Helgeland og har som Isak få følelser og dårlig intellekt, men ingen mytisk dimensjon. Barbro minner i motsetning til Inger på alle måter om typen Hamsun beskrev i barnemorddebatten.

Til Johan Bojer skriver Hamsun at han «skriver og skriver og faar ikke Tjenestepikerne til at late være med at drepe Smaabørn. Og Menneskene er enige med Tjenestepikerne» (Hamsun, 1997: 102). Det er nettopp tjenestepikene som har kommet fra bygd til by, Hamsun tar for seg i barnemorddebatten, hun «har kanskje briljante egenskaper som hetære, mor er hun ikke. Hun har rykket bort sitt eget naturlige grunnlag, hun er håpløs» (Hamsun, 2009c: 149). Barbro passer godt til beskrivelsen, og et viktig punkt hvor debatten og romanen krysser spor, er i rettsaken om Barbros barnemord, som er den eneste scenen som skildres utenfor Marken. Her fremføres debatten i litterær form, og som Andersen har vektlagt, legger Hamsun her frem sine motdebattanters argumenter gjennom kvinnesakskvinnen fru Heyerdahls forsvarstale for Barbro (Andersen, 2011: 113). Heyerdahl avbrytes imidlertid, som Andersen bemerker, av at Geissler stønner høyt hver gang hun snakker. Når Geissler senere snakker med statsadvokaten, er det Hamsuns argumenter som kommer til orde. Geissler stiller kritiske spørsmål til statsadvokaten som unnskylder mordene. Statsadvokaten mener også at det uansett ikke kan bli noe av uekte barn, og at forbrytelsen dermed ikke er så farlig. Geissler går i rette med denne argumentasjonen. Fortelleren bemerker at Geissler «vilde kanskje ærte litt det runde Menneske, eller kanskje vilde han bare gjøre sig mystisk og dyp», men fra et overordnet perspektiv er det mer nærliggende å hevde at Hamsun vil distansere seg fra sin skikkelse som gjentar hans egne argumenter: «han sa: Erasmus var Løsbarn. – Erasmus? – Erasmus av Rotterdam. – Naa. – Leonardo var Løsbarn. – Leonardo da Vinci? Saa» (bind 2, 128). Geissler holder altså frem debattens argumenter om potensielt Liv, hvor de to geniene som var «løsbarn», lyser mot uforstanden.

Heller ikke Barbro får dødsstraff. Hun blir frikjent, og i den forbindelse hevder Bjarne Markussen at forfatteren Hamsun er mildere og mer omtenkstom enn debattanten som opptrer i artiklene (Markussen, 2011). Som Gilje har påpekt, ville imidlertid Hamsun bruke både Barbro og Inger «også etter barnemordene, og kunne derfor ikke avlive dem» (Gilje, 1996: 148). Hamsun ville nemlig henvise begge til Marken og slik reformere dem. Også Barbro ender nemlig tilslutt i Marken «med et Barn paa Armen» (bind 2, 193), og i denne sammenhengen representerer tematikken mer en biopolitisk kritikk av det som kalles humaniseringen av straffeloven, enn av individene som står for handlingen.

Det sitter «nogen Mænd og humaniserer Straffeloven» (bind 1, 90), sier sorenskriveren til Inger. Som Markussen har påpekt, viser dette til endringen fra dødsstraff i loven av 1842 til strafferammen på mellom ett til åtte års straff for barnedrap i loven av 1902 (Markussen, 2011: 131). «Den moderne Retspleie er human» ironiserer fortelleren (bind 2, 136). Det er denne praksisen som er problemet. Lovgivningen er et resultat av sivilisasjon, mekanikk, og i denne sammenhengen presenteres den humanismen som fører til strafferabatt og frifinnelse, som en forbrytelse mot livskraften. Dette ser vi tydelig gjennom ironiseringen over ordet «human» som går igjen i både den filosofiske og litterære vitalismen med negativt fortegn. Vitalismen var ikke human, den skulle tvert om, som Nietzsche fremholdt som sin hovedoppgave, stå for «die Entmenschung der Natur und dann die Vernatürlichung des Menschen» (Nietzsche, 1999d: 525).<sup>172</sup>

Denne «anti-humanismen» finner vi i *Markens grøde*, og i dette perspektivet er det til syvende og sist «Livet selv» som blir det viktigste. Kritikeren Otto Zoff beskrev dette slik:

Da ist Ödland, das ein Mann bebaut. Aber dieser Mann -: eignet ihm noch Bedeutung? Was bedeuten solche Schicksale, ob sie reifen oder schiefe gehen? Es geht der Strom des Lebens über ihn hinweg. Und als wichtig bleibt nur: dieser Strom des Lebens (Zoff, 1919: 43).<sup>173</sup>

Zoff fremhever hvordan vitalismens metafysiske livsbegrep blir sentralt i *Markens grøde*, og det er dette som i sterkeste grad blir utgangspunktet for ideologiseringen og den senere ideologikritiske analysen.

---

<sup>172</sup> «avmenneskeliggjøringen av naturen og så naturliggjøringen av mennesket».

<sup>173</sup> «Der er ødemarken, en mann dyrker den opp. Men denne mannen -: har han egentlig betydning? Hvilken betydning har disse skjebnene, enten de modner eller går under? Strømmen av liv feier hen over ham. Og det viktige er og blir: Denne strømmen av liv».

### Ideologisering og ideologikritikk

Det var særlig naturaliseringen av bonden og vektleggingen av det metafysiske livsbegrepet som lot seg instrumentalisere i den nazistiske lesningen på 30-tallet. Bonden hadde fått samme funksjon i den antidekadente hjemstedslitteraturen, og hos Spengler heter det om bonden at han gjør den fiendtlige naturen til «Freundin. Die Erde wird zur Mutter Erde» (Spengler, 1972: 660).<sup>174</sup> For Spengler var bonden slik forutsetningen for enhver sunn kultur som skulle gjenoppstå. Dette ble senere et viktig fundament i Blut und Boden-ideologien som særlig landbrukspolitikeren Walter Darré utviklet gjennom bøker som *Das Bauerntum als Lebensquell der Nordischen Rasse* (1929) og *Neuadel aus Blut und Boden* (1930).

Ifølge Darré kom ordet «adel» av «odel», og ifølge ham hadde odelsrettens «positive seleksjon [...] skapt en rasemessig overlegen blodslinje som hadde utgjort den dominerende del av det herskende sjikt i Europa» (Emberland og Kott, 2012: 66). Denne blodslinjen stod imidlertid i fare for å degenerere, og for å redde den nordiske rasen som var foredlet gjennom slektsgården, foreslo Darré en rekke tiltak inspirert av prinsippene for dyreavl (Emberland og Kott, 2012: 67). Den norske odelsbonden og nyrydningsmannen ble dermed ikke bare en bærer av kultur, men en «rasemessig kjerne i folket' og bolverket mot modernitetens ødeleggende innflytelse via 'den internasjonale jødedom'» (Emberland og Kott, 2012: 71). Det er flere fellestrekk mellom *Markens grøde* og beskrivelsene vi finner hos Darré, og i den ideologiske lesningen gjøres disse tydelige. Dette ser vi for eksempel i litteraturviteren Eberhard Dannheims avhandling om bonden i norsk litteratur fra 1933. Ifølge ham æret Hamsun «die urwüchsige Kraft des Lebens» gjennom Isak og dømte dem som forvillet seg til byene (Dannheim, 1937: 99).<sup>175</sup>

Et av de mest markante uttrykkene for den ideologiserte lesningen av *Markens grøde* finner vi i kritikeren A. Nickels beskrivelse av fra 1939. Her heter det ikke bare at det er Livet som står i sentrum, men at Isak ble løftet frem som et menneske «an Blut und Boden gebunden, am Anfang alles Lebens schlechthin» (Nickel, 1935).<sup>176</sup> Med dette aksentueres både det nordiske og rasemessige, og Nickel løfter dette frem i en fortolkning hvor flere av de sentrale nazistiske begrepene står i sentrum:

<sup>174</sup> «Venninne. Jorden blir til *mor* jord».

<sup>175</sup> «livets opprinnelige opprinnelige kraft».

<sup>176</sup> «bundet av blod og jord, ganske enkelt ved alt Livs begynnelse».



So hat Hamsun eine einzigartige, wundervolle Erfüllung menschlichen Lebens in der blutvollen, kernigen Gestalt des Siedlers aus den chthonisch-vitalen Grundlagen des Menschlichen (Boden, Blut, Rasse, Stammesart und Volksgeist) seinen starken Glauben an die irrationalen Kräfte und seine Abneigung gegen die Führerrolle des Intellekts, d.h. gegen alle brüchigen liberalistischen Thesen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, geformt (Nickel, 1935).<sup>177</sup>

I utpreget vitalistisk vokabular betoner Nickel romanens mest ideologiske side. Både Alfred Rosenberg og Hitler-Jugends leder Baldur von Schirach leste *Markens grøde* fra samme perspektiv, romanen var en viljeanstrengelse av høyeste art og intet mindre enn «et tros- og bekjennelsesskrift for den tyske ungdom» (Rem, 2014: 62). Det var også naturaliseringen av bonden Löwenthal slo ned på da han vektla *Markens grøde* som et eksempel på hvordan vitalismen slo over i en servil tenkemåte, der individets underkastelse under naturen gjenspeilte underkastelsen under Føreren (Löwenthal, 1937).

Den kritiske tolkningen ble enda tydeligere i de ideologiske 1970-årene og kommer symptomatisk til uttrykk hos Eberhard Rumpke. Ifølge Rumpke var *Markens grøde* en agrarvitalistisk roman, hvor vitalismen hadde inntatt humanismens plass: «An der Stelle des Humanismus ist der Vitalismus, an der Stelle einer humanistischen Ethik und Moral ist der natürliche, vitale, elementare Immoralismus getreten» (Rumpke, 1983: 143).<sup>178</sup> Ifølge Rumpke representerte dermed vitalismen menneskefiendtlighet og Sellanraa en radikal samfunnsmessig løsrivelse, hvor mennesket ble hensatt til en barbarisk vitalistisk tilstand forut for all historie. Det var altså den konservativt revolusjonære bruddkonstruksjonen ideologikritikken slo ned på. For dem representerte ikke det historiske bruddet en vei ut av apokalypsen etter første verdenskrig eller muligheten for en samfunnsmessig fornyelse, men pekte frem mot nazismen og stod for en «Regression auf einen Menschen vor aller Geschichte und Gesellschaft, auf einen Menschen vor seiner Menschwerdung» (Rumpke, 1983: 152).<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> «Slik har Hamsun formet en egenartet, vidunderlig fullbyrdelse av menneskelig liv i den blodfulle, kjernesunne figuren til nybyggeren av menneskets ktonisk-vitale grunnlag (jord, blod, rase, stamme, og folkeånd), hans sterke tro på de irrasjonelle kreftene og hans aversjon mot intellektets førerrolle, dvs. mot alle skrøpelige liberalistiske teser fra avsluttende 19. og begynnende 20. århundre».

<sup>178</sup> «Vitalismen har trådt i humanismens sted, den naturlige, vitale, elementære immoralismen har inntatt den humanistiske etikken og moralens plass».

<sup>179</sup> «en regresjon tilbake til et menneske før all historie og samfunnsdannelse, tilbake til et menneske før dets menneskeverd». Eberhardt Rumpkes analyse ble først trykket i

Som Gabriele Schulte og Heiko Uecker har løftet frem, men som sjelden ellers blir drøftet, var ikke nazismens lesning av *Markens grøde* så entydig som man ofte hevder. Resepsjonen var «keineswegs so positiv, wie die offizielle Propaganda dies wahrhaben wollte» (Schulte, 1986: 155–156).<sup>180</sup> Uecker presiserer dette ved å vise hvordan flere nasjonalsosialistiske kritikere også så det den senere kritikken har fremhevet, nemlig hvordan Hamsuns karakterer var «ansvarsløse og ubrukelige i samfunnet» (Uecker, 2008: 210). En av dem som påpekte dette, var Hans Weber som under tittelen «Hamsun in unserer Zeit» leste forfatterskapet på følgende måte:

Hamsuns echte Helden sind alle für das Leben unbrauchbar – wenn wir vielleicht von den Siedlern absehen; aber diese stecken doch so im Primitiven, daß sie nicht als Vorbild gelten können. Wir, die in einer Zeit schicksalsschwerer Entscheidung stehen, müssen doch fragen: Was leistet dieser oder jener Mensch an seiner Stelle für das Ganze? Aber von den Menschen Hamsuns würde keiner seinen Mann stehen (Weber, 1939: 266).<sup>181</sup>

Isak var, ifølge Weber, den eneste av Hamsuns helter som kunne tjene som forbilde. Men selv ikke han dugde i et nazistisk perspektiv. Han var for primitiv, gammeldags og enfoldig. Hans Franck hevdet det samme, og som en advarsel skriver han: «Die Mittel der Hamsunschen Kunst – täuschen wir uns nicht darüber hinweg – sind nicht die unseren» (Franck, 1939).<sup>182</sup> Nettopp forståelsen av Sellanraa og Isaks manglende troverdighet som forbilde er det som senere har blitt løftet frem som «redningen» fra ideologien. Særlig Rottem gikk inn på dette, og i hans lesning står fremfor alt ett element i sentrum, nemlig lensmann Geisslers rolle og betydning i romanen.

Ifølge Rottem vanskeliggjør Geissler den ideologiske og ideologikritiske lesningen. Han er et fremmedelement i den ellers så utopiske fortellingen, og med det viser Isak hvordan Hamsun har «innreflektert sitt eget forhold *til* og sin egen plass *i* det utopiske universet» (Rottem, 2002: 133). Geissler har ingen plass på Sellanraa. Han står tvert imot i motsetning til den naturlige

---

*Skandinavistik. Zeitschrift für Sprache, Literatur und Kultur der nordischen Länder*, nr. 1, vol. 3, 1973 og er bare ett av flere eksempler på denne fortolkningen. For andre se (Giersing et al., 1975), (Schweizer, 1976) eller (Baumgartner, 1977).

<sup>180</sup> «ikke på noen måte så positiv som den offisielle propaganda ville ha det til».

<sup>181</sup> «Hamsuns ekte helter er alle ubrukelige for Livet – om vi da kanskje ser bort fra nybyggeren; men han er så primitiv at han ikke kan gjelde som noe forbilde. Vi som lever i en tid av skjebnesvangre beslutninger må spørre oss: Hva yter dette eller hint menneske i fellesskapets sted? Men av alle Hamsuns mennesker ville ingen bli stående».

<sup>182</sup> «den hamsunske kunsts midler – la oss ikke lure oss selv – er ikke våre».

tilværelsen og beskriver seg selv som en som «vet det rette, men gjør det ikke» (bind 2: 220). Både Rottem og Kittang tolker dette i forbindelse med Hamsun selv og hvordan han solgte gården Skogheim i Nordland under arbeidet med *Markens grøde* fordi han som Geissler ikke kunne utstå «at drive Jordbruk» (Hamsun, 2009c: 85). Rottem forklarer det slik:

Dikteren kan ikke innfri det [utopiske prosjektet]. Hans oppgave består ikke i å så korn, men visjoner. Spaltningen mellom liv og diktning er altså det første skritt til siden. Det andre er den tvil på utopiens bærekraft som sniker seg inn bakveien når den utopiske dikter blir oppmerksom på sin egen spaltning og tar til å reflektere over sitt eget forehavende. Idet forfatteren gir seg til å sette grenser for utopien, opplever han et syndefall i forhold til den. Det går derfor med dikteren som det går med Geissler: dobbeltheten setter ham i forlegenhet (Rottem, 2002: 166).

Dette er en god nyansering av *Markens grøde* som entydig budskapsdiktning. Det er imidlertid en lang vei fra dobbeltbevisstheten i romanen til at den slik Rottem, uten særlig underbygning, slutter artikkelen med at det «er tvilsomt om *Markens Grøde* var tenkt som en 'agrarisk Opbyggelsesbog'» (Rottem, 2002: 167). Rottem er ikke videre interessert i Hamsuns intensjoner og legger ikke frem argumenter i sammenheng med intensjon, men henter påstanden fra Jørgen Bukdahl som i en anmeldelse av *Landstrykere* og senere i forbindelse med *Men Livet lever* hevdet at *Markens grøde* «neppe var ment som noen agrarisk opbyggelsesbog», og at «rigtige hamsunelskere aldrig helt troet» på romanens budskap (sitert i Rottem, 2002: 143). Bukdahl er på linje med flere andre av samtidens kritikere som ikke trodde på *Markens grøde*. Men vil dette si at de tvilte på intensjonen? Rottem avslutter artikkelen med å påstå dette når han skriver at det «er tvilsomt om *Markens Grøde* var tenkt som en 'agrarisk Opbyggelsesbog'» (Rottem, 2002: 167). Dette er imidlertid en langt sterkere påstand enn Rottem egentlig har argumentert for, og spørsmålet er om ikke en flertydig, ironisk roman også kan være både didaktisk, utopisk og ideologisk, selv om den reflekterer over sin egen utopidannelse?

#### Lærediktet

For samtidens kritikere var både *Markens grødes* utopiske og didaktiske preg fremtredende. For flere av dem opptrådte Hamsun som en nasjonalstrateg, og som mange siden har vektlagt er parallellene til Bjørnson fremtredende. Jørgen Haugan formulerer dette som at Hamsun spilte «'dikterhøvding' i Bjørnsons ånd» (Haugan, 2006: 202). Britt Andersen hevder han forsøkte å

innta rollen som «nasjonalpolitisk talsmann» (Andersen, 2011: 100). En samtidskritiker som trekker opp dette, er Uppdal. For Uppdal minnet *Markens grøde* om Hamsuns gratulasjonsdikt til Bjørnson på 70-årsdagen i 1902. I diktet hadde Hamsun hyllet Bjørnson som en naturkraft, og Uppdal innleder anmeldelsen med å sitere første strofe:

Vi nævner et Navn –  
straks syder der mod os  
i Kornakres Guld,  
det leger i Skoge,  
det lugter af Muld.  
Sol dirrer om Dagen,  
Dug driver om Kvæld,  
det suser i Fjæld (Hamsun, 1904: 98).

Ifølge Uppdal kunne denne strofen like gjerne leses som en selvkaraktistikk: «Ja 'Markens grøde' sjogar mot oss i 'kornakres Guld'. Det luktar mold, og det susar i fjell» (Uppdal, 1917). Ifølge Uppdal opptrer altså Hamsun som en ny Bjørnson, og med dette peker han både på en markant utvikling i Hamsuns forfatterskap, samtidig som han trekker opp en viktig, men ofte oversett, litteraturhistorisk linje for forståelsen, nemlig at *Markens grøde* er en roman i forlengelsen av Bjørnsons bondefortellinger.

Som Per Thomas Andersen påpeker, gikk Bjørnsons bondefortellinger inn i et nasjonalt perspektiv som «skulle gi nordmennene både et historisk anegalleri å være stolt av og en nasjonalkarakter å dyrke» (Andersen, 2001: 228). *Synnøve Solbakken* (1857) står i en særstilling i denne sammenhengen. *Synnøve* kom ut midt under 1800-tallets norske nasjonsbyggende prosjekt og ble fra første stund oppfattet som «en stærk Bestræbelse for at fornye Sagaen» og som grunnleggende «norsk i sin Grundtone» (Poul Botten-Hansen i Tvinnereim, 1970: 12–13). I anledning femtiårsjubileet som ble avholdt for fortellingen i 1907 kommenterte Bjørnson det slik:

Mange opfattede Synnøve som en blot og bar skjønnlitterær Roman. Jeg vilde noget mere med Synnøve. Jeg skrev ikke for at lage en Bog. Det var et Indlæg for Bonden, jeg skrev ... Vi havde lært at forstaa, at Sagaens Sprogtone levede hos vore Bønder, og at Bøndernes Liv laa nær op til Sagaen. Vort Folks Liv skulde bygges op paa vor Historie og nu skulde Bønderne være Grundlaget (sitert etter Bull, 1982: 41).

Ti år etter denne uttalelsen kommer *Markens grøde*. Romanen er et åpenbart innlegg for bonden og samtidig utformet som en vitalistisk skapelsesberetning merket av sagaelementer, hvor bonden skulle utgjøre grunnlaget.

Det er altså ikke først og fremst Hesiod og den greske antikken Hamsun går tilbake til i den konservativt revolusjonære bevegelsen. Som Bjørnson går Hamsun til sagatiden og den nordiske kulturarven. Til forskjell fra Bjørnson aktualiserer imidlertid ikke Hamsun Isak som en ny Thorbjørn Granliden med solide forhistoriske aner. Hamsun gjeninnsetter Isak bokstavelig talt som en «Gjenopstanden fra Fortiden» som skal peke fremtiden ut. Dette er, som vi har sett, tydelig i narrativet og særlig avslutningen, men kommer også til uttrykk gjennom en leserhenvendelse som minner sterkt om den vi finner i *Den Sidste Glæde*.

I *Den Sidste Glæde* skriver fortelleren på de siste sidene direkte henvendt til leseren: «Til dig, den nye Aand i Norge! Jeg har skrevet dette under en Pest for en Pests Skyld» (Hamsun, 1912: 322). Med «pest» menes det her moderniseringen av Norge, og da særlig omleggingen av jordbruket. Denne brodden er fremtredende i *Den sidste Glæde*, men blir altså eksplisert i henvendelsen. Fortelleren forklarer dette slik: «Jeg har skrevet om Mennesker. Men inde i den Tale som sies føres en anden, den gaar som Aaren under Huden, en Roman i Romanen» (Hamsun, 1912: 319–320). I *Markens grøde* er henvendelsen mer subtil, men anliggende er det samme. C.J. Hambro fremhevet dette i sin anmeldelse ved også å lese *Markens grøde* som en «lægebok mod pesten» (Hambro, 1917).<sup>183</sup> Carl Nærup beskrev det slik: «Verkets formål og tendens må alle tjene, også dikteren» (Nærup, 1917).

Det er i denne sammenhengen Geissler kommer inn i bildet. Geissler lar seg nemlig ikke regjere, han faller ikke inn under utopiens rammer, men er den som formulerer leserhenvendelsen. Lensmann Geissler er den som sørger for Sellanraas vekst. Som statens representant gir han Isak nærmest grunnen for ingenting, navngir den og bringer penger til gården. I dikterisk inspirasjon skaper han vanningsanlegg til jordene, slik at det blir trygg og god avling, og det er Geissler som reduserer Ingers straff med to år. Geissler fungerer som en narrativ motor som alltid kommer når det trengs. Geissler opptrer altså, som Rottem påpeker, som «en slags *Deus ex machina*» (Rottem, 2002: 149). Jørgen Haugan har sammenfattet hans betydning for narrativet slik: «Uten Geissler, ingen Isak, så enkelt kan det sies» (Haugan, 2006: 242).

Mot slutten av romanen får Geissler tilbud om å slå seg ned på bruket. Isak har gjort i stand en liten stue «paa Vonen om at han Geissler kommer»

---

<sup>183</sup> Hamsun kommenterer Hambros anmeldelse i brev til Harry Fett: «Andre studerte Folk som har skrevet om den har intet forstaat, deriblandt var vel «Morgenbladet» som sædvanlig værst» (Hamsun, 1997: 206).

(bind 2: 222), men Geissler kommer ikke, han «har saa meget at staa i» (bind 2: 224). Geissler er ingen bofast, men en vandrør. Når han da «spiller rollen som utopiens fødselshjælper og protektor» (Rottem, 2002: 150), men selv ikke kan ta del i den, gir det, ifølge Rottem, utopien en uavklart status:

Geissler er en slektning av outsider-heltene fra 1890-tallsromanene. Denne figurens tilstedeværelse indikerer at Hamsun ennå ikke har løst de konfliktene som disse romanene er skrevet over, selv om Isakskikkelsen representerer en løsningsmulighet som radikalt overskrider det han tidligere har brakt til torgs. Når vi blir oppmerksom på hvor viktig Geissler er, lar det seg ikke lenger gjøre å oppfatte *Markens grøde* som entydig positivt og harmoniserende verk (Rottem, 2002: 146).

Geissler er den personen i hele Hamsuns verk som tydeligst utstyres med forfatterens egen erfaring. Geissler er nemlig utrustet med Hamsuns tidligste erindring:

Jeg husker alt. Jeg husker fra jeg var halvandet Aar: jeg stod og svaiet paa Laavebroen paa Oppigard Garmo i Lom og kjendte en bestemt Lugt. Jeg kjennder den Lugt enda (bind 2, 223).

Geissler har helt fra mottagelsen blitt lest som «snart med i, snart utenfor den egentlige handling, alltid som talerør for digterens egen inderste mening» (P.Th.M, 1917). Geissler er ofte beruset og har gjentatte ganger «en mærkelig Rødmie i Ansigtet som om han hadde nytt Stærkt» (bind 2, 91).

Geissler bærer alle preg av å ha drukket når han kommer med henvendelsen til leseren. Denne finner sted på det nedlagte gruvesamfunnet som han omtaler som en «Byruin» (bind 2, 219). Her møter han Sivert som han vil si noen alvordsord til. Flere ganger står det at Geissler plutselig kommer «likesom tilbake til seg selv» (bind 2, 221). I dionysisk rus taler han velformulert og uten opphold:

Ta dere Sellanraa-folk: dere ser hver Dag paa nogen Fjæld, det er ikke opfundne Tingester, det er gamle Fjæld, de staa dypt nedsunkne i Fortid; men dere har dem til Kamerater. Dere gaar der sammen med Himlen og Jorden og er ett med dette vide og rotfæstede. Dere behøver ikke Sværd i Haanden, dere gaar Livet barhændt og barhodet midt i en stor Venlighed. Se, der ligger Naturen, den er din og dines! Mennesket og Naturen bombarderer ikke hverandre, de gir hvernadre Ret, de konkurrerer ikke, kappløper ikke efter noget, de følges ad (bind 2, 220).

Sellanraa-folket lever ikke i kunstige omgivelser, de lever i naturens fred. De har både røtter og en høy himmel over seg, men viktigst: De trenger hverken sverd eller våpen. Tvert om går de barhændt og barhodet i verden, og det i en

tid hvor den industrielle krigens granater og våpen mer enn noen gang tidligere knuste mennesker på slagmarken. På denne måten skrives krigen inn i talen som et symbol på moderniteten, og til forskjell fra den bombarderer ikke naturen og mennesket hverandre på Sellanraa, men følger hverandre ad.

Som Allen Simpson har påpekt, er Geisslers tale hans «reading of the story we are within a few pages of finishing» (Simpson, 1984: 1). Simpson bemerket at den Geissler snakker til, er Sivert, «upon whom it is wasted» (Simpson, 1984: 1). I stedet for å problematisere denne sentrale observasjonen, går Simpson videre til å diskutere fortellerposisjonen i romanen. Det er imidlertid her at romanens fortellersituasjon tydeligst kommer til uttrykk. For den naive Sivert er talen bortkastet. Han mangler alle Geisslers sentimentale tegn på fall fra naturtilstanden og er, i motsetning til broren, ikke på vei bort fra Sellanraa. Han står, som faren, som en naiv skikkelse med begge bena plantet i Marken og dermed uten den distansen som må til for å problematisere de spørsmålene Geissler reiser.

Dette er Geissler klar over, og når det likevel er Sivert han taler til, trår han ut av allegorien og retter oppmerksomheten mot leseren som er den talen egentlig henvender seg til:

Hør paa mig, Sivert: Vær tilfreds! Dere har alt at leve av, alt at leve for, alt at tro paa, dere fødes og frembringer, dere er de nødvendige paa Jorden. Dere oppholder Livet. Fra Slægt til slægt er dere til i lutter Avl, og naar dere dør tar den nye Avl fat. Det er dette som menes med det evige Liv. Hvad har dere igjen for det? En Tilværelse i Ret og Magt, en Tilværelse i troskyldig og rigtig Stilling til alt. Hvad dere har igjen for det? Intet horser og regjerer dere Sellanraa-folk, dere har Ro og Autoritet dere er omsluttet av den store Venlighed. Det har dere igjen for det. Dere ligger ved en Barm og leker med en varm Morshaand og patter (bind 2, 221).

Geissler spør to ganger hva Sellanraa-folket har igjen for sin tilværelse i Marken. Ingen av gangene svarer Sivert. Tvert imot fortsetter Geissler: Det er Siverts tilværelse som er den rette, den gode. Det er han som er den «nødvendige på Jorden», han oppholder Livet. I *Markens grøde* er det ikke lenger, som i *Munken Vendt*, bare snakk om at «kvernen den maler i Morgen videre», eller som Karen sier i *Ved Rigets Port* at «Livets kilde er bunnløs å øse av». I tråd med fortellingens fremstilling av Sellanraa, er det slekten og det at mennesket er til i lutter avl som gjøres til den dypeste «meningen med det evige Liv».

Nietzsches idé om den «evige gjenkomst» blir altså til en tanke om at slekt følger slekters gang, og i denne syklusen lever Sellanraa-folket «i Takt

med Livet» (bind 2, 222). De har alt å leve for, alt å tro på. Denne versjonen av vitalismen blir også i Geisslers tale kontrastert med sivilisasjonens dekadanse. Mens Sellanraa-folket går i takt med Livet, karakteriserer Geissler gruvedriftens kapitalisme som symptomatisk for modernitetens tilstand av *spill*. Moderne mennesker, som ingeniøren, er kapitalister og spillere. «Er de ikke fortjenestfulde?» spør han retorisk, men svarer igjen selv: «Tænke sig til at gjøre Midlet til Maal og være stolt av det! De er syke og gale, de arbeider ikke, de kjender ikke Plogen, de kjender bare Tærningen» (bind 2, 222). Geissler fremhever slik den «dype skillelinjen i selve livet» mellom «sivilisasjon» og «kultur»: Mens gruvedriften gjør middelet til målet, er det målet som bestemmer all utvikling på Sellanraa. Bergverkets kapitalisme er spillets sfære, og spill, det er «Angsten med svett Pande». Feilen er at spillerne ikke «vil gaa i Takt med Livet, de vil gaa fortere enn det, de jager, de sprænger sig som Kiler ind i Livet» (bind 2, 222).

Som dommer og selvstendig målestokk løfter Geissler opp det metafysiske livsbegrepet. Livet knuser spillerne «høflig, men bestemt», og da begynner også de moteriktige klagemålene:

Hver sin Lyst, nogen har vel Grund til Klage, andre ikke, men ingen skulde rase mot Livet. De skulde ikke være strænge og retfærdige og haarde mot Livet, de skulde være barmhjertige mot det og ta det i Forsvar: husk paa hvad for Spillere Livet har at trækkes med! (bind 2, 223).

Som Vassenden – med Löwenthal – har kommentert, kan Geisslers tale leses som uttrykk for en som finner «trøst» i livets kontinuitet (Vassenden, 2012: 154). I motsetning til å vektlegge hvordan Geissler ikke passer inn i utopien og at han slik underminerer «budskapet», er det dermed mer nærliggende å tolke hans tale som en tale også til Hamsun selv. Det er som kjent fra barn og fulle folk man skal høre sannheten, og som Geisslers berusende tale står Hamsuns fortelling i Dionysos' tegn.

Både biografene og Rottem fremhever at Hamsun solgte gården sin på Skogheim og flyttet til Larvik mot slutten av arbeidet på *Markens grøde*. Ifølge Hamsun solgte han fordi «jeg greier ikke at drive Jordbruk mere, min Helse synes definitivt ødelagt» (Hamsun, 2009c: 85). Hamsun klarte – som Geissler – ifølge ham selv «ikke skrive og ikke engang arbeide paa Jorden som var det gladeste jeg visste» (Hamsun, 2009c: 85). For Rottem, som for Kittang, er denne splittelsen mellom liv og diktning skrevet inn i *Markens grøde* gjennom



Geissler. I motsetning til å være budskapets garantist og sannsigeren i boken blir Geissler her, med Kittangs ord, derimot et uttrykk for «dei grunnleggande disharmoniane i Hamsuns verk og liv» (Kittang, [1984] 1996: 207).

I motsetning til det som uttrykkes i private brev var imidlertid Hamsuns offentlige versjon for å selge Skogheim og flytte sørover igjen, at han hadde grøftet opp alle områdene rundt gården, og at hans «gjerning» i nord dermed var gjort. I tråd med denne versjonen var det første Hamsun gjorde for de eventyrlige summene *Markens grøde* ga ham, å kjøpe Nørholm og starte det som skulle bli hans livslange prosjekt med å skape et mønsterbruk. Tar vi dette – og ikke bare «disharmoniane» – på alvor, blir det langt mer Rottens påstand som blir tvilsom, enn den harmoniserende tolkningen av boken. Dette kommer særlig til uttrykk ved Eleseus' avreise. Det er ingen ironi eller disharmoni som truer meningstyngden når Eleseus reiser til Amerika. I motsetning til å la avreisen ende åpent og uavsluttet legger fortelleren vektig til at «Han kom aldrig igjen» (bind 2, 216). Mens Sellanraa-folket på slutten dermed kan leses som eksempler til etterfølgelse, tar Eleseus og hans utvikling form som en klar advarsel. I dette perspektivet lar *Markens grøde* seg lese som uttrykk for at de trettito tusen bøndene Geissler foreskriver, faktisk kan forstås som et reelt anslag, og ikke bare som en naiv uttalelse. For at landet skulle ha rom for Geissler-skikkelser og diktere som Hamsun, måtte det være trettitotusen skikkelser som Isak. Leser vi romanen på denne måten er det også gode grunner til å forstå *Markens grøde* – i tråd med den tyske oversettelsen – ment som en «jordens velsignelse» i krisetid, og som vi skal se, gjentar denne didaktikken seg i *Siste Kapitel*.

## 7.

### Aftenlandets undergang

#### *Siste Kapitel*

Og om noen ikke var skrevet inn i livets bok,  
ble han kastet i ildsjøen.

Johannes åpenbaring, 20, 15

Vift mig, Kvældens Brise, Panden  
sval i Høifjældsverdens Luft –  
saa til Randen  
Bægret fyld med Vinens Duft:  
Elve suser, Fosser bruser,  
Bjærgets Barm sin Spændkraft maaler,  
Lien smiler jomfrufin –  
det er Norges gamle Vin  
skænkt for mig i nye Skaaler!

Holger Drachmann, fra  
*Fjæld-Luft*, 1901

I perioden mellom 1860 og 1930 ble det opprettet sanatorier over hele Europa. Den danske dikteren Holger Drachmann var en av mange som besøkte et i Norge. Fra inn- og utland kom folk til kur, i håp om at den storslåtte naturen – «Norges gamle Vin» – skulle rense sykdom bort og skjenke ny livskraft. Plassert i modernitetens periferi med fjell, fjorder og kjølig klima stemte det norske landskapet godt overens med forestillingen om sanatoriets helsebringende egenskaper. Sanatoriene var imidlertid sjelden strenge helseanstalter, men tjente også som bade- og høyfjellshotell. I denne dobbeltfunksjonen representerte sanatoriet for Hamsun det ytterste eksempel på sivilisasjon.

I dette kapitlet undersøker jeg hvordan sanatoriet utvikles som et symbol på det moderne samfunn og hvordan det får allegorisk betydning i romanen *Siste Kapittel*. Mens *Markens grøde* kunne leses som en vitalistisk skapelseshistorie og et Livets evangelium, tar *Siste Kapittel* form av endetidsberetning, en vitalistisk dom over historien. Sanatoriet fremstilles som bildet på en dekadent, sykdomsfremkallende og livsfiendtlig verden som Hamsun lar gå opp i flammer. Som kontrast står en liten fjellgård tilbake og gjør den allegoriske betydningen tydelig: Når sivilisasjonen går under, kan nytt liv spire.

#### Sanatoriet og fremveksten av sanatorievesenet i Norge

*Siste kapittel* har kun i liten grad vært gjenstand for større undersøkelser. Britt Andersen kommenterte i 2011 at romanen fremstod som «lite utforsket» (Andersen, 2011: 163). Andersen bemerker at dette «resepsjonshullet» virker overraskende når det gjelder en roman som kom ut bare tre år etter at Hamsun fikk nobelprisen, og utnytter det godt ved å vise hvordan *Siste Kapittel* kan leses som et markant uttrykk for det hun kaller «forfatterskapets kjønnede modernitetskritikk» (Andersen, 2011: 164). Foruten Andersens bidrag har imidlertid situasjonen endret seg lite de siste årene.<sup>184</sup> Størst interesse synes den, som Øystein Rottem har påpekt, «å ha vært omfattet med i Tyskland» (Rottem, 2002: 168). Årsaken, skriver Rottem, er todelt: For det første «at den nærmest kaller på å bli sammenlignet med Thomas Manns roman *Der Zauberberg* som utkom året etter» (Rottem, 2002: 168). For det andre «at romanen så lett lar seg innskrive i de livsfilosofiske og sivilisasjonskritiske åndsstrømningene som rådet i Tyskland på det aktuelle tidspunktet» (Rottem, 2002: 168).

*Siste Kapittel* er, som Manns mesterverk, en sanatoriumsroman og lar seg godt forstå i lys av vitalismen. Likevel har den hverken blitt grundig sammenlignet med *Trolldomsfjellet* siden den kom ut, eller blitt inngående undersøkt i en livsfilosofisk kontekst. Romanen fremstår dermed, slik Rottem selv kommenterer i en fotnote, både som «utforsket» og som «en utfordring for Hamsun-forskere med idéhistoriske interesser» (Rottem, 2002: 252).

---

<sup>184</sup> Med unntak av Andersens kapittel i (Andersen, 2000b) og (Andersen, 2011) er det kun skrevet en håndfull artikler siden 1980. Se (Uecker, 1980), (Nesby, 1999), (Brynhildsvoll, 1999), (Rottem, 2002), (Wærp, 2011b) og . Før 1980 er det egentlig bare Jørgen Tiemroths kapittel i (Tiemroth, 1974) og (Marstrander, 1961) som utover biografene har beskjeftiget seg med romanen.

Dette sier mye om i hvilken grad vitalismen er underbelyst i norsk litteraturhistorie generelt og Hamsun-forskningen spesielt. Dette kapitlet er ment å svare på denne utfordringen. Ved å lese *Siste Kapitel* inn i sin historiske og idéhistoriske kontekst, undersøke samtidsresepsjonen og sammenligne den med *Trolldomsfjellet*, skal jeg argumentere for at *Siste Kapitel* symboliserer en apokalyptisk dom over historien som kan forstås i lys av den konservativt revolusjonære parolen om Aftenlandets undergang. Dette gjør jeg særlig ved å fremheve hvordan den historiske fremveksten av sanatoriene gikk hånd i hånd med den første gryende turismen og hvordan dette lot seg utnytte i et vitalistisk perspektiv.

Både hos Mann og Hamsun finner vi sanatoriemotivet før *Trolldomsfjellet* og *Siste Kapitel*. I Manns dekadanseparodiske novella *Tristan* (1903) møter vi jugendstil-forfatteren Ditlev Spinell på sanatoriet Einfried. På spørsmål om hvorfor han er på sanatorium når han er frisk, lar Mann – glitrende ironisk – ham svare «på grunn av stilen», «– Des Stiles wegen» (Mann, 2004: 332). Hos Hamsun finner vi sanatoriemotivet gjentatte ganger, for eksempel i den korte novellen «Norske kvinner» (1895) og «Udi søden sommer. En bitte liten roman» (1905). Når sanatoriet nevnes i forbindelse med at den unge litteraten Øjen skal på «kur» i *Ny jord* (1893) er det imidlertid et sanatorium med samme navn som det vi finner i *Siste kapitel*:

Sagen var, At Forfatter Øjen havde skrevet to Romaner og var oversat til Tysk, nu var han bleven nervøs, han kunde ikke slide sig ihjæl heller, der maatte skaffes ham nogen Hvile. [...] Kammeraterne havde da slaet sig sammen om at skaffe Øjen til Thorahus, dette Tilflugtssted tilfjælds, hvor Luften var saa sund for alle Nervøse (Hamsun, 1893a: 14).

Sanatoriet i *Siste kapitel* staves uten «h», men heter Torahus, og det er flere nervøse skikkelser som Øjen der. Men mellom de to bøkene ligger *Den sidste Glæde* (1912), hvor vandreren og jeg-personen tar inn ved Toretind Gaard, som akkurat har blitt Toretind Sanatorium.

Toretind, sies det, er av sveitsisk mønster, og vandreren ser ironisk på foretaket som «et pragtfuldt Billede av Norges moderne Jordbruk» (Hamsun, 1912: 140). Toretind Sanatorium er et eksempel på det Hamsun i artikkelen «Den indre skade» (1910) hadde beskrevet som «en omlegging fra jordbruk til turisttrafikk» (Hamsun, 2009c: 100). I *Den sidste Glæde* fremstilles denne utviklingen gjennom en tilbakevendende pestmetafor. Direkte henvendt til leseren skriver vandreren og jeg-fortelleren at han ikke kan «stanse Pesten,

nei den er uovervindelig nu, den huserer under national Beskyttelse og under Tararabombeay. Men engang stanser den nok. Imidlertid gjør jeg det jeg kan imot den, du gjør det motsatte» (Hamsun, 1912: 322). Ti år senere hadde «pesten» enda ikke husert fra seg, «duet» hadde ikke hørt på advarselen. Men Hamsun gjorde fortsatt det han kunne «imot den». Han arbeidet på en ny roman om sanatoriet. Denne gang var det ikke et lite gårdssanatorium. I *Siste Kapittel* er sanatoriet stort og moderne, et åpent rekreasjonssted for alle byens sivilisasjonssyke beboere som vil ut i naturen for å søke lindring.

Utviklingen av sanatorieveesenet i Hamsuns forfatterskap gjenspeiler i forbløffende grad den historiske utviklingen og viser at Hamsun er en forfatter med en nærmest intuitiv forståelse for tidsånden. Det er skrevet en del om de ulike sanatoriene og deres historie i Norge, men lite om den generelle fremveksten av selve sanatorieveesenet, eller en kulturhistorisk analyse av dem.<sup>185</sup> I en liten avhandling fra 1880 beskriver imidlertid legen Axel Lund fremveksten av norske «kursteder». Her beskrives utviklingen av sanatoriet og sanatorieveesenet som en utvikling fra små kursteder på setre og fjellgårder til omfattende institusjoner plassert på høyfjellet. Lund tar for seg alle typer kursteder og beskriver fremveksten på bakgrunn av datidens syn på diverse klimatiske forhold og badets helsebringende effekt. Langs kysten fikk man badeanstalter, slik vi for eksempel ser det i Ibsens *Når vi døde vågner* (1899). Badeanstaltene var basert på balneologien, læren om bad og dets virkning. På fjellet ble det reist sanatorier basert på «immunitetslæren». Immunitetslæren var en teori om at «der over en bestemt Høide, forskjellig efter Breddegraden, ikke skulde forefindes Svindsot blandt den i det fri arbeidende Befolkning» (Lund, 1880: 87). Svindsot, et annet ord for tuberkulose, var en utbredt sykdom på 1800- og begynnelsen av 1900-tallet.<sup>186</sup> Da sykdommen

---

<sup>185</sup> Se for eksempel (Seiersten og Nørstebø, 2002), (Clausen og Myrnes, 1989), (Lavoll, 2002). Det nærmeste en kulturhistorisk analyse finnes hos Dag Skogheim, se (Skogheim, 2001).

<sup>186</sup> Mellom 1895 og 1955 kostet TB ca. 250 000 liv i Norge. Som utallige andre fikk Hamsun en tuberkulose-diagnose mot slutten av 1800-tallet. Den førte ham hjem fra hans første amerikareise i 1884. Diagnosen ble avdramatisert av den kjente legen Edvard Bull – Francis Bulls far. Men Hamsun ble som andre i hans situasjon anbefalt et sanatorieopphold. Ett av de mest kjente sanatoriene som «til stadighet avverterte sine tjenester i pressen», var, som biograf Lars Frode Larsen bemerker, «Tonsaasen sanatorium i Valdres» (Larsen, 1998: 343). Hamsun hadde ingen penger til et sanatorieopphold, men dro til Nordre Aurdal for å «se om ikke Luften her skulde ville gjøre mig bra' igen» (Hamsun, 1994: 51). Biografene Kolloen og Larsen er uenig om akkurat hvor Hamsun tok inn. Flere har angitt at det var Frydenlund hotell og skystasjon, hvor Hamsun også bodde i 1885 og 1886. Larsen peker

tilsynelatende var mer utbredt i byene, særlig i fattigere områder, enn på bygden og spesielt i fjellområder, ble det antatt at det å komme ut av byen og opp i høyden hadde «en direkte helbredende Virkning» (Lund, 1880: 86–87).<sup>187</sup>

Immunologien ble institusjonalisert av legen Hermann Brehmer som åpnet historiens første tuberkulosesanatorium i Görbersdorf i datidens tyske Schlesien i 1859. Behandlingskonseptet ved Görbersdorf bestod av frisk luft i tillegg til rikelig med fet mat, lett mosjon og mye hvile (Skogheim, 2001: 54–62). Dr. Brehmers praksis ble både hånt og motarbeidet, men fikk likevel raskt gjennomslag. Fremfor alt i Davos i Sveits, hvis ry som «ledende i behandlingen av lungetæring» på 1890-tallet var ubestridt (Skogheim, 2001: 65).

Dr. Brehmers strengt regulerte sfære av faste måltider og liggekur ligger mye tettere på Thomas Manns fremstilling av sanatoriestedet Berghof enn *Siste Kapitels* Torahus Sanatorium. Som Dag Skogheim har kommentert, er Torahus et «åpent sanatorium for alle kategorier syke» (Skogheim, 2001: 154). Mens Hamsun hadde vært ved adskillige fjellpensjonater og gårdsanatorier, både i ungdommen og mens han skrev sine bøker, hadde Mann opplevd den magiske sanatoriesfæren i Davos, hvor sanatorievesenet på begynnelsen av 1900-tallet var bygget ut i langt større grad.<sup>188</sup> Der det i Davos fantes bredt anlagte og luksuriøse sanatorier med egne kulturetablisement som symfoniorkestre, kino og med tilhørende sportsarenaer, ble norske pasienter i begynnelsen sendt «op til Sæters paa Høifjeldet» (Lund, 1880: 88). Det første Gårdssanatoriet av denne typen skal ha vært ved distriktslege H. Arentz' gård i Oppdal. Fra 1862 skal Arentz ha mottatt «Patienter fra Dalen om Sommeren til en kombinert medicinsk, klimatologisk og balneologisk Kur»

---

imidlertid overbevisende på at han ser ut til også ha bodd andre steder, som på gården Høve i Vestringsbygda. For mer om dette se (Larsen, 1998: 343ff.) og (Kolloen, 2003: 89ff.).

<sup>187</sup> I en rapport om tuberkulose i Norge fra 1938 skriver legen Hans Jacob Ustvedt at «praktisk talt alle individer» ved 40–45 års alder både i byene og i distriktet var «smittet med tuberkulose», men at man i byene fant «noe tidligere infeksjon i de økonomisk dårlig stillede befolkningslag enn i de gunstig stillede» og at infeksjonen i «enkelte landdistrikter» syntes å «finne noe senere sted enn i byene» (Ustvedt, 1938: 7).

<sup>188</sup> I likhet med Hamsun ble Mann karakterisert både som neurasteniker og tuberkuløs. Men det var hans kone Katia og hennes «svake bryst» som for alvor gjorde ham kjent med sanatoriet. I 1912 ble Katia sendt på et lengre kuropphold til Davos. Thomas var med og opplevde stedet, men dro før han, til forskjell fra *Trolldomsfjellets* Hans Castorp, ble fanget i dets magiske sfære. Katia ble værende i seks måneder og beskrev miljøet i brev til sin Mann som planla å skrive dem ut i et satirisk motstykke til den snart ferdige *Døden i Venedig* (1913) (Mann, 1975: 451). For en fremstilling av *Trolldomsfjellets* tilblivelsesprosess se (Boasson, 2008: 19–25).

(Lund, 1880: 89). Kuren hadde angivelig «heldige resultater» og medførte at Arentz fra og med 1872 mottok «udenbygdsboende, der dels inlogeredes hos ham, dels i Nabogaardene» (Lund, 1880: 89). Ifølge Lund var det særlig i Gudbrandsdalen og Østerdalen at slike gårdssanatorier vokste frem, og det er i denne sammenhengen vi må forstå Hamsuns kritikk av det «latterlig[e] og intetsigende Sveits» som hadde innrettet hele landet «til et eneste stort hotell for utlendinger» (Hamsun, 2009c: 78).

I artikkelen «Den indre skade», som tar form av åpent brev til landbruksdirektør Gudbrand Tandberg, beskrev han det slik:

Det er dalfører hvor snart sagt hver bondegård er interessert i losjitrafikk eller leveranser til den lykkelige nabogård som holder sommergjester. Det er titusen hjem hvor det skjer innrykk hvert år, hvor familien selv må innskrenke seg mere eller mindre, hvor man må holde kuer borte fra seteren og fjøsføre dem for de fremmedes skyld, hvor kar- og kvinnfolkjelpen må innrettes på å stå på pinne når hr. turistene ringer, hvor barna fra første dag av er skjøvet inn i det unaturlige driverliv med å løpe ærender eller stå ved grindene, i stedet for å holdes til arbeide (Hamsun, 2009c: 100).

For Hamsun var sanatorieutviklingen den rene turisttrafikk, og faren var i fremste rekke at de norske bøndene skulle bli «demoralisert» av besøkene: «Det er ikke bare to av tusen som kjenner virkningen i sitt sinn av turistsjauen i Norge, det er hundretusener, det er praktisk talt alle» (Hamsun, 2009c: 100). Langt fra alle turistene var imidlertid fornøyde når de kom til «setersanatoriene». Ifølge Lund kunne ikke en seter by på konkurransedyktig komfort, og han hevder dermed at de, for mange, opplevdes som nokså «tarvelige» i sammenligning med andre kursteder.

Etter hvert som både turismen og den immunologiske teorien ble mer utbredt, ble det også i Norge bygget større og «særlig indrettede Sanatorier» (Lund, 1880: 88). Et av de første av denne typen var Gausdal Sanatorium som åpnet 1. juli 1876. Etter hvert ble det her etablert 120 rom som til sammen kunne motta omkring 200 gjester (Lund, 1880: 92). Det var, som Lund skriver, først med disse anstaltene at man i Norge fikk «Kursteder, der kunne faa Betydning for et talrigere Publikum» (Lund, 1880: 89). Men heller ikke Gausdal Sanatorium var et strengt regulert og lukket tuberkulose-sanatorium.<sup>189</sup> Dette kommer tydelig til uttrykk i referater fra sanatoriets

---

<sup>189</sup> Disse ble ikke utbygget i Norge før mellom 1900 og 1930. I samme avis som man finner anmeldelsen av *Siste Kapittel* i Tønsberg blad 18. oktober 1923, finnes også nyhetssaken

arkiver, hvor det heter at sanatoriet fra begynnelsen av, var et sted «der syge og slidte Individider af begge Kjøen og Aldre kan finde Hvile, Ro og Styrke – i første Række altsaa et Kursted, i anden et Sommerhotel» (sitert i Blekastad, 1976: 26). I det danske ukebladet *Ude og hjemme* het det i 1878 at man ved norske høyfjellssanatorier kunne «love pasienter som lider av kronisk bronkitt, forskjellige nervøse tilfeller, søvnløshet, åndelig overanstrengelse et godt utbytte» (sitert i Skogheim, 2001: 70). Nettopp et sanatorium av denne typen for «syge og slidte Individider», er det som blir satirisk fremstilt med Torahus, hvor alle «feilet et eller andet, men Gud hadde fordelt det mellem dem, de værste var de Nervesvake, de hadde alle Sykdommer mellem Himmel og Jord på én gang» (Hamsun, 1923: 25).<sup>190</sup>

I tillegg til at sanatoriet ble utviklet både som «helseheim» og et rekreasjonssted i naturen, som i seg selv gjorde det til et godt vitalistisk symbol, verserte det en rekke forestillinger om sanatoriet og sanatorielivet i samtiden som lot seg bruke. Allerede Brehmer hadde kommentert at hans pasienter på Göbersdorf var «uvanlig lettsindige, vanskelige å tøyte og avholde fra nytelser» (sitert i Skogheim, 2001: 101). I tillegg til at sanatoriene dermed raskt fikk ry på seg for å være steder for frivol oppførsel, ble det tidlig også dannet en utbredt myte om at tuberkulose var «kunstnernes og erotismens sykdom» (Bondevik og Stene-Johansen, 2011: 125). Det aller mest sentrale var imidlertid at tuberkulose lenge ble ansett som en ukjent sykdom i den pre-urbane verden og dermed knyttet til sivilisasjonens fremvekst (Dowden, 1999: 25). Tuberkulose ble altså ansett som en karakteristisk sykdom for det moderne massesamfunn, og dermed som *sivilisasjons*-sykdommen fremfor noen. Til sammen ga dette sanatoriet en effektiv symbolverdi som et kondensert bilde av en sykdomspreget modernitetstilstand: Sanatoriet var stedet hvor man skulle kurere sykdom og gjøre mennesket frisk, samtidig var det i seg selv en manifestasjon av hva som gjorde dem syke i utgangspunktet.

#### Tordenhuset Torahus og Torahus Gaard: Sivilisasjonen og motbildet

*Siste Kapittel* innledes med å introdusere nybyggeren Daniel. Daniel har – som Isak – bibelsk navn og er den eneste som beskrives som «frisk og stærk» (5). Daniel driver nybruket Torahus. Opprinnelig var det bare en seter «under hans Farsgaard» (5). Men da faren «drev daarlig alt han hadde», og etter at

---

«Statssanatoriet for Østlandet under tak. Skandinavias største og mest moderne tuberkulosesanatorium».

<sup>190</sup> Alle referanser gis i det følgende bare med sidetall.



han døde i «Sus og Dus», var seteren med «et par Kreaturer» (5) det eneste Daniel kunne redde. En tjenestepike fulgte ham «av Hengivenhet» (5), og selv om det «var en lang og pinefull Proces at forlate Bygden i alle folks Øine og vandre op til Sæteren», tok Daniel til «som en Kar» (6). Han «grøftet, brøt op Voldene, ryddet Furuskog, gav Bækken nyt Leie» og veltet «en umaatelig Masse Sten op av Jorden» (6). Daniel tar som Isak det han har, og når vi møter ham, driver han stedet som en «Gaard i det smaa», hvor han slett ikke vantrives, men lever «efter sit Hjerte. Her var Ensomhet men ikke Tomhet» (6). Det er altså ikke Sellanraa, men nesten.

En dag kommer det to jegere som bærer våpen «for et Syns skyld» (19) og vil kjøpe stedet. De to viser seg å være sakfører Robertsen og doktor Øyen som ønsker å «grundlægge et Sanatorium deroppe, en Anstalt for Syke og Svækkede» (20). Fortelleren påpeker satirisk at de ikke er spekulanter, men «Velgjørere og Menneskevenner med store Planer» (20). Men Daniel som er av Isaks støpning og ikke som bestyreren Paal av Toretind, selger ikke. Det «var jo hans ørvesle Gaard, han hadde ingen anden» (10). De to fremmede kjøper imidlertid naboseteren, og for en «slet ikke naragtig høy Sum» (20) kommer sivilisasjonen til Marken.

Når sanatoriet reises, høres det slik ut:

Folk kom op fra Bygden om Søndagene og saa sig omkring og kunde bare staa stille av Forlegenhet, de forstod ikke det hele, deres Maalestok ble for kort. De hadde ikke før set saa farlige Drager paa Takene paa noget Menneskehus, og de hadde ikke før set saa mange Søiler paa ett Sted, og Søilerne bar det ene Bislag ovenpaa det andre helt til Kvisten. Og op fra øverste Kvistmøne pekte en liten Flagstang til Himlen med sin skinnende Kugle av Sølvglass (23).

Byggverket beskrives fra bonden og bygdefolkets perspektiv, og bygdefolket lar seg fascinere. Men fascinasjonen går hånd i hånd med spott. Husene utsmykkes med klokketårn, dragehoder og spir. Fjøset får «en stor Kuppel over Taket, men ingen Kirkeklokke» og stabburet i norsk stil har «Taarn, men ingen Middagsklokke» (24). Sanatoriet bærer preg av å være et tomt skall:

Alt i alt var vel dette Huser som bare var saavidt tænkelige for Bønderne, disse Bislag som stod på Søiler, paa Naaler, mindte dem om en Fyrstikleik, de var uten Tyngde og viste intet Sindelag, ingen Karakter. Aa de Bønder! De la sig paa Maven nede i Bakken og kikket op paa Slottet og syntes at det bare var tænkelig alt det de saa: det var da ikke mulig at disse Huser skulle efterlates på den Maaten? Gik det an for Huser å vokse opp slik fra Marken og være færdig og bakefter late som ingenting? De stod jo og gik løs på Folk (24).

Fortelleren tar bøndenes perspektiv, og det er byggverket satiren rammer. Husene beskrives både som slott og kirke, men fremstår som svake konstruksjoner. De hører ikke til der. I all sin prakt står sanatoriet, som et Babylonstårn som «går løs på folk». Til forskjell beskrives byggeprosessen på Daniels lille gård slik:

Han hadde selv baade kanthugget og høvlet Stokkene paa Forhaand, de to Tømmermænd drev godt paa og la Tilbygget op paa et Par Uker, det blev en ny Stue og et nyt Kammers til, saa evig godt og evig nok for ham, saa pent og hvitt. [...] Alt gik efter Ønske. Aa det var Indhold og Mening i hver Ting, det gik godt, til Sommeren tok Kvigen Kalv, saa hadde han tre Kjyr. Hest? Javel, naar han fik fire Kjyr vilde han begynde at tænke paa Hest, indtil da var han selv god nok Hest (21).

Daniel er, som Isak, mer enn god nok som sin egen hest, og som på Sellanraa er det på Torahus Gaard «Mening i hver Ting».

Torahus Sanatorium tiltrekker seg internasjonale gjester og all verdens folk, og i denne settingen blir «den moderne sivilisasjon omhyggelig skildret: Sjalousi, renkespill, sladder, forfengelighet og ikke minst død florerer» (Nesby, 1999: 163). Menneskene er fine og mindre fine, grever og ladyer. Der er «Mænd med blaa Næser skjønt det ikke var koldt» og «Damer som hvinte hysterisk naar de hadde faat en Maur på Kjoleærmet» (24). Et par barn med «nakne knær skjønt det var kjølig» (24). Dette er menneskene som inntar Marken, og på sanatoriet har de «intet at gjøre, de var henvist til at vandre omkring i Omegnen og læse plakater og Veivisere, at slaa sig sammen om en Pjølter eller hænge paa en av de lange Verandaer i Solen og ruge over sine Lidelser» (38). For bygdens folk ser de, i all sin vanhelse, bare ut som «tænkelige Mennesker», nesten rene «Skygger» (24). Men fortelleren forsikrer at «Menneskene var virkelige nok» (24).

En av dem er sakfører Robertsen, som tar navnet Rupprecht. Det er han som er «overleder» av Torahus, sammen med doktor Øyen er han «mannen for det hele». I motsetning til på Berghof, hvor hele Sanatoriet er innhyllet i mystikk og magi, er det ingen trolldom over Torahus. Det står ingen «usynlige makter» bak doktor Øyen, slik det gjør bak den absolutte autoritet og øverste befaler dr. Hofrat Behrens (Mann, 2002b: 201).<sup>191</sup> Nettopp dette blir også hans problem. I stedet for å «sætte en mystisk Lægemine op» og løpe «til sit Apotek efter Syrer og Pensel og Bomuld», ler Øyen når trelaster Bertelsen har fått et stikk i fingeren fra frk. Ellingsens

<sup>191</sup> Alle videre referanser gis bare med sidetall.

hattenål (27). Øyen har ikke den autoritet, verdighet eller myndighet man skulle vente av en lege, «nei, han ropte Godmorgen lang Vei borte og blottet Hodet saa overdrevent at det var som om han feiet Marken med sin duvende Hattefjær» (28). Øyen gjør endatil den feil å «utviske Betydningen av sin Stilling som Læge» (26), og ifølge fortelleren er hans største feil «at han talte formeget, han holdt sig ikke taus og hemmelighedsfuld, en Doktor skal man kunne se overtroisk paa, han skal late forstaa at han kan en del mer end sit Fadervor» (26–27). I kontrast til Hofrat Behrens, som mer enn noen annen lege i litteraturen kan kunsten å etterleve denne formaningen, er Øyen en latterlig skikkelse.

Robertsen er derimot reklamemann tilpasset de nye tidene. Han nyter respekt og er den som står for å få gjester til sanatoriet. Han «setter i Bladene at vi har en Greve og en Prinsesse her, det vil nok virke!» (93). Han får også engasjert pianist Selmer Eyde. Også dette «virker»:

Reklamen med fast Pianist og med de fornemme Gjester, en Prinsesse og en Greve, virket til at drage Folk tilhuse. Hvor er Greven? spurte Damerne. Og hvor er Prinsessen? spurte baade Damerne og Herrerne. Sanatoriet her paa Fjeldet ble mondænt, et stort Sted, Slottet truet med å bli fuldt, og hvad saa? (97).

Torahus er et kapitalistisk foretak som er mer interessert i kapital enn helse og etter hvert tar det stadig mer form av et stort internasjonalt sanatorium som Berghof. Kapitalismekritikken er fremtredende, men det kommer også noen faktisk syke. Blant dem finner vi Anton Moss og den falske finske greven herr Fleming. Moss plages av aggressiv hudinfeksjon, «det var Kuler og haarde Knuter utenpaa Huden, de væsket og gik over til saar» (50). Når sårene heles et sted, bryter «de ut igen på et andet, sist hadde de slaat seg på Øinene, endog paa Synet, det syntes som hele hans Legeme var inficeret av en Gift» (50). Doktor Øyen som gir alle «Draaper og Medikamenter» for alt mulig, «skjønt han maatte vite at de ikke hjalp» (25), tar seg av Moss med faderlige råd. Om legens bedrifter som helbreder heter det like ut:

Jo Moss fik Salve. Men forresten var dette et Tilfælde hvor Doktor Øyen vilde bruke den saakaldte ekspekative Metode, han vilde vente og se. Men jo, Moss fik Salve, rent ut sagt Vaselin. Det var merkelig! (40).

En bitende ironisk tone gjennomsyrrer ordvalget «ekspekative Metode», og sjelden er Hamsun, for å bruke ett av hans egne favorittuttrykk, en «vittigere

hund» enn i denne romanen. Det skinner igjennom at Øyen ikke vet bedre, han vil bare vente og se. I mellomtiden får pasienten vaselin og henvises til den sunne luften. Det merkelige med Moss er at han blir verre helt til han endelig drar fra stedet. Så snart han forlater sanatoriet, blir han frisk. I brev til hans kamerat og eiendommelige motsetning herr Magnus, som bare blir kalt «Selvmorderen», fremkommer det at han «aldeles ikke er spedalsk, det har vist sig at være en Feiltagelse» (385). Tvert om var det «simpelthen [...] Skjægsop han hadde i Ansigtet» (444).

En annen som virkelig er syk, er den finske «grev» Fleming. Fleming er en Eleseus-skikkelse som egentlig er en småbondesønn som har dratt til byen og begynt å jobbe i bank. I møte med sivilisasjonen har han begynt å gå med silkesokker og blitt merket av tuberkulose. I banken har han underslått penger til lindring, men dr. Øyen kan ingenting om tuberkulose, og tross luften finner han ingen bot på sanatoriet. Det gjør han derimot hos Daniel. Sammen med den moderne kvinnen Julie d'Espard går Fleming hver dag over til Daniels lille gård, hvor den finske bondesønnen føler seg hjemme. Her abonnerer han på rømmekolle og fersk melk, ligger i Daniels seng og finner en naturlig sunnhet: Hos Daniel er det «Lægedom i selve Stueluften, Bakterier av et venlig Slag som kanskje sitter i de gamle Vægger, Gud vet, et Sovemiddel, en Gjærsop, røde Blodlegemer, Helse og Liv» (59).

Satiren over helseinstitusjonen når et klimaks når det gjelder fru Ruben. Fru Ruben er, når hun ankommer, ikke bare tykk, hun er ualminnelig fet. Hun er «saa bred at hun knapt kunde komme ind gjennem Døren til sit Værelse» (25). Men etter et avbrekk fra sanatoriet returnerer hun mager: «det var et Under hvor hun hadde gjort av sin Fylde», «ja hun var akkurat som litt underernæret» (303/304). Fortelleren avslører at det som gjør henne tynn, er at «hun spiste intet, drakk intet, oppholdt Livet med litt Smaamat og Piller» (365). Robertsen vet imidlertid å utnytte endringen, og fru Ruben lar seg kjøpe. I en byttehandel får han Ruben til å «Samtale med en Journalist, med Pressen» (330). Hun hevder at det er vannet på Torahus som har gjort henne tynn. Intervjuet blir «fint og riktig skrevet, ingen Overdrivelse, bare et Par Ymt om Vandet paa Torahus, det forunderlige Avmagringsmiddel» (330). Det blir ren reklame av intervjuet, og sanatoriet befolkes av tykke, «det var saa uhyre mange tykke Mennesker, hvor man gik og stod kunde man næsten ikke komme frem for Maver og atter Maver» (400–401). Disse menneskene er det som brenner inne i den store brannen som avslutter romanen, Selvmorderen

sier det rett ut: Sanatoriet er ikke annet enn «et Ulykkessted, et Dødshus» (296).

Nærmest alle kritikere kommenterte at det, for Hamsun å være, var uvanlig mange dødsfall i denne romanen. I *Social-Demokraten* oppsummerte anmelderen den slik: «En av gjestene blir stanget ihjel av en okse, en annen blir skremt til døds, en tredje sprenges i luften av et mineskudd, en fjerde faller utfor trappen og brekker nakken. Om det saa er doktoren maa han tilpers» (N.S, 1923). Men det er to som overlever, og det er frøken d'Espard og Selvmorderen. Frøken Julie d'Espard, som har mer enn bare navnet felles med Strindbergs frøken Julie, er ikke på sanatoriet fordi hun er syk, men for avveksling fra en kjedelig hverdag. Hun er tynn, blek, forfinet, av fransk avstamning, uten bryster og arbeider som kontorist. Hun er, som Andersen har påpekt, en moderne og flørtende «ungkarskvinne» med en «liten kontorpost» (Andersen, 2011: 178). Som «typen» Torsen, som fortelleren i *Den siste Glæde* omtaler som «et stakkars Menneske» «ført på avveie», er også frk. d'Espard «Mellemlassebarnet som har læst Skolebøker opigjennem hele sin Opvækst, som har lært om *Artemis cotula*, men underernæret sin Natur» (Hamsun, 1912: 145). I motsetning til Torsen gjennomgår d'Espard imidlertid en utviklingsprosess, hun oppnår «fortellerens gunst, hun er en 'pockers pike'» (Andersen, 2011: 178).

D'Espard ender på Daniels seter. Og det gjør også herr Magnus, tross tilnavnet «Selvmorderen». Selvmorderen drar videre fra seteren til sin datter i byen, men begge står de som to symbolske skikkelser på Daniels gård mot slutten av romanen. Heller ikke Selvmorderen er egentlig syk. Han fremstilles som en klassisk hamsunsk vandrer, nervøs, full av innfall, ustadig og velformulert. Og selv om han med sine refleksjoner over døden er en tilsynelatende livsfornekter, er han sanatoriets eneste egentlige vitalist. Når Sanatoriet mot slutten av romanen brenner ned i en apokalyptisk scene, er han den eneste som både viser mot og kløkt nok til å komme seg ut av det brennende huset. Han blir, som Jørgen Bukdahl har kommentert, slik «noget af et Symbol» (Bukdahl, 1924: 154). Hans utvikling reflekterer på et eksistensielt nivå d'Espards samfunnsmessige utvikling fra moderne kvinne til en ny Inger.

Brannen tar form av farse, og det er viktig å påpeke at den ikke kommer utenfra. Nei, det er sivilisasjonen som ødelegger seg selv, og det på det mest idiotiske vis. Frøken Ellingsen som er brannens opphavskvinne, fremstilles som en av de fremste sivilisasjonskvinnene og sladrekjerringene på Torahus.

Når fru Bertelsen mister ringen sin, henter Ellingsen et lys for å hjelpe til å lete, men lyset streifer borti alt og alle, og hun tenner rett og slett på de andre i selskapet. Det oppstår et voldsomt kaos, for når fru Ruben antennes, tar hun det ikke rolig. Hun «hvirvler ind i Alkoven og sætter på Veien Portieren i Brand, overalt hvor hun kommer fænger det, Skrik og Ild, Skrik og Ild» (558). Det neste «Frøken Ellingsen mærker er at ogsaa hun brænder» (558). Bertelsen kaster en brennende duk ved hennes føtter «og tænder ogsaa Ild i henne» (558). Altså «brænder alle og alt» (558). I tråd med navnet «Torahus», som kan forstås som «tordenhus», er det ragnarokk på Torahus:

Luer staar nu høit i Luften fra Taket, Stormen fører Ilden videre oppe og nede, denne store Bygning som staar paa søiler og naaler brænder som Papir. Hvad skal Folkene gjøre? Reise op to Stiger til vilkaarlig valgte Vinduer og saa forøvrig se paa. De er hjælpeløse, de kan bare skrike, Bøtter med Vand er til ingen Nytte. Nakne Gjester aapner Vinduer oppover alle Etager, de roper ned, men intet kan høres i Stormen, et Par av dem hopper i Vanvidd ut, deres flagrende Skjorter tar Ild underveis og de kommer ned som Meteoror. Folkene kravler opover Stigerne og vil løfte et offer til sig, men faar ingen med, en Dame med Hænderne fulde av Klær leverer først Klærne ut, men vaager ikke selv at følge efter, det er Orkan og Undergang, nu brænder Væggene, Stigerne spærres av Ild, Folkene maa ned igjen Trin for Trin (559–60).

Stormen gjør verdensbrannen til en «Brand i stor Stil» (562), alt brenner «undtagen Vedskjulet», og i katastrofen er «Menneskenes gode Vilje [...] intet» (562). Som i *Livets Spil* er ikke menneskets vilje noe mot den kosmiske rettferdigheten, den slår her som der ned som et blindt dyr. Morgenen etter har stormen «lagt sig, den har gjort sin Gjerning» (562).

I en fotnote kommenterer Knut Brynhildsvoll brannens funksjon. Han skriver at selv «om brannen ødelegger et hus som er bygd på løgn og skinnverdier», kan han «vanskelig se at katastrofen har et element av katharsis i seg, slik f.eks. tilfellet er i Strindbergs *Brända tomten*, hvor blikket etter brannen åpnes mot en hage der varmen fra flammene har fått trærne og blomstene til å slå ut og blomstre». Frøken d'Espard, skriver Brynhildsvoll, har «riktignok i mellomtiden skiftet husvære», men dette er ikke tilstrekkelig «til å begynne en alternativ utopisk modell, slik tilfellet er hos Strindberg, hvor det i den mytiske forestillingen om Edens hage ligger en kime til en regressiv utopi» (Brynhildsvoll, 1999: 71). Utopi er kanskje, som Brynhildsvoll hevder, ikke det riktige begrepet. Men det er hinsides sanatoriet at helbredelsen ligger. Det er seteren som representerer lindringen, helbredelsen, morgenrøden, og i

denne parallelliseringen er *Siste Kapittel* skrevet over den konservativt revolusjonære figuren vi også så i *Markens grøde*.

Det er lite som er utopisk ved Daniels lille seter, men det ideologiske poenget er tydelig. Samfunnet må brennes ned for at det på branntomten kan reises et sunnere liv. I sluttscenen er det stille etter stormen:

Det var nu helt lyst og tegnet til en vakker Dag efter den stormfulde Nat. Omkring Sæteren er det stille, ingen Busk rører sig, bare Hønsene gaar og plukker og Bækken ligger og surrer med sin lille Lyd nogen Skrit borte (570).

Det er her både d'Espard og Selvmorderen ender opp mot slutten av romanen: Med det inkarnerer de to skikkelsene den vitalistiske dommen over historien og muligheten for et nytt liv: Når Aftenlandet går under kan en ny morgenrøde demre.

Norsk og tysk kritikk: Torahus og Aftenlandet

Ifølge Linda Nesby fikk *Siste Kapittel* «overveiende god kritikk» i Norge (Nesby, 1999: 151). Nesby siterer både Sigurd Hoel på at romanen var «en overmåte spennende bok» (Hoel, 1923) og Ronald Fangen på at den var «et av Hamsuns største verker» (Fangen, 1923). Men som i tilfellet med *Markens grøde*, handler det igjen mye om hva som siteres fra anmeldelsene. Fangen hevdet også at romanen var «trist i sin tendens» og syntes det var «litt forstemmende aa se ham fremdeles ride kjepphester, som er ti og tyve og tredve aar gamle» (Fangen, 1923). Som en av få konkluderte Fangen likevel, som Nesby fremholder, med en positiv dom. Ifølge ham var romanen svulmende rik av Hamsuns «livsfølelse, hans karske romantikk: rødt blod og ikke blaa blomster» (Fangen, 1923). Det var imidlertid ikke mange som var enige, og i motsetning til hva Nesby påstår, har Atle Kittang rett når han hevder at «kritikarane såg med skepsis og motvilje» på *Siste Kapittel* (Kittang, [1984] 1996: 11).

Når Hoel skriver at romanen er «overmaate spennende», er det mer en saksopplysning enn en kvalitetsdom. Når det gjelder sistnevnte, heter det: «Han spiller og menneskene danser. Men tonene varmer ikke dennegang. Han gidder vist ikke varme oss mere [...] dukker med et lite maskineri inni som vi er» (Hoel, 1923). Denne karakteristikken er treffende for kritikken. Norske kritikere ble etter *Konene ved Vandposten* (1923) vår en endring hos forfatteren. De hadde sett den en stund, men i *Siste Kapittel* var det mange som

reagerte. Forfatteren var blitt *for* kjølig, for distansert, for kald. Carl Nærup hevdet at Hamsun atter engang hadde «sanket sammen og kommandert i geled sin maurtue av borgere og menneskefigurer, sit loppesirkus», og at alle «utryddes eller omkommes [...] ved et skjæbnes slag, dødens lek, livets slump» (Nærup, 1923). For Fritz Duus var *Siste Kapitel* ikke «Hamsun som han var i svundne dage da han stormet løs paa livet i fest og glæde som en ung gud» (Duus, 1923). Tvert om var det, skrev *Bergens Tidende*, «gaat jargon i forfatterens fortællemaate» (Henrikssen, 1923). I tillegg representerte heller ikke romanen noe «egentlig nyt», de kjente det «alt fra før» (Eide, 1923).

Det er C.J. Hambro som er den mest kritiske. Han hadde for alvor begynt å angripe Hamsun for kulde og moralisme i anmeldelsen av *Den siste Glæde* og fremstod tidlig som en av Hamsuns sterkeste kritikere. Når han fant sanatoriet enda mer grotesk fremstilt enn sist, var dommen også krassere. Denne gang kunne ikke briljansen i språket dekke over at forfatteren «selv har punktert» (Hambro, 1923). Høyremannen var lei Hamsun. *Siste Kapitel*, det var, som tittelen pekte mot, «en bok om døden» (Hambro, 1923). Og den var ikke eksistensiell, men kynisk. Romanen var «bare en bok hvor mennesker blir slaat ihjel – tilfeldig, meningsløst – og ukunstnerisk» (Hambro, 1923). Selv om Hambro er den som går lengst, er dette et refreng i mottagelsen. Sanatoriets brann ble i stor grad oppfattet som «Hamsuns Hævn over sine Medmennesker», hvor det gjorde «ham riktig godt at høre dem skrike op, efterhaanden som der gaar Ild i dem, og at mærke Lugten af det svedne og stegende Kød» (Kehler, 1923).<sup>192</sup> Kehlers syn på Hamsuns kynisme er knallhard, Hamsun er direkte menneskefiendtlig. I litteraturhistorien heter det at det er naturlig å lese romanen som «en diktning over Predikerens evige motiv: alt er forfengelighet og higen efter vinning, døden er det eneste visse» (Winsnes, 1961: 480). Men det var også flere kritikere som så en motsatt filosofi i romanen og leste den som en vitalistisk vending mot Livet.

«Nei om døden – hvor vil dere hen!», roper *Stavanger Aftenblads* kritiker, før han legger til: «Har nogen av os været paa den andre siden og er kommet tilbage med beskjed? Derimot har Hamsun unegtelig litt at fortælle os om livet. Om menneskers lek med livet. Om menneskers misbruk av livet» (Nilssen, 1923). Jørgen Bukdahl var enig: «'Siste Kapitel', [er] slet ikke [...] nogen Bog om Døden, men Hamsuns stærkeste men ogsaa stærkest skjulte

---

<sup>192</sup> Hamsun ble forbitret over Kehlers anmeldelse og raste i brev: «var min siste Bok saa usigelig elendig som *Politiken* gjør den saa vilde jeg vel næppe ha utgitt den» (Hamsun, 1997: 465).



Udtryk for den søde Vedhængen ved Livet» (Bukdahl, 1924: 153). En annen dansk kritiker følger opp:

Stærk i sin skærende Klarhed er Hamsuns Lære: vi har kun Livet, og vi ved ikke, hvortil og hvorfor det er, men netop som det er, holder det os fast. Efter os kommer andre – i hvert Fald vore Børn (N.N, 1923: 95-96).

Disse kritikerne som vektlegger vendingen mot slekten og Livet, fremfor døden, og, som Fangen, mente å finne mer «rødt blod og ikke blaa blomster», leser romanen i retning av slik den ble mottatt i Tyskland.

I Tyskland kom *Trolldomsfjellet* og *Siste kapitel* ut med bare få ukers mellomrom, og sanatoriemotivet var ikke ukjent. Beatrice Harraden hadde hatt enorm suksess med romanen *Ships that Pass in the Night* (1893).<sup>193</sup> Også Hermann Hesse hadde tematisert sanatoriet, da i *Aufzeichnungen eines Herrn im Sanatorium* (1910), og med Manns *Tristan* friskt i minne var ikke sanatoriet lenger et ukjent motiv da de to romanene kom ut (Hübscher, 1924: 50). Men som Hübscher kommenterer, så kritikerne noe mer hos Hamsun og Mann. I en «litterær notis» med tittelen «Sanatoriums-Romane» kunne man 26. november 1924 lese i avisen *Der Bund*:

Merkwürdiges Zusammentreffen: in den Jahren, da er [Thomas Mann] an seinem Werke arbeitete, gestaltete ein anderer, *Knut Hamsun*, aus demselben Stoff sein 'Letztes Kapitel'. Voriges Jahr erschien das Buch; seine Uebersetzung ins Deutsche soll in diesen Wochen, als norwegischer Sanatoriumsroman, neben den Davoser Zauberberg treten. Man wird um Vergleiche nicht herumkommen! (N.N, 1924).<sup>194</sup>

Kritikeren i *Der Bund* fikk rett. Nesten alle anmeldelser av *Siste Kapitel* trekker inn *Trolldomsfjellet*, og i sammenligningen mellom dem er det særlig ett element som blir tydelig. Når to betydelige forfattere tematiserte sanatoriet nesten samtidig, da ble det ikke regnet som tilfeldig:

Nein, es ist kein Zufall, daß zwei der bekanntesten europäischen Literatur-Größen gleichzeitig auf den Gedanken verfallen sind, das

<sup>193</sup> Thomas Mann har intertekstuelle referanser til romanen, og Heiko Uecker spekulerer i om også Hamsun kan ha lest den. I 1910 hadde romanen kommet ut i 20. opplag og kom i norsk oversettelse i 1914, se (Uecker, 1980).

<sup>194</sup> «Merkverdig sammentreff: I de årene da han [Thomas Mann] arbeidet på sitt verk, formet en annen, *Knut Hamsun*, av det samme stoffet sin *Siste Kapitel*. Forrige år utkom boken; dens oversettelse til tysk skal komme ut i disse uker og vil stå som en norsk sanatoriumsroman ved siden av Davos' trolldomsfjell. Man vil ikke komme utenom sammenligning!».

Sanatorium zum Schauplatz eines langgestreckten epischen Romans zu machen (Reismann-Grone, 1925: 56).<sup>195</sup>

Journalisten, avisredaktøren og den dypt reaksjonære kritikeren Theodor Reismann-Grone var ikke i stuss. Det kunne ikke herske noen tvil om hva de to forfatterne gjorde med sanatoriet. For Hamsuns tilfelle høres det slik ut:

Was Knut Hamsun schildern will, ist offensichtlich die Entartung des Jahrhunderts, der Abschaum dieser verfaulten, großstädtischen Bevölkerung, dieser Mischung von körperlichem Elend, Luxus, Betrug und Faulheit (Reismann-Grone, 1925: 56).<sup>196</sup>

Reismann-Grone sparer ikke på kruttet, det var «åpenbart» at Sanatoriet representerte århundrets degenerasjon. Kritikeren Münzer sa seg enig, og om Torahus heter det her: «Dieses Haus auf dem Berge ist die ganze Erde, Behältnis der Menschheit, Museum aller menschlichen Merkwürdigkeiten, Spiegel der Seelen, in dem sie bis ihre Untiefen durchleuchtet sind» (Münzer, 1924).<sup>197</sup>

Hamsun lot sine karakterer gjennomlyse, og det var ikke beskrivelsen, men det moderne mennesket selv, som var grunt. I *Siste Kapitel* ble den grunne tilværelsen, som kritikeren Hübscher slo fast, utviklet som allegori og symbol «für einen inneren Abschluß, die endgültige Abrechnung mit einer langen Reihe von Vorstellungen und Gestalten» (Hübscher, 1924: 50).<sup>198</sup> Det som ble oppgjort og avsluttet var hele det borgerlige samfunn, «den Krankheitszustand unseres Zeitalters» (Burg, 1924).<sup>199</sup> I 1924, seks år etter at tyske kritikere fant den konservative revolusjonen spilt ut i *Markens grøde*, og etter at Spengler og de andre konservativt revolusjonære hadde øvd enorm innflytelse, var det liten tvil: Hamsuns sanatoriebrann representerte Aftenlandets undergang.

---

<sup>195</sup> «Nei, det er ikke en tilfeldighet at to av de mest kjente europeiske litteratur-storheter på samme tid kommer på tanken å gjøre et sanatorium til skueplass for en langstrakt episk roman».

<sup>196</sup> «det Knut Hamsun vil skildre er åpenbart århundrets degenerering, denne råtnete storbyaktige befolkningen, denne blandingen av kroppslig elendighet, luksus, bedrag og latskap».

<sup>197</sup> «dette huset på fjellet er hele jorden, menneskehetens beholdning, et museum for alle menneskelige merkevrdigheter, et sjelens speil som kan gjennomlyse dem i all deres grunnhet».

<sup>198</sup> «for en indre avslutning, det endelige oppgjøret med en lang rekke forestillinger og gestalter».

<sup>199</sup> «vår tidsalders sykdomstilstand».

Som jeg har forsøkt å vise, var det mange konservative kritikere som anså første verdenskrig som en mulighet til å overvinne den borgerlige samfunnsordenen. Når Hamsun lot sivilisasjonen gå under i en verdensbrann, var det nærliggende å lese dette i forbindelse med krigen. Inge Debes er en av få norske anmeldere som bemerker dette: «Symbolsk lar Hamsun sanatoriet brænde med de fleste av gjesterne. Kanskje et bilede paa verdenskrigens ødeleggelse av kultur og menneskeskjæbner» (Debes, 1923). For tyske kritikere var det imidlertid kanskje først og fremst sammenligningen med *Trolldomsfjellet* som brakte krigen inn i fortolkningen. Også *Trolldomsfjellet* er en lang refleksjon over sivilisasjonssamfunnet, og også det avslutter med en «dom». Men her kommer første verdenskrig konkret inn i romanen. Den griper så å si inn i fiksjonen og «vekker» Hans Castorp fra sin syv år lange ubekymrede, intellektuelt stimulerende og høyst dekadente rentenisttilværelse på Berghof. Det er krigsutbruddet som avslutter oppholdet hans, gjør ham til soldat og sender ham ut på slagmarken. I lys av dette leste dermed for eksempel Reismann-Grone begge romanene som uttrykk for «die ironische Quintessenz der Vorkriegszeit – ja diese Zeit des internationalen Gemisches und Jargons, diese Zeit der Überzivilisation und Unterkultur» (Reismann-Grone, 1925: 59).<sup>200</sup>

#### Zwischen Gestern und Morgen: Knut Hamsun og Thomas Mann

Da Thomas Mann under arbeidet med *Trolldomsfjellet* leste *Markens grøde* noterte han at boken ikke bare representerte den intellektuelle situasjonen i samtiden, men også hva fremtiden trengte (Mann, 2003: 195). Til seg selv bemerker han at denne fremtidsdimensjonen mangler i hans egen roman, den, skriver han, var allerede «historisk» før den var ferdig (Mann, 2003: 195). Dette var det mange konservative kritikere som sa seg enige i, og for mange av dem impliserte det romanens fremste problem.

Mann hadde med *Et upolitisk menneskes betraktninger* (1918) levert ett av grunnlagsskriftene for den konservativt revolusjonære tenkningen. Men i *Trolldomsfjellet* kunne man spore en nyorientering hos tyskeren, en endring som senere er kalt for den «humanistiske vending» i forfatterskapet. I all hovedsak kan denne nyorienteringen karakteriseres som en vending fra konservativt revolusjonære sympatier, til humanistisk-demokratiske

---

<sup>200</sup> «førkrigstidens ironiske kvintessens – ja denne internasjonale blandings- og sjargongtidens oversivilisasjon og underkultur».

idealer.<sup>201</sup> I romanen kommer denne vendingen særlig til uttrykk gjennom Hans Castorps «dannelsesprosess» som ender i romanens eneste kursiverte setning: «*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken*» (748).<sup>202</sup> Mange kritikere leste denne setningen og prosessen den var en del av, i sammenheng med essay og taler, hvor den tidligere konservative åndsaristokraten presenterte sin støtte til Weimar-republikken. Dermed representerte den for mange «die Wurzel des *Demokraten* Mann» (Koopmann, 2005: 890).<sup>203</sup> Mens mange kritikere og intellektuelle ble begeistret, ble de konservativt revolusjonære som hadde funnet sine idealer uttrykt i den upolitiske mannens betraktninger, skuffet.<sup>204</sup>

Under tittelen «Zwischen Gestern und Morgen» skrev kritikeren Wolfgang Schumann i *Kunstwart at Trolldomsfjellet* representerte det nyeste på det «gamles marked». Hva som her skulle forstås med gårdsdagen og morgendagen, forklarte han slik:

Es liegt hinter uns die Zeitspanne emsiger, im Kern unbewußter, rapider, unbeherrschter Mechanisierung, des Schaffens der Mittel für das Leben neuer, immer wachsender Millionen in Europa und Amerika; vor uns die Zeit, die das Leben *selber*, nicht seine Mittel allein, schaffen wird; die mit Bewußtsein, Besinnung, Zielsetzung, Willenstat ein neues Welt-Spiel anhebt (Schumann, 1925b: 201).<sup>205</sup>

Mens forfatterne, som ifølge Schumann tilhørte «gårdsdagen», var åndens, innfølingens og betraktningens kunstnere, var «dagens» forfattere av og for Livet. Gårsdagens forfattere var «erfaring, men ikke handling», og Thomas Mann var den fremste av dem. *Trolldomsfjellet* kunne like godt ha kommet ut i 1910 som i 1924, den var «Frucht und Symptom des Gestern und zeugt nicht lebenendiges Leben (Schumann, 1925b: 201).<sup>206</sup> Til sammenligning heter det

---

<sup>201</sup> Den «humanistiske vending» er en av de mest diskuterte emnene i Thomas Mann-forskningen. Jeg diskuterte vendingen inngående i min masteroppgave, se (Boasson, 2008). For en kort og utmerket oppsummert presentasjon, se (Kurzke, 2006: 348–352).

<sup>202</sup> «*Mennesket skal for godhetens og kjærlighetens skyld ikke innrømme døden noe herredømme over sine tanker*» (Mann, 2005: 491)

<sup>203</sup> «*Demokraten* Manns røtter».

<sup>204</sup> For en oppsummering av mottagelsen av *Trolldomsfjellet* se (Koopmann, 2005: 886–892) eller (Neumann, 2002: 103–126).

<sup>205</sup> «Den flittige tidsperioden av flittig, men egentlig ubevisst, hurtig, ukontrollert mekanisering, som skaffet midler til eksistensen av stadig flere millioner i Europa og Amerika, ligger bak oss; foran oss ligger tiden hvor Livet selv og ikke bare dets midler vil skapes; det som ved bevissthet, refleksjon, målsetting og viljeshandling vil løfte frem et nytt verdens-spill».

<sup>206</sup> «frukt og symptom av gårdsdagen og viser ikke levende liv».

om Hamsun at «[d]er abgelebte Stil von gestern ist hier der lebendige Mann von heute» (Schumann, 1925a: 851).<sup>207</sup> Hamsun representerte altså Manns motsetning, han var en mann av og for «Livet selv». Det er her verd å merke seg at det ikke bare er snakk om innhold og tematikk. Også formen er avgjørende. Det er Hamsuns *stil* som fremfor alt skiller de to forfatterne. Mens Manns ironiske ubeslutsomhet ble tatt for å være del av det dekadente miljøet han skildret, ble Hamsuns satire fremhevet som en jordnær motsats til sanatorieverdenens degenerert sfære.

Et av de elementene de konservative kritikerne reagerte særlig negativt på, var at Mann hadde innarbeidet lange essayistiske refleksjoner. *Trolldomsfjellet* tar, som de to norske forskerne Hilde Bondevik og Knut Stene-Johansen kommenterer, «innover seg en rekke kunnskapsfelter, encyklopedisk viten, og særlig medisinsk kunnskap, inkludert datidens nyvinninger innenfor tuberkulosemedisinen» (Bondevik og Stene-Johansen, 2011: 133). Blant disse feltene finner vi også lengre ekskurser over samtidens vitalisme, som i kapittelet «Forskning». Jeg siterer her passasjen i full lengde for å vise hvilken forskjell det faktisk er på de bøkene som kritikerne sammenlignet:

Was war das Leben? Niemand wußte es. Niemand kannte den natürlichen Punkt, an dem es entsprang und sich entzündete. Nichts war unvermittelt oder nur schlecht vermittelt im Bereiche des Lebens von jenem Punkte an; aber das Leben selbst erschien unvermittelt. Wenn sich etwas darüber aussagen ließ, so war es dies: es müsse von so hoch entwickelter Bauart sein, daß in der unbelebten Welt auch nicht entfernt seinesgleichen vorkomme. Zwischen der scheinfüßigen Amöbe und dem Wirbeltier war der Abstand geringfügig, unwesentlich, im Vergleiche mit dem zwischen der einfachsten Erscheinung des Lebens und jener Natur, die nicht einmal verdiente, tot genannt zu werden, weil sie unorganisch war. Denn der Tod war nur die logische Verneinung des Lebens; zwischen Leben und unbelebter Natur aber klaffte ein Abgrund, den die Forschung vergebens zu überbrücken strebte. Man mühte sich, ihn mit Theorien zu schließen, die verschlang, ohne Tiefe und Breite im geringsten dadurch einzubüßen. Man hatte sich, um ein Bindeglied zu finden, zu dem Widersinn der Annahme strukturloser Lebensmaterie, unorganisierter Organismen herbeigelassen, die in der Eiweißlösung von selbst zusammenschössen, wie der Kristall in der Mutterlauge, – während doch organische Differenziertheit zugleich Vorbedingung und Äußerung alles Lebens blieb, und während kein Lebewesen aufzuweisen

---

<sup>207</sup> «her er gårldagens døde stil den levende mannen av i dag».

war, das nicht einer Elternzeugung sein Dasein verdankt hatte (Mann, 2002b: 417).<sup>208</sup>

Det er utenkelig å finne en passasje som dette i noen Hamsun-roman. Manns essayistiske utlegninger har siden blitt regnet som en av romanens fremste modernistiske trekk og er høyt skattet. Hos Schumann var de imidlertid ikke velkomne. Ifølge ham kunne de like godt vært leksikonartikler, og *Trolldomsfjellet* ble dermed, med sin cerebrale og reflekterende prosa et uttrykk for sitt eget tema: «Wie die absinkende Zeit, so ist das Buch Manns: beobachtet, registriert, föhlsam, einföhlerisch, langsam, betrachterisch, wissend, verstehend, duldsam, fern der Mitverantwortung, willenlos» (Schumann, 1925b).<sup>209</sup> Til forskjell, skrev Schumann, hadde aldri Hamsun «etwas gelehrt, nie ist er ein Prophet gewesen» (Schumann, 1925a).<sup>210</sup> Det Hamsun gjorde, var derimot ikke å forklare, men bare å peke og vise at «slik kan man også gjøre det».

Når de konservative kritikerne gjorde opp regnskap, ble det seende slik ut:

– und wo stehen nun Beide? Thomas Mann willentlich auf dem Plateau des Philosophen, wo man philosophiert, um der Sache einen Geschmack

---

<sup>208</sup> «Hva var livet? Det var det ingen som visste. Ingen kjente det naturlige punkt det sprang ut fra og antente seg. Ingenting var uformidlet eller engang dårlig formidlet på livets område fra dette punkt av; men livet selv fremsto som uformidlet, uforklart. Hvis noe lot seg si om det, så var det dette: Det måtte være så høyt utviklet byggekunst at det i den anorganiske verden ikke fantes noe som engang hadde den fjerneste likhet. Avstanden mellom pseudopodiamøben og hvirveldyrene var ubetydelig og uvesentlig i sammenligning med avstanden mellom livets enkleste forekomst og den natur som ikke engang fortjente å kalles død, siden den var uorganisk. For døden var bare den logiske fornæktelsen av livet; mellom liv og den ikke-levende, anorganiske natur, derimot, var det en avgrunn, som forskningen forgjeves strebet etter å bygge bro over. Forskningen anstrengte seg for å lukke dette gapet med teorier, som bare ble slukt av avgrunnsdypet uten at det ble noe som helst mindre av dét. For å finne et bindeledd hadde man strukket seg så langt som til den selvmotsigende antagelse at det fantes en strukturløs livsmaterie av uorganiserte organismer, som fant sammen av seg selv i eggehviteløsningen, som utkrystalliserte seg i urløsningen – mens organisk differensierhet likevel fortsatt skulle være en grunnleggende forutsetning og et uttrykk for alt liv, og mens det ikke var mulig å oppvise et eneste levende vesen som ikke hadde et foreldrepar å takke for sin eksistens» (Mann, 2005: 273).

<sup>209</sup> «Manns bok er som den ebbende tiden: iakttagende, registrerende, følsom, innlevende, langsam, betraktende, vitende, forstående, tålmodig, fjern fra medansvar, viljeløs».

<sup>210</sup> «lært bort noe, aldri har han gjort seg til profet».

abzugewinnen, Knut Hamsun jenseits aller Philosophie, wo man das Leben liebt (Schumann, 1925a: 851).<sup>211</sup>

Mens Mann filosoferer og belærer, står Hamsun hinsides filosofien, han befinner seg der man elsker Livet. Thomas Mann ble altså lest som uttrykk for den dekadente borgeren, mens Hamsun stod frem som selve symbolet på den vitalistiske bonden. Vi gjenfinner lignende argumentasjon som hos Schumann også hos mange andre kommentatorer. Til de mest tydelige hørte Thomas Manns venn Joseph Ponten, som i åpent brev til forfatteren gikk til frontalangrep på det han kalte Manns pysete borgerlighet. Motbildet var Hamsun: «Hamsun ist der Führer, wenn wir einen brauchen, von uns «Jungen»!» (Ponten i "Deutsche Rundschau" 1924, her sitert etter Wysling, 1988: 110).<sup>212</sup>

Thomas Mann-forskeren Eckhard Heftrich oppsummerer sammenligningen av de to romanene ved å si at Hamsuns verk, i motsetning til *Trolldomsfjellet*, ble fremstilt som et «urwüchsiges, unmittelbar aus dem Leben kommendes und dem gesunden Leben dienendes Zeugnis eines originären Dichters» (Heftrich, 1996: 19).<sup>213</sup> Altså at Hamsun var vital og hans roman vitalistisk, mens Mann og *Trolldomsfjellet* ble holdt for «ein Produkt des intellektuellen, erfindungsarmen, abgeleiteten, nur kritischen statt schöpferischen Schriftstellertums» (Heftrich, 1996: 19).<sup>214</sup> Med andre ord ble motsetningsparene fra den konservative revolusjon tilordnet Mann og Hamsun etter mesterdikotomien kultur *kontra* sivilisasjon. I sammenligningen var det Hamsun som ble representant for de positive egenskapene. Det var han som representerte kultur, liv, diktning, mens Mann stod for sivilisasjon, stagnasjon, litteratur.

Frk. d'Espard: Fra moderne kvinne til gårdskjerring

I *Trolldomsfjellet* utheves det i kursiv at det er Hans Castorps historie – «*seine Geschichte*» (9) – vi leser. Romanen er alltid sentrert rundt ham, og han er alltid romanens ubetingede hovedperson. Denne strukturen finner vi ikke i

---

<sup>211</sup> «[...] hvor står de to? Thomas Mann står med hensikt på filosofens platå, hvor man filosoferer og gradvis begynner å like et saksforhold, mens Knut Hamsun står hinsides all filosofi, der hvor man elsker Livet».

<sup>212</sup> «Hamsun er føreren, hvis vi trenger en, for oss unge!».

<sup>213</sup> «naturlig, umiddelbart vitnesbyrd direkte fra livet og tjenende det sunne livet fra en opprinnelig Dikter».

<sup>214</sup> «et Produkt av det intellektuelle, oppfinnsomhetsfattige, avledete, utelukkende kritiske og ikke skapende forfattervirksomhet»

*Siste kapitel*. Som Heiko Uecker har kommentert, minner den heller langt mer om en kollektivroman (Uecker, 1980: 214). Tross denne forskjellen har *Siste Kapitel*, som *Trolldomsfjellet*, mange elementer av dannelsesromansjangeren i seg. I den tradisjonelle dannelsesromanen, er temaet jegets forhold til verden og prinsippet at dannelsen skal være en modningsprosess som fører frem til integrering i samfunnet (Jacobs, 1972: 16). Fremfor noe annet sted finner vi mønsteret for dannelsesromanen i Goethes *Wilhelm Meisters læreår* (1796), der den unge Wilhelm går fra å være romantisk og utsvevende til å finne seg selv og sin plass i det borgerlige samfunn. Som Mann-forskeren T.J. Reed har påpekt, er Hans Castorps utvikling fra velintegrert ingeniørlærling til romantisk-dekadent rentenist på sanatorium en parodi over mønsteret. Ifølge ham var også parodien nærmest et uunngåelig resultat «when an old literary formula is reused by a self-conscious modern writer» (Reed, 1974: 226). Selv om affiniteten til Goethe er mindre synlig hos Hamsun, er også han en selvbevisst forfatter, og som *Trolldomsfjellet* kan også *Siste Kapitel* leses som en parodi over mønsteret.

Nesby har forsøkt å vise at d'Espard og Selvmorderen representerer motstridende personer med «antipodale posisjoner» (Nesby, 1999: 177). Ser vi dem i et vitalistisk perspektiv, blir de imidlertid langt mer komplimentære skikkelser. Begge gjennomgår en utviklingsprosess, og i begge tilfeller gjenspeiler prosessen romanens bevegelse fra sivilisatorisk stagnasjon til ny livskraft. Fortelleren omtaler d'Espard ved ett tilfelle som «et forvildet Liv, et Frø» (267). Og som med alle andre frø, handler det om å så dem på riktig sted. Frøken d'Espard introduseres nærmest som et bilde på den moderne sivilisasjonskvinnen. I starten av boken leser hun blader og franske romaner, taler fransk og er vakker. Hun er kontorist, flørter og ønsker, som så ofte hos Hamsun, å gifte seg til en klassereise. Den beste kandidaten er Fleming, som angivelig er greve. Når hun dermed har forført ham som en ren femme fatale, og blitt med barn, er planen gjennomført. De er bundet til hverandre. Men så avdekkes det at han egentlig ikke er greve, og han må endatil rømme for ikke å komme i politiets hender. Altså kommer frøken Julie i en utsatt posisjon. Hun er med barn, men barnet må ha en far. Gjennom Flemings turer til seteren har hun blitt kjent med Daniel, og selv for «Damen som var fra Byen og skrev paa Skrivemaskine og kunde Fransk», smaker Daniels seter «av Oprindelighet» (58). Men i Flemings fravær er ikke valget lett. Det er først etter at hennes «Hake er kløvet paaskraa» (243) at valget faller på ham.



Etter at hun har fått det «skamfarne Ansikt» (279) og i tillegg knekker en fortann som etterlater seg et sort «Hul, det forfærdelige Hul» (260), ser alt annerledes ut for frk. d'Espard:

Hvad Nytte hadde Frøken d'Espard nu av sin Ansiktsmassage og av sin Omhu for det rosenrøde Ar paa Haken? Hvad Nytte hadde hun overhodet av hele sin Plan, av Damen i Avirtesementet og av Utsikten til et bra Parti bakefter? Alt lagt i Grus! (260).

Fortelleren fortsetter: «Det var jo hun som skulde ta Skjæbnen i Nakken og bøie den!» (261). Men hva er d'Espards skjebne? Fortellerens ironi er rammende. D'Espards utvikling fra vakker kontorist med usedvanlig herretekke, til kvinnen med det «spolerte Utseende» (261) fremstilles mer som en ny mulighet, enn noen personlig katastrofe. Skjønnhetens fallitt bringer henne på rett spor, det legger ikke noe i grus, men er det som redder henne fra brannen.

«I Dagenes løp» gjennomtenker d'Espard alle muligheter «en ny Tur til Kristiania, eller en Opgivelse av alt, eller en Reise til Finland, intet bragte hende Ro, alle de gode utveier glidde hende avsyne» (261). Men etter å ha våket natten over fremstilles hun neste morgen «med et sammenknepet, fast Uttryk i Ansiktet» (261). Hun har ikke lagt store planer, «aa det var hverken en Greve eller en Rikmand hun hadde Bruk for nu» (261). Nei, hun har bruk for Daniel. Hun går direkte over til ham etter frokost, og etter å ha vist frem både arret og tannen som er borte, hopper de i høyet. Fortelleren sparer ikke på satiren i beskrivelsen av forførelsen: «Skjønt det var gaat nedover med hendes Utseende maatte hun risikere at gjøre sig litt kostbar» (265). Om morgenen går hun derimot tilbake, og «det var en Mening i det. Hvorfor ellers skulde hun ellers ha sondret sig frem igaar? Frøken d'Espard har ikke Valget mellem mange veier» (267).

D'Espard vurderer aldri, som Barbro, den andre utveien, barnemordet. Fortelleren presenterer heller ikke d'Espards valg som det beste, men som det eneste. Hun har ingen annen. Og etter at Daniel har fått henne i høyet for andre gang, forbereder hun ham: «Følgerne! sier hun som overvældet, Følgerne!» (270). Han roer henne og sier at det skal hun ikke tenke på, og hun erklærer «Jaja, saa vil jeg være rolig naar De sier det! [...] Naar De vil hjelpe mig [...] Ja for det maa De, Daniel. Jeg har bare Dem ->» (270). Fortelleren kommenterer opptrinnet: «Hvad var sket? Den fuldkomne Erobring fullbyrdet og avgjort lykket» (271).

Etter at d'Espard har kommet til Daniel, får vi et glimt av idyll:

Da Frøken d'Espard kom op og ut var det jo aldeles merkelig for hende: der laa den vide Verden nedover til Bygden helt forskjellig fra før, alt grønt og solhatt og rikt, Skogen omkring Sæteren i Løvspret, allerede grønt Græs paa Akerreinerne og det duftet stærkt av Jorden. Det tok hende ikke mange Dagene at bli fuldstændig frisk igjen og hun bar Barnet med sig ut og satt med det på Dørhellen og gav det Bryst, og Daniel satte sig ved siden av (308).

Veien er blitt en forbindelse til den «vide Verden». d'Espard har trukket seg tilbake, slått røtter, begynner å høre til et sted. Men så kommer greven tilbake. «Alt kunne ha gått godt og gjorde det ikke» (370). Fleming kommer tilbake og vet at barnet er hans, og gjør krav på det. Hun forklarer seg etter hvert til Daniel og gjør det klart at det ikke er hans unge. For Daniel som for Aksel i historien med Barbro er det imidlertid ikke genetikken, men barnet selv som er det viktige. For det første vil Daniel ha både kvinnfolk hjelp og barn på gården. For det andre, og i motsetning til både Isak og Aksel, er Daniel allerede forsmådd. Han har blitt ledd ut av bygden en gang allerede. Han ble bedradd av bygdekvinne med det greske navnet Helena, kvinnen fremfor noen. Det lar han ikke skje to ganger.

I motsetning til Selvmorderen som har flyktet fra sin utro kone, går ikke Daniel av veien for å ta børsen til hjelp i kampen mot den falske greven. Han skytes, og d'Espard, hun endrer seg igjen, hun glir tilbake til seteren, hun svinger vekk fra sanatoriet, går «hjem», kommer «paa fastere Bund» (515), hun hjelper «mere til med Arbeidet end før og lettet Marta alt hun kunde, hun brukte det som Kur» (514). Som Inger og Barbro før henne blir også d'Espard «kurent» av Marken og arbeidet med den. Kroppsarbeidet blir behandling:

Dagene gik. [...] Der var nu Høionnen, Helmer kom og slog Voldene en Morgen tidlig med Maskinen og de to Kvinder breidde, tørket og bar Høiet ind, lille Julius laa paa Marken. Det var ikke saa galt, syntes Frøkenen, og hvorledes skulde det ha gaatt hendes Hode uten dette Utearbeide! Sandelig, hun hadde mangen Gang kjedet sig mere i Livet end nu, Hybelen i Kristiania var ofte værre, det tomme Driveri paa Gaten var ofte værre (514).

Driveriet i byen og livet på hybelen er begge verre enn litt hardt arbeid i Marken. Og når det kommer til forhørene av Daniel, støtter d'Espard sin mann. Daniel dømmes «hjertelig mildt og retfærdig, han fik syv Aar, det var en Guds og Menneskers Naade» (514). Ved romanens slutt er frøken d'Espards avdannelsesprosess ført til endes. Alle tidligere aspirasjoner til klassereise er

byttet ut med en trygg tilværelse i Marken. Franske ord og uttrykk, bøker og andre sivilisasjonsfakter har blitt til høyonn og barnet Julius. Hun er ført fra et «kunstig» samfunn til det naturlige jordbruk. Hun vender ikke hjem, som i den tradisjonelle dannelsesromanen. Hun finner, som i *Markens grøde*, et nytt og på samme tid eldgammelt hjem. Hun finner det gamle og naturlige, opprinnelige hjemmet utenfor sivilisasjonen.

Den fullkomne omvendelsesprosessen blir betont mot slutten av romanen. Når d'Espard går innom sanatoriet og hennes gamle sjef ser henne, blir han skuffet: «Ak ja hun var ikke lenger den samme!» (518). Tvert i mot er det som om hun, for sjefen, er fra fordums tid. Han spør «Det forekommer mig at være uendelig længe siden De var hos os. La mig se: var Skrivemaskiner og Staalpenner opfundet dengang?» (519). Sjefen leser d'Espard inn i «treskjeens tidsalder» og vektlegger med det hvordan hennes reise til Marken har gått motsatt vei av Eleseus' og Flemings. Til slutt er hun kurert fra sivilisasjonens sykdommer. Hun som en gang var moderne kontorist, har begynt å slå røtter som bondekone ved seteren, og når sanatoriet har brent opp, står hun tilbake som en av få overlevende. Fortelleren sier da om henne at hun «tar fat paa sin Klædevask igjen», at hun er «saa flink til at ta efter i godt som i ondt» og at hun er «saa jordisk optat» (411). Som Andersen har bemerket, lar dette seg godt forstås som en oppfordring til leseren om å «glede seg over at utryddelsen av det moderne har gjort ungaraskvinnen 'jordisk optat'» (Andersen, 2011: 192). Slik får vi altså også i omvendelsen av frøken d'Espard, som i *Markens grødes* Inger og Barbro, et tydelig eksempel på vitalismens naturlighets- og kjønnspolitikk.

#### Sympati med døden? Fra dødsromantikk til vitalisme

Mange har lagt vekt på at Selvmorderen kan «oppfattes som et forhutlet gjenferd fra 1890-årene, som en siste hilsen fra Hamsuns side til den romantiske svermer som har fulgt ham som trofast litterær følgesvenn opp gjennom årene» (Rottem, 2002: 176). Fortolkerne har pekt på Nagel, men det er mer nærliggende å peke til Glahn. Glahn begikk ikke selvmord, men lot seg skytes og fant med det løsningen på det Selvmorderen undrer over: hvordan å ta sitt eget liv uten at det, som han formulerer det, ikke krenker det ærlige mordet. Men i motsetning til Nagel, Glahn og de andre selvmorderne i Hamsuns forfatterskap gjennomgår Selvmorderen en utvikling: Han ender hverken i mord eller i selvmord, men velger Livet.

Selvorderen blir introdusert slik:

Jo men det var en som vilde dø. Han maatte holdes litt Øie med, han hadde vist Tendens til Selvmord. En til somme Tider kvik og slagfærdig Fyr, til andre Tider nedsunken i Taushet og Grublisering. Doktoren maatte tale alvorlig med ham nu og da. Egentlig skulde han vel heller ha været paa mere høvelig Anstalt, men han hadde Penger og kunde betale for sig. Doktoren trodde forresten ikke at han vilde lægge haand paa sig.

Det var intet pent paa denne Mand, han var saa ufuldkommen, stærk nok over Akslerne, men med nogen skrøpelige Legger, han saa ut som om var undfanget av en Elev, en Lærling i Faget, og gjort paa en Tjenestepike. Sine Penger hadde han arvet. Gjesterne kaldte ham bare Selvmorderen (47).

Selvorderen er en av *Siste kapitels* mest sentrale skikkelser og er som regel lest som en «Träger Hamsunscher Meinungen» (Berendsohn, 1929a: 121).<sup>215</sup> Inge Debes uttrykket det slik: «Bokens filosofi uttrykkes av en 'selvmorder' som ustanselig lever i bedste velgaaende, en egte Hamsunsk skikkelse» (Debes, 1923).

Det er lagt bemerkelsesverdig lite vekt på at Selvmorderen faktisk ikke begår selvmord. Som den tyske kritikeren Marcus, med forbløffelse, formulerte det: «Nicht einmal ein Selbstmörder von Beruf nimmt sich das Leben» (Marcus, 1924).<sup>216</sup> En av dem som har gått inn på Selvmorderen, er Knut Brynhildsvoll og for ham representerer Selvmorderens refleksjoner «anskuelser man senere finner igjen i eksistensialistisk tenkning, fremfor alt hos Albert Camus» (Brynhildsvoll, 1999: 53). Det er imidlertid langt mer naturlig å trekke linjene bakover, til Schopenhauers pessimistiske filosofi, enn fremover. Schopenhauers innflytelse på eksistensialismens pessimisme og grunnleggende meningsløse oppfatning av verden er lett synlig. Men mellom står Nietzsche, og når ingen har vektlagt Selvmorderens progresjon fra schopenhauersk livsfornektelse til nietzscheansk vitalist, må det forstås i lys av at så få har sett den vitalistiske vendingen i romanen fra pessimisme til stoisk livsfilosofi. Det samme gjelder her Rottem som trekker den svært ubegrunnede konklusjonen at Selvmorderens utvikling har «lite eller ingenting å gjøre med den sivilisasjonskritikken han forfekter, og som romanen som helhet målbærer» (Rottem, 2002: 178). I motsetning til hva Rottem hevder, har imidlertid Selvmorderen alt å gjøre med det romanen som helhet «målbærer».

---

<sup>215</sup> «en bærer av hamsunske meninger».

<sup>216</sup> «Ikke en gang yrkesselvmorderen tar sitt eget liv».

Som Hans Castorp er Selvmorderen en rentenist som har råd til å leve på sanatoriet. Men til forskjell fra Castorp er han ikke der bare fordi han kan. Han er som «gjort paa en Tjenestepike», og fordi konen er utro, har han blitt fordrevet fra byen og sin datter uten å gjøre hverken motstand eller innsigelser. Som *Trondhjems Adresseavis'* anmelder påpekte, gjør dette ham, i fortellerens øyne, til både «en nar og til en pjalt» (Duus, 1923). I møte med Fleming tar Daniel, den handlekraftige motsetning, livet av trusselen. Selvmorderen har latt seg fordrive og bli en livsfornektende modernitetsrømling.

Som Carl Nærup kommenterte, har *Siste Kapitel* «en central replik, som alle anmeldere blir nødt til at avskrive et stort stykke av, fordi den alene uttaler romanens ide» (Nærup, 1923). Replikken Nærup peker på, er Selvmorderens utlegning om døden som «siste kapittel». Mottaker er d'Espard, og det er julaften, kvelden kristendommens frelser ble født, han som med sin død ga menneskene evig liv:

Her leies vi med Touget rundt Halsen til Undergangen, og vi gaar villig med, stik imot vort eget Bedste. Vi hører om den vise Plan i Tilværelsen, men se den, indse den – nei. Jeg vet ikke hvad som er rettest, somme er jo Alvorsmænd og gjør aldeles ikke Nar av Livet. Men saa gaar vi og saa vandrer vi. Vi føres uten stans, det som ikke Alderen og Tiden tilintetgjør i os det omskaper de ialfald til Ukjendelighet. Naar vi saa har vandret en Tid saa vandrer vi en Tid til, saa vandrer vi en dag, derpaa en Nat, og endelig i graalysningen den næste Morgen saa er Timen der og vi blir dræpt, i Alvor og Godhet dræpt. Det er livets Roman og Døden som siste Kapitel. Det er saa mystisk altsammen (295–96).

Selvmorderen argumenterer som en klassisk pessimist som ikke finner noen mening i den moderne verden, og sjeldent viser Schopenhauers forhåndsbidrag for Hamsuns senere forfatterskap seg så tydelig som her. I tråd med tilnavnet fremmer Selvmorderen den dypeste resignasjon, og når denne sentrale replikken utsies på julaften, blir det religiøse tilsnittet desto tydeligere. Brynhildsvoll leser denne utlegningen som «et slags motevangelium som næret av skeptisisme og livslede vektlegger døden på bekostning av livet og frelsen» (Brynhildsvoll, 1999: 53). I tillegg hevder han enda en gang at romanen peker fremover i litteraturhistorien, fremfor tilbake. Ifølge Brynhildsvold peker nemlig erfaringen av døden som uunngåelighet «frem mot Samuel Beckett» (Brynhildsvoll, 1999: 53). Sitatet ligger imidlertid tettere på Schopenhauer enn noen andre. Og selv om Schopenhauer kan ses

som en viktig fortenker også for Beckett, er det store forskjeller.<sup>217</sup> For å stoppe ved denne schopenhauerske refleksjonen er bare å gå halve veien i denne romanen. Selvmorderen tar ikke konsekvensen av pessimismen, han benekter ikke viljen til liv. Han henger seg ikke, men bryter med Schopenhauers pessimistiske tenkemåte. For å forstå det Nærup dermed omtaler som «romanens ide», må vi finlese hva som skjer etter brannen, i større grad enn det man hittil har gjort.

Etter brannen går Selvmorderen rundt i skogen for å henge seg. Det beskrives slik:

Det neste er at han ikke gjør det. Nei ikke gjør det. Han sitter i Lyngen og blaaser paa sine Hænder og graater. Gud hjelpe os, vi er ynkelige, vi er Mennesker! Da Døden intet er at henge ved henger han ved Livet. Selvmorderen har intet at leve for, han ser ikke Solen, intet paa Jorden gjør ham glad [...]

Svien vækker ham igjen næsten øieblikkelig og han reiser sig. Han ser sig angst omkring som om noget er efter ham, later Linen henge paa Grenen og begynder at gaa mot Sæteren. Hund, sier han til sig selv, Hund, Hund (567).

Selvmorderen tar ikke livet av seg. Han kan ikke det, selv om han «har intet at leve for». Hadde Hamsun, som Mann, skullet kursivere én setning i sin bok, for på den måten å understreke dens viktighet for romanens tematikk, ville det vært: «Da Døden intet er at henge ved henger han ved livet». Dette er Selvmorderens konklusjon, men i motsetning til borgeren som glemmer sin drøm om «ikke å innrømme døden herredømme over sine tanker», handler Selvmorderen etter sin tese. Livet er i seg selv nok å leve for. På denne måten kan Selvmorderen leses som et symbol over bevegelsen fra Schopenhauers pessimistiske viljesmetafysikk til Nietzsches livsbekreftende holdning, og skulle noe være romanens idé, er den formulert her.

Når Selvmorderen kommer til d'Espard, raver han, som Marstrander påpeker, «forløst av sin lidelse bortover mot seteren mot livet, mot en ny dag» (Marstrander i Hamsun, 1961: 116). Han gjentar d'Espards egen bevegelse, og når hun spør ham hva han skal gjøre, og det eneste han svarer med, er å gi uttrykk for sentimentalitet over tapet av sin kone, svarer hun som en som vet bedre. Også hun har mistet en forelder til sitt barn, men det er barnet, ikke mor eller far, som er det viktigste:

---

<sup>217</sup> David Wellbery viser godt hvordan Schopenhauer er det dominerende semantiske forhåndbidraget for Becketts pessimisme, se (Wellbery, 1998).

Frøkenen sier forsiktig: Undres paa om De ikke har en liten Pike?

Jo Leonora altsaa. Jo.

De maa vel ikke glemme hende? Og naturligvis glemmer De hende heller ikke, hun er kanskje løftet op i Vinduet og staar og ser ut naar De kommer. Det skal bli morsomt. Herregud, jeg forstaar saa godt hvor ondt det er for Dem, men vi maa ikke fortvile! opmunterer frøkenen. Vi har hver vort, som De pleiet å si. For min part saa skal jeg nu vente i mange Aar paa noget (569–70).

Selvmoderen, som leseren, må ikke glemme neste generasjon. Dette blir både han og vi fortalt av en som allerede har lært. På vei til byen går Selvmorderen sin line forbi og henger seg ikke denne gangen heller. Som Heiko Uecker har fremhevet, kan dette forstås som uttrykk for at selv om alt annet brenner ned overlever Livet, «der Wille zum Leben, die Verpflichtung zum Leben» (Uecker, 1980: 210).<sup>218</sup>

Ironi, humor og satire: Fortellerholdning, bokens norm?

*Siste Kapitel* er skrevet over bevegelsen fra dødsromantikk og pessimisme til livsbekreftelse og agrikultur. Det er imidlertid på sin plass å vurdere hvordan romanen som helhet forholder seg til denne bevegelsen. Vi bør dermed se litt nærmere på fortellerholdningen som kommer til uttrykk: Har *Siste Kapitel* en klar norm, slik særlig de tyske kritikerne mente? Er motsetningen mellom sanatorium og gård så didaktisk og klar som jeg her har fremstilt dem?

Ifølge både Nesby og Brynhildsvoll ender romanen åpent, den hverken dømmer eller konkluderer. For Nesby som ser Selvmorderen og d'Espard som antipoder og som representanter for hver sin bevegelse (hvor hun går fra vandring til stillstand, men hans går motsatt vei), konkluderer slik:

Til tross for at Selvmorderen synes å være på vei hjem til datteren, blir ikke dette bekreftet. Det siste som blir fortalt om ham, knytter seg til bevegelse og vandring, som en positiv unnvikelse fra tomheten knyttet til tilværelsen, og til sist, døden. Men samtidig hviler det samme positive aspektet over Julie d'Espards stillstand på seteren. Slutten i *Siste Kapitel* unnlater dermed å ta stilling til hvilken av disse to meningsfremmende livsformene som er å foretrekke (Nesby, 1999: 175).

Når man derimot ser at disse to karakterene slett ikke representerer to forskjellige veier, men én og samme vei, forskyves bildet. *Siste Kapitel* representerer sivilisasjonens undergang og en vitalistisk historieoppfatning som passer som hånd i hanske med den konservative revolusjon.

---

<sup>218</sup> «livet, viljen til livet, forpliktelsen til livet».

Mange av samtidens kritikere var, som vi har sett, ikke i tvil. I 1961 fulgte Jan Fr. Marstrander opp. Romanen kunne ikke forstås som noe annet enn en hevn mot det moderne samfunn:

I *Siste kapitel* når denne samfunnskritikk et uhyggelig klimaks. Dikteren forfølger sin hevn – for hevn var det – men hevnen er ikke lenger sønderflengende som i *Konerne ved Vandposten*. Den er tilintetgjørende. *Siste Kapitel* er døden, sivilisasjonens død, «der Untergang des Abendlandes», pesten i sitt tredje i sitt siste stadium. (Marstrander, 1961: 109).

Men er det ikke noe som glemmes i denne karakteristikken? Det er to som overlever, og dem har fortelleren vel ikke bare sympati med, men en slags kjærlighet for?

Både Britt Andersen og Jørgen Haugan har fremholdt at *Siste kapitell* er preget av en kynisk fortellerholdning som medfører at den, med Andersens ord, «er en satire blottet for den humanismen *Trolldomsfjellet* er så kjent for» (Andersen, 2011: 175).<sup>219</sup> Men Andersen legger også til at det romanen taper i humanisme, tar den igjen i «en intelligent form for humor» (Andersen, 2011: 175). Ifølge Andersen har ikke bare Hamsuns humor «vært alt for lite kommentert», den er også av en «stor kvalitet fra første til siste stund i hans forfatterskap» (Andersen, 2011: 171). Men hvilke funksjon har egentlig humoren for fortellerholdningen i *Siste Kapitel*? Ifølge Mann hadde Hamsun ingen vektigere forgjengere enn Dostojevskij og Nietzsche, og i den ofte siterte anmeldelsen av *Konene ved Vandposten* kommenterer han ikke bare Hamsuns humor, men også Hamsuns stil:

Großartige Sätze! Erschreckend in ihrer Lustigkeit und unheimlich tiefblickend, skeptisch-tief in Leben und Menschlichkeit blickend – und vielleicht nicht nur in das kleine, humoristische Leben, [...] sondern in ein viel größeres, höheres, feierliches... (Mann, 2002a: 119–120).<sup>220</sup>

Også Mann vektlegger at det ikke bare er det enkle, lille individuelle livet som gjennomskues i Hamsuns humor, men det store livet. Han siterer en typisk setning hvor Hamsuns forteller bryter gjennom med fortellerkommentar og

---

<sup>219</sup> For sammenligning se (Haugan, 2006: 262–263).

<sup>220</sup> «Storartede setninger! Forskrekkelige i sin lystighet og uhyggelig dyptloddende, skeptisk-dypt seende i livet og menneskeligheten – og kanskje ikke bare i det lille, humoristiske livet, [...] men i et langt større, høyere, festligere...».



latter: «Hoho! Diese Vorsehung der Menschen»<sup>221</sup> lyder setningen på tysk, og Mann kommenterte den slik:

Der Ruf hat etwas Bacchantisches, es klingt daraus ein Gelächter großen Stiles, hinausschallend weit über den engen Schauplatz des Kleinstadtromans, ein Weltgelächter – nicht giftig, nicht teuflisch-nihilistisch, – aufgeräumt-gutheißend vielmehr jenseits radikalster Erkenntniss: wir denken an Nietzsche-Dionysos dabei (Mann, 2002a: 120).<sup>222</sup>

Hamsuns «Gelächter großen Stiles» er, ifølge Mann, en verdenslatter. Den klinger ikke nihilistisk, men kommer så å si fra et sted hinsides godt og ondt, og minner om Nietzsches fremstilling av det dionysiske.

Mann kalte selv *Trolldomsfjellet* for en alvorlig spøk, en spøkefull historie med alvorlige undertoner. I sammenligningen med *Siste Kapitel* forstod mange tyske kritikere også *Trolldomsfjellet* langt mer som en spøk, enn som uttrykk for moralsk beslutsomhet. Den fant de derimot hos Hamsun. Filosofen Peter Sloterdijk har i forbindelse med *Trolldomsfjellet* fremhevet noe sentralt ved Thomas Manns humor. Ifølge Sloterdijk dømmes Mann og hans forteller den dekadente tilstanden, han gjennomlyser borgerskapet. Men likevel fremstår sanatoriet som et sted for modernitetens rømlinger. Som et fristed for det moderne mennesket som ikke klarte å tilpasse seg, som ikke klarte å følge den moderne tid. For dem var det plass på Berghof. Ifølge Sloterdijk kan Berghof dermed forstås og fortolkes på denne måten:

Auf dem Zauberberg gedeihen, wie zum Letzten Mal, Bilder von einer Humanität, die geistreich bleibt, ohne zynisch zu werden. Eine letzte Positivität deutet sich an, die noch kein zynischer Positivismus ist. Es ist eine Humanität, die unten im „Flachland“ nicht mehr bestehen kann (Sloterdijk, 1983: 924).<sup>223</sup>

Forstår vi Torahus i dette perspektivet, hvor nesten alle går med i en verdensbrann, er det vanskelig å forstå Hamsun på samme måte: Torahus er ikke et fristed, men et dødshus. Selvmorderen omtaler både seg selv og d'Espard en gang som modernitetsrømlinger. Han sier «Vel, saa rømmer vi –

<sup>221</sup> «Hoho, det Menneskenes Forsyn» (Hamsun, 1920: 526).

<sup>222</sup> «Ropet har noe bakkantisk, det klinger en latter i stort format, langt utover småbyromanens snevre skueplass lyder det, en verdenslatter – ikke giftig, ikke djevlesk-nihilistisk, oppglødd-bifallende, langt mer hinsides den mest radikale erkjennelse: vi tenker dermed på Nietzsche-Dionysos».

<sup>223</sup> «På trolldomsfjellet lykkes det, som for siste gang, bilder fra en humanitet som forblir åndrik, uten å bli kynisk. En siste positivitet utlegges som enda ikke er en kynisk positivisme. Det er en humanitet som ikke mer kan bestå i "flatlandet"».

som De vil gjøre, Frøken, – saa tar vi et andet Sted hen – som om det var til nogen Verdens nytte!» (296). Men det er bare disse to «modernitetsrømlingene» som skånes i romanen, de andre er det tilsynelatende ikke så farlig med.

Denne kynismen kommer aller tydeligst til uttrykk når Selvmorderen kommer til seteren og forteller om brannen. De to kvinnene som bor rett ved siden av og merkelig nok ikke har lagt merke til infernoet, reagerer slik:

Jeg syntes nok jeg kjendte Røklugt i morges, sier Marta. Sa jeg det ikke ogsaa? spør hun Frøkenen.

Jo.

Det var med det samme jeg kom ut, jeg kjendte Røklugt saa tydelig.

Du kom ind og sa det.

Ja gjorde jeg ikke?

De to Kvinder prater det over og over igjen som om det er viktig (568).

Ikke bare reagerer de to kvinnene knapt på det rystende faktum at et fullt sanatorium, en mengde mennesker, har omkommet i brann like bortenfor. De snakker bare om lukten av røyk, noe som i dette tilfellet må innebære stanken av stekt kjøtt. Men det som for alvor gir en kald kynisk klang, er fortellerens bemerkning: «som om det er viktig». At et helt sanatorium er brent ned, og alle menneskene som holdt til der, er døde, regnes knapt som viktig av fortelleren. Og med dette som bakteppe er det ikke vanskelig å forstå hvorfor samtidens kritikere reagerte på den kjølige tonen. Forfatteren skrev frem en verdensbrann hvor han knapt tok notis av at et helt samfunn gikk opp i røyk.

«Aldrig har Hamsun været beskere, aldrig har han stået fiendtligere overfor virkeligheten end i denne roman», skrev Charles Kent. Han spurte rett ut om det mange kritikere ser ut til å ha stusset ved, nemlig med hvilken rett Hamsun kunne se «så foragtelig på storparten av sine medmennesker» (Kent, 1925)? Det var mange som slo ned på mangelen av empati og kjærlighet til sine karakterer. Hoel oppsummerte dette i festskriftet til Hamsuns 70-årsdag og stilte spørsmål ved hvordan romanen kom til å bli lest i fremtiden:

Sett om det viser seg, hvis man ser nøiere efter, at den iskolde menneskeforakt i *Sidste Kapitel* indirekte er en brennende kjærlighetserklæring fra en mann som heller ikke i sin sene manndom er i stand til å slå av på sin ungdoms fordringer? I så fall kan vi gjerne dømme disse bøker til døden; for da lever de likevel gladelig videre over vår grav (Hoel, 1929).

Ser vi på dette sitatet og vurderer det opp mot min analyse, kan vi innvende at det ligger en kjærlighetserklæring til selve Livet i apokalypsen. Da er det imidlertid ikke snakk om en kjærlighetserklæring i humanistisk forstand, men om en revolusjonær vitalisme hvor det finnes en «en håpets strime» i fornyelsen (Eide, 1923). Ut av ruinene vil det kunne vokse frem en ny kultur, og ved siden av står Daniel og d'Espard som eksempler for dette på sin fjellgård. Det er her altså snakk om kjærlighet til slekten og arten, ikke til enkeltindividet.

I motsetning til Berghof er ikke Torahus et sted for modernitetsflyktninger. På Torahus blir beboerne innhentet av en knusende dom, og den er, i motsetning til Manns, merket av en nærmest menneskefiendtlig kynisme. I sammenligning med *Trolldomsfjellet* konkluderte Thomas Mann-forskeren Heftrich med at dette i stor grad skyldtes en forskjell ved de to forfatternes ironi. Der Hamsuns ironi virker satirisk og slik viser sivilisasjonens skruppelløse grunnhet, virker Manns «geradezu als menschenfreundlich» (Heftrich, 1996: 20).<sup>224</sup> Manns ironi representerer en humanistisk vaklen. Den er varm, mer menneskevennlig enn Hamsuns distanserte og kjølige satire. Mann ser med overbærenhet og kjærlighet på sine karakterer. Hamsun er kaldere: Bare for dem som har endring i seg, er det håp. På denne måten er *Siste Kapitel* skrevet over forfatterskapets sentrale bevegelse fra «Død» til «Liv», fra Schopenhauer til Nietzsche, dekadanse til vitalisme, og i denne bevegelsen når Hamsuns vitalisme et sivilisasjonskritisk og moralistisk klimaks i forfatterskapet.

---

<sup>224</sup> «simpelthen som menneskevennlig».

## 8.

### Resignasjonen

#### *Ringen sluttet*

Op da, mit Folk!  
Kongerne følg –  
ikke til Krig,  
men til dit Kald,  
større end Fædrenes  
fordum paa Valen:  
Slægternes Lykke  
bærer din Lovsang!

Bjørnstjerne Bjørnson, *Sigurd*  
*Jorsalfar*, 1872

*Ringen sluttet* (1936) er Hamsuns siste tradisjonelle roman og den siste teksten som undersøkes i denne avhandlingen. I dette kapittelet skal jeg fortsette den historiserende analysen og ved hjelp av vitalismebegrepet også sette *Ringen sluttet* inn i den historiske konteksten den springer ut av. *Ringen sluttet* inngår som *Markens grøde* og *Siste Kapittel* i samtidsdebatten, men i 1936 er situasjonen en annen enn i 1917 og 1923. Her har vi kommet til de «harde trettiårene» og en tydeligere akutt ideologisk situasjon, hvor Hamsun støttet nazismen.

*Ringen sluttet* er sammen med *Redaktør Lyng* og *Ny Jord* blant Hamsuns mest markante samtidsromaner. Som samtidsroman tar den, slik Ståle Dingstad har påpekt, «opp sin tids fenomener og problemer» (Dingstad, 2003: 184). Britt Andersen har utdypet at dette særlig gjelder 1920- og 1930-tallets *amerikanisme* og populærkultur, *Ringen sluttet* preges av «svarte jazz-musikere, raske biler, flapperfeminisme, fart, uro og finanskriser med arbeidsløshet og aksjefall» (Andersen, 2011: 198). Samtlige elementer Andersen trekker frem, lar seg innskrive på den livsfiendtlige siden av spenningen sivilisasjon *kontra* kultur som strukturerte de foregående

romanene. I *Ringen sluttet* kontrasteres imidlertid ikke sivilisasjonsportrettet med en agrarvitalistisk motpol. Vi finner hverken et Sellanraa eller Torahus Gaard eller andre bilder på muligheten for en ny kultur. I *Ringen sluttet* er motpolen en primitivistisk levemåte hovedpersonen Abel Brodersen lærer i Kentucky.

Abel er, som hans etternavn antyder, en «broder» av mange hamsunske vandrere, og som dem er han en outsider i verden. Abel vil ikke bli noe, han finner ingen mening i den borgerlige trangen til sosial oppdrift, men er «tilfreds med ett Maal Mat om Dagen» og «maa slikke Sol for at leve» (bind 2, Hamsun, 1936: 179/194).<sup>225</sup> Abel utvikler seg stadig tydeligere til å bli en protest mot hele det borgerlige samfunn. Han gjennomskuer dets hulhet, skinnhellighet, kynisme og trekker seg tilbake. Men Abel går ikke, som Glahn, inn i skogene. Han finner heller ingen gård hvor han kan starte på nytt. Abel reiser fra alt og alle, og kun Livet står tilbake. I dette handlingsforløpet gir Hamsuns vitalisme seg særlig utslag som en dagsaktuell sivilisasjonskritisk satire over et samfunn som fremstilles som mekanisk, livsfiendtlig og fullstendig ute av kurs. I dette kapittelet skal jeg vektlegge denne sivilisasjonskritikken og med det trekke linjer til samtidens politiske situasjon.

#### Visen om sjømannen Abel Brodersen

«Et Hav av Sau blev Sjømandens Grav, staar det i Visen om August» (Hamsun, 1933: 304). Slik ender de tre bindene om eventyreren August som ligger mellom *Siste kapitel* og *Ringen sluttet*. Men selv om Augusts vise var avsluttet, var ikke Hamsun ferdig med sjømannen. I *Ringen sluttet* heter han Abel Brodersen. Abel er – med unntak av Johannes i *Victoria* – Hamsuns eneste vandrerskikkelse med en historie, bakgrunn og barndom. Vi følger ham etter dannelsesromanens mønster fra barneår til manndom, og som Johannes forelsker Abel seg i byens prinsesse, Olga. Mens Abel er «fra Fyret hvor hans Far sat og vocket Lampen om Natten og sov om Dagen og levet et smaakars Liv» (bind 1, 9), er Olga fra byens rike matadorhjem. Hun er «Apotekerens Datter, Skjønnhet i Byen» (bind 1, 21). Som i *Viktoria* umuliggjør forskjellen i borgerlig rang et forhold mellom dem. Men verden er mer moderne i *Ringen sluttet*, man kan gjøre klassereise. Abel har dermed likevel en sjanse, han kan «bli noget». Hele 21 ganger går vendingen «bli» eller «blev noget» igjen bare i

---

<sup>225</sup> Alle videre referanser gis bare med bind og sidetall.

romanens første bind, og i forsøket på å oppfylle drømmen reiser Abel til sjøs like etter konfirmasjonen.

Abel blir til sjøs i fire år før han kommer hjem. Mens han er ute i verden uten å bli noe, går livet sin gang i småbyen. Olga forlover seg med «Rieber Karlsen som hadde lest som en Maur og var blit Teolog paa disse Aarene» (bind 1, 21). Når Abel kommer tilbake enser hun ham ikke, han reiser seg for henne med luen i hånden, men har «intet igjen for det» (bind 1, 21). Etter morens død reiser Abel ut igjen, og denne gangen blir han, bemerket fortelleren to ganger, endret for livet. Møtet med den store verden forandrer ham, ikke «til Ukjendelighet og Vildhet, men nok til at gjøre ham forskjellig fra før og ogsaa forskjellig fra andre» (bind 1, 70). Den andre reisen fører ikke bare Abel rundt i en verden av skuffelser – New Zealand, Sydney, Quebec, Amerika – alle steder må han oppgi å «bli noget». Den fører ham til Kentucky.

I Kentucky slår Abel seg ned, gifter seg med sydstatspiken Angéle og får smak på et friere liv utenfor de borgerlige konvensjoner og kravet om oppdrift. Han rir, setter søtpotet, fisker, lager i stand mat og gjør «ellers ingen Ting» (bind 1, 69). Abel beskriver selv tilværelsen med Angéle ved å si at han «var gaat tilbunds og det var hun ogsaa», de «levet begge paa Bunden» og var «salige som vilde Dyr med hverandre» (bind 1, 84). Når Abel blir telegrafert om farens død og det blir sendt penger til ham, kommer han tilbake uten Angéle. Uten mer informasjon bemerket fortelleren at hans «Kone var faldt fra» (bind 1, 70). Mot slutten av romanen blir det avslørt at Abel, i enda et hamsunsk trekantdrama, har skutt henne. Vennen Lawrence, som han fant henne med, tok på seg skylden. Lawrence havner i den elektriske stol, og når Angéle i tillegg var gravid, kommenterer Abel det slik: «Jeg maa gaa og tænke paa det. Det var Dobbeltmord: min Kone og Barnet. Saa blev det tre Liv med hans» (bind 2, 189). Tross denne historien går ikke Abel med på at det var ondt for ham i Kentucky. Tvert om mener han at det var godt, langt bedre enn et jagende liv etter sosial oppdrift. Etter kort tid hjemme må han «atter mindes Dagene i Kentucky, hvor gode de var imot nu» (bind 1, 118–119).

Bortsett fra at den unge og driftige Lolla giftet seg med gamle Brodersen like før han døde, og at Abel dermed må dele farsarven med henne, har lite endret seg i småbyen. Den har som resten av verden bare blitt enda mer moderne. Olga har opphevet forlovelsen med Rieber Carlsen og heller giftet seg med «unge Clemens, Søn til Sorenskriveren» (bind 1, 45). Abel oppsøker dem straks på «vinstue». Olga er blid og imøtekommende, og når

han påpeker at hun har giftet seg, spør hun leende: «Vilde du jeg skulde ha ventet paa dig?» «Nei», svarer Abel og legger til: «Jeg hadde ingen Chance». Olga svarer kontant bekreftende. Abel hadde aldri sjanse, og etter at han takker nei til å bli forretningsfører ved sagbruket og blir avvist på en hjemlig sjømannsskole, begynner han å drive rundt «trying to live the Kentucky life in Norway» (Žagar, 2009: 128). Abel vil ikke lenger «bli noget», han har ingen interesse av sosial «Opdrift», og fremfor å være et deltagende samfunnsmenneske, søker han et liv i «primitivt Velvære» (bind 2, 182).

I motsetning til å bli noe, blir Abel «mere og mere til intet» (bind 2, 5). Lolla vil det imidlertid annerledes. Hun vil oppreise både Abel og seg selv «storligen», «hæve ham op til Stilling og Rang» (bind 1, 204). Gjennom å få aksjemajoritet i selskapet som driver den lille melkebåten «Spurven», gjør hun Abel til kaptein og seg selv til «trise». Abel får fin uniform, posisjon og anseelse. Men det varer bare noen måneder. Han trives ikke, tåler ikke det tomme livet ombord og flykter etter en kort periode tilbake til Kentucky. I kapteinens fravær krangler mannskapet om makten, og som et symbol på hele den moderne sivilisasjon går «Spurven» ned like utenfor byen i alles påsyn.

En siste gang kommer Abel tilbake. Han installerer seg i skjåen etter faren «nede ved Tomterne» (bind 1, 184) og lever av det han kan finne eller småstjele. Olga skiller seg og blir gift med oppkomlingen William Gulliksen, som ikke bryr seg videre om henne. Lolla som gifter seg med Clemens, kommer endelig i «Havn» (bind 2, 193). Hun har oppreist seg selv og gir opp Abel. Han driver mer og mer avsondret «omkring efter litt Mat» og «maa slikke Sol for at leve» (bind 2, 194). Den eneste han har kontakt med, er Lili, hans «timelige Kjæreste» (bind 1, 105) som han får flere barn med. Men en dag kommer Olga til skjåen. William Gulliksen er impotent. Abel som ordner alt, ordner også dette. Men Olga hverken hilser eller kjenner Abel etter at hun har blitt gravid. Gulliksen tar i mot barnet som «en Mand og Herre», og når de lykkønsker ham, svarer han «Javel, det hører jo til» (bind 2, 230). Men det er Abel som er faren, og fortelleren kommenterer ironisk: «Alt i Orden, Abel utvisket» (bind 2, 230). Til slutt er det nettopp det som skjer. Abel utviskes. Han gjør opp sine siste affærer, sender «en Barnesykel op til Lilis Stue» og betaler fotografen for noen ubrukelige bilder (bind 2, 235). Med unntak av «et Par tykke Uldhoser», «noget Undertøi» og et par løsunger er det ingenting igjen etter ham. Ringen er sluttet, «Lykkelig Reise!» (bind 2, 235).

### Protest eller gåte? Protest!

Da *Ringen sluttet* kom ut, hadde Hamsun knapt et år tidligere gått til angrep på Carl von Ossietzky som var internert i nazistisk fangenskap. Han hadde gjort det klart at han ikke var «livredd fascismen» (Hamsun, 2009c: 310), og et par uker etter utgivelsen ga han sin tilslutning til Quisling. Hadde Hamsun hatt «*ti stemmer*» skulle Quisling fått dem: «Hans faste karakter og ubøyelige vilje er god å ha for oss i denne tid» (Hamsun, 2009c: 327).

I en forlagsannonse reklamerte Hamsun for *Ringen sluttet*. Den var «både som fantasi og som tanke det beste jeg har gjort. Jeg tror nok leseren kan gå ut fra at jeg har litt skjønn på det» (Hamsun, 2009c: 327). Men i 1936 gikk ikke leserne lenger god for forfatterens «skjønn». Tvert om kunne ikke mange kritikere unngå å se romanen i lys av forfatterens politiske standpunkt og fant, som Atle Kittang har påpekt, hverken «fantasiflog» eller «tankekraft» av rang (Kittang, [1984] 1996: 266).

Da Kittang grep til *Ringen sluttet*, fant han både tanke og fantasi. I 1984 var romanen, som Kittang påpeker, «den minst studerte (og truleg den minst lesne) av Hamsuns romanar» (Kittang, [1984] 1996: 266). For Kittang var det naturlig å lese dette i forlengelsen av at romanen var den eneste som kom ut etter Hamsuns markante stillingtagen for nazismen. For ham markerte imidlertid ikke dette sammenfallet at romanen var merket av forfatterens nazisme. Tvert i mot var *Ringen sluttet* den av Hamsuns romaner som fremfor noen bekreftet tesen om at «[r]ingen av fiksjonar sluttar der illusjonens makt og desillusjonens kraft ein augneblink nøytraliserer kvarandre: Abel – luft, vind, ingenting» (Kittang, [1984] 1996: 303).

Kittang viste gjennom en dyptloddende analyse hvordan *Ringen sluttet* slett ikke var politisk, men en gjennomborende modernistisk desillusjonsroman. *Ringen sluttet* ble med dette trukket frem fra glemselens skygge og perspektivet han anla skapte flere nye analyser som gikk i samme retning. I dag er bildet dermed et annet. *Ringen sluttet* er ikke lenger den minst undersøkte romanen i forfatterskapet, og det er langt på vei Kittangs fortjeneste. I takt med den nye interessen har imidlertid *Ringen sluttet* blitt lest ut av det akutte samtidsperspektivet og gått fra å være en sivilisasjonskritisk roman til å bli en modernistisk tekst uten samfunnsmessig brodd. Dette kommer tydelig til uttrykk om vi sammenligner samtidens mottagelse av romanen med nyere undersøkelser. For eksempel gjennom å holde frem den venstreradikale kritikeren Knut Olai Tornæs beskrivelse av romanen som «et forsøk på samfundsskildring, arbeider- og samfundsfiendsk,



naturligvis – det er jo Hamsuns politikk» (K.O.T, 1936) med for eksempel Walter Baumgartners beskrivelse fra 1998:

I 1936 kom nok en roman av Hamsun. Den som etter alt det politiske engasjementet og Hamsuns personlige involvering i nazisystemet nå ventet seg den definitive fascistiske tendensroman av den 77-årige gamle profeten, hadde nok tatt feil. Mens Hamsun i det virkelige liv later til å ha opphevet all sin tidligere plagsomme ambivalens ved å slutte seg til Det tredje rike, har han i fiksjonen frigjort seg fra den ideologiske vaklingen, med sin avgjort mest modernistiske tekst siden 1890-årene (Baumgartner, 1998: 160).

Ifølge Baumgartner er *Ringens sluttet* blant forfatterskapets *minst* ideologiske romaner. Han oppsummerer dette uten særlig argumentasjon, men nærmest ved programmatisk å gjenta det klassiske skillet mellom dikteren og politikeren: «Dikteren Hamsun distanserte seg fra våre problemer. Politikeren Hamsun trodde at han fremdeles måtte ta seg av dem» (Baumgartner, 1998: 165).

Baumgartners forståelse kan på mange måter forstås som symptomatisk for nyere fortolkninger av *Ringens sluttets* forhold til sin samtids problemer. Som Ståle Dingstad har bemerket, står denne fortolkningen i forbindelse med det å vektlegge Abel som en uforståelig gåtefull skikkelse (Dingstad, 2003: 212–213). Abel blir flere ganger omtalt som gåtefull og blir gjerne regnet som den «den mest ribbede» og «måske mest gåtefulde af Hamsuns helte» (Tiemroth, 1974: 284). Kittang gjentok ti år senere denne beskrivelsen av Jørgen Tiemroth, men la til at han også var forfatterskapets mest «desillusjonerte» og konkluderte slik: «Heller ikkje Abel er i stand til å forklare si eiga gåte» (Kittang, [1984] 1996: 267/297). På denne måten har Abel nærmest blitt dyrket som en uforståelig skikkelse. Som Britt Andersen har kommentert, har dette resultert i at den dominerende tendensen i resepsjonen har vært å finne ut hvem «Abel Brodersen egentlig er» (Andersen, 2011: 197). Med dette fokuset har både Abel og *Ringens sluttet* blitt innhyllt i en mystikk, hvor vitalismen og det samfunnsmessige aspektet har kommet i bakgrunnen.

Ifølge Kittang var imidlertid *Ringens sluttet* også en av Hamsuns romaner, hvor «tilknytningspunktene til ei aktuell samtid utanfor teksten er tydelegast» (Kittang, [1984] 1996: 267). Tross samtidselementene lette man likevel, ifølge Kittang, «nærmast fåfengt etter den refsande distansen som ein skulle venta å finne hos den aldrande Hamsun, når den 'nye tid' blir behandla»

(Kittang, [1984] 1996: 267). Ifølge Kittang ble «dei få spor som finst av forkynning og satire», som ofte ellers i Kittangs perspektiv, «nøytraliserte av ironi» (Kittang, [1984] 1996: 268). Ved «nærmare ettersyn» åpnet *Ringens sluttet* dermed for «andre og meir kompliserte tydingar» (Kittang, [1984] 1996: 268). For Kittang var de mer «kompliserte tydingane» knyttet til «den same 'kjernen' av fråvær og ikkje-liv som Freuds spekulasjonar dreier seg om, og som Hamsuns eigen romanstruktur sluttar seg kring» (Kittang, [1984] 1996: 273). For Kittang var altså det historiske, idéhistoriske og samfunnsmessige nivået i Hamsuns eneste roman etter at han offentlig hadde støttet nazismen ikke å regne som «komplisert». Med dette løftet Kittang både effektivt og innflytelsesrikt *Ringens sluttet* ut av sin historiske kontekst og gjorde Abel til en karakter som «glir tilbake til sitt gåtefulle 'grænseland', utanfor rekkevidda åt dei britmoraliske og ideologiske tydingane» (Kittang, [1984] 1996: 294).

I lys av oppvurderingen av «gåten Abel» har flere spurt i hvilken grad det egentlig er tilfelle at Abel er så mystisk som han ofte gjøres. Erik Bjerck Hagen skriver for eksempel: «Abel er nok gåtefull, men han er mer uforståelig for de personene som utgjør hans tematiske motpol i teksten enn for den leser som er tilskuer til denne tematiske konflikten» (Hagen, 2000: 195). Dingstad følger i sin analyse opp dette perspektivet og hevder at Abel «slett ikke er så utilnærmelig hemmelighetsfull som man vil ha det til» (Dingstad, 2003: 227). Dingstad forsøker med andre ord i større grad å løse «gåten Abel», fremfor å befestе den, og for ham ender dette i en langt mer samfunnsmessig fortolkning, hvor Abel forstås som en kulturkritiker i forlengelsen av kynikeren Diogenes.

Med disse to frontene i resepsjonen er det god grunn til å undersøke dette punktet nærmere og spørre: For hvem er Abel egentlig en «gåte»? Ser vi på det eneste tekststedet som omtaler han på denne måten, står det: «Aa den Abel, verst mot sig selv og en Gaate for andre» (bind 1, 203). Lest isolert kan karakteristikken forstås bokstavelig, at Abel *er* verst mot seg selv og ikke til å forstå for andre. Undersøker vi imidlertid fortellerperspektivet og ser at de «andre» her referer til småbyens befolkning som ikke forstår ham og at det er deres blick på Abel som formidles, endres betydningen.

Ifølge Steinar Gimnes er Abel «ein protest mot den positivistiske framstegstrua som enno i mellomkrigstida var sterk» (Gimnes, 2011: 359). Men det er ingen grunn til å begrense protestens rekkevidde til

fremskrittsideologien. Tvert imot representerer han, som Rolf Nyboe Nettum har påpekt, «i sin totale mangel på sosial oppdrift, på ærgjerrighet, individets protest mot et samfunn i forråtnelse» (Beyer, 1995: 178). Gimnes anerkjenner at «samfunnet i høg grad er tematisert i romanen», men ifølge ham er ikke «samfunnskritikken den berande intensjonen i teksten» (Gimnes, 2011: 350). Ifølge Gimnes er den tvert imot «knytt til hovudpersonen Abel Brodersens prosjekt: å leve eit liv 'på bunnen', utan sosial oppdrift og materielle krav» (Gimnes, 2011: 350). Jeg er langt på vei enig med Gimnes i at det er Abels utvikling og etter hvert *prosjekt* som er det sentrale i romanen. Men i motsetning til Gimnes kan jeg ikke lese dette som hevet over samfunnskritikken. Det er nettopp Abels prosjekt om å leve på bunnen som realiserer *Ringens sluttets* arsenal av vitalistisk sivilisasjonskritikk. Som den tyske kritikeren Herbert Schittenhelm kommenterte: *Ringens sluttet* er «eine Predigt gegen alle leere Zivilisation, gegen Gewinnsucht und übermäßige Wertschätzung des äußeren Wohlergehens» (Schittenhelm, 1937: 11).<sup>226</sup>

#### Dannelse? Abels kyniske vitalisme

Da Dingstad tok for seg *Ringens sluttet* i avhandlingen som kom som bok i 2003, var han blant de første som leste den i kontrast til den modernistiske fortolkningen. For Dingstad var det flere forbindelser mellom romanen og Hamsuns politiske engasjement i samme tidsperiode, og på bakgrunn av at Abels utvikling fulgte dannelsesromanens mønster, knyttet han, som det heter i en senere artikkel, romanen til «[the] novel of self-cultivation in the tradition of Goethe» (Dingstad, 2011: 25). Det sentrale elementet i dannelsesromanen er at den leder helten frem til selverkjennelse og til å bli *borger*. Dannelsesromanen etter Goethe kan på denne måten sies være den humanistiske romanform fremfor noen, dens mål er å vise individets mer eller mindre turbulente vei til sin fast bestemte og regulerte stand og stilling i samfunnet.

Det er imidlertid en vesentlig forskjell på den verden Goethe og hans tidlige etterfølgere tematiserte, og den verden Hamsun forsøker å fange i 1936. Med den moderne kapitalismen var nemlig ikke lenger individets posisjon den man var født til eller like låst som på 1700-tallet. Tvert imot kunne man gjøre klassereise. Dette fremstiller Hamsun i mange romaner, og da kanskje fremfor

---

<sup>226</sup> «en preken mot all tom sivilisasjon, mot havesyke og den overdrevne verdsettelsen av det ytre velbefinnende».

alt i romanene *Benoni* og *Rosa* (begge 1908) om oppkomlingen Benoni Hartvigsen som går fra å være postbud til å rivalisere med mektige Mack. Dette «oppkomling»-temaet aktualiserer Hamsun også i *Barn av Tiden* (1913) og *Segelfoss By* (1915). Her møter vi ikke Benoni men Tobias Holmengraa, gutten fra skjæret som «for ut og blev Konge» (Hamsun, 1913: 61). I en verden hvor slike klassereiser er mulig, blir også alle posisjoner langt mer usikre. Når alle kan bli noe, og alle strever etter det, er det også noen som kommer til å falle igjennom. Dette tar ikke Dingstad med i betraktningen, men resultatet er – slik vi også så det i *Siste Kapitel* – at Hamsun langt mer parodierer dannelsesmønsteret enn å skrive en faktisk dannelsesroman.

Abel faller nemlig igjennom. Han finner hverken sin stand eller stilling, og blir heller ikke noe. I motsetning til dannelsesheltens vei mot å bli samfunnsindivid går bevegelsen i *Ringen sluttet* mot stadig sterkere desintegrasjon: Jo flere erfaringer Abel tilegner seg, desto mer fremmedgjort blir han. Abels utvikling er dermed det motsatte av dannelsesromanens. Abels utvikling tar, som Britt Andersen har påpekt, form av «en *negativ dannelsesprosess*» (Andersen, 2011: 198). Abel blir i løpet av romanen stadig mer desintegrert, men er, skriver Andersen, «paradoksalt nok fornøyd» (Andersen, 2011: 198). Det paradoksale er imidlertid ikke først og fremst at Abel er fornøyd. Det er at hans forfall representerer «modning» (bind 2, 180). I takt med å bli stadig mer desintegrert opplever Abel en frigjøringsprosess som medfører erkjennelse: Jo lenger ned han kommer, desto dypere innsikt vinner han – og Abel når helt «tilbunds» (bind 1, 84). Dette representerer ikke *Bildung* i Goethes, Humboldts eller Diltheys betydning av ordet. Som Steinar Gimnes har kommentert, er *Ringen sluttet* dermed «ingen danningsroman» (Gimnes, 2011: 361). Dingstad ser ut til å være klar over dette og åpner også for å forstå *Ringen sluttet* som en «ironisk gjentakelse av en antikvert genre», men i stedet for å gå inn i denne tolkningen fastholder han at det er snakk om faktisk dannelse og da i en bestemt betydning, nemlig «en dannelse til kynisme» (Dingstad, 2003: 203/173).

Når Dingstad undersøker romanen med tanke på dannelsesmønsteret, er det altså i forlengelsen av den antikke kynismen. Ifølge Dingstad må nemlig Abel forstås som kyniker, «både i filosofisk forstand og i dagligspråkets betydning» (Dingstad, 2003: 213). Kynisme er et godt begrep for å forstå fortellerholdningen i flere av Hamsuns senere romaner og passer godt til hvordan Hamsun for eksempel holdt dom over sanatoriets befolkning i *Siste*

*Kapitel.* Også fortelleren i *Ringen sluttet* står i forlengelsen av denne kynismen. Den verden vi møter i *Ringen sluttet*, er i det hele tatt en av de mest kyniske. Aldri handler for eksempel én eneste person uten sosial oppdrift for øye. Dette målet gjennomsyrrer stort sett alle beslutninger som fattes for alle involverte i romanen. Det som gjelder, er – som vi så det i forbindelse med Eleseus – Konrad Simonsens tese om *Formaalsmenneskets* utdanning til «en Løbebane», «hvad Amerikanerene kalder: to make a succes» (Simonsen, 1917: 59).

Den eneste i *Ringen sluttet* som imidlertid *ikke* er merket av *Formaalsmenneskets* kynisme, er Abel, og for å forklare hvilken kynisme som preger ham, går Dingstad til «Diogenes i tønne». <sup>227</sup> For å forklare denne skikkelsen viser Dingstad til filosofen Peter Sloterdijks *Kritikk av den kyniske fornuft* og hans utlegning av begrepet «kynisme». I motsetning til å forstå Abel og Hamsun i forlengelsen av det Sloterdijk omtaler som en moderne form for kynisme i forlengelsen av Dostojevskij og Nietzsche, sammenligner imidlertid Dingstad Abel med den antikke kynikeren Diogenes fra Sinope. Både Abel og Hamsun passer godt i den moderne konteksten Sloterdijk spenner opp, og spørsmålet blir dermed: Hvorfor gå over 2000 år tilbake i tid og hente en så fjern kyniker for å forklare Abel, fremfor å lese ham i lys av Nietzsche og Dostojevskij som begge er viktige fortenkere for Hamsuns forfatterskap? Som Sloterdijk kommenterer og Dingstad siterer:

Katastrofelogikkens eneste foregripere av stort format, Nietzsche og Dostojevskij, visste i grunnen ennå ikke i hvilken grad de snakket om politikk mens de fullførte sine kvalfulle tankeeksperimenter. De snakket derfor utelukkende i moral-psykologiske termer og så på seg selv som de siste i en tusenårlang religiøs tradisjon. Det de skrev ble klekket ut i en religiøst preget, psykologisk skissert inderlighet (Sloterdijk sitert i Dingstad, 2003: 238).

Den religiøst pregede og psykologisk skisserte inderligheten Sloterdijk beskriver, passer godt til både Abel og Hamsun. Som Dostojevski og Nietzsche før dem er det også her moral-psykologiske termer som bærer kynismen, og

---

<sup>227</sup> I en fotnote viser Dingstad til at den eneste som har vært «inne på denne tanken» er Alf Larsen (Dingstad, 2003: 213). Her går imidlertid Dingstad noe hurtig frem. Diogenes blir faktisk nevnt flere ganger i samtidskritikken og samtlige av dem er i forbindelse med det de ulike kritikerne anser som bokens livsfilosofi. I *Nationen* skrev Barbara Ring: «Diogenes i tønne – Abel i sin sjå. Den dypeste livsvisdom i den enkleste tale!» (Ring, 1936). *Fædrelandets* kritiker fremhevet det samme: «Han er en Diogenes i den kavende, strevende verden» (L.L., 1936).

ikke først og fremst det at Abel i «livsholdning og handlingsmønster» kan sies å minne om Diogenes (Dingstad, 2003: 217).

Dingstad fremhever flere ganger at Diogenes kan forstås som en «livsfilosof som prioriterte livet fremfor skriften» (Dingstad, 2003: 215). Det er altså kort vei fra kynismen til vitalismen, og ser vi dette mer i forlengelsen av Dostojevskijs kjellermenneske og Nietzsches Zarathustra, fremfor Diogenes, blir veien også kort til Rousseau. Ifølge Georg Bollenbeck ble nemlig Rousseau kalt en «Diogenes Revidus» av både Voltaire og Friedrich II. Med dette markerte de to at Rousseau kunne forstås i forlengelsen av kyniskernes radikale kulturkritikk (Bollenbeck, 2007: 13). Kynikerne, skriver Bollenbeck, stod for en kritikk som var rettet mot den fremskridende sivilisasjon og moralske tilbakegang, mot diskrepansen mellom kravet om selvrealisering og samfunnets tilstand (Bollenbeck, 2007: 13). Dette er et sentralt tema i *Ringens sluttet*. Er det noe Abel er en protest og kritikk mot, er det samfunnets krav om tom selvrealisering, det å «bli noe». Men, ved å vise til Diogenes kommer Dingstad til kort, ikke fordi det bærer galt av sted. Men fordi Diogenes' kritikk ikke har et konsept for det som er kjernen i Abels kritikk: Troen på fremskrittet.

Fremskrittsideologien er et barn av opplysningstiden og finner sin første markante kritiker i Rousseau. Nietzsche tar kritikken videre, og som vi har sett, blir ikke fremskrittsideologien bare et av vitalismens fremste angrepspunkter, også den forholder seg til at historien er irreversibel. For Diogenes og den antikke kynismen var denne refleksjonsmodusen fremmed, der kunne man fremdeles se tilbake mot idealene. For Nietzsche er dette umulig. Løsningen ligger ikke i fortiden, men i fremtiden og må alltid rettes fremover, og det var her vi fant det apokalyptiske tilsnittet. Dette aktualiseres både i *Markens grøde* og i *Siste Kapitel*, hvor gården og agrarvitalismen begge steder er et konservativt revolusjonært uttrykk for løsningen Hamsun fant i jordbruket. I *Ringens sluttet* finnes det imidlertid ingen reelle muligheter. Det eneste er primitivismen som står tilbake.

Forstår vi Abel som en moderne kyniker i forlengelsen av vitalismen og undersøker hans utvikling i lys av å være en parodi over dannelsesromanmønsteret, hvor Abel ikke «dannes» i klassisk forstand, men utvikler en alt annet enn borgerlig kynisme, blir det også mer nærliggende å gå til en mer moderne sjanger enn dannelsesromanen for å finne det litterære forelegget for *Ringens sluttet*: Reiselitteraturen.

Reiselitteraturen opplevde en voldsom vekst på begynnelsen av 1900-tallet og ble en av de sjangrene Hamsun ser ut til å ha satt høyest utover på 1920- og 30-tallet.<sup>228</sup> Om Abel heter det i en anmeldelse: «Han går i hundene med sin filosofi, slik de efter reiseskildringene gjør det i tropene» (T.B, 1936). I forbindelse med *Ringens sluttet* finner vi et helt konkret forelegg for Abels historie. Dette er i sjømannen Ole Conrad Hansens lille bok *Reisen til New Zealand* fra 1935. Hamsun omtalte og anbefalte denne boken i en forlagsannonse, og den er en av mange reiseskildringer Hamsun hadde i sitt bibliotek. Ifølge Hamsun var den «noe av det merkeligste» han hadde lest i sitt liv (Hamsun, 2009c: 323). Hansen satt ikke, skriver Hamsun, «og lager litteratur», tvert om kunne han «ikke skrive», men prøvde heller «ikke på det». Hamsun hadde likevel bare godt å si om boken. Ifølge ham var Hansen den «rikeste forteller som øser og øser opplevde hendelser utover leseren på den jevneste og barnsligste måte, nesten umedvitende» (Hamsun, 2009c: 323).<sup>229</sup> Hansens bok representerte med andre ord en vitalistisk litteratur av og for Livet og ikke nok en tørr roman.

Det er lang vei fra Hansens reiseskildring til Goethe, og dette gir oss også noen hint om målsetningen med *Ringens sluttet*. På en av dens første sider kan vi lese om Hansens gjenkomst til Arendal etter lang tid utenlands:

Her i Arendal begynte jeg akkurat der jeg hade sluttet tre og tyve år tidligere på New Zealand. Der hadde jeg sluttet som en halvwill maori, og slik begynte jeg på nytt i Arendal. Det har aldri noen forstått, og det var meget vondt for mig. Jeg hadde bare lyst til et stykke land, og vilde bygge mig en hytte. Jeg vilde lage mig et New Zealand i Arendal (Hansen, 1935: 11).

Som Hansen er Abel hverken estimert for noe eller god på skolen i barndommen. Som ham flykter også Abel til sjøs og sjømannslivet så fort han kan, og i likhet med Hansen, er det Abels vilje å lage seg et Kentucky i utkanten av småbyen.

Abels primitivistiske vilje fører ham til «en Sjaa nede ved Tomterne» (bind 1, 184), hvor han har «Tak over Hodet og ikke saa verst ondt for at faa fat i en Fisk ved godt Høve» (bind 2, 5). Dette er så langt fra den integrerte borgeren som man kan komme. Abel har som flere Hamsun-skikkelser før

<sup>228</sup> Ser man på oversikten over biblioteket på Nørholm, fremgår det at Hamsun hadde en svært fyldig samling reiselitteratur, se (Aalholm og Eilertsen, 1959).

<sup>229</sup> Boken har en interessant edisjonshistorie hvor Axel Sandemose skal ha vært sterkt delaktig i skriveprosessen. Boken mottok også relativt gode anmeldelser og kom både i tysk og svensk oversettelse allerede året etter.

ham ingen plass i moderniteten, men i motsetning til det moderne samfunn har han både dybde og livskraft, og i dette slekter Abel mer på Hansen enn på Goethes Wilhelm. Dette blir imidlertid også hans problem. Abel har sjel i en moderne og sjelløs verden. Konrad Simonsen formulerer det slik:

Det Sjælelige er da næsten at betragte som en Luksus, som noget rudimentært, eller som et Virkemiddel eller en blot poetisk Frase, thi at have en rig Sjæl er absolut en Hindring for at komme frem i Verden (Simonsen, 1917: 4-5).

Abel kommer ikke opp og frem, men han bryr seg etter hvert heller ikke om det. Dette gjør ikke bare Abel til en av de mest kyniske outsidersne i forfatterskapet, men også til en av dets skarpeste og mest gjennomtrengende sivilisasjonskritikere.

#### Olga og Abel

Olga er ved siden av Abel en av de mest sentrale karakteren i *Ringens sluttet*. Romanen kan i det hele tatt leses som strukturert over motsetningen mellom dem, og som *Markens grøde* og *Siste Kapittel* er heller ikke *Ringens sluttet* en roman først og fremst om Abel, men om byen, utviklingen og Livet selv. Heller ikke i *Ringens sluttet* forlater leseren hovedsetet for fortellingen. Slik Sellanraa og Torahus ble utviklet nærmest som selvstendige «protagonister», blir også småbyen det i Abels fravær. Men det er først når han kommer tilbake, at motsetningen mellom ham og den borgerlige verden blir spilt ut for alvor, og i denne sammenheng kan det være nyttig å se nærmere spesielt på kapittel XXVI som utmerker seg. Dette kapittelet gir oss ikke bare et sentralt hint om hvordan vi skal forstå Abel, det viser også de to motpolene romanen er sentrert rundt, i Olga og Abels skikkelse.

Kapittel XXVI er foruten *Mysteriers* kapittel VIII, som er uthevet på samme måte, forfatterskapets eneste som er utstyrt med et motto. Det er Clemens karakteristikk om at Abel er «fra et Grænseland som er ukjent for os» (bind 1, 196), som står over kapittelet og det danner en *mise-en-abyme*, det reflekterer hele romanens sentrale konflikt og kritikk. Nærmest som en overskrift innledes kapittelet av den enkeltstående setningen «Abels møte med Olga» (bind 2, 175). Denne setningen danner et eget avsnitt og kapittelet tar for seg akkurat det, et møte mellom Abel og Olga. Men Olga og Abel er ikke bare to individer. De gjøres til to motstridende prinsipper der Olga representerer alt ved det borgerlige samfunn. Hun er en moderne kvinne «i



kort Haar og Cigaret og Overall og rødmalte Negler» som fortelleren satirisk utleverer gjennom hennes eget perspektiv: «Vi er saa moderne og vi er saa skaaltom i Hodet, og vi har saa mager Hals og ingen Bryster» (bind 1, 79). Denne fortellerbemerkningen tar den moderne kvinnens eget perspektiv gjennom pronomenet «vi», og som Glahn er det henne Abel forelsker seg i både på grunn og på tross av alt hun representerer.

I en, til Abel å være, usedvanlig lang, presis og velformulert replikk utdyper han motsetningen mellom dem:

Adeles riktig, jeg følger ikke Mønsteret. Jeg er tilfreds med ett Maal Mat om Dagen, siden slikker jeg Solskin. Hvorfor skal vi bli noget? Det blir alle de andre og er allikevel ikke lykkeligere. De har Strævet med at komme op, men de maa se sig om efter Lønnen. Deres Ro er borte, deres Nerver tyndslitte, nogen drikker for at greie sig og blir bare værre, de skal til hver Tid gaa paa høie Hæler, jeg som bor i en Sjaa ynker dem (bind 2, 179).

I motsetning til å jage sosial rang og oppdrift er Abel tilfreds med et måltid mat og næring fra solen. Han ser ikke meningen med jaget etter estime, status eller materiell velstand. «Oppdrift» gjør ikke mennesket lykkeligere, det medfører nervøsitet, uro og fjerner mennesket fra et naturlig liv. Passasjen fremheves av Olgas intuitive utbrudd: «Jeg har aldrig hørt dig saa veltalende!» (bind 2, 179). Det har heller ikke leseren, og det gjør oss ekstra oppmerksomme: Abel går ikke på «høie Hæler», han gjør seg ikke, som det heter i *Siste Kapitel*, for «fin for Livet». Dette er Abels posisjon, og med det danner han en vitalistisk motpol til småbyens krav om oppdrift.

Olga er fascinert og spør etter bakgrunnen for Abels utvikling. Hvordan har Abel kunnet utvikle seg slik han har gjort? Abel svarer:

Slik? Du mener naar jeg begyndte at modnes? Det er længe siden. Det begyndte i Barndommen. Jeg var saa uten alle Chancer, og saa begyndte det. Saa blev jeg rotløs i fremmed Land, og det modnet mig. Saa blev jeg gift med Angèle, og det frigjorde mig helt, Gudskjelov. Jeg har det godt (bind 2, 180).

Abel går her gjennom sin utvikling i korte trekk. For Abel er det snakk om en modningsprosess og frigjøring og ikke om forfall. Olga overbevises imidlertid ikke. Hun tror ikke på ham, men protesterer: «Ett Maal Mat om Dagen – Gud fri mig!» (bind 2, 180), sier hun og legger i sin borgerlige optikk til at det ikke kan være «Tvil om at du sliter ondt, og naar du vil leve slik saa er det vel fordi du mangler Vilje til nogetsomhelst» (180). Abel parerer: «Hvad om det er

en Evne, Olga?» (bind 2, 180). Dette spørsmålet rettes ikke bare til Olga, men også til leseren. Det er vanskelig å være uenig med Olga, samtidig ser vi at hennes posisjon undergraves gjennom hele romanen. På denne måten representerer dragningen mellom Olga og Abel de to motstridende prinsippene som strukturerer den sentrale konflikten i *Ringens sluttet*.

#### Hjemmekjærheten og Norrønafolket

Ifølge Abel begynner hans «modning» i barndommen, og når vi først får en barndomsbeskrivelse for en av Hamsuns vandrere, er det god grunn til å undersøke den nærmere. Går det an å lese den som symptomatisk? Hadde de en sjanse fra begynnelsen av noen av Hamsuns vandrere? Kanskje ligger det her en samfunnsmessig bakgrunn for deres outsider-posisjon og ikke bare en psykologisk?

Det mest slående med Abels bakgrunn er ikke at hans far er gnien, gjerrig og lite kjærlig. Det er at når vi først får et bilde av barndommen, så er det av en totalt fraværende og forfalt morsfigur. Første gang Abels mor nevnes, beskrives hans hjem som et «Motsætningernes Hjem dette Fyrtaarn paa Holmen» (bind 1, 11). Motsetningen består i at rollene er byttet om: «Farn som var tør og paaholdende indtil Gjerrighet, og Morn som pimpet og drak for sin Brystsye og sin Ensomhet. Hun var bare i Firtiaarsalderen» (bind 1, 11). Abels alkoholiserede mor er ingen Julie d'Espard som gjør det «riktige» for sitt barn. Hun er heller ingen Inger som i morskjærlighet stikker penger unna for sin Eleseus. Tvert om tegnes hun som totalt fortaapt i de fremste tegn på sivilisasjonssykdom: brystsyke (hypokondri) og alkoholisme.

Når Abel skal reise til sjøs, skriker faren etter ham at han ikke skal smake «den Giften hendes!» (bind 1, 17). Det gjør heller ikke Abel, han drikker ikke, «ikke engang det», (197) sier Lolla. I avskjedsscenen får vi en av *Ringens sluttets* mesterligste scener samtidig det blir klart hvor unaturlig og livsfiendtlig livet i småbyen faktisk er. For å få et inntrykk av hvem vi har å gjøre med, siterer jeg hele denne passasjen:

Morn sat med et Par graa Votter i Fanget og saa sløv ut. Hendes Ansikt var rødskjoldet. Nu og da vendte hun paa et Vaffelhjern paa Kokeovnen, nogen ferdige Vafler laa paa en Tallerken.

Han skulde ikke skreket, sa hun. Jeg hadde ikke tænkt at skjænke dig.

Nei, sa Abel.

Det er slæt ikke færdig til at drikke heller, vedblev hun og løftet paa et Rør og et Lok og saa efter.

Ja Farvel da, sa Abel og rakte Haanden frem.

Bi litt, vil du ikke ha litt Vafler?  
Nei hvorfor det? Far sætter mig jo like ombord, og jeg faar Mat der.  
Det var til dig jeg stækte dem, sa hun sørgmodig.  
Vil du ikke ha disse Votterne heller?  
Abel drog paa det, Jaja, sa han saa.  
Jeg har bundet dem om Nætterne.  
Ja men det er Sommer nu.  
Jeg slap nogen Masker, men jeg har stoppet dem.  
Ja Tak for Votterne, de kan bli gode at ha. [...]  
Det blev ikke mere ved Avskeden. Morn reiste sig ikke og saa efter  
ham, hun bare svarte et sløvt Farvel og sat tilbake (bind 1, 18).

Abel er her 14 år, og i denne virkeligheten er det han har vokst opp. Moren har stekt vafler og bundet votter til avreisen. Men selv de eneste moderlige handlingene vi blir vitne til, går skjevt. Det er en vemodig avskjed. Når Abel på spørsmålet fra Olga om hvordan han blir som han blir, svarer «Jeg var saa uten alle Chancer, og saa begyndte det» (bind 2, 180), er det vanskelig ikke å være enig.

Det er altså ikke på grunn av utferdstrangen i seg selv at Abel som 14-åring reiser ut i verden. Men når han reiser, blir han vandrer og landstryker han også. Han blir «rotløs i fremmed Land». Dette er et viktig tema i romanen og blir tydeliggjort i en samtale med Clemens. I forbindelse med at en ku har slitt seg, «faat op Døren og rændt hjem» (bind 2, 95), inngår kaptein Ulrik, Abel og Clemens i en lang samtale om «hjemmekjærheten». Ifølge kapteinen har «Dyrene [...] saa sikker Retningssans at selv om de kommer Sjøveien til Byen kan de rømme hjem igjen Landveien» (bind 2, 96). Clemens svarer kontant: «Det er Hjemmekjærheten» (bind 2, 96). Clemens har ikke reist selv, men lest om hjemmekjærheten, og det er en «kjendt Iakttakelse av ham og andre, Dyrene er hjemmekjære, de vil være hjemme. Selv Vilddyrene har sine Teiger i Marken, sine Omraader, sine Hjem» (bind 2, 96–97). «Er det ikke Instinkt det kaldes?» Clemens svarer:

Ja det er Hjemmekjærhet, Blodets Røst. Jeg vet ikke alt det hemmelighetsfulde det er, men det er vakkert. I al den Uklarhet og Uforstaaelighet vi Mennesker vandrer har Livet her uttrykket en Vilje og en Mening: Livet har selv etablert Hjemmekjærheten, den er ikke opfundet (bind 2, 97–98).

Hjemmekjærheten er «blodets røst» i 1936. Dette ligner ikke mye på den vi finner i *Fra det Ubeviste Sjæleliv*, men forklaringen er den samme. Det er snakk om instinktive, uforklarlige impulser Livet har nedfelt i mennesket. Hjemmekjærheten er en naturlov, Livet har selv etablert den. Clemens

formulerer her en vitalistisk forståelse av hjemstavns betydning for mennesket, og som i Geisslers tale er «budskapet» like mye henvendt til leseren som til romanpersonen, «Naturligvis talte Clemens med Hensikt» (bind 2, 98).

Abel tier en stund etter de vektige ordene fra Clemens, så spør han uventet: «Ja men hvad sier De om en Mand som bare pønser paa – som er syk efter at komme bort fra sit Hjemland for altid?» (bind 2, 98). Clemens svarer: «Sa De for altid?» og Abel svarer bekreftende. Med sperret skrift svarer Clemens: «Men skulde det ikke være – som De sier – at han er *syk* efter det? Saa lite frisk og naturlig er han» (bind 2, 98). Abel er syk, han flykter fra instinktet, fra hjemmet. Dette er vektige ord som i lys av både romanen som helhet og vitalismen i *Markens grøde* og *Siste Kapitel* kan forstås som romanens «norm». Dette underbygges ved at Clemens beskriver Abel ved hjelp av en linje fra Bjørnsons *Sigurd Jorsalfar* (1872).

Som i *Markens grøde*, hvor Hamsun stod i forlengelsen av bondefortellingene, kan også *Ringens sluttet* leses i lys av Bjørnson og rollen han inntok som nasjonalpolitisk strateg. Dette har ikke blitt vektlagt i lesningen av *Ringens sluttet*, men når den intertekstuelle referansen først fremheves, da kaster den også nytt lys over både Abel og det som i stor grad kan sies å være et sentralt nasjonalpolitisk perspektiv i romanen. For å tydeliggjøre dette vil jeg bore relativt dypt i denne koblingen og vise hvordan den gjør Abel til en langt mer symbolsk skikkelse enn han ofte leses.

Når Abel har blitt kaptein, men likevel begynner å bli urolig og rastløs, blir Lolla redd for at han skal reise. Clemens kommenterer denne bekymringen og rastløsheten med de velvalgte ordene: «Norrønafolk vil fare» «og mente vel at slippe med det» (bind 2, 103). Lolla gir seg ikke, og Clemens utdyper: «Gud vet om ikke han er lykkeligere ved at 'fare' end vi ved at bli» (bind 2, 103). Clemens sier ikke bare «fare», ordet er markert med sitattegn. I tillegg vektlegger Clemens at han ikke selv har erfaringer fra å reise, men at han har lest seg til kunnskapen. Dette får Kittang til å hevde at livsfilosofien i det Clemens sier, blir «nøytralisert ved at teksten knyter seg til ein motsetnad mellom bokleg erfaring og livserfaring» (Kittang, [1984] 1996: 293). Boklig kunnskap er som regel negativt i Hamsuns univers. Den står for sivilisasjonskunnskap og død lærdom. Men gjør den det også her? Hvilke bøker er det Clemens leser, og hvor kan han ha kunnskapen fra?

Når Lolla tjener hos Clemens, fremheves det at hun kan låne så mange bøker fra Clemens' bibliotek som hun vil. Og hva står det i sivilisasjonsbøkene, bøkene Hamsun alltid har skrevet *mot*? Det står om drømmen om Amerika og at eventyrlysten og utferdstrangen *bør* stimuleres. Men det er *ikke* dette Clemens sier. Han må ha lest andre bøker, og det kunne være fristende å foreslå Hamsuns egne. Fra tidlig til sent tematiserer Hamsun utferdstrangens skadelige virkning og da kanskje fremfor alt i *Landstryker*-trilogien, hvor Edevert kommer hjem som et tomt skall etter å ha vært i Amerika. Men det er Bjørnson det henspilles på.

Det å «fare» er gjennomgangstemaet i *Sigurd Jorsalfar*. Dramaet tar for seg kongebrødrene Sigurd og Eystein og feiden mellom dem etter at Sigurd kommer hjem fra ferden til Myklagard. Eystein var i motsetning til Sigurd hjemme. Uten broren styrte han med fast hånd og bygget landet. Men det var Sigurd som fikk æren. Dramaet handler altså om forholdet mellom hjemmekjærheten og utferdstrang, og mot slutten blir det snudd opp ned: Utferdstrangen blir stilt opp mot det å gjøre gode gjerninger hjemme og brødrene forsones i enighet om at det viktigste for Norge er å bygge landet. Selv om referansen altså ikke utbroderes av Clemens, er den tydelig nok.

Hvem er så Norrøna-folket og hvilken betydning har det for forståelsen av Abel å ta beskrivelsen på alvor? Ser vi nærmere på *Sigurd Jorsalfar* finner vi noen viktige steder Clemens henleder på. Sigurd sier:

Norrøna-Folket har ikke boet her i mange Æt-Led; det er kommet viden fra og vil videre; og det skal vi kundgjøre, at længere syd paa skal enhver Mand faa ti Fold igjen af det, han her satte efter (Bjørnson, 1872: 57).

Abels drøm var som Sigurds å få «tifold» igjen for sin utferd. Replikken står imidlertid ikke uimotsagt. Tvert om. Sigurds tanker utfordres av Eystein. Hvorfor skulle det være bedre å vinne heder og ære ute, enn å tjene landet, slik han har gjort? Eystein svarer med en monolog som jeg siterer en stor del av for å vise hvor markant slektskapet er til Hamsuns roman:

Aa – ja, om dine Slag og al din ovrigte Færd udenlands har vi nu hørt adskilligt, eller rettere vi har ikke hørt om andet i flere Aar. Lidet kan det vel være, hvad jeg har at opregne herimod; men til Landsens Fremgang har det dog været og vil kanske ogsaa mindes. [...] Saaledes har jeg fra det nordligste til det sydligste i Landet paa høvelige Steder ladet indrette Havne og lagt Sjømærker og bygget Huse for Fiskerne, – og det, tænker jeg, skal længe mindes af dem, der sejler eller fisker rundt vort vejrslagene Land. Men for Færdesmanden har jeg lagt Veje over Fjældene, rejst Varder langs efter dem og bygget Sæl-Huse, har ogsaa ellers lettet

Samfærsele. Der skal mange velsigne mig for det fra Slægt til Slægt. Og Kirker og Klostre staar langs hele Landet opbyggede af mig, og saa længe en Klokke i dem kalder til Bøn, vil den minde om, at Eystejn har været Konge i Norge. Da Lovene var løbet i Floke for Folk, saa fik jeg dem udredet igjen, saa nu kan hver Mand med Lethed finde, hvad Ret er, – og derfor tænker jeg ogsaa, at Slægt efter Slægt vil vide mig Tak. Men for ikke at glemme det, som kanske du sætter mest Pris paa, vil jeg nævne, at Jæmteland, som var tabt for Norge, har jeg vundet tilbage, og det bare med gode Ord og klog Fremfærd; men derfor skal det ikke mindes kortere, end om det var sket med Jærn og lid. Dette tænker jeg tilsammen har lagt mere til Norges Fremgang end dine Tog i Østerlandene, eller at du svømmede over Jordans Elv, eller vandrede til Jorsal og Kristi Grav [...] (Bjørnson, 1872: 42–43).

I dette sitatet kommer det opp en rekke tema fra Hamsuns tidligere forfatterskap og særlig tanken om å legge til rette for neste slekt, slik vi så var sentrum av både *Siste Kapitel* og *Markens grøde*. Det er Norges fremgang Eystejn taler om. Man må bygge sitt land, det er det naturlige, det gode og mot slutten av stykket sier karakteren Vidkun med bestemthet:

Stundom kan Rejsehugen og Daadslysten fare i mig endnu; men skulde jeg nu forlade mine Gaarde og alt mit Stel for en længre Færd, saa véd jeg, at vilde baade gaa mig og mange, som har troet sig til mig, meget ilde. Og saaledes med det hele Land. Norrøna-Folket faar endelig engang begynde at tænke over, om det skal blive her i Landet eller fare videre. Hidtil har ingen vidst, hvad man skulde tro (Bjørnson, 1872: 78).

Vidkun står for tanken om at Norrøna-folket må bestemme seg, og han går for å bli værende på gården. Bjørnsons forsonende konklusjon finner vi mot slutten, hvor Sigurd slutter seg til sin brors tale. Eystejn sier:

Et Tidsskifte har naaet os, og vi bøjer os. Verdens fleste Folk har nu sat sig det Maal at bygge op sit Land, heller end at hærje andres. Vi faar skynde os at følge med; vort Land er haardt i sig selv, og her er lidet gjort.

Saa være da dette Hus-Ting, kaldt sammen til at beslutte Udfærd og Kamp, vendt om til at beslutte Hjemmefærd og Arbejde (Bjørnson, 1872: 81–82).

Sigurd slutter seg til denne talen med ordene «aldrig skal jeg dog glemme, hvad min Bror har gjort for Landet» (Bjørnson, 1872: 82). Denne konklusjonen er det altså Clemens viser til med sitt «fare», og det er dette som vektlegges av fortelleren. Som Hamsun skrev i en liten notis i 1932:

Når du blir trett av skravlet om krise i kronen, krise i gullet, så stig ut på din jordlapp og kjenn deg igjen. Her er du fra.

Det er bare børser og banker som er i krise. Jorden er evig den eneste mor som nærer alt liv (Hamsun, 2009c: 308).

Forskjellen på denne notisen og *Ringen sluttet* er at Hamsun ikke holder en «jordlapp» opp mot krisen i kronen. I denne rammen kan imidlertid Clemens og Abel forstås i forlengelsen av Eystein og Abel, og som hos Bjørnson er det Clemens og hjemmekjærheten som får rett. En markant forskjell er imidlertid at når Hamsun tar opp igjen dette nasjonsbyggende temaet fra 1872 i 1936, får det en annen klang, hvor det er uunngåelig å se boken i lys av sin egen samtid: Hamsun ville være en Bjørnson i nazismens tid.

Bjørnson kalte *Sigurd Jorsalfar* et «Folke-Stykke» og ville med det henvende seg til «enhver Alder og Dannelse» og med det «Samfølelsens Glæde» (Bjørnson, 1872: 87). Det samme kan her sies om *Ringen sluttet*, den henvender seg til hele publikumsmassen, og vitalismen, den naturlige hjemmefølelsen, er rettet mot en nasjonal samfølelsesglede. Som Beyer kommenterte, er dette et tema med stor hyppighet i forfatterskapet: «han har gjentatt sin moral fra flere av de siste bøker, forherligelsen av hjemfølelsen» (Beyer, 1936).

Ifølge Kittang er denne konklusjonen ikke bare uttrykk for en kjedelig forståelse av boken, men mangler finfølelsen som kommer med teften for den ironiske skriften. Men Clemens' referanse er ikke innhyllet i mystikk. Den peker til en konkret moral. Når Kittang dermed spør om ikke «gåten Abel» løser seg opp «så snart ein les [*Ringen sluttet*] som den negative baksida av ein positiv moral Hamsun berre 'gjentar fra flere av de siste bøker, forherligelsen av hjemmefølelsen'?» (Kittang, [1984] 1996: 293), så kan vi svare at jo, det gjør den. Men bare delvis. Abel er innhyllet i gåtefullhet, men å dyrke denne viser snarere Kittangs adornittiske arv enn at den er en god strategi for å forstå *Ringen sluttet*. «Gåten Abel» løser seg nemlig langt på vei i dette perspektivet, og med det står vi ikke igjen med en uinteressant bok, men en sivilisasjonskritisk roman som inngår i samtidens ideologiske landskap. Gåten oppløses, og Abel blir politisk.

Livet lever i verden: Sivilisasjonsportrettet

Abel er en vandrende motsats til samfunnet, og med det oppstår både kritiske spørsmål og en sivilisasjonskritisk energi som gjennomskuer det moderne samfunn: «Nei, til Robertsens vilde han ikke gaa mere. Fire uhyggelige Liv under ett Tak, Dumhet, Selvberging og Sladder» (bind 1, 77). Fortelleren deler

ofte perspektiv med Abel: «Hvorledes gik det i Byen? Det gik ikke, nei» (bind 1, 121). I disse tilfellene blir kritikken, som Andersen har kommentert, «særlig tydelig» (Andersen, 2011: 208). Dette gjelder i hele sivilisasjonsporetrettet vi får av den lille småbyen, og som sammen med *Konerne ved Vandposten* hører til Hamsuns mørkeste.

Konkursen ved sagbruket rammer den lille byen hardt. Arbeiderne, som har levd av bruket, «til dels Søn efter Far» (bind 1, 121), blir arbeidsledige, og med ingen inntekt blir det harde kår. Bruket var preget av «Gammeldags maskineri og Drift med Vandkraft, men i fuld Orden. Aa men det var ikke lønsomt, formange Folk og for lite Speed» (bind 1, 75). Det moderne kapitalistiske foretak går i bakken, og som fortelleren påpeker: Når krybben er tom, bites dyrene:

I alle Stuerne med Familje var det Braak, for det var ikke Lørdagslønning og Utkomme mere. Mand og Kone hadde indtil nu ikke hat det saa værst sig imellem og med Børnene, de berget sig pent og hadde Ytterfrak og Kaape, Ur og Giftering, nu var alt dette borte og Sindene i Ulag. De ropte og skrek til hverandre for den mindste Ting og just naar de skulde være utrolig bløte og venlige, de rippet op i Fortiden og skyldte hverandre for Synder saa mange at de var til at ta med Hov. Børnene hørte paa (bind 1, 125).

Nei, det er ikke et pent liv i byen. Det blir ugreie og et liv mer grotesk enn selv i *Konerne ved Vandposten*. For hva «hva skulle alle disse forrige Sagbruksfolk ta sig for?», spør fortelleren og svarer selv: «Ingenting» (bind 1, 122). Fortelleren hevder at den tidligere formannen ved røkeriet er «langtfra av de værste» (bind 1, 123), men det kan ikke bli stort verre. Når han kommer hjem og sixpencen hans har havnet i vuggen til barnet og blitt våt, blir det til krangel mellom han og konen, og når konen banner og driver luen i ansiktet på ham, reagerer han:

Han gik borti Kroken til Børsen sin og syntes bare at ville ta den i Hænderne og se paa den en Stund. Han tidde, og det var det uhyggeligste. Det er ingenting i Verden saa langt og magert som en Børsepipe, saa det gik et Hikst gjennem hende. Herregud! sa hun. Dette var en helt anden Tone, og han skjønte det var ondt for hende. Da saa hun at han vendte Børsepipen mot sig selv og emnet sig til at gaa bort fra denne Verden. Det matte isaafald ske ved at hun hjalp ham med at løse Skuddet, men det vilde hun ikke, langtifra, hun løp tvertimot til og svinget Børsen væk (bind 1, 124–125).

Så galt har det gått i byen. Livskraften fullstendig borte, menneskene truer og leker med selvmordet for en våt lue.



Det er ikke bedre i de høyere sosiale lag. Toller Robertsen får innfridd penger på et lån han forfalsker Abels underskrift på. Olgas far, apotekeren og byens matador, blir anklaget for «Uhæderlighet! At se til tok han det ikke tungt, han hadde sin Bil og suset. Men enhver visste jo at han ikke lenger var Matador og rik Mand, saa det blev næsten sørgelig at se ham briske sig nu» (bind 1, 126). Olga låner 2000 kroner av Abel for å betale et underslag og gjør med det Abel pengelens, han har jo også innfridd lånet for både toller Robertsen og Lilis hus. Alex har jo heller ingen penger, og Abel har stilt opp. Så forlater Olga Clemens, det er ikke for Olga å «leve paa en Fuldmæktig-gage» (bind 1, 184). Hun skilles og finner seg William Gulliksen, det «er jo det med Rikdommen. Den største i Byen, har jeg hørt» (bind 1, 177).

Abel går mer og mer «tilbunds», men er ikke et forbilde. Slett ikke, men som Sigurd Hoel påpekte:

Noe ideal til efterligning faller det litt vanskelig å kalle ham. Men én ting lykkes iallfall for dikteren: i lys av Abels tomme og gledesløse liv tegner de andres, de fornuftige menneskers liv sig enda tommere og gledesløsere (Hoel, 1936).

Med Abel i sentrum perforerer Hamsun det moderne liv, samtidens liv. Abel går bare rundt og slikker sol, og fortelleren oppsummerer det hele slik:

Det tok til at bli et mere og mere uvirkelig Liv, den indre Sandhet var borte fra det. Han vilde vel ikke ha holdt det ut dersom han ikke hadde været vant til det fra sine Aar i Kentucky, nu var det indtil det utrolige gode og koselige Dager for ham. I Vinter da Nætterne var velsignet mørke tok han Turer utover Landet og kom over baade Gulrøtter og Potet i Kjelderne, nu var Nætterne blit lyse og hæmmet ham i hans Næring. Men Livet lever, det er Vaar og Sommer i Verden, det var et Kjærestepar i Byskogen, og Abel var i Grunden svinheldig akkurat nu: han hadde fundet en ulaaset Godsvogn staaende paa Sporet ret op for sit Vindu (bind 2, 5–6).

I beskrivelsen av Abels stadig mer dyriske tilværelse og uvirkelige liv, gjentar Hamsun tittelen på den siste romanen i *Landstryker*-trilogien, og den jeg også har satt over denne avhandlingen. Walter Baumgartner har kommentert at denne gjentakelsen ikke virker «kynisk vitalistisk» (Baumgartner, 1998: 165). Baumgartner gir ingen forklaring på hva den eventuelle kyniske vitalismen skulle innebære eller kommenterer hvorfor den ikke virker slik. Men er det ikke nettopp en tydelig kynisk vitalisme som gjennomsyrrer dette sitatet? Tar vi fortelleren på alvor, er det snakk om en «en indre Sandhet» som er borte fra det livet som fremstilles, det er et stadig mer «uvirkelig liv». Abel unnværer og

har Livets eget overlevelsesinstinkt i seg. Han er heldig og kan stjele mat fra en godsvogn, men utover dette er det ingen livsglede, ingen energi eller livskraft å snakke om.

Ser vi passasjen i lys av en slik lesning kommer den vitalistiske betydningen av tittelen *Men Livet lever* tydelig til uttrykk: Tross alle samfunnsmessige hindringer gjennomstrømmer Livets selvfornyende kraft alt levende og vekker en stadig og ubøyelig vilje til egen opprettholdelse. Abel er altså både en utstøtt og en som også har utstøtt seg selv i enda sterkere grad enn Glahn. Abel representerer på denne måten en nærmest animalsk vitalisme i opposisjon til byen. Det er imidlertid ikke mer sannhet i livet i byen, snarere tvert imot. Dette fremstilles gjennom hele sivilisasjonsportrettet, men kommer særlig tydelig til uttrykk når Lili kommer til Abels skjå og forteller nytt:

Hun visste mere om Byens siste Nyt: En ung Pike røvet i Byskogen i Nat. Det var forresten bare ti Kroner i Væsken, men var det ikke svært hvad de kunde finde paa av Raaskap! Tolder Robertsens var skutt og laa paa Sykehuset, han var for daarlig til at de kunde ta Kulen ut paa ham, og Overlægen hadde lite Haap. Derpaa Indbrudd, Tyverier og Bilulykker – (bind 2, 191).

Dette er portrettet av samtiden, av byen og det moderne liv vi får i romanen. Ser vi her til en annen beskrivelse av samtiden fra Hamsuns hånd, blir likhetene mellom fiksjonen han presenterer og den reelle samtidsbeskrivelsen han også leverer, påfallende. I et forord til Herman Harris Aall og Nikolaus Gjelsviks høyreradikale og antikommunistiske *Revolusjonspolitik og Norsk Lov* – som blant annet tok til orde for å forby Arbeiderpartiet – heter det:

Hva er det som foregår i vårt land? Vold, lovbrudd, revolusjon sålangt som bare råheten og styreløsheten rekker. [...] Et sted lemlestes politiet, samfunnets ordensvern, et annet sted opptrer bander og forbyr folk å arbeide. Et sted bruker de kniv, et annet sted skyter de. Vold, lovbrudd, revolusjon (Hamsun, 2009c: 307).

At Hamsun i *Ringens sluttet* tematiserer den virkeligheten han her beskriver fire år tidligere, kan det være liten tvil om. Moderniteten har forlist, og dette kommer eksplisitt til uttrykk når «Spurven» går på grunn.

Modernitetens forlis: «Spurven»

Skipet, særlig i hardt vær eller forlisende, har siden Alkaios' fragment 208, også kalt «Statsskipet», blitt benyttet i litteraturhistorien som allegori over

staten. Når vi dermed møter et forlis i *Ringen sluttet*, er det all grunn til å være oppmerksom. Selv ikke Kittang klarer å unngå grunnstøtingen og fremhever at romanen likevel ikke er «[h]eilt utan samfunnskritiske element» (Kittang, [1984] 1996: 268). I forbindelse med «Spurven» skriver Dingstad: «Tydeligere enn ellers knytter Hamsuns realistiske fremstilling seg her til samtidens politiske styre og stell» (Dingstad, 2003: 191). Vi skal se litt nærmere på dette.

Det er etter at Abel har forlatt «Spurven», at hendelsen inntreffer. Et par måneder holder Abel ut, så tar han sin revolver og reiser med kystbåten. Styrmann Gregersen som er like sint som han er syk, tar over roret, men når han er for syk til å stå der, er igjen «Spurven» «uten Fører» (bind 2, 152). Herrene i styret beslutter å legge ned ruten, «en Motorskjøite kunde overta dens Rute» (bind 2, 152). Men mannskapet nekter, de overtar «at føre Baaten selv!» (bind 2, 152). Fortelleren kommenterer: «Hvad slag -?» (bind 2, 152). Severin svarer: «Hvad skulde de med Fører?» (bind 2, 152). Herrene i styret tenker på det, og siden de er «leie og kjeie av det hele», gir de «efter for at slippe Braak» (bind 2, 152). «Hvorledes det gik?», spør fortelleren og svarer ironisk: «Det gik briljant» (bind 2, 153). Men så blir det til krangel mellom mannskapet. Skogsarbeideren Alex, som Abel har fått inn på båten, vil ha kapteinslue og være storkar, noe de to andre på båten ikke kan godta. «Jeg er Proletar», skyter Alex (bind 2, 155). I dårlig vær og med kapteinsluen på snei blir det for mye for Severin. Han gyver løs, og slagsmålet er i gang. Fortelleren harselerer: «lille Spurven min, du gaar ikke i Ørsken nei, du gaar din Rute som du har i Kroppen. Jeg vaager dig at finde Veien hjem av dig selv!» (bind 2, 156). Men det er uvær, og «Sjøen var jo svær og Rattet hang der dødt, ingen kunde smigre underverker av en Melkebaat, den slog om og begyndte at vise sig vrang» (bind 2, 156). Det går som det må, selv om den siste av besetningen med det talende navnet Leonart forsøker å redde situasjonen, er det for sent. Han gjør «bare galt totalt verre» (bind 2, 157). Båten støter:

Skjæret lot sig ikke vædre nei, det gjorde Motstand, gjorde overlegen  
Motstand, det tok «Spurven» paa sin Ryg og væltet den.  
Eksplosjon og Røk, Brak og Dommedag, Skrik til Himmels –  
Ja, ja, ja, ja, det var da Mandskapet førte Skib paa egenhaand (bind 2,  
157).

Hva er det som skjer i denne scenen? Det er *Siste Kapitels* sanatoriumsbrann en gang til: Mot naturen selv møter den livsfiendtlige sivilisasjonen ute av kurs «overlegen Motstand».

Det går i den satiriske beskrivelsen av «Spurvens» forlis tydelige linjer tilbake til Karenos «aristokratiske radikalisme» og farsen over demokratiet som ble spilt ut i *Aftenrøde*. Leser vi imidlertid også scenen i lys av at den historiske konteksten nå er 1936 og ikke 1896 og at Hamsun på dette tidspunktet hadde gjentatt at han ikke var «redd» fascismen, men hyllet både Quisling og Hitler som sterke førere, er det nærliggende å forstå den i lys av denne oppfatningen og dermed som mer akutt enn tidligere. Dette gjorde også samtidens kritikere. For Ronald Fangen var symbolikken tydelig: «Det hele er fortalt med en henrivende stillferdig humor og perspektivet er klart: Hamsun har alltid forlangt en kaptein på broen» (Fangen, 1936).

Selv om det hverken er nødvendig eller særlig nærliggende å peke til Quisling eller Hitler som den aktuelle «kapteinen» Hamsun her skulle etterlyse, er det god grunn til å lese forliset av «Spurven» i lys av samtidens politiske situasjon. Dingstad har gjort dette, og ifølge ham har Hamsun her fremstilt «arbeiderne som overtar produksjonsmidlene» (Dingstad, 2003: 194). Dingstad leser slik scenen som en allegori over «revolusjonen fra venstre og dannelsen av proletariatets diktatur» (Dingstad, 2003: 194). Dingstad har rett i at Hamsun gjør et nummer av at Alex er fagforeningsmann og proletar. Det er imidlertid liten grunn til å isolere perspektivet til bare å gjelde demokratikritikk og «revolusjonen fra venstre» og ikke lese skipsforliset med langt sterkere allegoriske overtoner. Dette blir tydelig om vi følger opp en referanse i Alf Larsens anmeldelse av romanen som Dingstad også siterer. Når Larsen kommenterer «Spurven», høres det slik ut:

Det hele er sett likesom gjennom den forkjærte ende av en kikkert, det er så smått og infamt og forvridt og forkrøblet at du tror det ikke, men det har allikevel en storladenhet og tragikk over sig som får den tilsvarende undergangsscene i Johs. V. Jensens 'Dr. Renaults fristelser' til å blekne. Det er nesten som om storebror har villet vise lillebror hvordan det *skulle gjøres*» (Larsen, 1964: 116).

Larsen leser «Spurven» som bildet på det moderne samfunns undergang, og som en åpenbar kritikk av hva som skjer når mennesket blir satt til å være herre over seg selv. I denne forbindelse peker også Larsen til en annen vitalist, nemlig Johannes V. Jensen og romanen *Dr. Renaults fristelser* (1935). Sett fra dagens perspektiv er det Jensens undergangsscene som er den heftigste av de vi får servert i de to romanene. Det er imidlertid påfallende at to vitalister som Jensen og Hamsun bruker samme allegori for å beskrive den moderne verdens dekadanse, og i likhetene mellom dem kastes det også lys over *Ringens* sluttet.

Johannes V. Jensen ga ut *Dr. Renaults fristelser* året før *Ringens sluttet*. Som Hamsuns roman er *Dr. Renault* en sivilisasjonskritisk samtidsroman, men hos Jensen foregår handlingen ombord på *Titanic*-skipet *Arethusa*. Dr. Renault er en Faust-skikkelse som har kjøpslått med djevelen og vunnet noen nye år på jorden. Når han stiger tilbake igjen til jordelivet, legger han ut på reise med *Arethusa* som har langt mer luksuriøs karakter enn både *Ringens sluttet* småby og «Spurven». Men også her preger jazz, moderne kvinner med kort hår og sivilisasjon bildet. I en lang samtale med essayistisk karakter diskuterer Dr. Renault både styreformer og samtidens problemer:

Har det ikke slaaet Dem hvordan Forholdene her paa dette Skib vi befinder os paa er et Billede i det Smaa paa hele Verdenstilstanden? Opløsning, Desintegration over det hele! (Jensen, 1935: 117).

Før samtalen blir denne beskrivelsen også påpekt direkte ved at båten omtales som «et gyldig Udtryk for international Civilisation i det tyvende Aarhundredes første Halvdel» (Jensen, 1935: 40–41). Selv om *Arethusa* er en mer eksplisitt allegori over den moderne sivilisasjon enn «Spurven», og i tillegg er modellert over samfunnets oppbygging med arbeidere i fyrrommet til overklassen på ferie, er likhetene påfallende. Også på *Arethusa* gjør nemlig arbeiderne mytteri og revolusjon, også her tar proletarene over produksjonsmidlene, og også her ender det i forlis. Det er umulig, sier fortelleren, for mannskapet om bord på «Spurven» å se annet i Alex' oppførsel med kapteinsluen på snei som noe annet enn «Storaktighet og for at efterape Burgøiserne» (bind 2, 154–155). I *Dr. Renault* har heller ikke mytteriet og revolusjonen andre følger enn at det skjer en ombytting i roller, «Der blev drukket haardt under det gamle Regime, støt, uopsigtsvækkende; under det nye drak man ikke mindre, de samme Knald af Champagneflasker hørtes» (Jensen, 1935: 165).

I Jensens roman finner vi altså et lignende tidsbilde: Sivilisasjonen har blitt livsfiendtlig. Selv om trusselen fra kommunismen tematiseres eksplisitt i begge, er det *maktkampen* og ikke revolusjonen som vektlegges. I begge romanene fører revolusjonen ikke med seg annet enn forsøket på å være «bourgeois». Hos Jensen som hos Hamsun synker sivilisasjonen som følge av slåsskamp og simpel hevn, og skipet går ned «paa mindre end fem Minutter» (Jensen, 1935: 196).

Når to forfattere så nært beslektet som Jensen og Hamsun beskriver moderniteten som et synkende skip, er det god grunn til å lese dem i

sammenheng. Det er samtidens forfall og dekadanse som fremstilles, og når dette ikke har blitt særlig vektlagt i fortolkningene av *Ringens sluttet*, er det påfallende i hvilken grad samtidsportrettets nærhet til Hamsuns samfunnssyn på denne tiden har blitt holdt på en armlengdes avstand. Dingstad kommenterer dette og anstrenger seg lite for å distansere beskrivelsens slektskap til andre uttalelser fra Hamsuns hånd på denne tiden. Ifølge Dingstad er «målet» med de «litterære strategiene» Hamsun benytter, dermed «i siste instans [...] politisk» (Dingstad, 2003: 239). Overraskende nok hevder imidlertid Dingstad at selv om målet med «strategiene» er politisk, så blir dette målet «ikke synlig i de romanene han skriver» (Dingstad, 2003: 239). Dingstad argumenterer ikke i særlig grad for denne konklusjonen, men skriver:

På formelt grunnlag vil jeg skille mellom yringer Hamsun tilskriver andre og dem han tilskriver seg selv. Uten dette skillet mister diktningen den status den har hatt i vår litteratur som et fristed hvor det meste er tillatt. I lys av dette er det Hamsun går fri, han garderer seg formelt og tillegger seg ikke en rolle der han positivt deklamerer bestemte holdninger og verdier (Dingstad, 2003: 241–242).

For Dingstad handler det – i klartekst – om hvorvidt litteraturen «går fri» eller ikke. I diktningen «tilskriver» Hamsun, ifølge Dingstad, andre enn seg selv yringer, og de bør ikke vurderes på linje med artiklene. At fiksjonsfigurer står for ulike holdninger, og at disse ikke kan tilbakeføres direkte til forfatteren hindrer imidlertid ikke å vurdere hvilken norm vi finner i romanen.

Undersøker vi den bærende normen som kommer til uttrykk i *Ringens sluttet* er det kort vei mellom artikler og roman. Dette blir særlig tydelig i scenen hvor «Spurven» grunnstøter. Her virker det naturlig å plassere fortellerholdningen tett opptil et fascistisk ståsted og slik også å forstå den som en fremstilling av et moderne demokratisk og dekadent samfunn ute av kurs. *Ringens sluttet* er imidlertid en roman som fremstiller et fiksjonsunivers og kan dermed, som Dingstad påpeker, ikke leses på lik linje med artiklene eller som et direkte uttrykk for Hamsuns politiske syn. Dette hindrer imidlertid ikke at romanen står i affiliasjon med de samme holdningene og synspunktene og godt lar seg forstå i forbindelse med dem. Konsekvensene av dette er likevel hverken at Hamsun er «skyldig» eller at kunsten mister sin posisjon som «fristedet hvor det meste er tillatt». Det gjør bare *Ringens sluttet* til bærer av holdninger, politikk og moral og slik til en ideologisk merket roman som *også* kan leses politisk, og i dette perspektivet er det mulig å hevde

at *Ringen sluttet* faktisk har flere elementer av «fascistisk tendensroman» enn det Baumgartner og andre har vektlagt.

De- eller regenerasjon? Kentucky

Et spørsmål som har blitt mye diskutert i forbindelse med *Ringen sluttet*, er hvorvidt Kentucky-livet faktisk fremstilles som positivt i romanen. Som vi har sett, har jeg liten tro på det. Men det krever også en grundigere analyse, hvor vi ser litt nærmere på Abels erfaringer fra Kentucky. Kan det på noen måte vise en vei ut av det moderne forfall? Er det Kentucky som fører til degenerasjon, eller er det et sted for regenerasjon, slik vi så Torahus Gaard og Sellanraa være det? Hamsun beskrev Abel og hans prosjekt slik:

Min Mening med Hovedpersonen var at vise en Mentalitet ikke helt ulik den som De skildrer i Deres dype og fine Kronik om Araberne. Jeg kjender ingen Araber personlig, hvad jeg har skrevet er Resultat av nogen Lesning og ogsaa nogen Tænkning og Erfaring gennem et langt Liv. (Hamsun, 2000: 182)

På bakgrunn av Abels «arabiske mentalitet» har både Robert Ferguson og Steinar Gimnes lest romanen opp mot taoisme og østlig inspirert mystikk. Som vi har sett, kom det mye østlig tenkning inn i vitalismen via Schopenhauer, men det er særlig i Konrad Simonsens *Den moderne mennesketype* Hamsun har gjort sin lesning. I boken skriver Simonsen at han har møtt en hindu som var hjemme i Østen, men også kjente Vesten. Ifølge hinduen manglet man i vesten «Uendelighetsfølelse», og ifølge ham var virkningen av dette «afgjort hæmmende for tænkende Mennesker». I Østen hadde man derimot, mente hinduen, gjennom årtusener forsøkt å gjøre livet mer uavhengig av det materielle:

Vindingen herved blev dybere Indsigt i Tilværelsen og Højning af Karakteren, mens Vindingen ved vor Civilisation kun bestod i ydre Ting samtidig med, at det væsentligste fordømtes (Simonsen, 1917: 1).

Abel kjennetegnes av den dypere innsikten i tilværelsen. Han har forstått at sivilisasjonens higen etter materiell velstand og statussymboler er tomt jag. Men Kentucky er *ikke* i østen, han har fått sin kunnskap fra et annet sted. Fra Amerika.

Gimnes spør om Abel er «'austleg', eller 'arabisk' i eksistensiell forstand» og med det «den endelege gjennomfører av Hamsuns menneskesyn i 'Festina lente?'» (Gimnes, 2011: 357). I «Festina Lente» skriver Hamsun:

Fremskritt – hva er det? At vi kan kjøre fortere på veiene? Nei, nei gjør mennesket opp regnskap etter den posteringsmåte vil de komme i underbalanse. – Fremskritt det er legemets nødvendige hvile og sjelens nødvendige ro. Fremskritt er menneskets trivsel (Hamsun, 2009c: 290).

Ifølge Hamsun er formålsrasjonaliteten feilslått. Det at noe går fortere, betyr ikke at noe er bedre. Det er hvile og sjelefred som er lykken. Dette er ikke langt unna Abels primitivisme.

Kittang har sammenlignet primitivismen i *Ringens sluttet* med agrarvitalismen i *Markens grøde* og kommenterer at der den blir «presentert som romanfiksjonens «sanning» i *Markens grøde*», hviler den i *Ringens sluttet* i «den vonlause nostalgis ironiske avstand» (Kittang, [1984] 1996: 301). Men er det overhodet snakk om et positivt syn på primitivismen? Ifølge Monica Žagar er den det i første del av romanen, hvor den, ifølge henne, er presentert «as a carefree way of life», men den glir så over i «pointless hopelessness» (Žagar, 2009: 127). For Žagar representerer Abels tilværelse altså ikke en idealisert tilstand, men et eksempel på at «Hamsun punctures the myth of primitivism by revealing the underbelly of the Kentucky life» (Žagar, 2009: 127). Likevel mener Žagar at Hamsun «writes in *Ringens sluttet* against the cult of domestication of the wild» og at dette likevel dermed blir «his initial approval of Abel's lifestyle» (Žagar, 2009: 132). Andersen skriver: «I monologer der han beretter om hva han opplevde sammen med en innfødt kvinne i Kentucky, formidler Abel det å leve fra hånd til munn som noe entydig positivt» (Andersen, 2011: 220).

Hvis vi ser litt nærmere på hvordan Kentucky faktisk beskrives og fremstilles høres det slik ut:

Engang skrek det nede ved Elven [...] og Angèle og jeg gik dit. Det var bare Farmeren med Negeren sin, han hadde begyndt at dræpe Negeren med en Hakke fordi han ikke arbeidet. Men da vi kom fik Negeren Vidner paa sin Nødverge, og da blev det Farmeren som døde (bind 1, 85).

Kentucky er naturtilstanden, hvor Livets kamp er lov. På utsiden av samfunnet er det kun livets rå og brutale primitivitet som seirer. Og i motsetning til i byen er det ikke regulert. Som Tiemroth påpeker, romantiseres ikke denne naturtilstanden, «selv om han længes tilbake til den» (Tiemroth, 1974: 284). I det ligger det den mest rammende kritikken i *Ringens sluttet*. Både livet i byen og livet i Kentucky er uten retning, uten mening. Det finnes ingen mening, vi har ingen positive holdepunkter.



Hva gjør så Abel midt oppe i dette? Hvordan overlever han for det er jo det han gjør: overlever. Abel «undværer», men ikke stort mer:

Han hadde en Guds Likegyldighet for hvordan det gik. Det var noget. Han kunde taale, kunne undvære. Han klænget sig ikke ind paa nogen og søkte Forsvar, for han var fordomsfrit kritikløs og syntes ikke han hadde noget som skulde forsvares. Hans svake Opdrift og middelmaatige Intelligens var hans eneste Utrustning og senere hans Rustning, men den var fast og fuldkommen, en Suverænitet hos ham. Av det Slaget den var: en Suverænitet (312).

Den tyske kritikeren Schittenhelm som skrev under nazistisk sensur hevdet – som Hoel – at Abel overhodet ikke var et forbilde. Men heller ikke Schittenhelm kunne unngå å se det alle så, at Abel likevel var en sivilisasjonskritisk protest mot beskrivelsen av samfunnet i forfall:

[S]eine erhabene Verachtung des Strebertums und des Durchschnitts, seine rücksichtslose Überwindung der Not des Körpers soll uns hinweisen zum wahrhaftigen Leben, zu einer Form unseres Daseins, die nicht abhängig ist von ersparten Pfennigen und nicht von den Zufälligkeiten des Existenzkampfes (Schittenhelm, 1937: 11).<sup>230</sup>

Selv om Abel ikke er noe å etterligne, perforerer han det tomme livet, viser det frem i all sin grimme livstomhet, og som Schittenhelm påpeker, er dette for å vise oss motsetningen, det som kjennetegner ekte liv.

Ifølge Tiemroth er det Abels dragning «mod det nøgent elementære, hans evne til at gøre sig til ét med det og dog forblive fuldt menneskelig, som får ham til at forekomme gådefuld» (Tiemroth, 1974: 284). Abel er ikke en skikkelse å følge, men han har verdighet, og det har få, om noen, andre i boken. *Ringens sluttet* kan med dette leses som et uttrykk for det Žagar kaller «Hamsun's deepest cultural despair, for modernity has encroached from all sides and prevented Abel from finding a place of his own anywhere on the planet» (Žagar, 2009: 134). Som Nagel, Glahn, Munken, Geissler og Selvmorderen er Abel en forkommen og fremmedgjort skikkelse i moderniteten. Som flere andre Hamsun-karakterer rømmer dermed Abel ved romanens slutt. Forstår vi dette i lys av hovedpersonens avreise som avslutter *Sult*, blir det også tydelig hvordan Abels reise markerer den motsatte bevegelsen av *Sult*-heltens. Også *Sult* ender med at helten reiser ut i verden.

<sup>230</sup> «Hans opphøyde forakt for strebermentaliteten og det gjennomsnittlige, hans hensynsløse overvinneelse av kroppens behov skal vise oss til det sannferdige livet, til en form for tilværelse som ikke er avhengig av oppsparte pfenniger og ikke av eksistenskampens tilfeldigheter».

Forskjellen er bare at han har alt å reise *til* og ingen ting å reise fra. Abel derimot har ingenting annet enn en mulig dødsdom å vente om han drar til Kentucky. Og reiser han andre steder, har vi lite å vente av ham. Men det har fortelleren også. Det virker som om Abels likegyldighet har smittet over på fortelleren mot slutten, og som Hans Castorp i *Trolldomsfjellet*, fremstilles Abel på denne måten som et representativt gjennomsnittsmenneske som på en og samme tid «represents, rejects, and is unable to cope with modernity» (Žagar, 2009: 134).

En skikkelse det er god grunn til å se nærmere på i denne sammenhengen, er kaptein Ulrik Fredriksen på «Spurven». Ulrik er bror til den velhavende Fredriksen som, tross sin posisjon og oppdrift, får en taksten i hodet som nesten slår ham i hjel. Som Abel har Ulrik vært til sjøs og blitt rotløs fremmed i land. Han har vært i Afrika, og som Abel er han et «Sort Faar» (bind 1, 132). Også Ulrik får kapteinsposten fordi han har vært til sjøs, selv om heller ikke han har noen papirer på det. Men så er det at Ulrik i sitt forfall tar til flasken.

For å få en unnskyldning til å drikke løser Ulrik alle konflikter ombord ved å skjenke de kraglende. Dette har folk forstått, og det utnyttes: man «avtalte et godt Slagsmaal paa Kniver bare for Fredsmæglingens skyld» (bind 1, 149). Men dette går ikke i lengden. Den velhavende Fredriksen må avsette sin bror, han bringer familien i vanry. Til dette formål har han kjøpt en «pen liten Gaard til» Ulrik (bind 1, 132). Fortelleren kommenterer fra Ulrik sitt perspektiv:

De vilde ha ham ut paa Bondelandet, de kunde like saa godt kommandere ham tilsengs med en Gang. Var det da enda til en Strutsefarm, men til Potet og Havre, nei Tak! Men en Stutsefarm det var noget andet, for de store ukristelige Kamelfugler de var hverken Høner eller Mus, tro bare ikke det! (bind 1, 145).

For kaptein Ulrik er det å bli plassert utenfor samfunnet på gård og grunn det samme som å bli plassert i graven. Det gamle symbolet for ekte liv blir altså sett på som døden av det moderne mennesket: Så vidt er det kommet!

Hvilken ring? Intertekst og historisme

Ifølge Kittang avslørte tittelen at Hamsun ville skape en sammenfattende epilog over forfatterskapet og han stilte dermed spørsmålet: «Men epilog til kva? Kva for ein av sine 'ringar' ønskjer Hamsun å 'slutte'?» (Kittang, [1984] 1996: 267). Kittang har vist til *Sult*, Žagar til *Fra det moderne Amerikas*

*Aandsliv*. Dingstad til *Den Gaadefulde*, Gimnes til *Rosa* og Karl Ove Knausgård til *Mysterier*. Men Hamsun griper ikke til *én* bok når han slutter ringen. I hele sin fortellertekniske briljans griper han til og sjonglerer med nærmest *alle* deler av forfatterskapet. Kritiker J.A. Dale beskrev det slik: «*Alt* i den nye boka minner um stader, menneske og hendingar i andre Hamsun-bøker» (Dale, 1936).

På denne måten bruker Hamsun eget forfatterskap i *Ring* slik han hele tiden hadde gjort med andres. Han parodierer, henviser og refererer til egne og andres tekster. Kritikerne så paralleller til *August* da den kom ut, men beskrev Abel bare som en rest av den store landstrykeren, «hvad der hos August er eventyr og energi er hos Abel bare viskelær» (L.L., 1936). Likevel er det *en* linje i forfatterskapet som fremheves tydeligere enn andre. Det er småbyskildringene fra *Mysterier* over *Konerne ved Vandposten* til *Ring* sluttet. Abel, har det blitt påpekt, har en bror og motsats i Abel Andersen fra *Konerne ved Vandposten*, derav «Brodersen» (Kittang, [1984] 1996: 271) Det er adskillig som ligner i de to bøkene, men som Marstrander har påpekt, befinner *Konerne ved Vandposten* seg på et tidligere trinn i samfunnsutviklingen. Der er det gamle «i oppløsning, men det nye har ennå ikke rukket så vidt at forbindelsen bakover var brutt» (Marstrander, 1959: 126).

Men med Abels liv i Kentucky er det også en annen kobling som fullføres. Bare en gang tidligere har en hovedperson levd i primitive omgivelser: Glahn. I Kentucky møter Abel Lawrence, en flyktning som ham selv, og i ham ser vi på mange måter et speilbilde og dobbeltgjenger av Abel, men også av Glahn. Som Glahn og fortelleren av Glahns nekrolog lever Abel og Lawrence i primitive omgivelser, begge er de flyktninger både fra moderniteten og en kvinne. I historien om Abel og Lawrence er det dermed som om Glahns epilog blir snudd på hodet. Her er det Abel som skyter, ikke Lawrence, og det er Lawrence som får brev om at «mannen hennes var reist fra henne», men som Glahn «brydde han seg visst ikke om henne lenger, det eneste var bare at det var han som hadde tapt, det var den andre som hadde fått henne, og det gremmet ham» (243–44). Ser vi igjen til *Sult* er det imidlertid i *Ring* sluttet det omvendte budskapet vi får av den aldrende Hamsun, som Schittenhelm kommenterte:

Damals, in seinem Roman "Hunger" hat er die graue Not der Existenzlosigkeit geschildert; heute spricht er aus, dass es nicht so schlimm ist, zu hungern und frieren (Schittenhelm, 1937: 11).<sup>231</sup>

Hamsun kommenterte selv romanens tittel slik:

Hvad mener du om en Titel som «Ringens sluttet»? Jeg har tænkt paa den hele Tiden, og den høver godt til Indholdet, men det er jo litt Tysk i den. Det menes altsaa at siste Led i Lænken føier sig til første Læd (Hamsun, 2000: 152).

Mange har kommentert hvordan vi skal forstå dette. Men få andre enn Kittang har kommentert hva Hamsun kan mene med at «det er jo litt Tysk i den». Kittang avskriver hele uttalelsen ved å hevde at Hamsun med «ein liten hint til sine Tysklands-sympatier gjer seg ferdig med heile den 'ring' av forkynning og satire som meir og meir har kome til å knyte Hamsun-myten saman» (Kittang, [1984] 1996: 268–269). Men dette lar seg kanskje bedre lese som uttrykk for at fortolkerne har *villet* at Hamsun i denne romanen skulle ha gjort seg ferdig med sine tysklandssympatier i et hint. Bak «gåten Abel» står «gåten Hamsun», og ingen av dem er *så* gåtefulle når alt kommer til alt: «Han er kanskje den eneste virkelige *greker* i hele den nordiske litteratur; men under denne greske form skjuler sig en russers menneskekunnskap og en tyskers brutalitet. Et sært fenomen, Hamsun og ingen annen!» (Larsen, 1964: 118).

Leser vi *Ringens sluttet* som uttrykk for at Hamsun griper tilbake til *Sult* er det et element som blir tydelig i det vitalistiske perspektivet: Der *Sult*-helten har alt foran seg, har Abel ingenting i vente. I motsetning til *Sult*-helten har Abel ingen ambisjoner og ingen vilje utover det å eksistere. Det er ingen annen kraft enn Livets egen som kommer til uttrykk, og skal jeg – som de fleste før meg – ende analysen med å hevde at boken slutter akkurat det perspektivet man selv presenterer, er det nærliggende å hevde at vitalismen i denne romanen kommer til et resignert slutt punkt: «Alt i Orden, Abel utvisket» (bind 2, 230).

---

<sup>231</sup> «Den gang, i romanen *Sult*, skildret han eksistensiellhetens grå nød; i dag sier han ut at det ikke er ille å sulte og fryse».



## 9.

### Ringen sluttes

#### *Hamsuns vitalisme*

Jeg er fra jorden og fra skogen med alle mine røtter. I byene bare lever jeg et kunstig liv med kafeer og åndrikheter og alskens hjernetull. Men jeg er fra jorden. Og man skulle ikke uten videre gå ut fra at jeg bare «dikter» når jeg skriver om den.<sup>232</sup>

Hamsun, 1910

Hamsun ist, von uns aus gesehen, das empfindliche Ich der europäischen Kultur, der Großstadt-Neurotiker, der in den Wald zurückflüchtet, zurück zu den "Müttern" der Rasse, zur Urwurzel zurück. Sein ganzes Leben ist nur diese große, vorbildliche Flucht, sein ganzes Werk ist nur die Autobiographie dieses Flüchtlings. Die Regeneration eines Typs.<sup>233</sup>

Berthold Viertel, 1919

Knut Hamsun skapte sensasjon som en ukjent og anonym forfatter med fragmentet «Sult, Fortælling» i den første november-utgaven av tidsskriftet *Ny Jord* i 1888. Fortellingen var oppsiktsvekkende og ble plukket opp over natten. For første gang opplevde Hamsun at noe han hadde skrevet, vant gjenklang. I *Dagbladet* skrev redaktør Olaf Thommessen at fortellingen bar «Vidnesbyrd om et ganske usædvanlig litterært Talent med fremragende Evne til at skildre

---

<sup>232</sup> (Hamsun, 2009c: 103).

<sup>233</sup> «Hamsun er, sett fra oss, den europeiske kulturs ømfintlige jeg, storby-nevrotikeren som flykter tilbake til skogen, tilbake til rasens mødre, dens ur-røtter. Hele hans liv er bare dette, den forbilledlige flukten, hele hans verk er bare denne flyktingens selvbiografi. En types regenerasjon» (Viertel, 1919: 141).

og skarpe Øjne til at se» (sitert fra Larsen, 2001: 38). Hamsun hadde insistert på at fortellingen skulle publiseres anonymt, og spekulasjonene om hvem som stod bak teksten, gikk høylytt. Hvis dette var en ny litterær stemme, da hadde man «utvilsomt en evnerig Forfatter mere» (Thommessen i Larsen, 2001: 38).

Hamsun ble raskt avslørt som fragmentets forfatter, og det gikk kort tid før det hersket enighet om at «Norden hadde en Digter mere» (Herman Bang i Larsen, 2001: 40). Hamsun ble med ett en kjent mann. Ifølge Erik Skram måtte man tilbake til J.P. Jacobsens «første fremkomst» for å finne en forfatter som slo igjennom med samme kraft (Erik Skram i Larsen, 2001: 42). Tross stor variasjon hadde realismens formspråk vært det rådende siden Jacobsens tid. Mot slutten av 1880-årene gjorde imidlertid nye impulser seg gjeldende. En ny generasjon entret scenen, og når *Sult*-fragmentet ble tatt imot slik det gjorde, skyldtes det i stor grad at man her mente å se et av de første uttrykkene for hva «det nye» kunne være. Ifølge Carl Nærup «levde hver Sætning, hvert Ord» under Hamsuns penn, og med ni års distanse slo han fast at stilen ikke var realismens, men «saa forunderlig fremmedartet», den «stak saa glædelig af mod den herskende kunstneriske Fremstillingsmaade» (Nærup, 1897: 14).

For Hamsun var følelsen av å være en del av det pågående litterære scenskiftet viktig. I denne sammenhengen så han på seg selv som en forfatter med revolusjonære ambisjoner. Til kameraten Yngvar Laws skriver han høsten 1888:

Jeg føler Produktionslysten slaa i mit Bryst som en Fugl, der slaar desperat med Vingerne. – Jeg føler det i hver Nerve i min Krop at vi nu staar foran en ny Periode i Literaturen, – Problemdigtningen fra Dukkehjemmets Dage er slut – velsignet være dets Minde – og nu tier Ibsen – har tiet i næsten tre aar. – Zola venter, Strindberg venter – vi staar foran en ny Tidsalder – En ny Vaar er i Fremvækst nye Kræfter skyder op – en evig Fornyelse – en Vaarmorgen i hver Generation! – Nu kommer vort! – ikke et Tilbageslag bort fra Zola – nei, frem igjen til det nye, som ingen kjender! (Hamsun, 1994: 82).

Hamsun ble tatt imot som en representant for den nye «våren» han selv beskriver. Allerede da *Sult* kom som bok to år etter fragmentet, formulerte den nitten år gamle Wilhelm Krag det ganske enkelt slik: «Knut Hamsun er det nye Mennesket i den Nordiske Litteratur» (Krag, 1890). Hamsun ble av mange ansett som en av «førerne» for den unge generasjonen, det var han som slo an takten, og etter både *Mysterier* og *Pan* var saken klar. Ifølge Nærup la Hamsun «Grundstenen til en ny Digtning i Norden» (Nærup, 1897: 15).

Som Hamsun skriver i brevet til Laws, var det ingen som kunne vite hva den nye diktningen representerte, eller hva den kom til å resultere i. I dag er saken en annen. 125 år etter *Sult* og knappe 70 år etter *Paa gjengrodde Stier* kan vi med historisk distanse overskue hvilke litterære, ideologiske og idéhistoriske forskyvninger som fant sted mot slutten av 1880-tallet og i løpet av Hamsuns forfatterskap. I løpet av årene som har gått, har imidlertid ikke litteraturvitenskapen klart å nå frem til enighet om hva som egentlig kjennetegner den litterære fornyelsen Hamsun stod for, hvordan vi skal forstå den, eller hva den resulterte i. Tvert imot har fortolkningen av hva som kjennetegner Hamsuns litteratur, og hvilken betydning den har øvd, endret seg i takt med historien. Det å undersøke Hamsun-resepsjonen er dermed å lese seg gjennom disse endringene. Da jeg formulerte prosjektet som har blitt til denne avhandlingen, var det – tross nye tendenser – særlig fortolkningen av Hamsun som en modernistisk forfatter som dominerte.

At Hamsuns forfatterskap er modernistisk i betydningen at det er skrevet i perioden som har gått inn i litteraturhistorien som «modernismen», og at det deler en rekke kjennetegn med litteraturen som ofte rubriseres under denne merkelappen, er det liten grunn til å bestride. Problemet jeg ble konfrontert med, var imidlertid ikke hvorvidt Hamsun var en modernistisk forfatter eller ikke, men at det modernistiske perspektivet spaltet forfatteren og politikerens, litteratens og samfunnsdebattantens i to separate størrelser. Dette gjorde det i neste omgang mulig å heve litteraturen ut av og over historien, mens politikken i beste fall forble en sekundær kontekst. På motsatt fløy stod ideologikritikken som leste hele forfatterskapet som et eksempel på utviklingen av det tankegodset som skulle bli nazismen, hvor utgivelsen av *Sult* kort og godt ble forstått som det punktet i litteraturhistorien der denne ideologien nedfelte seg for første gang (Löwenthal, 1937: 302). Da jeg begynte å undersøke Hamsuns forfatterskap, fant jeg altså på den ene siden en uklar og problematisk distinksjon mellom litteratur og politikk, mens jeg på den andre siden ble presentert for en lesning der dette forholdet ble forstått som to sider av samme sak og knyttet til nazistisk tankegodset fra forfatterskapets begynnelse til slutt. Det fantes naturligvis flere bidrag som formidlet mellom disse ytterpunktene. Under Hamsun-jubileet ble det imidlertid klart at disse to frontene var de dominerende, og at de fortsatt stod steilt mot hverandre.

Selv om også jeg legger til grunn at Hamsuns litterære produksjon kjennetegnes av det Frederik Tygstrup beskriver som «en vis *suspension* af



sprogets konventionaliserte betydningsmønstre» og en konstruksjon «af et indre poetisk meningsunivers» (Tygstrup, 2000: 211–212) som hindrer den i å være konvensjonelle «talehandlinger», fremstod spaltningen av Hamsuns forfatterskap i en ideologisk del og en «ren» litterær del ikke bare misvisende, men også som prinsipielt problematisk. Hvis man distanserer politikk, ideologi og moral i undersøkelsen av litteratur, velger man ikke bare å se bort fra deler av verket, man umyndiggjør også diktningen.

Litteratur er ikke «bare litteratur, bare ord, bare dikt» (Brynildsen, 1973: 11). Den kan også – i alle fall Hamsuns – være merket av ideologi, formidle verdier, fungere både «oppdragende» og «forførende», den kan være religiøs og politisk. Og hvis den kan være moralsk «god», må den også kunne være moralsk og politisk fordektig. På denne måten handler ikke bare Hamsun-problemet om Hamsun og hans forfatterskap. Det virvler opp det litteraturvitenskapelige grunnlagsproblemet om forholdet mellom litteratur og den verden den blir til i, mellom litteratur, ideologi, politikk og moral. Hamsuns forfatterskap er slik godt egnet for å undersøke litteraturens måte å være og virke i verden på, altså dens samfunnsmessighet. I denne avhandlingen har jeg forsøkt å gjøre nettopp dette. Jeg har grepet til vitalismebegrepet og den moderne vitalismen for å fortolke forfatterskapet i lys av den historiske epoken det ble til i. For å oppsummere hvilke elementer som fremheves i dette perspektivet, og hva det tilbyr forståelsen av forfatterskapet, skal jeg nå avslutningsvis trekke opp de sentrale linjene som går gjennom denne avhandlingen, og vektlegge vitalismen som et kontinuitetsbærende element i forfatterskapet.

#### Forfatterskapets utvikling

Utviklingen i Hamsuns forfatterskap forklares tradisjonelt som en bevegelse fra psykologisk modernisme til sivilisasjonskritisk realisme, der *Den sidste Glæde* gjerne løftes frem som en overgangstekst. Jan Fr. Marstrander formulerte dette eksemplarisk i 1961: «Realismen som kom innenfra, avløses av en realisme som kom utenfra. Den psykologiske diktning blir sosial» (Marstrander, 1961: 94). Som Atle Kittang har kommentert, gir denne inndelingen «gevinst på fleire plan»:

*Sult* gir oss den psykologiske Hamsun i eit nøtteskal, medan *Markens grøde* samanfattar den sosiale refsarens bodskap i ei trygg positiv form. Heile forfatterskapen kan så organiserast på oversiktleg vis ut frå desse to orienteringspunkta: 90-tallsbøkene kan skiljast frå

samfunnsromanane, medan den meir mangfaldige perioden frå 1900 til 1910 blir tolka som ein «overgangsfase». Vidare kan ein [...] avgrense ulike etappar innanfor den mogne delen av forfatterskapen. Segelfossbøkene lar seg lese som satirisk-nostalgiske skildringar av brytningane mellom den gamle «orden» og den nye «uorden», *Markens grøde* er det idylliske motbiletet av eit bondeliv i harmonisk samanheng med naturens krefter, medan bøkene frå og med *Konerne ved Vandposten* meir eintydig står i sivilisasjonskritikkens teneste. Felles for alle desse «sosialrealistiske» verka er at samfunnskritikken ikkje lenger er noko diktaren nøyer seg med å legge i munnen på sine problematiske heltar. Den blir (tilsynelatande) sjølv den narrative horisonten i romanuniverset (Kittang, [1984] 1996: 15).

Kittang oppsummerer her presist periodiseringens fordeler og legger til at faseinndelingen også styrker «samanhengen mellom Hamsuns 'meningar', slik dei til ulike tider kjem fram i føredrag, artiklar og polemiske innlegg og fiksjonstekstane hans» (Kittang, [1984] 1996: 15).

Ifølge Kittang skaper imidlertid denne inndelingen et for «entydig Hamsun-bilete» samtidig med at det gjør det enkelt å skille den tidlige psykologiske mesteren fra den eldre ideologiske samfunnsrefseren (Kittang, [1984] 1996: 15–16). Resultatet av denne periodiseringen er, ifølge Kittang, at man kan oppvurdere nittitallsdiktningen og nedprioritere det samfunnskritiske forfatterskapet som ideologisk, og dermed «redde» den tidlige diktningen. For Kittang representerer dermed periodiseringen det han kaller for en «ein vike-manøver» (Kittang, [1984] 1996: 16). Hvis vi tar samfunnsattirene *Redaktør Lyng* og *Ny Jord* med i betraktning, vektlegger den vitalistiske kulturkritikken i *Pan* og regner med *Kareno*, blir bildet av 1890-tallsdikteren mer komplekst enn at vi kan snakke om en psykologisk forfatter som senere blir sosialt orientert. Hamsuns poetikk og nittitallsdiktning er med sitt angrep på demokratiet og hele den liberalistiske tidsalder både samfunnskritisk og ideologisk plasserbart. Kontinuiteten i forfatterskapet er dermed sterkere enn det den tradisjonelle periodiseringen tar høyde for. Ifølge Kittang «vinner» derfor motargumentene mot periodisering «i vekt», og i denne sammenhengen fremhever han at det langt på vei er ideologikritikkens fortjeneste at tanken «om ein tematisk kontinuitet etter kvart har vunne betre innpass i Hamsun-litteraturen» (Kittang, [1984] 1996: 16).

Det er imidlertid ikke ideologikritikkens forståelse av kontinuitet Kittang fremhever, men hvordan Hamsuns diktning fra begynnelse til slutt samsvarer med Freuds psykoanalytiske teorier og hvordan det gjennom en

ironisk-modernistisk selvrefleksjon oppløser all ideologi og politikk til fragmentariske brokker. På denne måten forskyver Kittang ideologikritikkens fortolkning og viser hvordan ikke bare første del, men *hele* Hamsuns litterære produksjon går fri fra den ideologiske anklagen.

Ståle Dingstad har kritisert Kittangs posisjon og påpekt at Kittang ikke etablerer kontinuitet, men derimot projiserer de modernistiske elementene fra det tidlige forfatterskapet, og da særlig *Sult*, over på resten av forfatterskapet. Ifølge Dingstad går imidlertid Hamsun bort fra å skrive slik han gjorde i *Sult*, og når Hamsun ikke holder på det litterære programmet, «er det heller ingen grunn til at Hamsun-forskningen skal gjøre det» (Dingstad, 2003: 70). Dingstad griper ikke bare til den tradisjonelle faseinndelingen, men knytter også Hamsuns sene forfatterskap til realismebegrepet. Ifølge Dingstad blir nemlig Hamsun en realistisk forfatter som skriver en type litteratur han selv hadde tatt et oppgjør med i foredragene (Dingstad, 2003: 70).

Dingstad peker i sin redegjørelse for utviklingen i forfatterskapet både på det stadig tydeligere politiske og sosiale engasjementet, og på at Hamsun etter hvert forsøker å fylle tomrommet dikterhøvdingen Bjørnson etterlot seg ved sin død i 1910 (Dingstad, 2003: 54). Det er imidlertid flere punkter i Dingstads skjema som kan diskuteres. For det første er den sosiale «realismen» Dingstad fremhever også tydelig på 1890-tallet, for eksempel i *Ny Jord* og *Redaktør Lynge*. For det andre er det betydelige kontinuitetsbærende linjer som videreføres i det senere forfatterskapet både hva gjelder psykologi og stil. For det tredje og mest avgjørende var Hamsun ingen Kareno som «slo om» på sine eldre dager. Tvert imot er det lite ved Hamsuns senere produksjon som kan karakteriseres som «realisme», slik Hamsun selv forstod og kritiserte retningen som en demokratisk nyttelitteratur i kjølvannet av Zola, Taine og Stuart Mill.

Dingstad får likevel godt frem hvordan både Hamsuns stil og holdning endrer seg fra det tidlige til det sene forfatterskapet. Britt Andersen har også påpekt denne utviklingen og har i lys av at Hamsun var en «tidligmodernist» som ble stadig mer kritisk til moderniteten, foreslått å forstå det sene forfatterskapet som «preget av en anti-moderne modernisme» (Andersen, 2011: 230). Historiserer vi imidlertid endringen i Hamsuns forfatterskap i lys av vitalismen, og ikke bare de litteraturhistoriske epokebegrepene «realisme» og «modernisme», får vi et langt bedre grep om hvilken utvikling det her er snakk om.

### Stil og kulturkritikk

Eirik Vassenden har fremhevet vitalismens betydning for kontinuiteten i Hamsuns forfatterskap. Han skriver følgende:

Om vi ser vitalismen som en grunnholdning og en gjennomgående norm i tekstene, blir det vanskelig å betrakte Hamsuns forfatterskap som en utvikling i klart adskilte faser. Dersom vi ser det slik, og inkluderer den tidlige essaystikken, fremstår ikke forfatterskapet som en forfallshistorie fra revolusjonær modernisme i *Sult* (1890) via eksperimentell psykologisering og nietzschanisme i *Mysterier* (1892) til reaksjonær samfunnskritikk i de senere romanene. Snarere tegner det en gradvis utvikling av et noenlunde koherent verdensbilde (Vassenden, 2012: 128).

Selv om Vassenden fremhever både stil og formspråk, er det særlig som «grunnholdning» og norm at han mener vitalismen gjør seg gjeldende i litteraturen Hamsun skriver. Ved å vektlegge dette viser Vassenden godt hvordan Hamsuns vitalisme er gjennomgående for forfatterskapet og slik problematiserer den tradisjonelle inndelingen i ulike faser. Vitalismen gir seg imidlertid ikke bare utslag som normer, filosofi og moral, men også i formspråk, stil og tone. Det er heller ikke snakk om en konstant norm, men snarere om en filosofisk og litterær vitalisme med ulike utslag og i stadig utvikling.

Den moderne litterære vitalismen er ikke bare en litteratur som «overlapper» i tenkning med den biologiske og livsfilosofiske vitalismen og som fremstiller den pragmatiske vitalismen litterært. Vitalismen kan snarere ses som en grunnleggende forskyvning av det idéhistoriske landskapet fra 1890 og frem mot annen verdenskrig som medfører det jeg – med Wellbery – har beskrevet som et semantisk forhåndsbidrag til den moderne litteraturen. Forstår vi vitalismen i dette perspektivet, blir det tydelig hvordan den vitalistiske tenkningen representerte et *formproblem* omkring århundreskiftet. Vitalismen utfordret forståelsen av mennesket som et rasjonelt, fornuftsstyrt vesen, den problematiserte opplysningens antropologi og historiefilosofi, og i motsetning til å gjøre tilværelsens innerste prinsipp til «Gud», «ånd», «natur» eller «fornuft», plasserte den forestillingen om et evig dynamisk skapende «Liv» i sentrum for virkelighetsanskuelsen. I dette perspektivet ble forståelsen av mennesket som et rasjonelt subjekt erstattet av et driftsvesen i Livets vold. Skulle litteraturen fremstille dette mennesket, kom realismens og naturalismens rasjonalistiske skrivemåter til kort: Den var nødt til å bryte ut

av realismens sjangerkonvensjoner for å gripe og beskrive den nye forståelsen av hva det ville si å være menneske.

Hamsun formulerte dette formproblemet som en fysiologisk-psykologisk utfordring, hvor det å være en del av livskraften, det å føle «Blodsforvandtskab med Alskabningen», stod i sentrum. Litteraturen måtte kort og godt kunne fange og skildre det som med Nagels ord beskrives som påvirkningen fra «Livets blinde Kræfter». Måten Hamsun løste vitalismens poetologiske utfordring på, var å søke en friere, mer intuitiv og sensitiv poetikk. Resultatet finner vi både i *Sult* og *Mysterier*, men det er i *Pan* at livsmystikken og livspatosen slår gjennom med full kraft. Både *Livets Spil* og *Munken Vendt* følger opp denne vitalismen, som fremfor alt kjennetegnes av en *ekspressiv* stil. Det er denne ekspressiviteten vi finner ansporingene til i *Sult*-fragmentet, og det var den som representerte det Kristian Elster d.y. beskrev som en «ny musik i hans sprog, ny melodi i hans ord, ny rytme i hans sætninger, – en hel ny og aldrig før hørt tone» (Elster, 1924: 631).

I dette perspektivet er det vanskelig å skille mellom stil og tenkning, litteratur og samfunnskritikk, ideologi og diktning. Den nye tonen i Hamsuns litteratur er nemlig ikke bare et resultat av vitalismens livsmystikk, men også av dens kulturkritikk. Disse to blir så å si ett i vitalismen og lar seg vanskelig forstå uavhengig av hverandre. Når målet er å beskrive selve livsimpulsen og hvordan den både kommer til uttrykk og begrenses i det moderne samfunn, får også estetikken og poetikken et revolusjonært preg. Slik henter Hamsuns stil og skrivemåte mye av sin energi, kraft og formelle fornyelse fra den aristokratiske radikalismens antagonistiske holdning til det moderne samfunn. Mens livsmystikken dermed kan ses som uttrykk for mye av forfatterskapets inderlighet og ekspressivitet, gir kulturkritikken grobunn for satiren. Dette ser vi i *Ved Rigets Port* og *Aftenrøde* så vel som i det senere forfatterskapet. Vitalismen er imidlertid ingen statisk tenkning eller strømning. Den utvikler seg i takt med historien, og i løpet av perioden frem mot første verdenskrig aktualiseres kulturkritikken i stadig tydeligere revolusjonær og politisk retning, der vitalismen ofte utkrystalliserer et apokalyptisk tilsnitt.

Mens vitalismen frem mot første verdenskrig antar mange ulike kulturkritiske uttrykk, forskyves den med første verdenskrig i en tydeligere konservativt revolusjonær retning. Denne forskyvningen blir særlig tydelig når det gjelder fortolkningen av Nietzsche. Mens Nietzsches appell før 1914 var tett knyttet til en bred kritikk av den moderne nihilismen, dreies den – og

dermed store deler av hele det vitalistiske landskapet – med utbruddet av første verdenskrig inn i «[the] nationalist and right-wing camps» (Aschheim, 1992: 129).

Vi gjenfinner denne radikaliseringsprosessen av vitalismen i Hamsuns forfatterskap, og den går også inn i en holdningsendring som Tore Rem har beskrevet som en utvikling fra en anti-autoritativ til en autoritativ forfatter- og forteller-holdning. Ifølge Rem utvikler Hamsuns forfatterskap seg i takt med at Hamsun endrer syn både på seg selv og sin rolle som forfatter. Rem fremstiller imidlertid ikke denne utviklingen som en bevegelse fra et upolitisk til et politisk engasjement, men som en bevegelse fra en antiautoritativ til en autoritativ fortellerposisjon og knytter den til hvordan Hamsun inntar Bjørnson-rollen (Rem, 2014: 53–56).

Bjørnsons dobbelrolle som forfatter og nasjonalstrateg er uomgjengelig i diskusjonen av forfatterrollen i norsk litteraturhistorie. Et symboladeg tegner på at denne rollen gikk i arv, får vi ved Wergeland-jubileet i 1908. Mens Hamsun i en tale i Oslo hyllet hvilken «Herresjel» av en arvtaker Wergeland fikk i Bjørnson, fremhevet Bjørnson samtidig Hamsun i sin jubileumstale i Fredriksstad som forfatteren av «de klareste, bøjeligste og skjønneste vers som er skrevet i norsk literatur» (sitert i Hamsun, 1996: 12). Da Bjørnson døde, var det flere aviser som utropte Hamsun til Bjørnsons etterfølger. På lederplass skrev *Verdens Gang* at Hamsun var «den nye Fanebærer for norsk Diktning» (sitert i Beyer, 1966: 27). I Hamsuns brev finner vi tegn på at han selv ikke var fremmed for denne tanken. Til vennen J.M. Køhler Olsen spør han for eksempel om det «kanske ikke [er] mig som er blit 'Fører' efter Bjørnson?» (Hamsun, 1996: 326). Som Jørgen Haugan har påpekt, er det vanskelig å bedømme hvilken grad av alvor som ledsager dette spørsmålet (Haugan, 2006: 202). Ser vi nærmere på forfatterskapet i denne perioden, blir det imidlertid tydelig hvordan Hamsun tar både rollen og det nasjonale ansvaret på alvor.

Hamsun satte i tiden etter Bjørnsons død i gang en rekke debatter som viser hvordan han stadig tydeligere inntar rollen som landets dikterhøvding. Fra og med sommeren og høsten 1910 «blåser han», som Edvard Beyer formulerer det, «i vaktmannens horn både sterkere og oftere enn før», og tonen er nå ofte «formanende, stundom rent ut moraliserende» (Beyer, 1966: 28). Når Hamsun deltar i den offentlige debatten etter 1910, er det gode grunner til å forstå dette som forsøk på å være en nasjonalpolitisk talsmann,

og som Britt Andersen har vektlagt, tar Hamsun med seg denne rollen inn i diktningen (Andersen, 2011: 100).<sup>234</sup>

Da Hamsun i 1916 ble spurt om hvilke personer, institusjoner og begivenheter som hadde hatt størst innflytelse på «hans utvikling og liv», svarte han kontant:

- Bjørnson naturligvis - på meg som på all min samtid, endog på dem som ikke vil erkjenne det; ikke bare ved sin diktning, kanskje minst ved den, men ved hele sitt overordentlige arbeide og velde i alt (Hamsun, 2009c: 200–201).

Et av de mest markante tegnene på at Hamsun tar på seg ansvaret som dikterhøvdning, får vi i artikkelen «Et ord til oss» publisert bare uker etter Bjørnsons død. Bjørnson talte alltid nasjonens sak, og i «Et ord til oss» løfter Hamsun seg opp på Bjørnsons nivå. Hamsun taler her til hele nasjonen for å få «stans i utvandringen» og argumenterer for å «dyrke opp Norges land» (Hamsun, 2009c: 85). Det er altså i vitalismens tjeneste han første gang for alvor tar på seg Bjørnson-rollen. Slik går vitalismen og denne rollen hånd i hånd. Dette ser vi også i de neste store debattene som «Hæng dem»-debatten og diskusjonen om første verdenskrig fra 1915. Alle disse debattene inngår i romanene fra perioden, og i begge sammenhenger tematiserer Hamsun livsforøkelse, nødvendigheten av fødselsoverskudd og jordbruksproduksjon.

Hamsun går fra og med 1910 stadig sterkere inn i Bjørnson-rollen. I diktningen ser vi dette tydelig i *Den sidste Glæde* som er den første romanen etter «Et ord til oss». At rollen medfører en nyorientering hvor vitalismen får tydeligere didaktisk betydning, er fremtredende i hele boken, men kommer særlig til uttrykk i den epilogformede henvendelsen til leseren som avslutter boken. Det er imidlertid først når Hamsun i *Markens grøde* skriver det Andersen omtaler som en «allegori over nasjonsbygging» (Andersen, 2011:

---

<sup>234</sup> I et av sine svar i «Hæng dem»-debatten henleder Hamsun oppmerksomheten direkte på Bjørnson. Hadde det vært Bjørnson og ikke ham som hadde startet debatten, da ville neppe meningsmotstanderne «våget seg så selvfølgelig frem» (Hamsun, 2009c: 161). Ifølge Hamsun videreførte han altså bare Bjørnsons posisjon: «Mødrene ville svare at han aldri kunne fordret barnemorderskene hengt. Det vet jeg mer om enn de, for jeg har talt med ham om det» (Hamsun, 2009c: 161). Et annet tegn på at Hamsun faktisk gikk inn i rollen, får vi når han også engasjerer seg i språkstriden. Det å engasjere seg i språksspørsmål var et klassisk Bjørnson-tema Hamsun ikke hadde deltatt i tidligere. Også her får argumentet vitalistisk karakter: «Sprog har intet med at imøtekomme Landsmaalet, det har bare med at imøtekomme det levende Liv» (Hamsun, 2009c: 244). For mer om rollebyttet se (Kolloen, 2003: 296–302), (Andersen, 2011: 100–101), (Haugan, 2006: 201–203) eller særlig (Rem, 2014: 49–57).

118) at Hamsun virkelig trer frem som høvding og «fører» også i litteraturen han skriver.

Forstår vi vitalismen og Bjørnson-rollen i sammenheng, fremheves altså en sentral forskyvning i forfatterskapet. Denne forskyvningen kan ikke bare ses som en bevegelse i holdning hvor autoritet og didaktikk blir viktigere, men også beskrives som en utvikling fra å fokusere på enkelt-individets forsøk på livsutfoldelse, til å kretse rundt det som opprettholder Livet og bærer i seg muligheter for fornyelse. Denne endringen krever et skifte fra det kraftfulle, livsnære og ekspressive uttrykket vi finner i det tidlige forfatterskapet, til en mer episk utforming i det sene, hvor ikke individet, men «Livet selv» blir kjernen alt kretser rundt.

#### Hamsuns vitalisme fra *Pan* til *Ringen sluttet*

Både *Sult*-jeget og Nagel kan forstås i lys av det å søke Liv og livsfylde, men det er først i *Pan* at livspatosen for alvor kommer til uttrykk. Det er det å oppleve en fri følelse av å stå i forbindelse med det ubegrensede Livet, det intense øyeblikket av å stå «Ansigt til Ansigt med Verdens Bund» Glahn søker. Det er også livsfylden i denne opplevelsen han forsøker å skildre med sin fortelling. Opplevelsen av Livet og dets instinktive virkninger på mennesket lar seg imidlertid ikke formidle i realismens strenge prosa. Glahn velger dermed en langt mer ekspressiv skrivemåte for å fange opplevelsen, og slik blir han ikke bare en markant representant for den litterære, men også for den pragmatiske vitalismen. Sittende i storbyens dekadente sfære drømmer Glahn om det uinnskrenkede Livet, og i beskrivelsen av ham fremstiller Hamsun hvordan den borgerlige tilværelsen representerer en livsfiendtlig livsførsel.

Mens Glahn bokstavelig talt representerer det å søke livsfylde i naturen, angriper Kareno alle samfunnsinstitusjoner som hindrer individet å ta del i Livets frie utfoldelse. I Livets navn påkaller han «den store Terrorist» og «naturlige Despot» og forsøker gjennom glass og lys å nå Livets innerste kjerne. I *Livets Spil* opplever Kareno livskreftene i form av livets blinde rettferdighet, og i et skjebnedrama spilles de ut på scenen. Også her er barrierene mellom mennesket og Livet sentralt og også her resulterer livspatosen i en fremtredende ekspressivitet som peker frem mot ekspresjonismen. Også i *Munken Vendt* er det livsfiendtligheten som står i sentrum. Her er det imidlertid ikke samfunnsrammene som angripes, men pietismen og underkastelsen under en livsfiendtlig religion. Det er lite som



står mellom Vendt og Livet, og han er slik kanskje forfatterskapets mest vitalistiske skikkelse. I Munken opplever vi imidlertid forfatterskapets første forkynner. Ikke bare representerer han den livsglade svenn, han formidler også vitalismens budskap. For alle de tre hovedpersonene gjelder det dermed at de både søker liv og livsfylde og angriper barrierene mellom mennesket og Livet.

Sammenligner vi hvordan vitalismen sentrerer rundt enkeltindividet i *Pan*, *Kareno* og *Munken Vendt* med hvordan vitalismen kommer til uttrykk senere i forfatterskapet, ser vi en klar endring. Der alt sentrerer rundt individene Glahn, Kareno, Vendt – og *Sult*-jeget og Nagel, kan vi legge til –, trer Sellanraa-folket, Selvmorderen, frøken d'Espard og Abel i bakgrunnen for Livet selv. Ingen av disse bøkene har klare hovedpersoner, men fokuserer henholdsvis mer på gården Sellanraa, Sanatoriet og småbyen. Med denne endringen går også den ekspressive stilen over til en mer langstrakt episk fortelling. Denne endringen finner vi de første sporene av i *Segelfoss*-romanene, men den kommer tydeligst til uttrykk i *Markens grøde*.

I *Markens grøde* møter vi ikke så mye individet Isak som en symbolsk skikkelse og hans slekt som grunnlegger et nytt samfunn i opposisjon til modernitetens sivilisasjon. Her er det heller ikke driften mot livet og livsfylden som vektlegges, men foredlingen og realiseringen av «Livet selv». I denne sammenhengen er det ikke individet som står i sentrum, men gården og slekten Sellanraa og hvordan livet i pakt med naturen representerer en livskraftig (agri)kultur i motsetning til den moderne sivilisasjon. Dette fremstilles særlig gjennom skildringer av hvordan møtet med sivilisasjonen både resulterer i hjelpemidler mot å føde barn, spedbarnsdrap og tap av livskraft, mens det på Sellanraa er den naturlige fruktbarheten som rår.

Konflikten mellom jordbrukskulturen og sivilisasjonen tilspisses i *Siste Kapitel*, hvor sivilisasjonen bringes til Marken og reiser seg i form av et sanatorium. Ved å fremstille sanatoriet griper Hamsun direkte til sin samtids forsøk på å kurere «sivilisasjonssykdommer». Hamsun fremstiller imidlertid ikke dette som et vellykket prosjekt, men gjør det til et symbol for det som oppfattes som hele det moderne samfunns livsfiendtlighet. Her blir også kollektivromanpreget tydeligere. Selvmorderen og frøken d'Espard er likevel to skikkelser som blir viktige, og mens Selvmorderen gjennomgår en utvikling fra dødsromantiker til vitalist, blir vitalismens kjønnspolitikk markant i d'Espards utvikling fra moderne kvinne til en ny Inger.

Hamsun lar i *Siste Kapitel* hele sanatoriet gå opp i flammer som et apokalyptisk symbol for «aftenlandets undergang». Det er også dette sivilisasjonskritiske perspektivet som preger *Ringens sluttet*. I *Ringens sluttet* finner vi imidlertid ikke et agrarvitalistisk motbilde til sivilisasjonsportrettet som tegnes. Abel søker heller ikke livsfylde slik de tidlige heltene i forfatterskapet gjør, han søker i større grad en fri eksistens utenfor det borgerlige samfunns livsfjendtlighet og tomme krav om «oppdrift». I dette prosjektet gjøres Abel til en primitivistisk motsats til samfunnets stadig mer siviliserte gleder, og slik tar en av forfatterskapets skarpeste sivilisasjonskritikere form. Abel perforerer både gjennom sin livsførsel og sine vurderinger det borgerlige samfunns tomhet, men fremstilles selv som en syk, fremmedgjort og resignert skikkelse. Heller ikke her forlater perspektivet skueplassen for handlingen, men er alltid rettet mot småbyen, slik det i *Markens grøde* er rettet mot Sellanraa og i *Siste Kapitel* er rettet mot sanatoriet. Etter å ha gått fra det ekspressive forsøket på å nå det «levende Liv» står vi her igjen med et uttrykk for at bare Livet lever, og med dette har også Hamsuns vitalisme nådd sitt slutt punkt.

Tar vi et skritt til siden fra de tekstene jeg har gått i dybden på, og sammenligner den tidlige novellen «Et livsfragment» (1884) med romanen *Konerne ved Vandposten* (1920), trer bevegelsen fra det å søke Liv og livsfylde til det å fokusere på opprettholdelsen av Livet tydelig frem. «Et livsfragment» er et av de tidligste uttrykkene for vitalismen i Hamsuns forfatterskap og ble – som *Sult*-fragmentet – trykket anonymt, men med undertittelen «Av en ung, ukjent forfatter». Teksten tar for seg en ung, mislykket forfatter og teatermann ved navn Harald Storm. Storm er ulykkelig forelsket i en skuespillerinne som har forlatt ham og etter bruddet har nådd berømmelse. Han kjenner det rase i seg «av oppdemmet hat og hevne», men før han skal hevne seg, vil han leve:

Men først ville også jeg leve – en stund. Jeg ville være med i livet og bade meg i livets hvite dag. [...] – skulle da jeg med den røde, strømmende livsflod om hjertet – jeg, den rike, unge Harald Storm – ligge i dynnet ved gråteporten og vri mine hender i sorgens natt?  
– Først ville jeg inn i livet (Hamsun, 2007: 173–174).

«Et livsfragment» handler om begjæret etter både Liv og Kvinnen, slik vi ser det i *Mysterier*, *Pan* og *Victoria*. Stilen er subjektiv, preget av tankestreker, og innskuddene skaper en hastig rytme som sammen med de to kursiverte jegene fremhever individualismen. Som hos de mer berømte personene Nagel

og Glahn er Storms ønske å leve. Men med det menes ikke et liv i grå hverdagsluft. Storm har en «strømmende livsflod om hjertet», han vil være med i livet og bade i «livets hvite dag». Storm begjærer altså å nå inn til, trenge inn i, livet og i tråd med sitt navn, oppleve stormende livsfylde.<sup>235</sup>

*Konerne ved Vandposten* (1920) er romanen etter *Markens grøde* og tar for seg Oliver Andersens skjebne. Som mange unge norske gutter på 1800- og begynnelsen av 1900-tallet reiser Oliver som ung mann til sjøs. Men Oliver vender ikke som en klassisk dannelsesreisende hjem med nye erfaringer som gjør ham skikket til sin stand og stilling. Han kommer tilbake som kastrat og krøpling. Oliver mister seg selv og sin maskulinitet i møtet med den store verden. Han blir fet, dvask og steril, men «får» likevel en rekke barn og er, som Britt Andersen har kommentert, en «overlevelseskunstner» (Andersen, 2011: 135). Oliver holder seg flytende i det borgerlige samfunn gjennom kynisme og vittig kløkt, og har, sier fortelleren mens han gjør livsfilosofien eksplisitt, «en uddødelig Drift til Livet i sig» (Hamsun, 1920: 543). Romanen avslutter med følgende beskrivelse der Oliver blir et symbol på Livets ufullkomne realisering i den moderne byen:

Der hinker han hjemover. Han er noget maroder, litt ufuldkommen av sig; men hvad er fuldkomment! Livet i Byen realiserer sit Billede med ham, det kravler, men det er like travlt for det. Det begynder om Morgningen og varer tilkvælds, saa lægger Menneskene sig. Og somme lægger sig under en Presenning.

Smaat og stort sker, en Tand av Munden, en Mand ut av Rækkerne, en Spurv til Jorden (Hamsun, 1920: 558–559).

*Konerne ved Vandposten* handler ikke om hvordan Oliver vil inn i Livet, men om hvordan «Livet i Byen» ufullkomment og «kravlede» realiserer «sit Billede med ham». Byen tar over som «hovedperson», og bildet snus om fra det vi ser i «Et Livsfragment» og det tidlige forfatterskapet. Der Storm, Nagel og Glahn vil inn i Livet for å leve, er det Livet som lever gjennom Oliver. Oliver er ikke et individ som søker liv, det er Livet som søker å utfolde seg gjennom ham, han er bare én i Livet. Det er denne forskyvningen som første gang

---

<sup>235</sup> Hamsun fikk flere positive tilbakemeldinger på novellen. Den ble likevel aldri inkludert i noen av bøkene Hamsun selv utga. Lars Frode Larsen skriver om novellen i et biografisk perspektiv, se (Larsen, 1998: 346–349). Olaf Øyslebø ser også «Et livsfragment» som et tidlig uttrykk for den stilen som slår igjennom i forfatterskapet på 1890-tallet, og han diskuterer også hvorvidt denne teksten burde anses som å innta «en merkestilling i norsk prosalitteraturs historie, parallelt med den som Vilhelm Krags 'Fandango' har fått for bunden form» (Øyslebø, 1964: 46).

kommer til uttrykk i *Markens grøde* og som radikaliseres i *Siste Kapitel* og *Ringens sluttet*. I dette perspektivet kommer også vitalismens antihumanistiske brodd tydelig til uttrykk: Når det er Livet som realiserer individet, og ikke omvendt, da har ikke alltid et individ til eller fra så mye å si, «Livet selv» går videre.

Den tyske samtidskritikken hadde godt grep om denne forskyvningen. Kritikerens Roman Hoppenheit oppsummerer hele det sene forfatterskapet slik:

Nicht der Leutnant Willatz Holmsen, nicht der Urland-Bauer Isak, nicht der widerliche Krüppel Oliver, nicht der „Selbstmörder“ und nicht der Landstreicher August sind die eigentlichen Helden der Hamsunschen Romane, sondern das Leben, das heilige, große, unendliche Leben, das stark und gesund, krank und pervers, doch immer letztlich sich selbst getreu bleibt, das ist der Held der Hamsunschen Altersdichtung. Und nicht Norwegen ist ihr Schauplatz, sondern die Welt; die Erde im weitesten Sinne und Ausmaße; diese Welt, die sowohl Sanatorium und Bauernwirtschaft ist, wie sie Stadt und Land ist. Es offenbart sich in Hamsuns großen Romanen immer wieder eine solche allesumschließende komplexative Auffassung des Begriffs ‚Leben‘, daß sie nicht mehr rein national zu erfassen bleibt, sondern ins Mythische weist, mystisch ist und somit letztlich: Religion (Hoppenheit sitert i Schulte, 1986: 93).<sup>236</sup>

Hoppenheit bemerker presist hvordan Hamsuns senere forfatterskap gjør «Livet» til sentrum for begivenhetene, og det ikke bare i et nasjonalt, men også i et kosmologisk perspektiv. Mens dette elementet ofte oppfattes positivt i 1930-tallets Tyskland, er det i denne bevegelsen at vi også finner de mest problematiske sidene ved Hamsuns vitalisme.

I bevegelsen fra at enkeltindividet forsøker å nå ekte Liv og livsfylde til at «Livet selv» strømmer gjennom enkeltmennesket, blir Hamsuns vitalisme stadig mer ideologisk markant. «Livets Kilde den er bundløs at øse av» sier Karen, og det er denne vitalismen som kommer til uttrykk i Hamsuns senere forfatterskap. Dette får sitt skarpeste og kjøligste uttrykk i *Siste Kapitels*

---

<sup>236</sup> «Det er ikke Løytnant Willatz Holmsen, ikke Urbonden Isak, ikke den motbydelige krøplingen Oliver, ikke 'Selvmorderen' og heller ikke landstrykeren August som er de egentlige heltene i Hamsuns romaner. Det er Livet, det hellige, store, uendelige, sunne, sterke og perverse, men alltid seg selv trofaste Livet, som er helten i Hamsuns alderdomsdiktning. Og det er ikke Norge som er skueplassen, men Verden, jorden i videste forstand og utstrekning, om det så er et sanatorium, en bondegård eller en by. Begrepet 'Liv' åpenbarer seg i Hamsuns store romaner på en så kompleks og altomfattende måte at det ikke kan regnes bare som nasjonalt, men viser inn i det mytiske og mystiske og slik, tilslutt: til religionen».

apokalyptiske sivilisasjonsbrann og «reformeringsen» av frøken d'Espard, men blir likevel mest politisk akutt i fremstillingen av «Spurven» som forliser. Mens Karen angriper hele den liberale tidsalder, og *Aftenrøde* fremstiller hvordan demokratiet lar seg manipulere av en sjalu redaktør, allegoriserer *Ringens sluttet* det demokratiske samfunnets mangel på livskraft og en sterk fører i 1936.

Utviklingen i Hamsuns forfatterskap kan altså ses gjennom det metafysiske livsbegrepet. Uttrykket endrer seg fra en ekspressiv form til en episk anlagt stil hvor Livet stadig inntar en mer sentral og ideologisk plass. I Paul Fechters beskrivelse høres det slik ut: «je älter er wird, desto mehr verzichtet er auch darauf; er läßt nicht mehr sein Gefühl, sein Leben, sondern durch sich hindurch das Gefühl, das Leben sprechen. Er ist Medium ebenso wie seine Gestalten» (Fechter, 1929: 153).<sup>237</sup> På denne måten lar ikke Hamsuns vitalisme seg bare forstå som en «gradvis utvikling av et noenlunde koherent verdensbilde», men også som en forskyvning fra ekspressiv subjektivisme til en langt mer episk stil hvor individet må vike plassen. Det er slik en tydelig kontinuitet fra den ekspressive beskrivelsen av den tidlige dragingen mot Livet til det senere episk anlagte blikket, hvor romanfigurene skyves i bakgrunnen for «Livet selv».

#### Vitalisten Hamsun

Den moderne vitalismen var ikke en statisk tenkning, kunst og praksis. Begreps- og idéhistorisk sett har den sine røtter i den romantiske naturfilosofien, men finner sin moderne filosofiske form i kjølvannet av Schopenhauers metafysiske inversjon og Nietzsches dionysiske livsfilosofi. Til sammen danner livsfilosofien, den biologiske vitalismen og de hverdagskulturelle reformbevegelsene en diskursiv endring i det idéhistoriske landskapet som gjenfinnes i kunsten og litteraturen mellom 1890 og annen verdenskrig.

Vitalismen inntar med dette en sentral posisjon i det idéhistoriske landskapet i Hamsuns periode. Germanisten Wolfdietrich Rasch har i en tysk kontekst beskrevet det kort og konsist på denne måten:

---

<sup>237</sup> «jo eldre han blir, desto mer avstår han også fra det, han lar ikke lenger følelsen sin og livet sitt komme til uttrykk, men lar Livet og Følelsen snakke gjennom seg. Han er et medium like mye som sine figurer».

Leben ist das Grundwort der Epoche, ihr Zentralbegriff, vielleicht noch ausschließlicher geltend als der Begriff der Vernunft für die Aufklärungszeit oder der Begriff Natur für das spätere 18. Jahrhundert (Rasch, 1967: 17).<sup>238</sup>

Opplysningstiden og romantikken er knapt tenkelige uten henholdsvis begrepene «fornuft» og «natur», og når Rasch sammenligner betydningen av det vitalistiske livsbegrepet med dem, sier det mye om hvor grunnleggende vitalismen blir i årene rundt århundreskiftet. Selv om dette ikke kan sies å gjelde i like høy grad for Norge, preger vitalismen det idéhistoriske landskapet også her og merker Hamsuns forfatterskap.

I denne avhandlingen har jeg undersøkt i alt åtte verk fra Hamsuns forfatterskap i et historisk perspektiv, hvorav tre utgjør dramatrilogien om livsfilosofen Ivar Kareno. Jeg har gjort den samtidige kritikken til et utgangspunkt for lesningene, og da særlig ved å sammenligne den tyske og den norske forståelsen av Hamsun. Ved å gjøre dette har jeg fremhevet hvordan vitalismens livsbegrep kan forstås som utgangspunktet for Hamsuns poetikk og hvordan vitalismen preger både forfatterskapets stil og kulturkritikk og hvordan disse to er vanskelig å skille fra hverandre. I tillegg har jeg vektlagt hvordan vitalismen kan forstås som et kontinuitetsbærende element i forfatterskapet, og hvordan poetikk og politikk, litteratur og ideologi veves sammen i dette perspektivet.

Skal jeg nå gripe tilbake og svare på hvilken innflytelse Hamsun har øvd og hvorfor han fortsatt leses, er det nærliggende å vektlegge den vitalistiske fornyelsen Hamsun stod for og hvordan den gir forfatterskapet en egen ekspressiv kraft. Den vitalistiske Hamsun råker fremdeles dype – med Kittangs ord – «klangbotnar» i oss den dag i dag. Dette medfører ikke at lesningen nødvendigvis er politisk eller ideologisk suspekt, men like gjerne at Hamsuns vitalisme (fortsatt) uttrykker noe grunnleggende ved det å være menneske. En slik forståelse av Hamsuns forfatterskap innebærer imidlertid ikke at vitalismen unndrar seg politisk eller moralsk vurdering. Vitalismen og dyrkningen av livskraften har en bakside, og den blir også tydelig i forfatterskapet. I takt med perspektivforskyvningen fra det å nå inn i Livet til at «Livet selv» blir hovedperson, blir den antihumanistiske impulsen stadig tydeligere. Skal jeg dermed også svare konkluderende på spørsmålet om hva

---

<sup>238</sup> «Livet er epokens grunnleggende ord, dets sentralbegrep, kanskje enda mer uinnskrenket gjeldende enn begrepet fornuft var for opplysningstiden, eller begrepet natur var for det senere 18. århundre».

og hvem «vitalisten Hamsun» er, og hva det vitalistiske perspektivet tilbyr forståelsen av forfatterskapet i dag, blir det som følger: Hamsun er en forfatter som opererer med et metafysisk livsbegrep, hvor Livet figurerer som en egen selvstendig kraft. Dette livsbegrepet gir ikke bare forfatterskapet en revolusjonær livsfilosofisk holdning, hvor det å bryte ned barrierene mellom mennesket og Livet er sentralt, men det danner også grunnlaget for hans formelle og stilistiske nyskapning. I løpet av forfatterskapet skifter fokuset fra det at individet skal nå frem til Livet, til Livets egen selvoppholdelse. Med dette forskyves det ekspressive formspråket til en mer episk utforming hvor individets betydning utviskes og slik fremheves også vitalismens kyniske og problematiske sider.

Ved å forstå forfatterskapet på denne måten tilbyr vitalismeperspektivet ikke bare en god inngang til enkeltverker og forholdet mellom form og innhold. Det forklarer også utviklingen i forfatterskapet. I dette perspektivet blir heller ikke litteratur og politikk to separate størrelser, men smelter sammen i en diktning kjennetegnet av en stilistisk pregnans og antihumanistisk impuls vi finner i få andre forfatterskap. Slik løser ikke vitalismeperspektivet Hamsun-problemet, men viser tydelig hvordan det skjønne, det gode og det sanne ikke alltid er ett og det samme.

## Bibliografi

- ADAM, CHRISTIAN 2010. *Lesen unter Hitler : Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich*, Berlin, Galiani.
- ANDERSEN, BRITT 2000a. Det hjemlige og det fremmede i Hamsuns Pan. *Hamsun 2000: 8 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy*. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- ANDERSEN, BRITT 2000b. Maskulinitetens hjemløshet: Knut Hamsuns romaner Siste kapitel og Ringen sluttet. Oslo: Universitetsforlaget.
- ANDERSEN, BRITT 2011. *Ubehaget ved det moderne: kjønn og biopolitikk i Hamsuns kulturkritiske romaner*, Trondheim, Tapir akademisk forl.
- ANDERSEN, LISE PRÆSTGAARD 2010. Tage Skou-Hansens *Det runde bord – og vitalismen*. *Nordica*, 27.
- ANDERSEN, PER THOMAS 2001. *Norsk litteraturhistorie*, Oslo, Universitetsforl.
- ANDERSEN, PER THOMAS 2006. *Identitetens geografi: steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*, Oslo, Universitetsforl.
- ANDERSEN, VILH 1904. *Bacchustoget i Norden*, København, Schubotheske Forlag.
- ANDERSEN, VILHELM. 1917. Den norske bog. *Nationaltidende*, 08.12.
- ANDREAS-SALOMÉ, LOU 1896. *Skandinavische Dichter*. Berlin: Rosenbaum und Hart.
- ANZ, THOMAS. Vitalismus und Kriegsdichtung. In: MOMMSEN, W. J., ed., 1996. R. Oldenbourg Verlag München.
- ANZ, THOMAS 2010. *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, Metzler.
- ANZ, THOMAS & BAASNER, RAINER 2004. *Literaturkritik: Geschichte, Theorie, Praxis*, München, Beck.
- ARNTZEN, EVEN 1990. Skrifta ivold: eit intertekstuellet sveip over Hamsuns "Kareno-triologi". Oslo: Samlaget.
- ARNTZEN, EVEN 2002. Venstrehåndsarbeider? Noen betraktninger rundt Kareno-trilogien. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- ARNTZEN, KNUT OVE 2012. Arktisches Drama und Landschaftsdialoge in szenischer Rezeption: Hamsun, Løveid, Iunker und Fosse – eine andere norwegische Dramatik? In: HOFF, K. (ed.) *Die Gegenwart der Bühne. Aktuelles skandinavisches Drama und Theater*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- ASCHHEIM, STEVEN E. 1992. *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990*, Berkeley, Calif., University of California Press.
- AUBERT, ANDREAS 1895. Kunsten, en livsmagt. *For Kirke og Kultur*.
- BADEN, JENNIFER 2003. Zwischen Freund und Feind: Aspekte des Fremden in Knut Hamsuns Markens grøde. Glückstadt: Verlag J.J. Augustin.
- BARCLAY-NITTER, JOHAN. 1942. Førsteoppførelsen av "Munken Vendt" i Norge: Knut Hamsun som dramatiker. *Aftenposten*, 18.03.



- BARTELS, ADOLF 1913. *Einführung in die Weltliteratur (von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart) im Anschluss an das Leben und Schaffen Goethes*, München, Callwey.
- BAUMGARTNER, WALTER 1977. Det store spelet og Blut und Boden. Mystikk og kritikk i Bufast-bøkene av Tarjei Vesaas. *Syn og Segn*, 83.
- BAUMGARTNER, WALTER 1979. *Triumph des Irrealismus: Rezeption skandinavischer Literatur im ästhetischen Kontext : Deutschland 1860 bis 1910*, Neumünster, Wachholtz.
- BAUMGARTNER, WALTER 1997. "Segen der Erde" im Kampf gegen den "Bolschewismus der Poesie". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 27(1997)Nr. 107, S. 19-39.
- BAUMGARTNER, WALTER 1998. *Den modernistiske Hamsun*, [Oslo], Gyldendal.
- BENNETT, ANDREW & ROYLE, NICHOLAS 2004. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Harlow, Pearson Longman.
- BERENDSOHN, WALTER A. 1929a. *Knut Hamsun: das unbändige Ich und die menschliche Gemeinschaft*, München, Albert Langen.
- BERENDSOHN, WALTER A. 1929b. Knut Hamsuns Aufnahme in Deutschland. *Deutschnordisches Jahrbuch*, 8.
- BERGSON, HENRI 2009. Utviklingens betydning. *Prosopopeia*, 16.
- BERMAN, ART 1994. *Preface to Modernism*, Urbana, University of Illinois Press.
- BERNDORF, A. 1895. An des Reiches Pforten. *Erstes Wiener Abendblatt für Sonn- und Feiertage*, 1.12.
- BEYER, EDVARD 1966. *Profiler og problemer*, Oslo, Aschehoug.
- BEYER, EDVARD 1995. *Fra Hamsun til Falkberget*, [Oslo], Cappelen.
- BEYER, HARALD. 1936. Knut Hamsun's nye bok. *Bergens Tidende*, 2.10.
- BEYER, HARALD 1958. *Nietzsche og Norden*, Bergen, Grieg.
- BIENSTEIN, KARL 1901. Knut Hamsun. *Das literarische Echo*, 5.
- BING, JUST 1904. *Norsk litteraturhistorie*, Kristiania, Frem.
- BJØRNSON, BJØRNSTJERNE 1872. *Sigurd Jorsalfar*, Kjøbenhavn, Gyldendal.
- BJØRNSON, BJØRNSTJERNE 1896. Den moderne norske literatur. *Kringsjaa: 14-dagligt Tidsskrift*. Kristiania: Olaf Norli.
- BLEKASTAD, IVAR B. 1976. *Gausdal: 100 år på fjellet : fra Gausdal sanatorium 1876 til Gausdal høifjellshotell 1976*, Gausdal, AS Høifjeldssanatoriet i Gausdal.
- BLOOM, HAROLD 1994. *The Western canon: the books and school of the ages*, New York, Harcourt Brace.
- BOASSON, FRODE LERUM 2008. *Mellom frafall og fornuft: en undersøkelse av det humanes problem i Thomas Manns Trolldomsfjellet*, Bergen, F.L. Boasson.
- BOLLENBECK, GEORG 1994. *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt am Main, Insel.
- BOLLENBECK, GEORG 2007. *Eine Geschichte der Kulturkritik*, München, C.H. Beck.
- BONDEVIK, HILDE & STENE-JOHANSEN, KNUT 2011. *Sykdom som litteratur: 13 utvalgte diagnoser*, [Oslo], Unipub.
- BORUP, ANNE, LASSEN, MORTEN & HAARDER, JON HELT 2005. *Modernismen til debat*, [København], Gyldendal.

- BRANDES, EDVARD. 1894. Nye Bøger. *Politiken*, 07.12.
- BRANDES, EDVARD. 1895. Nye Bøger. Knut Hamsun. *Politiken*, 05.07.
- BRANDES, EDVARD. 1898. Nye Bøger – Knut Hamsun. *Politiken*.
- BRANDES, GEORG 1889. Aristokratisk Radikalisme. En Afhandling om Friedrich Nietzsche. *Tilskueren*, August, 565-613.
- BRANDES, GEORG 1906. *Emigrantlitteraturen ; Den romantiske Skole i Tyskland*, København, Gyldendal.
- BREKKE, PÅL ROAR 2012. *En stanset vandrer: Nietzsche-temaer i Knut Hamsuns Mysterier*, Oslo, P.R. Brekke.
- BREUER, STEFAN 1990. Die 'Konservativen Revolution' – Kritik eines Mythos. *Politische Vierteljahresschrift. Zeitschrift der Deutschen Vereinigung für Politische Wissenschaft*, 31, 585-608.
- BREUER, STEFAN 2010. *Die Völkischen in Deutschland: Kaiserreich und Weimarer Republik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BREVES, WILHELM. 1918. Knut Hamsun. *Weser-Zeitung*, 18.04.1918.
- BRINCHMANN, ALEX & EVENSMO, SIGURD 1968. *Norske forfattere i krig og fred: Den Norske forfatterforening 1940-1968 : utgitt til 75-års jubileet 15. november 1968*, Oslo, Gyldendal.
- BRINCHMANN, CHR. 1896. Bøger og Tidsskrifter. *Dagbladet*, 03.05.
- BRINCHMANN, CHRISTOFER. 1894. Literatur-Tidende. *Dagbladet*, 13.12.
- BRYNHILDSVOLL, KNUT 1999. Knut Hamsuns Siste kapittel: fin de partie avant Fin de partie. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- BRYNILDSEN, AASMUND 1973. *Svermeren og hans demon: fire essays om Knut Hamsun 1952-1972*, Oslo, Dreyer.
- BRAATØY, TRYGVE 1979. *Livets sirkel: bidrag til analyse av Knut Hamsuns diktning*, [Oslo], Cappelen.
- BUCHHOLZ, KAI 2001. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe.
- BUKDAHL, JØRGEN 1924. *Norsk national Kunst: litterære Essays*, København, Aschehoug.
- BULL, FRANCIS 1954. *Knut Hamsun på ny*, [Oslo], Det norske studentersamfund : Akademisk forlag.
- BULL, FRANCIS 1982. *Bjørnstjerne Bjørnson*, Oslo, Aschehoug.
- BURG, PAUL. 1924. "Der Zauerberg" und "Das letzte Kapitel". *Eisenacher Zeitung*, 05.12.1924.
- BUSK-JENSEN, LISE, WIVEL, HENRIK, FRANDSEN, JOHANNES NØRREGAARD, RICHARD, ANNE BIRGITTE, GJESING, KNUD BJARNE & HANDESTEN, LARS 2009. *Dansk litteraturs historie 1870-1920*, København, Gyldendal.
- BØDTKER, SIGURD 1924. *Kristiania-premierer gjennom 30 aar*, Kristiania, Aschehoug.
- CARLSSON, ANNI 1966. Noch einmal: Das deutsche Hamsun-Bild. *Edda*. Oslo: Universitetsforl.
- CASPARI, THEODOR. 1902. Munken Vendt af Knut Hamsun. *Morgenbladet*, 06.11.
- CHRISTENSEN, HJALMAR 1893. *Unge nordmænd: et kritisk grundrids*, Kristiania, Aschehoug.

- CHRISTENSEN, HJALMAR 1901. Knut Hamsun som dramatiker. Kristiania: Olaf Norli.
- CHRISTENSEN, HJALMAR 1903. Knut Hamsun: Munken Vendt. *Kringsjaa*, Januar–Juni.
- CLAUSEN, JULIUS 1902. Literatur. *Berlingske Tidende*, 20.11.
- CLAUSEN, ROALD & MYRNES, PETTER 1989. *Vefsn sanatorium 1915-1985*, Mosjøen, Stiftelsen Vefsn sanatorium.
- COHEN, DEBORAH 1998. Kriegsoffer und Heldentot. In: SPILKER, R. & ULRICH, B. (eds.) *Der Tod als Maschinist: der industrialisierte Krieg 1914-1918 : Katalog*. Bramsche: Rasch Verlag.
- COLLIN, CHR 1894. *Kunsten og Moralen: Bidrag til Kritik af Realismens Digtere og Kritikere*, Kjøbenhavn, Gyldendal.
- DAHL, WILLY 1989. *Tid og tekst 1935-1972: med et sluttkapittel om tekstene i 70- og 80-årene*, Oslo, Aschehoug.
- DALE, JOHS A. 1936. Hamsuns nye bok. *Norsk Tidend*, 01.10.
- DAM, ANDERS EHLERS 2010. *Den vitalistiske strømning: i dansk litteratur omkring år 1900*, Århus, Aarhus Universitetsforlag.
- DANNHEIM, EBERHARD 1937. *Der Bauer im norwegischen Roman*, Dresden, Dittert.
- DEBES, INGE. 1923. Siste Kapitel: Knut Hamsuns nye bok. *Nationen*, 27.10.1923.
- DILTHEY, WILHELM 2005. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Stuttgart, Teubner.
- DINGSTAD, STÅLE 2003. *Hamsuns strategier: realisme, humor og kynisme*, [Oslo], Gyldendal.
- DINGSTAD, STÅLE 2005. *Den Litterære Hamsun*, Bergen, Fagbokforlaget.
- DINGSTAD, STÅLE 2011. From the conscious life of the mind - Hamsun as a national satirist. In: DINGSTAD, S. (ed.) *Knut Hamsun: transgression and worlding*. Trondheim: Tapir Academic Press.
- DOWDEN, STEPHEN D. 1999. *A Companion to Thomas Mann's Magic Mountain*, Rochester, Camden House.
- DRAGVOLL, JOHAN 2000. Hamsun, Pan og Schopenhauer. *Edda*. Oslo: Universitetsforl.
- DRIESCH, HANS 1908. *The Science and Philosophy of the Organism*, London, Adam and Charles Black.
- DRIESCH, HANS 1922. *Geschichte des Vitalismus*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth.
- DUUS, FRITS. 1917. Knut Hamsun: Markens grøde. *Aftenposten*, 5.12.
- DUUS, FRITS. 1923. Knut Hamsun: Siste Kapitel. *Trondhjems Adresseavis*, 29.10.1923.
- EDSCHMID, KASIMIR 1922. *Hamsun/Flaubert: zwei Reden*, Hannover, Wolf Albrecht Adam Verlag.
- EDWARDS, PAUL 1967. *The Encyclopedia of philosophy*, New York, Macmillan.
- EGLINGER, HANNA 2008. "Egentlig var det hele begyndt uten begyndelse" : landnåm som begynnelseskonsept i Markens Grøde. Hamarøy: Hamsun-selskapet.

- EGLINGER, HANNA & HEITMANN, ANNEGRET 2010. *Landnahme : Anfangserzählungen in der skandinavischen Literatur um 1900*, München, Fink.
- EIDE, KARL. 1923. Hamsuns nye bok. *Teledølen*, 03.11.1923.
- ELIAS, NORBERT 1997. *Über den Prozeß der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- ELSTER, HANNS MARTIN 1920a. Knut Hamsun. *Der Türmer. Monatschrift für Gemüt und Geist*.
- ELSTER, KRISTIAN. 1917. Knut Hamsun. Markens Grøde. *Norske Intelligenssedler*, 09.12.
- ELSTER, KRISTIAN 1920b. *Fra tid til anden : bøker og digtere*, Kristiania, Aschehoug.
- ELSTER, KRISTIAN 1924. *Illustrert norsk litteraturhistorie II. Fra vergelandstiden til vore dage*, Oslo, Gyldendal.
- EMBERLAND, TERJE & KOTT, MATTHEW 2012. *Himmlers Norge: nordmenn i det storgermanske prosjekt*, Oslo, Aschehoug.
- ERIKSEN, RICHARD. 1917. Civilisation eller kultur? *Aftenposten*, 15. Desember
- ESCHER, KARL 1908. Ein Paar Gedanken über Knut Hamsun *Neue Revue. Halbmonatsschrift für das öffentliche Leben*.
- ESMANN, GUSTAV 1885. *Gammel Gæld: to Noveller*, Kjøbenhavn, P.G. Philipsen.
- ESPMARK, KJELL 1986. *Det litterära Nobelpriset : principer och värderingar bakom besluten*, Stockholm, Norstedts.
- FANGEN, RONALD. 1917. Knut Hamsuns nye bok. *Dagbladet*, 3. Desember.
- FANGEN, RONALD. 1923. Knut Hamsuns nye bok. *Dagbladet*, 27.10.1923.
- FANGEN, RONALD 1929. Litt om filosofen. [Oslo]: Gyldendal.
- FANGEN, RONALD 1936. Knut Hamsun 'Ringens Sluttet'. *Tidens Tegn*.
- FECHTER, PAUL 1929. Knut Hamsun. Zum 70. Geburtstag am 4. August. *Deutsche Rundschau*.
- FERGUSON, ROBERT 2010. *Enigma: the Life of Knut Hamsun*, London, Faber and Faber.
- FIGUEIREDO, IVO DE 2014. *Ord/kjøtt: norsk scenedramatikk 1890-2000*, [Oslo], Cappelen Damm.
- FJELD, NIKOLAI SKARSEM 2002. *"Jeg er tåken": Markens grøde og Hamsuns modernitetserfaring*, [Oslo], [N. Skarsem Fjeld].
- FRANCK, HANS. 1939. Zauberer aus dem Norden. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 04.08.
- FRICH, ØVRE RICHTER. 1902. Knut Hamsun: "Munken Vendt". *Aftenposten*, 26.10.
- FRIESE, WILHELM 1965. Das deutsche Hamsun-Bild. *Edda*. Oslo: Universitetsforl.
- FRIESE, WILHELM 1966. Hamsun und der Jugendstil. *Edda*. Oslo: Universitetsforl.
- GARBORG, ARNE 1890. Friedrich Nietzsche af Ola Hansson. *Samtiden*, 1.
- GARBORG, ARNE 1980. *Trøtte mænd*, Oslo, Aschehoug.
- GIERSING, MORTEN, THOBO-CARLSEN, JOHN & WESTERGAARD-NIELSEN, MIKAEL 1975. *Det reaktionære oprør: om fascismen i Hamsuns forfatterskab*, Kongerslev, GMT.

- GILJE, KARIANNE BJELLÅS 1996. "Hæng dem!" : analyse av Knut Hamsuns sakprosa i "barnemorddebatten", Oslo, Universitetet i Oslo, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap.
- GILJE, KARIANNE BJELLÅS 1997. "Hæng Barnemorderskene!": Knut Hamsun som avisdebattant. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- GIMNES, STEINAR 2011. "Å hvor det vender sig i mig av motbydelighet for livet": "vestleg" vs. "austleg" : ein komparasjon av Hamsuns Benoni og Rosa (1908) og Ringen sluttet (1936). Oslo: Universitetsforl.
- GRABOWSKI, SIMON 1969. Kareno in Nordland: a study of Livets Spil. Oslo: Universitetsforl.
- GREENBLATT, STEPHEN 1989. Towards a Poetics of Culture. In: VEESER, H. A. (ed.) *The New Historicism*. New York: Routledge.
- GRIEG, NORDAHL 1974. *Veien frem: artikler i utvalg*, Oslo, Gyldendal.
- GRIFFIN, ROGER 2002. The Primacy of Culture: The Current Growth (Or Manufacture) of Consensus within Fascist Studies. *Journal of Contemporary History*, 37, 21-43.
- GUJORD, HEMING 2009. Knut Hamsun in Germany: a map of misreadings? *Knut Hamsun abroad: international reception*. London: Norvik Press.
- H.L. 1894. Nye Bøger. *Aftenbladet*, 04.12.
- HAGEN, ALF VAN DER 2013. *Dag Solstad: uskrevne memoarer*, Oslo, Oktober.
- HAGEN, ERIK BJERCK 2000. *Litteratur og handling: pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre*, Oslo, Universitetsforl.
- HAGEN, ERIK BJERCK 2009. *Den Norske litterære kanon: 1700-1900*, Oslo, Aschehoug.
- HALLERT, BIRGITTA, SKOOT, STIG GUNNAR & STRÖM, GÖRAN 1983. *Nobelpriset i litteratur 1901-1982*, Stockholm, Marieberg.
- HALSE, SVEN 2004. Vitalisme – fænomen og begreb. *Kritik*, 171, 7.
- HALSE, SVEN 2006. Vitalismen – flere tilløb til en begrebsdiskussion. *Kritik*, 182, 6.
- HALSE, SVEN 2009. Vitalisme: Begrebets anvendelse og rækkevidde i en kulturanalytisk kontekst. *Prosopopeia*, 3/4.
- HAMBRO, C. J. 1917. Knut Hamsun: Markens Grøde. *Morgenbladet*, 21.12.
- HAMBRO, C. J. 1923. Knut Hamsun: Siste Kapitel. *Morgenbladet*, 03.11.1923.
- HAMECHER, PETER 1918. Über Segen der Erde. *Vorwärts*.
- HAMSUN, ARILD 1961. *Om Knut Hamsun og Nørholm*, Oslo, Aschehoug.
- HAMSUN, KNUT 1889a. *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, København, Philipsen.
- HAMSUN, KNUT 1889b. *Lars Oftedal: Udkast*, Bergen, Litleré.
- HAMSUN, KNUT 1890a. *Fra det ubevidste Sjæleliv. Samtiden*, 1.
- HAMSUN, KNUT 1890b. *Sult*, København, Philipsen.
- HAMSUN, KNUT 1892. *Mysterier: Roman*, København, Philipsen.
- HAMSUN, KNUT 1893a. *Ny Jord: Roman*, København, Philipsen.
- HAMSUN, KNUT 1893b. *Redaktør Lynge: Roman*, København, Philipsen.
- HAMSUN, KNUT 1894. *Pan: af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*, København, Philipsen.
- HAMSUN, KNUT 1895. *Ved Rigets Port: Forspil*, København, Philipsen.
- HAMSUN, KNUT 1896. *Livets Spil*, København, Det Nordiske Forlag.

- HAMSUN, KNUT 1898. *Aftenrøde: Slutningsspil*, København, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1902. *Munken Vendt: Brigantinens Saga, 1*, København, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1904. *Det vilde Kor: Digte*, København, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1908. *Rosa: af Student Parelius' Papirer*, Kristiania, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1912. *Den sidste Glæde: Skildringer*, Kristiania, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1913. *Børn av Tiden: Roman*, Kristiania, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1917. *Markens grøde*, Kristiania, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1920. *Konerne ved Vandposten: roman*, Kristiania, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1923. *Siste kapitel: roman*, Kristiania, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1933. *Men Livet lever*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1936. *Ringens sluttet: roman*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1941. På besøk hos Knut Hamsun på Nørholm. Arkiv nr: 2146, Kutt nr: 06 ed. Oslo: NRK.
- HAMSUN, KNUT 1967. *Hunger*, London, Farrar, Strauss & Giroux.
- HAMSUN, KNUT 1994. *Knut Hamsuns Brev 1879-1895*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1995. *Hamsuns brev 1896-1907*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1996. *Knut Hamsuns brev 1908-1914*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 1997. *Hamsuns brev 1915-1924*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 2000. *Knut Hamsuns brev 1934-1950*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 2007. *Den gåtefulle ; Bjørger ; Livsfragmenter*, [Oslo], Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 2008a. *Munken Vendt*, [Oslo], Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 2008b. *På turné*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 2009a. *Det vilde kor ; En fløyte lød i mit blod*, [Oslo], Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 2009b. *Taler på torvet I*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, KNUT 2009c. *Taler på torvet, II*, Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, MARIE 1953. *Regnbuen*, Oslo, Aschehoug.
- HAMSUN, TORE 1992. *Knut Hamsun - min far*, Oslo, Gyldendal.
- HANSEN, HARALD 1890. Skandinavische Briefe. *Freie Bühne für modernes Leben*, 1.
- HANSEN, OLE CONRAD 1935. *Reisen til New Zealand*, Oslo, Tiden.
- HANSSON, OLA 1890a. Aus dem Lande der Armut und Dichtung. *Das Magazin für Literatur: Vereinsorgan d. Freien Literarischen Gesellschaft zu Berlin*, 48.
- HANSSON, OLA 1890b. *Friedrich Nietzsche: hans personlighed og hans system*, Christiania, Cammermeyer.
- HAUGAN, JØRGEN 2006. *Solgudens fall: Knut Hamsun - en litterær biografi*, Oslo, Aschehoug.
- HEFTRICH, ECKHARD 1996. Der Zauberberg – nach siebzig Jahren. *Thomas Mann Jahrbuch*, 9.
- HEIMANN, M. 1895. Unsere erzählende Literatur. *Neue deutsche Rundschau*, 6.
- HEITMANN, ANNEGRET 2008. Am Anfang war das Land. Landnahme als Anfangskonstellation in Skandinavischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts. In: MÜLDER-BACH, I. & SCHUMACHER, E. (eds.) *Am Anfang war ... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*. Paderborn: Fink, Wilhelm.

- HELLAND, FRODE & WÆRP, LISBETH PETTERSEN 2005. *Å lese drama: innføring i teori og analyse*, Oslo, Universitetsforl.
- HEMMER, BJØRN 1995. *Sørlandet og litteraturen*, Kristiansand, Høgskoleforl.
- HENRIKSSSEN, F. B. 1923. Knut Hamsun: Om Siste Kapitel. *Bergens Tidende*, 20.11.1923.
- HERF, JEFFREY 1984. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HERZFELD, MARIE 1893. Knut Hamsun. *Menschen und Bücher. Literarische Studien*.
- HOEL, SIGURD. 1923. Hamsuns nye bok. *Arbeideren*, 03.11.
- HOEL, SIGURD 1929. Knut Hamsun 70 år. *Samtiden*. Oslo: Aschehoug.
- HOEL, SIGURD. 1936. Hamsuns nye roman. *Dagbladet*, 1.10.
- HOEL, SIGURD 1955. *Tanker om norsk diktning*, Oslo, Gyldendal.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON 1912. *Der Tod des Tizian ; Idylle: zwei Dichtungen*, Leipzig, Insel-Verlag.
- HOLM, HELGE VIDAR, LÆGREID, SISSEL & SKORGEN, TORGEIR 2014. *Europe and its interior other(s)*, Aarhus, Aarhus University Press.
- HOLST, LARS. 1902. Munken Vendt. Knut Hamsun. *Dagbladet*, 02.11.
- HUMPÁL, MARTIN 1998a. Editing and interpreting: two editions of Hamsun's Pan and the question of the fictional authorship of "Glahns død". Oslo: Universitetsforl.
- HUMPÁL, MARTIN 1998b. *The roots of modernist narrative: Knut Hamsun's novels Hunger, Mysteries, and Pan*, Oslo, Solum.
- HUSEBY, OLAF 1904. Bøgenes Konge. *Kringsjaa*, 495-500.
- HÜBSCHER, ARTHUR 1924. "Der Zauberberg" und "Das letzte Kapitel" *Süddeutsche Monatshefte*, 21(1924/25)Nr. 11, S. 49.
- HØST, ELSE 1963. Kulturfilosofi i Knut Hamsuns forfatterskap. *Edda*, 50.
- HØYUM, NINA FRANG 1997. "- en paavirkning av livets blinde kræfter": Arthur Schopenhauers innflytelse på Knut Hamsuns litteratur, [Oslo], [N.F. Høyum].
- HØYUM, NINA FRANG. 2009. *Markens grøde som kilde og historiefortelling* [Online]. Available: [http://www.nordland-akademi.no/sites/default/files/Foredrag\\_N\\_F\\_Hoyum\\_Melbu4juli09.pdf](http://www.nordland-akademi.no/sites/default/files/Foredrag_N_F_Hoyum_Melbu4juli09.pdf) [2015].
- HAALAND, ARILD 1987. *Hamsun: spenninger og slør*, [Oslo], Universitetsforlaget.
- IBSEN, HENRIK 2007. *Episk Brand (1864/65) ; Brand (1866) ; Peer Gynt (1867)*, Oslo, Aschehoug [Universitetet i Oslo].
- JACOBS, JÜRGEN 1972. *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Mynchen.
- JAMESON, FREDRIC 2002. *A singular modernity: essay on the ontology of the present*, London, Verso.
- JANAWAY, CHRISTOPHER 1999. *The Cambridge companion to Schopenhauer*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JENSEN, JOHANNES V. 1907. *Den ny Verden. Til international Belysning af Nordisk Bondekultur*, København, Gyldendal.
- JENSEN, JOHANNES V. 1935. *Dr. Renaults fristelser*, København, Gyldendal.

- JERNSLETTEN, KRISTIN 2003. Det samiske i Markens grøde : erfaringer formidlet og fornektet i teksten. *Nordlit: Festskrift til Nils Magne Knutsen*. [Tromsø]: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø.
- JOB. 1894. Pan. *Dagsposten*, 22.12.
- JOHANNESSEN, ODDBJØRN 2005. Dramatisk raptus. Bergen: Fagbokforl.
- JONES, DONNA V. 2010. *The racial discourses of life philosophy: négritude, vitalism, and modernity*, New York, Columbia University Press.
- JØRGENSEN, JOHANNES 1915. *En fremmed : Sommer : Livets træ : Hjemvee*, København, Gyldendal.
- JØRGENSEN, JOHN CHRISTIAN 2010a. Overperfekt debut med brev fiktion. Gustav Esmann som novelist. In: GIMNES, S., DAHLERUP, P. & ANDERSEN, P. T. (eds.) *Brev: til Jorunn på 70-årsdagen*. Trondheim: Tapir akademisk forl.
- JØRGENSEN, AAGE 2010b. Vitalisme på dansk – en præsentation. *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 31.
- K.O.T. 1917. Nye Bøker. *Ny tid*, 8. desember.
- K.O.T. 1936. Knut Hamsuns nye bok. *Ny tid*, 2.10.
- KAFKA, FRANZ 1983. *Tagebücher 1910-1923*, [Frankfurt], Fischer.
- KAHN, HARRY 1919. Über Segen der Erde. *Die Weltbühne: Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft.*, 15(1919), S. 290-294.
- KEHLER, HENNING. 1923. Hamsuns nye Bog: "Sidste Kapitel". *Politiken*, 27.10.1923.
- KENT, CHARLES 1919. Et moderne læredigt. *Nordisk tidsskrift*, 1919, S. 101-110.
- KENT, CHARLES 1925. Norske litteraturbilleder 1923-24. *Norsk tidsskrift för vetenskap, konst och industri*, 1(1925).
- KERBS, DIETHART & REULECKE, JÜRGEN 1998. *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Wuppertal, Hammer.
- KETELSEN, UWE- K. 1983. Das Zeitalter des Holzlöffels - das Zeitalter der Kartoffel : eine ergänzende Erwiderung auf E. Rumbkes Interpretation von Hamsuns Roman "Segen der Erde".
- KIRKEGAARD, PETER 1975. *Knut Hamsun som modernist*, [København], Medusa.
- KITTANG, ATLE 1995. Hamsun, Pan og Paris. *Hamsun i Paris: 8 foredrag fra Hamsun-dagene i Paris 1994*. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- KITTANG, ATLE [1984] 1996. *Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjonsromaner frå Sult til Ringen sluttet*, Oslo, Gyldendal.
- KITTANG, ATLE, EIDE, EILIV & AARSETH, ASBJØRN 1987. *Europeisk litteraturteori: fra antikken til 1900*, Bergen, Universitetsforlaget.
- KNUDSEN, JØRGEN 2008. *GB: en Georg Brandes-biografi*, [København], Gyldendal.
- KOLLOEN, INGAR SLETEN 2004. *Erobreren*, [Oslo], Gyldendal.
- KOLLOEN, INGAR SLETEN 2003. *Svermeren*, [Oslo], Gyldendal.
- KOOPMANN, HELMUT 2005. *Thomas Mann Handbuch*, Stuttgart, Kröner.
- KRAG, VILHELM 1890. *Sult. Fortælling av Knut Hamsun*, Kristiansand.
- KROG, HELGE. 1914. Nationalteateret. Ved Rigets Port. *VG*, 26.3.



- KROUK, DEAN N. 2009. Prophet of regeneration: On two fascist readings of Knut Hamsun. *Nordlit.*
- KROUK, DEAN N. 2011. *Catastrophes of Redemption: Modernism and Fascism in Norway*. UC Berkeley.
- KURZKE, HERMANN 2006. *Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk*, München, Beck.
- L.L. 1936. Hamsuns nye bok. *Fædrelandsvennen*, 5.10.
- LAMM, MARTIN 1961. *August Strindberg*, Stockholm.
- LANDQUIST, JOHN 1917. *Knut Hamsun: en studie över en nordisk romantisk diktare*, Stockholm, Bonnier.
- LANGBEHN, JULIUS 1893. *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig, Hirschfeld.
- LANGDAL, JON 1999. Hvordan trylle bort det ubehagelige?: et blikk i den magiske forskning. Oslo: Aschehoug.
- LANGE, SVEN. 1902. Nye Bøger. *Politiken*, 11.11.
- LANGE, SVEN. 1917. Knut Hamsuns nye bog. *Politiken*, 09.12.
- LANGE, WOLFGANG 1956. Hamsuns Elementargeister. *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- LARSEN, ALF 1964. *I kunstens tjeneste: essays*, Oslo, Dreyer.
- LARSEN, LARS FRODE 1980. *Dikteren og døden: en studie i Knut Hamsuns forfatterskap og livssyn*, Oslo, [L.F. Larsen].
- LARSEN, LARS FRODE 1998. *Den unge Hamsun: (1859-1888)*, Oslo, Schibsted.
- LARSEN, LARS FRODE 2001. *Radikaleren. Hamsun ved Gjennombruddet (1888-1891)*, Oslo, Schibsted.
- LARSEN, LARS FRODE 2002. *Tilværelsens udlænding: Hamsun ved gjennombruddet (1891-1893)*, Oslo, Schibsted.
- LAVOLL, HANS 2002. Lyster sanatorium. [Luster?]: Sogelaga i Luster kommune i samarbeid med Luster kulturkontor.
- LEHNERT, HERBERT & WESSELL, EVA 1991. *Nihilismus der Menschenfreundlichkeit: Thomas Manns "Wandlung" und sein Essay Goethe und Tolstoi*, Bern, Francke.
- LEIS, INGO & STADLER, HERMANN 1997. *Wege in die Moderne, 1890-1918*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- LEVERTIN, OSCAR & HEIDENSTAM, VERNER VON 1890. *Pepitas bröllop: en literaturanmälan*, Stockholm, Bonnier.
- LIEN, ASMUND 1993. Pans latter. *Edda*. Oslo: Universitetsforl.
- LOFTHOUSE, RICHARD A. 2005. *Vitalism in modern art, c. 1900-1950: Otto Dix, Stanley Spencer, Max Beckmann, and Jacob Epstein*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press.
- LORENZ, MAX 1898. Knut Hamsun. *Preußische Jahrbücher* 93.
- LUKÁCS, GYÖRGY 1962. *Die Zerstörung der Vernunft, Werke Band 9*, Neuwied, Luchterhand.
- LUND, AXEL 1880. *Kort Fremstilling af de norske Kursteders Udvikling og Kurmidler*, Kristiania, Cammermeyer.
- LÖWENTHAL, LEO 1937. Knut Hamsun. Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie. *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI, S. 295-345.
- MAHRHOLZ, WERNER. 1919. Über Segen der Erde. *Preussische Jahrbücher*.
- MANN, THMAS 2002a. *Essays II*, Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag.

- MANN, THOMAS 1975. *Dichter über ihre Dichtungen*, München, Heimeran/S. Fischer.
- MANN, THOMAS 2002b. *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- MANN, THOMAS 2003. *Tagebücher 1918–1921*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- MANN, THOMAS 2004. *Frühe Erzählungen: 1893-1912*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- MANN, THOMAS 2005. *Trolldomsfjellet*, [Oslo], Gyldendal.
- MANN, THOMAS 2009. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- MARCUS, CARL DAVID. 1924. Knut Hamsuns neuer Roman. *Neue Freie Presse*, 14.12.1924.
- MARHOLM, LAURA 1890. Om Kvindesagen. *Samtiden*, 1.
- MARKUSSEN, BJARNE 2011. Markens døde : forbrytelse og straff i Knut Hamsuns Markens Grøde. Oslo: Universitetsforl.
- MARSTRANDER, JAN FR 1959. *Det ensomme menneske i Knut Hamsuns diktning: betraktninger omkring "Mysterier" og et motiv*, [Oslo], Det norske studentersamfunds kulturutvalg.
- MARSTRANDER, JAN FR 1961. Fra Konerne ved Vandposten til Ringen sluttet. In: HAMSUN, A. (ed.) *Om Knut Hamsun og Nørholm*. Oslo: Aschehoug.
- MARTENS, GUNTER 1971. *Vitalismus und Expressionismus: ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Stuttgart, Kohlhammer.
- MASCHER, B. 1934. Knut Hamsun und die deutsche Zeitungskritik. Leipzig: VEB Fachbuchverlag.
- MATZ, JESSE 2004. *The modern novel : a short introduction*, Malden, Mass., Blackwell Pub.
- MAZOR, YAIR 1984. The epilogue in Knut Hamsun's Pan: the questionable combination, the analogous connection and the rhetorical compensensation. Oslo: Universitetsforl.
- MCFARLANE, JAMES 1956. *The whisper of the blood: a study of Knut Hamsun's early novels*, New York, The Modern Language Association of America.
- MENDELSSOHN, PETER DE 1953. *Der Geist in der Despotie: Versuche über die moralischen Möglichkeiten des Intellektuellen in der totalitären Gesellschaft*, Berlin, F.A. Herbig.
- MEYER, THEO 1993. *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen, Francke Verlag.
- MITCHELL, ROBERT 2013. *Experimental life: vitalism in Romantic science and literature*, Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- MOI, TORIL 2006. *Ibsens modernisme*, Oslo, Pax.
- MOMMSEN, WOLFGANG J. 1996. Einleitung: Die deutschen kulturellen Elite im Ersten Weltkrieg. In: MOMMSEN, W. J. & MÜLLER-LUCKNER, E. (eds.) *Kultur und Krieg : die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. München: Oldenbourg.
- MONTROSE, LOUIS A. 1989. Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. In: VEESER, H. A. (ed.) *The New historicism*. New York: Routledge.

- MORBURGER, CARL 1914. Hamsun als Dramatiker. *Blätter des Deutschen Theaters und Kammerspiele*, 3.
- MORGENSTERN, GUSTAV 1896. Ein Streifblick auf die jüngere norwegische Literatur. *Pan*, 2.
- MORTENSEN, PETER 2009. "Green by this time tomorrow!": Knut Hamsun's alternative modernity. Philadelphia, Pa.: Temple University.
- MULHERN, FRANCIS 2000. *Culture/metaculture*, London, Routledge.
- MÜLLER, ROBERT 1921. Knut Hamsun. *Die neue Rundschau, XXXIIter Jahrgang der freien Bühne*.
- MÜNZER, KURT 1924. Über Das letzte Kapitel. *Die Literatur. Monatschrift für Literaturfreunde*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt.
- N.N 1896. *Die Gesellschaft, ?*
- N.N 1923. De nye Bøger. *Den nye Litteratur : dansk Litteraturtidende*, 1(1923/24), S. 95-96.
- N.N. 1924. Literarische Notizen: Sanatoriums - Romane. *Der Bund*, 26. Nov.
- N.S. 1923. Knut Hamsuns Bok. *Social-Demokraten*, 06.11.1923.
- NERBØVIK, JOSTEIN 1999. *Norsk historie 1860-1914*, Oslo, Samlaget.
- NESBY, LINDA 1999. Ironi og metafiksjonalitet i Siste Kapitel. *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, S. 151-178.
- NESBY, LINDA 2006. En studie av Knut Hamsuns Pan (1894) med vekt på naturrepresentasjonen. *Tid og rom i Hamsuns prosa (II)*. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- NESBY, LINDA. 2008. *En analyse av Knut Hamsuns romaner Pan, Markens grøde og Landstrykere med utgangspunkt i kronotopbegrepet*. Universitetet i Tromsø, Det humanistiske fakultet, Institutt for kultur og litteratur.
- NETTUM, ROLF NYBOE 1970. *Konflikt og visjon: hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*, Oslo, Gyldendal.
- NETTUM, ROLF NYBOE 1996. Knut Hamsuns dramatik: fjelebod eller tempel? Oslo: Bokvennen forlag.
- NEUMANN, MICHAEL 2002. *Der Zauberberg. Kommentar*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag.
- NICKEL, A. 1935. Knut Hamsun. *Badische Schule*, 2(1935)Beilage, S. 237.
- NIDDEN, EZARD 1919. Neuere Skandinavische Erzählungen 2. *Kunstwart*, 32(1918/19)Nr. 22, S. 146-147.
- NIEKERK, CARL 2010. *Reading Mahler: German culture and Jewish identity in fin-de-siècle Vienna*, Rochester, N.Y., Camden House.
- NIELSEN, LOUISE EBBESEN 2011. Livets hvileløse rytme. Vitalismen som litterær strømning *Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse*, 6, 2011.
- NIEMIROWSKI, WIĘCZYŚLAW A. 2000. *Der Schriftsteller Ola Hansson in Berlin 1890-1893: Untersuchungen zu literarischen Wechselwirkungen zwischen Skandinavien und Deutschland*, Lublin, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1889. Saalunde talte Zarathustra. *Ny Jord*, Marts: I-II Hæfte.

- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1999a. *Also sprach Zarathustra*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1999b. *Der Fall Wagner ; Götzen-Dämmerung ; Der Antichrist ; Ecce homo ; Dionysos-Dithyramben ; Nietzsche contra Wagner*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1999c. *Die Geburt der Tragödie ; Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV ; Nachgelassene Schriften 1870-1873*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1999d. *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1999e. *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 2008a. *Avgudenes ragnarok, eller Hvordan man filosoferer med hammeren*, Oslo, Spartacus.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 2008b. *Avgudenes ragnarok, eller Hvordan man filosoferer med hammeren*, Oslo, Spartacus.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 2010. *Tragediens fødsel*, Oslo, Spartacus.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 2011a. *Ecce homo: hvordan man blir det man er*, Oslo, Spartacus.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 2011b. *Slik talte Zarathustra: en bok for alle og ingen*, Oslo, Spartacus.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 2013a. *Utidsmessige betraktninger*, Oslo, Spartacus.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 2013b. *Utvalgte kortere tekster*, Oslo, Spartacus.
- NILSSEN, SVEN. 1923. Hamsun: Siste Kapitel. *Stavanger Aftenblad*, 10.11.1923.
- NISSEN, FERNANDA. 1895. "Ved Rigets Port". *Social-Demokraten*, 18.06.
- NISSEN, FERNANDA. 1917. Hamsuns nye bok. *Markens Grøde. Social-Demokraten*, 12. desember.
- NORDMARK, DAG 1994. *Akademisk vånda och Hamsuns triumf : om bakgrunden till Hamsuns Nobelp ris 1920*. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- NORMANN, AXEL OTTO. 1917. Knut Hamsun og "Markens Grøde". *VG*, 21. Desember.
- NYJORD 1958. *Selskapet Ny Jord 1908-1958*, Oslo, Selskapet Ny Jord.
- NÆRUP, CARL 1896. Kristianiaia teater. *Kringsjaa: 14-dagligt Tidsskrift*, 8.
- NÆRUP, CARL 1897. *Skildringer og Stemninger fra den yngre Litteratur*, Kristiania, Cammermeyer.
- NÆRUP, CARL 1905. *Illustreret norsk litteraturhistorie: siste tidsrum : 1890 - 1904*, Kristiania, Det norske aktieforlag.
- NÆRUP, CARL 1917. Hamsun: Markens grøde. *Tidens tegn*.
- NÆRUP, CARL 1923. Knut Hamsun: Sidste Kapitel. *Urd*, 27, S. 610-611.
- NÆSS, HARALD S. 1990. Knut Hamsuns brev. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- OFFENBURG, KURT 1923. Knut Hamsun. *Die Glocke: Wochenschrift für Politik und Wirtschaft, Kunst und Kultur*. Berlin: Verlag für Sozialwissenschaft.
- P.TH.M. 1917. Knut Hamsun. *Markens Grøde. Trondhjems adresseavis*, 16.12.
- PRENDERGAST, CHRISTOPHER 2003. Codeword Modernity. *New Left Review*, 24.
- RANDERS, KRISTOFER. 1894. Knut Hamsun : Pan. *Aftenposten*, 12.12.

- RASCH, WOLFDIETRICH 1967. *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende: gesammelte Aufsätze*, Stuttgart, Metzlersche.
- REED, TERENCE J. 1974. *Thomas Mann: the uses of tradition*, Oxford, Clarendon Press.
- REISMANN-GRONE, THEODOR 1925. Vom ruhigen Ende im Sanatorium oder von der falschen und echten Epischen Ruhe *Der Hellweg: Wochenzeitschrift für deutsche Kunst*, 5(1925), 28/1.
- REM, TORE 2010. *Født til frihet: en biografi om Jens Bjørneboe*, [Oslo], Cappelen Damm.
- REM, TORE 2014. *Hamsun og Hitler: reisen*, Oslo, Cappelen Damm.
- RICKERT, HEINRICH 1920. *Die Philosophie des Lebens: Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Tübingen, J.C.B. Mohr.
- RIEDEL, WOLFGANG 2011. *Homo natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- RING, BARBARA. 1936. Knut Hamsuns nye bok. *Nationen*, 1.10.
- RITTER, JOACHIM 2001. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, Schwabe.
- ROSEN, ROBERT 2000. *Essays on life itself*, N.Y., Colombia University Press.
- ROSENBERG, ALFRED 1930. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts : eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München, Hoheneichen-Verlag.
- ROTERMUND, KURT MEYER 1907. *Knut Hamsun. Ein nordisches Portrait*, Magdeburg.
- ROTTEM, ØYSTEIN 1983. Utopi på leirføtter. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap.
- ROTTEM, ØYSTEIN 2002. *Hamsun og fantasiens triumf*, [Oslo], Gyldendal.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES 1889. *Samfundspagten eller statsrettens grundsætninger*, Kjøbenhavn, P. Hauberg & comp. og Jul Gjellerup.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES 1995. *Om ulikheten mellom menneskene - dens opprinnelse og grunnlag*, Oslo, Aschehoug i samarbeid med Fondet for Thorleif Dahls kulturbibliotek og Det norske akademi for sprog og litteratur.
- RUMPKE, EBERHARD 1983. Træskeens tidsalder. Regrasive Gesellschaftskritik in Knut Hamsuns Roman Markens Grøde. In: UECKER, H. (ed.) *Auf alten und neuen Pfaden*. Frankfurt am Main: P. Lang.
- RØNNING, HELGE 1975. *Sosialisme og litteratur*, Oslo, Pax.
- SCHILLER, FRIEDRICH 1962. *Philosophische Schriften*, Weimar, Böhlau Nachfolger.
- SCHITTENHELM, HERBERT 1937. Knut Hamsun: Das Ring schließt sich. *Weltbücher in Umrissen*.
- SCHNURBEIN, STEFANIE VON 2001. *Krisen der Männlichkeit: Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*, Göttingen, Wallstein.
- SCHNURBEIN, STEFANIE VON 2010. Todesraum Norden. Dekonstruktionen 'nordischer' Naturverbundenheit in Knut Hamsuns *Pan* (1894) und Friedrich Grieses *Feuer* (1921/1941). In: NORBERT GÖTZ, J. H.-S.,

- STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER (ed.) *Vom alten Norden zum neuen Europa: Politische Kultur im Ostseeraum*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR 1889. *Døden*, København.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR 1960. *Die Welt als Wille und Vorstellung : 1*, Stuttgart, Cotta-Insel.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR 1965. *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften : 2*, Stuttgart, Cotta-Insel.
- SCHULTE, GABRIELE 1986. *Hamsun im Spiegel der deutschen Literaturkritik 1890 bis 1975*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- SCHUMANN, WOLFGANG 1925a. Über Das letzte Kapitel. *Die Weltbühne : Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft.*, 21, 850-855.
- SCHUMANN, WOLFGANG 1925b. Zwischen Gestern und Morgen. *Kunstwart und Kulturwart, Monatsschau für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten*, 38, 4.
- SCHWEIZER, GERHARD 1976. *Bauernroman und Faschismus: zur Ideologiekritik einer literarischen Gattung*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- SCHÜRER, ERNST 2005. Provocation and Proclamation, Vision and Imagery: Expressionist Drama between German Idealism and Modernity. In: DONAHUE, N. H. (ed.) *A Companion to the literature of German Expressionism*. Rochester, N.Y.: Camden House.
- SEE, KLAUS VON 1983. *Segen der erde - Idylle oder Utopie?* Glückstadt: Verlag J.J. Augustin.
- SEHMSDORF, HENNING K. 1974. Knut Hamsuns "Pan": myth and symbol. *Edda*, 47(1974)h. 6, S. 345-393.
- SEIERSTEN, ANNE MARIE & NØRSTEBØ, EVA OLAUG 2002. *Ikke bare glitter på Glitre: pasienter og ansatte forteller om livet på Glitre sanatorium*, [Oslo], LHL.
- SEJERSTED, JØRGEN MAGNUS & VASSENDEN, EIRIK 2009. Vond og skjønn: ein statue for Hamsun. *Norsk litterær årbok*, 2009, s. 9-25.
- SEJERSTED, JØRGEN MAGNUS & VASSENDEN, EIRIK 2011. *Lyrikk: en håndbok*, Oslo, Spartacus.
- SIMMEL, GEORG 1999. *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen ; Grundfragen der Soziologie ; Vom Wesen des historischen Verstehens ; Der Konflikt der modernen Kultur ; Lebensanschauung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- SIMONSEN, KONRAD 1917. *Den moderne Mennesketype*, Kristiania, Aschehoug.
- SIMPSON, JAMES ALLEN 1984. *Midt i forgjængelsens karneval: Markens Grøde in Knut Hamsun's authorship*. Eugene, Or.: The Society.
- SJØLYST-JACKSON, PETER 2010. *Troubling legacies*, London, Continuum.
- SKAFTUN, ATLE 2000. "Glahns død": i Samtiden og blant Glahns papirer. [Tromsø]: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø.
- SKOGHEIM, DAG 2001. *Sanatorieliv: fra tuberkulosens kulturhistorie*, [Oslo], Tiden.
- SLOCHOWER, HARRY 1945. *No voice is wholly lost*, New York, Creative Age Press.

- SLOTTERDIJK, PETER 1983. *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- SPENGLER, OSWALD 1972. *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, DTV.
- STANISLAVSKIJ, KONSTANTIN 1980. *My life in art*, London, Eyre Methuen.
- STEFFEN, GUSTAF F. 1915. *Krig och kultur. Socialpsykologiska dokumenter och iakttagelser från världskriget 1914*, Stockholm, Bonniers.
- STERN, MICHAEL J. 2008. *Nietzsche's ocean, Strindberg's open sea*, Leverkusen, Literaturverlag Norden.
- STORFJELL, TROY 2003. Samene i Markens grødes kartlegging av en (umulig) idyll. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- SVEEN, ÅSMUND. 1944. Knut Hamsun: Ved Rikets Port. *Nationen*, 13.10.
- SÆBØ, ANNE GRETHE 2000. *The Übermensch comes to Scandinavia: rereading Hamsun and Dinesen in the light of Nietzsche's philosophy*, Ann Arbor, Mich., Bell & Howell.
- T.B. 1936. Hamsun igjen : Ringen sluttes: småbyroman i to bind. *Fremover*, 20.11.
- THERING, HERBERT 1910. Dramen des Modernen Lebens. *Das literarische Echo. Halbmonatschrift für Literaturfreude*, 13.
- THERING, HERBERT 1911. Dramen des modernen Lebens. *Das Literarische Echo. Halbmonatschrift für Literaturfreunde*.
- THORSTAD, AXEL. 1934. "Munken Vendt" - en diktnings kronjuvel, sier den tyske presse. *Aftenposten*, 04.06.
- TIEMROTH, JØRGEN E. 1974. *Illusionens vej: Knut Hamsuns forfatterskab*, [København], Gyldendal.
- TJØNNELAND, EIVIND 2005. Sult og "Fra det ubevidste Sjøeliv". *Den Litterære Hamsun*. Bergen: Fagbokforl.
- TURGENEV, I. S. 1883. *Senilia: digt i prosa*, København, A.C. Riemenschneider.
- TVINNEREIM, AUDUN 1970. *Vurderinger av Synnøve Solbakken*, Bergen, Universitetsforlaget.
- TYGSTRUP, FREDERIK 2000. *På sporet af virkeligheden*, Copenhagen, Gyldendal.
- UECKER, HEIKO 1980. Knut Hamsuns "Siste Kapitel" und Thomas Mann "Der Zauberberg" *Edda*, 205-215.
- UECKER, HEIKO 1996. Tendenser i tysk Hamsun-forskning. *Hamsun i Tromsø: 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- UECKER, HEIKO 2008. Hamsun i Tyskland. *Hamsun i Tromsø IV: rapport fra den 4. internasjonale Hamsun-konferanse, 2007*. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- UPPDAL, KRISTOFER. 1917. Knut Hamsun: Markens grøde. *Den 17de Mai*, 19.12
- VASSENDEN, EIRIK 2010. En Ildebrand i en Boglade - Modernisme og vitalisme i Hamsuns Sult og i Sult-resepsjonen. *Norsk Litteraturvitenskapelig tidskrift*, 12.
- VASSENDEN, EIRIK 2012. *Norsk vitalisme: litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*, Oslo, Scandinavian Academic Press.

- VIERTEL, BERTHOLD 1914. Hamsun. *Die Schaubühne*, 10.
- VIERTEL, BERTHOLD 1919. Dramen von Knut Hamsun. *Der Zwinger. Zeitschrift für Weltanschauung, Theater und Kunst*.
- VIGE, ROLF 1963. *Knut Hamsuns Pan: en litterær analyse*, Oslo, Universitetsforlaget.
- VOGT, NILS COLLETT 1894. *Fra Vaar til Høst: Digte*, Kristiania, Olaf Norlis Forlag.
- WEBER, HANS 1939. Hamsun in unserer Zeit. *Akademische Blätter*, 53(1939), S. 260-266.
- WEBER, MAX 1992. *Wissenschaft als Beruf, 1917/1919 ; Politik als Beruf, 1919*, Tübingen, J. C. B. Mohr.
- WELLBERY, DAVID E. 1998. *Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur*, München.
- WELLE-STRAND, EDVARD 1925. Knut Hamsun und die Heimatscholle. Jena: Eugen Diederichs.
- WERTHEIMER, JÜRGEN 1976. »Es lebt der grosse Pan«, literarische Wandlungen eines mythologischen Themas. *Neohelicon*, 4, 315-329.
- WILDE, OSCAR 1966. *Complete works of Oscar Wilde ; with an introduction by Vyvyan Holland*, London, Collins.
- WINSNES, A. H. 1961. *Norges litteratur fra 1880-årene til første verdenskrig*, Oslo, Aschehoug.
- WOLFRADT, WILLI 1919. [Über Segen der Erde]. *Das junge Deutschland: Monatschrift für Literatur und Theater*, 2(1919)Nr. 2.
- WYSLING, HANS (RED) 1988. *Dichter oder Schriftsteller?: der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef Ponten 1919-1930*, Bern, Francke.
- WÆRP, HENNING HOWLID 2010. Isak Sellanrå, igjen dagens mann? Markens grøde lest i et økokritisk perspektiv. *Norsk litterær årbok*, 2010, S. 105-124.
- WÆRP, HENNING HOWLID 2011a. Possibilities in the wilderness: Knut Hamsuns Growth of the soil - an ecocritical approach. Trondheim: Tapir Academic Press.
- WÆRP, HENNING HOWLID 2011b. Torahus seter og Torahus sanatorium - utopi og dystopi i Knut Hamsuns Siste kapitel (1923). *Hamsun i Trømsø V. Hamarøy: Hamsun-selskapet*.
- YSTAD ET. AL., VIGDIS 2007. *Innledninger og kommentarer [til Episk Brand (1864/65) ; Brand (1866) ; Peer Gynt (1867)]*, Oslo, Aschehoug.
- ŽAGAR, MONIKA 1999. "Nu var hun fanget". Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- ŽAGAR, MONIKA 2009. *Knut Hamsun: the dark side of literary brilliance*, Seattle, University of Washington Press.
- ZOFF, OTTO 1919. Aufforderung, Knut Hamsun zu lesen. *Almanach. Der Bücherstube auf das Jahr 1920*. München: Horst Stobbe Verlag.
- ØSTERUD, ERIK 2006. Knut Hamsuns Pan og pastoralen. Trondheim: Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU.
- ØYSLEBØ, OLAF 1964. *Hamsun gjennom stilen: en studie i kunstnerisk utvikling*, Oslo, Gyldendal.



- AALHOLM, O. A. & EILERTSEN, THORDIS 1959. Knut Hamsuns boksamling i Dikterstuen, Nørholm. *In: AUST-AGDER-ARKIVET* (ed.). Arendal: Aust-Agder-Arkivet.
- AANRUD, HANS. 1898. "Aftenrøde" af Knut Hamsun. *Norske Intelligenssedler*, 01.10.
- AANRUD, HANS. 1902. Knut Hamsuns nye Bog. *Norske Intelligenssedler*, 25.10.1903.
- AARSETH, ASBJØRN 2009. Hedda Gabler ; Bygmester Solness ; Lille Eyolf. *In: YSTAD, V. (ed.) Henrik Ibsens skrifter*. Oslo: [Universitetet i Oslo].