

Anna Helle

## Veien til amor fati: Harry Hallers åndelige transformasjon

En undersøkelse av hvor vidt *Der Steppenwolf* (1927) kan leses som et eksempel på en litterær fremstilling av Nietzsches begrep om "amor fati".

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Suzanne Bordemann

November 2023



Anna Helle

## **Veien til amor fati: Harry Hallers åndelige transformasjon**

En undersøkelse av hvor vidt *Der Steppenwolf* (1927) kan leses som et eksempel på en litterær fremstilling av Nietzsches begrep om "amor fati".

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
Veileder: Suzanne Bordemann  
November 2023

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



Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker hvor vidt Hermann Hesses roman *Der Steppenwolf* (1927) kan leses som et eksempel på en litterær fremstilling av Nietzsches filosofiske begrep om «amor fati». Amor fati blir i denne teksten definert som en forestilling, som må forstås i sammenheng med en rekke andre ideer fra Nietzsches filosofi. Med utgangspunkt i lesninger av *Also sprach Zarathustra* (1883–85), *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) og *Ecce Homo* (1908), presenteres en tese om hvilke ideer amor fati kan forstås i lys av; forestillingen om «den evige gjenkomst», «de tre forvandlingene», «omvurderingen av lykke og lidelse», «dionysisk visdom» og imperativet «bli den du er!». Den aktuelle definisjonen av amor fati anvendes så i analysen av romanens protagonist, Harry Haller, sin transformasjon fra å være suicidal til å bli en livskunstner. Analysen undersøker hvor vidt de transformative erfaringene og lærdommene kan knyttes til Nietzsches amor fati.



## Abstract

This master thesis examines the extent to which Hermann Hesse's novel *Der Steppenwolf* (1927) can be read as an example of a literary representation of Nietzsche's philosophical concept of "amor fati". Amor fati is in this text defined as a notion, that must be understood in connection to a number of other ideas from Nietzsche's philosophy. Based on readings of *Also sprach Zarathustra* (1883 – 85), *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) and *Ecce Homo* (1908), the text presents a thesis on which ideas amor fati can be understood in relation to; the notion of "the eternal return", "of the three metamorphoses", "the reappraisal of happiness and suffering", "Dionysian wisdom" and the imperative "become who you are!". The relevant definition of amor fati is then applied in the analysis of the novel's protagonist, Harry Haller, and his transformation from being suicidal to becoming an artist of life. The analysis examines to which extent his transformative experiences and teachings can be connected to Nietzsche's amor fati.





## Takk

Først og fremst vil jeg takke min veileder Suzanne Bordemann, for god rådgivning og interessante diskusjoner i løpet av skriveprosessen. Jeg vil også takke Knut Ove Eliassen som veiledet meg gjennom mitt første møte med Nietzsches filosofi, når jeg skrev bacheloroppgave i 2020.

Takk til alle jeg er så heldig å kunne kalle mine venner, for både oppmuntrende ord og støtte, og ikke minst gøyale avbrekk fra den til tider litt tunge studiehverdagen. Takket være dere har studenttilværelsen i Trondheim blitt en uforglemmelig tid, som jeg sannsynligvis alltid vil savne nå som den snart er over. Forhåpentligvis blir det betraktelig mindre prat om Nietzsche og Hesse fra nå av, beklager det.

Til slutt vil jeg si tusen takk til familien min, som har gjort en fantastisk innsats i å sette seg inn i faget mitt, til tross for at det i utgangspunktet er ukjent. Det betyr mye for meg at dere har orket å både lese og høre om det jeg har arbeidet med de siste årene, og alt dere har gjort i forsøk på å hjelpe når oppgaveskrivingen har vært på det mest utfordrende.

Trondheim, 13. november 2023

*Anna Helle*



## Forord

Etter å ha skrevet bacheloroppgaven, «Diktningens verdi i Nietzsches filosofi» (2020), ble det tydelig for meg at jeg ønsket å fordype meg enda mer i Friedrich Nietzsches finurlige tekster. På veien snublet jeg over Hermann Hesse, og ble svært engasjert over å oppdage hvor mye hans romaner minnet om Nietzsches filosofi. Som litteraturstudent var det en gledelig overraskelse å finne ut at jeg kunne fortsette å skrive om Nietzsches filosofi i en litteraturvitenskapelig masteroppgave, ved å undersøke hans innflytelse på Hesses skjønnlitterære romaner. Jeg hadde et ønske om å ta utgangspunkt i det som hittil har fascinert meg mest ved Nietzsche, nemlig hans forsøk på å opphøye livet på jorden som helligere enn himmelriket. Nietzsche er kjent for å ha videreutviklet begrepet om nihilisme, og det virker som han blant annet derav har fått et omdømme for å være pessimistisk. Min lesning av Nietzsche har vist seg å fortelle meg det motsatte, da jeg tvert imot opplever han som svært optimistisk. Dermed valgte jeg å lese *Der Steppenwolf* (1927), fortellingen om en suicidal og middelaldrende mann, som også kan gi førsteinntrykk av å være en pessimistisk leseropplevelse. Jeg bestemte meg for å ta utgangspunkt i Nietzsches begrep om «amor fati», ettersom dette var et begrep jeg ikke helt klarte å forstå, som jeg tolket å være en motsetning til begrepet om nihilisme, og som jeg opplevde at Hesses roman potensielt kunne være mulig å lese i lys av. Dermed ble dette en oppgave som forsøker å komme nærmere en forståelse av hva det filosofiske begrepet om amor fati kan bety, og eventuelt hva det ikke betyr, ved å analysere en skjønnlitterær roman.



Das Leben ist schwer zu tragen: aber so tut mir doch nicht so zärtlich!  
Wir sind allesamt hübsche lastbare Esel und Eselinnen.  
Was haben wir gemein mit der Rosenknospe, welche zittert, weil ihr ein  
Tropfen Tau auf dem Leibe liegt?  
Es ist wahr: wir lieben das Leben, nicht, weil wir ans Leben, sondern weil  
wir ans Lieben gewöhnt sind.<sup>1</sup>

- Friedrich Nietzsche,  
*Also sprach Zarathustra*.  
(1883, s. 32).

---

<sup>1</sup> Livet er tungt å bære: men så vær da ikke så sarte! Vi er alle sammen noen fine lastbare asener og aseninner. Hva har vi til felles med rosenknoppen som sitrer fordi det ligger en dråpe dugg på den? Det er sant: vi elsker livet, ikke fordi vi er vant til å leve, men fordi vi er vant til å elske (Nietzsche, 2021, s. 46).



# Innholdsfortegnelse

<b>SAMMENDRAG</b> .....	<b>V</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>VII</b>
<b>TAKK</b> .....	<b>IX</b>
<b>FORORD</b> .....	<b>XI</b>
<b>1. INNLEDNING</b> .....	<b>1</b>
1.1 PROBLEMSTILLING .....	2
1.2 METODE .....	3
1.2.1 Begrepsavklaringer .....	4
1.2.2 Avgrensninger .....	5
1.3 HANDLINGSREFERAT .....	7
<b>2. TIDLIGERE FORSKNING</b> .....	<b>9</b>
2.1 REICHERT: NIETZSCHEANSKE TEMA I HESSES FORFATTERSKAP .....	10
2.2 PUNSLY: «ETHOS ANTHROPOS DAIMON».....	11
2.3 CREW: «MENSCHWERDUNG» / SELVTILBLIVELSE .....	13
<b>3. TEORI: NIETZSCHES AMOR FATI</b> .....	<b>15</b>
3.1 INTRODUKSJON .....	15
3.1.1 Nihilisme.....	16
3.1.2 «Vilje til makt» .....	18
3.1.3. «Overmennesket» .....	20
3.2 DEN EVIGE GJENKOMST.....	22
3.3 DE TRE FORVANDLINGENE .....	24
3.3.1 Det lekende barnet.....	26
3.4 OMOVURDERINGEN AV LYKKE OG LIDELSE .....	28
3.5 DIONYSISK VISDOM.....	33
3.6 «BLI DEN DU ER!» .....	36
<b>4. ANALYSE: HALLERS ÅNDELIGE TRANSFORMASJON</b> .....	<b>39</b>
4.1 HALLERS SPLITTEDE NATUR.....	40
4.1.1 Løve/kamel.....	40
4.1.2 Apollon/Dionysos .....	45
4.1.3 Mennesket som overgang.....	47
4.2 LÆRINGSPROSESSEN .....	50
4.2.1 Lære å danse .....	51
4.2.2 Lære å le.....	54
4.2.3 Lære å leve .....	58
4.3 EVNEN TIL Å LIDE.....	62
4.3.1 Hallers selvmedlidenhet .....	65
4.4 DET MAGISKE TEATER.....	68
4.4.1 Kostymballet.....	68
4.4.2 Steppeulven dør .....	70
4.4.3 Å drepe med kjærlighet.....	73
4.5 DØMT TIL EVIG LIV.....	76
<b>5. KONKLUSJON</b> .....	<b>80</b>
<b>6. LITTERATURLISTE</b> .....	<b>83</b>

# 1. Innledning

Angivelig begynte forfatteren Hermann Hesse (1877–1962) å lese filosofen Friedrich Nietzsche (1844–1900) rundt våren 1895, (Mileck, 1978, s. 26–27), noe som senere kom til å bli en formativ innflytelse både i hans litterære virksomhet og personlige liv. Nietzsches estetiske tilnærming til livet appellerte til Hesse, og det finnes flere direkte referanser til Nietzsche i Hesses forfatterskap. Hesse var særlig fascinert over Nietzsches *Also Sprach Zarathustra*<sup>2</sup> (1883–85), og dens særegne kunstneriske verdi. Både Nietzsche og karakteren Zarathustra har vært innflytelsesrike i Hesses forfatterskap og karaktergalleri, som representanter for indre splittelse og mangfoldig natur (Kaag, 2018, s. 199). Likevel var ikke Hesse en av Nietzsches såkalte «disipler»<sup>3</sup>. Hesse gjorde som Nietzsche beordrer enhver elev til å gjøre i *Zarathustra*; han fulgte Nietzsche et stykke før han til slutt fant sin egen vei.

Jeg har valgt å skrive en oppgave om Hesse og Nietzsche som belyser hvordan deres tekster kan leses som kjærlighetserklæringer til tilværelsen. Grunnen til dette er en sterk fascinasjon over hvordan deres forfatterskap har vist seg å stadig appellere til unge voksne, uavhengig av århundre eller tidsepoke. Dette kan muligens være på grunn av forfatternes rebelske og anti-autoritære holdninger, det lekne og frigjorte som opptrer både i tekstenes form og innhold, og ikke minst skildringene av individet som forsøker å løsrive seg fra massene. I dag beveger samfunnet seg i en retning hvor alt blir enklere og raskere, og vår tålmodighet til å frivillig gjøre ting vi anser som vanskelig eller tidkrevende virker å blir mindre og mindre. Samtidig er det stadig økende fokus på *individet*, i en tid hvor flere har sin egen internettpofil, sitt eget selvrealiseringsprosjekt og sin egen historie om hva som gjør livet vanskelig og ubehagelig. Derfor virket det meningsfullt for meg å skrive en oppgave som løfter frem tekster som tidligere generasjoner har funnet trøst i, som adresserer spørsmålene om hvordan en kan forholde seg til lykke, lidelse og identitet, og som krever tålmodighet og utholdenhet for å lese og bli kloke på.

Det er til tider et ambisiøst prosjekt å skrive en oppgave som undersøker tekstene til Hesse og Nietzsche. Særlig Nietzsche mestrer kunsten å fange leseren sin i paradokser, selvmotsigelser og tvetydig symbolikk, og har en generell tendens til å gå hardt ut med påstander for å senere ombestemme seg. I tillegg avviser han at det finnes absolutte sannheter, og ønsker å fremheve det lekende og det menneskelige, det ekte men ikke nødvendigvis sanne

---

<sup>2</sup> *Also Sprach Zarathustra* (1883–85) vil refereres til som bare *Zarathustra* i oppgaven.

<sup>3</sup> Dette er en referanse til *Zarathustra*, hvor profeten taler til disiplene som følger han.



med stor «S». Hesse klarer også å forvirre leserne sine ved å leke med illusjoner og drømmer. Hva som skal forestille virkelighet, når vi befinner oss i en drøm, og hvilke karakterer som egentlig skal forestille illusjoner, er bare noen av spørsmålene en leser kan stille seg selv i møte med Hesses tekster. Det virker til tider som de er forfattere som i grunn ikke ønsker å bli behandlet som forskningsmateriale.

Både *Zarathustra* (1883–85) og *Der Steppenwolf* (1927), som er denne oppgavens primærlitteratur, bærer preg av fantasirike elementer, karakterer og hendelser. Det krever sin leser for å forstå når forfatterne er ironiske eller inderlige, kritiske eller hyllende. Mulig er det at den tidvise desorienteringen av leseren, og den frustrerende tendensen til å vekke mange spørsmål men tilby lite tydelige svar, er intensjonell fra forfatternes side. Forfatterne forteller oss noe ved å ikke fortelle oss noe. Som leser lengter en etter de mer praktiske detaljene vi føler vi trenger for å kunne forstå hva som skjer i en roman, eller hvordan en filosofisk tekst bygger opp argumentasjonen sin. Disse faktorene er godt skjult i Hesse og Nietzsches tekster. Som lesere blir til slutt vi tvungne til å gi opp søken etter åpenlyse svar, og godta at vi selv må finne mening i noe som tidvis kan opptre som meningsløst. I boken *Nietzsche og det moderne* (1989) forklarer Trond Berg Eriksen at Hesse anså virkeligheten som noe som alltid uansett er til stede, og derfor er lite verdig vår oppmerksomhet (s. 179–180). Heller er det de skjønnere ting som krever vår omsorg. Dette er merkbart i tekstene denne oppgaven skal undersøke, men likevel har det blitt forsøkt å ta utgangspunkt i *Zarathustra* som teori, samt noen andre av Nietzsches tekster, og *Der Steppenwolf* som analysemateriale.

## 1.1 Problemstilling

I denne oppgaven skal følgende problemstilling undersøkes; «Kan *Der Steppenwolf* (1927) leses som et eksempel på en litterær fremstilling av Nietzsches begrep om «amor fati»?». Oppgaven ønsker på ingen måte å redusere romanen til et bevisst litterært forsøk på å konkretisere amor fati, men anerkjenner den som et selvstendig skjønnlitterært verk. Det handler heller om å undersøke hvorvidt romanen *kan* være en av flere måter å forstå amor fati på, og på den måten kommer nærmere en forståelse av hva forestillingen kan innebære. For å besvare oppgaven skal det i første omgang undersøkes hvordan vi kan definere amor fati i kapittel 3, ved å se nærmere på flere av Nietzsches filosofiske ideer som kan argumenteres for at utgjør forestillingen om amor fati.

Amor fati introduseres for første gang i *Die fröhliche Wissenschaft* (1882/2000)<sup>4</sup>. Til tross for at begrepet sjeldent nevnes direkte i forfatterskapet, vil denne oppgaven argumentere for at det er en av de viktigste byggeklossene Nietzsches massive tankegods baserer seg på, noe som vil bli redegjort for i teorikapitlet. I forsøket på å definere hva Nietzsche mener med amor fati, som oversatt fra latin betyr «kjærlighet til skjebnen», er det en rekke andre ideer fra Nietzsches filosofi som må forstås først. Vi skal derfor oppsummere ideene om nihilisme, «overmennesket» og «vilje til makt». Det kan påstås at det er en rekke andre av Nietzsches mange viktige begreper som også burde forklares, men disse tre viste seg som uunnngåelige for å kunne besvare oppgaven best mulig. Deretter skal følgende begreper og ideer forklares grundigere; «den evige gjenkomst», «de tre forvandlingene», «det lekende barnet», «dionysisk visdom», «omvurderingen av lykke og lidelse» og «å bli den du er». Oppgaven vil argumentere for at disse ideene er vesentlige for Nietzsches forestilling om amor fati.

Deretter skal den aktuelle definisjonen av amor fati anvendes i analysen av *Der Steppenwolf*. Analysen er strukturert delvis kronologisk, delvis tematisk. Analysens valg av struktur har tatt utgangspunkt i protagonisten, Harry Haller, sin transformasjon fra å være suicidal til å ha lyst til å leve. Likevel viste det seg nødvendig å til tider hoppe frem og tilbake i tid for å unngå gjentakelser, da hans transformasjonsprosess preges av tilbakefall og fremskritt.

## 1.2 Metode

Reginster (2006) presenterer to ulike metoder Nietzsche-forskere hittil har benyttet seg av for å tolke og studere filosofien og tekstene hans; «den tematiske» og «den systematiske». Den første har uordenen i hans tekster som premiss, og forsker derfor med en tematisk tilnærming som utgangspunkt. Denne forskningsmetoden forener Nietzsches tekster for å finne ut hva hans filosofi sier utelukkende om metafysikk, epistemologi, etikk og så videre. Reginster poengterer at en slik tilnærming kan bli problematisk siden det enkelt kan lede til oppfinnsomme og anakronistiske lesninger, og lede til misforståelser og utelatelser av viktige poeng.

Den andre metoden tolker filosofien fra en systematisk tilnærming, som innebærer å identifisere en doktrine i Nietzsches filosofi, og forstå alt annet i forhold til den. Slike tolkninger har hittil klart å gjøre rede for mange av de ideene Nietzsche selv anså som sitt viktigste bidrag til filosofien, som for eksempel nihilisme, moralkritikk, perspektivisme og

---

<sup>4</sup> Tittelen *Die fröhliche Wissenschaft* vil forkortes til *DFW*.

«den evige gjenkomst». Likevel har ingen lyktes i å redegjøre for hele hans tankegods, eller forklare hvorfor Nietzsche anså det ene viktigere enn det andre. Felles for begge metodene er at ingen enda har vært i stand til å gi en tilstrekkelig forklaring på hvorfor Nietzsche anser livsbekreftelse som sin «defining philosophical achievement» (Reginster, 2006, s. 2–3).

Denne oppgaven benytter seg av en systematisk metode som tar utgangspunkt i begrepet om amor fati, og som dermed har lest et utvalg tekster utfra en grunnleggende definisjon av amor fati. Disse lesningene hatt som målsetning å belyse hvilke ideer amor fati består av, og har dermed bidratt til å tydeliggjøre hva forestillingen om amor fati betyr i Nietzsches filosofi.

### 1.2.1 Begrepsavklaringer

I Hesses roman dukker det opp en rekke begreper som må avklares. Først og fremst skriver Hesse mye om «åndsmennesket» og generelt «det åndelige», begreper som også dukker opp i Nietzsches tekster. Ånd blir generelt forstått som et flertydig begrep, som ofte brukes om den intellektuelle siden av tankeevnen, eller mer spesifikt om den kreative og intuitive delen av det menneskelige intellekt (Kjøll, 2019). Denne definisjonen kan påstås å gjelde for Hesses roman, men det er verdt å nevne at Hesse fremstiller «åndsmennesker» som en type mennesker med særlig følsomhet, som kan forstås i sammenheng med det kreative og intuitive. I forlengelse av Nietzsches bruk av begrepet, virker det som ånd kan bli synonymt med personlighet eller sjel. Som vi skal se i kapittel 3.3, beror hans forestilling om «de tre forvandlingene» på de ulike stadium et menneskes ånd gjennomgår, og i denne sammenheng virker ånden å være enda mer avgjørende for hvem en er enn bare å være «den intellektuelle siden av tankeevnen».

Videre blir det ofte referert til «det Absolutte», «det kosmiske» og «det tragiske» i *Der Steppenwolf*. Det Absolutte og det kosmiske blir til en viss grad synonyme i romanen, da de begge skildrer en transcendent tilstand som protagonisten forsøker å oppnå. Dette er ikke et fysisk sted, men heller en tilstand hvor en som individ er uavhengig og løsrevet, slik ordets etymologiske opprinnelse beskriver (Tjønneland, 2021). Det tragiske blir ikke direkte definert i *Der Steppenwolf*, men basert på hvordan begrepet anvendes virker det å ha en sammenheng til det Absolutte og det kosmiske. Det blir blant annet påstått at protagonisten mangler styrken til det tragiske, på samme måte som han ikke er modig nok til å ta det endelige spranget ut i det kosmiske og det Absolutte. Det tragiske er også et begrep Nietzsche bruker, men på en annen måte enn Hesse. Hos Nietzsche er det tragiske både den gresk-antikke dramasjangeren, men også en betegnelse på hans romantiserte forestilling om individet som lar seg selv gå til

grunne for å skape utover seg selv. Denne oppgaven tolker Hesses begrep om «det tragiske»<sup>5</sup> som beslektet til Nietzsches forestilling om individet som radikalt gir seg hen til livet, og ødelegger seg selv i samme bevegelse.

### 1.2.2 Avgrensninger

Å skrive en oppgave om Nietzsche vil alltid bli en forenkling, da det er nærmest umulig å redegjøre for alle forestillinger, begreper og underliggende betydninger som burde redegjøres for. Denne oppgaven er intet unntak, og det har derfor vært nødvendig å avgrense hva som skal inkluderes i besvarelsen. Det kan argumenteres for at det er en rekke andre ideer fra Nietzsches filosofi som er relevante for å definere amor fati, og burde blitt nevnt i denne besvarelsen. For å nevne noen av dem, er hans erkjennelsesteori, perspektivisme og jeg-fenomenologi svært relevant for en oppgave som denne. Likevel måtte det tas en beslutning angående prioritering, ettersom dette er komplekse ideer som krever grundige forklaringer. Av den grunn har disse begrepene blitt plassert som fotnoter. Oppgaven kunne også gått i en retning som hovedsakelig fokuserer på nihilisme, eller Nietzsches kritikk av kulturelt forfall og dekadanse. Ettersom problemstillingen endte opp med å rette seg mot de deler av filosofien som omhandler livsbekreftelse, nihilismens motsetning, er Nietzsches begrep om nihilismen kun inkludert innledningsvis i teorikapitlet, siden det ble nødvendig å definere det for å kunne skrive om livsbekreftelse. Oppgaven har også forsøkt å styre unna dekadanse-begrepet, ettersom en analyse om dekadanse og *Der Steppenwolf* er en egen avhandling i seg selv, da det er svært mye en kan skrive om dette temaet både i romanen og Nietzsches filosofi.

Å vurdere hvilke tekster av Nietzsche som skulle være med i oppgaven var heller intet enkelt eller åpenlyst valg. Ettersom Hesse angivelig lot seg inspirere av *Zarathustra*, startet vurderingsprosessen der. *Zarathustra* anses ofte som Nietzsches hovedverk, blant annet på grunn av dens massive størrelse sammenlignet med hans andre tekster. Første og andre bind ble utgitt i 1883, tredje bind kom i 1884 og siste ble publisert i 1885. I hans selverklærte mesterverk nevnes omtrent alle de største ideene Nietzsches filosofi bygger på, i varierende grad. I tillegg skiller *Zarathustra* seg ut fra resten av forfatterskapet i sin sjanger, da den er vanskelig å definere som enten filosofisk eller skjønnlitterært verk. Boken er skrevet i en kombinert stil som ligner det bibelske, hvor filosofiske ideer blir uttrykt som skjønnlitteratur

---

<sup>5</sup> Dette er en forenklet tolkning av «det tragiske», som er en betydelig mer kompleks størrelse enn fremstilt her, hos både Nietzsche og Hesse.

gjennom en rekonstruksjon av historien om profeten Zarathustra<sup>6</sup> og hans nedstigning til menneskene.

Videre ble det naturlig å inkludere *DFW* (1882) og *Ecce Homo* (1908)<sup>7</sup> som primærlitteratur, da en rekke av begrepene denne oppgaven skal studere blir definert i disse tekstene, blant annet amor fati og «den evige gjenkomst». I tillegg befinner disse tekstene seg i samme perioder av Nietzsches forfatterskap. Nietzsches forfatterskap kan nemlig deles inn i ulike perioder; den «tidlige» og den «modne» Nietzsche. Melberg kategoriserer årene frem til 1876 som den «tidlige» Nietzsche, mens fra 1879 kommer en ny tenkning og ny skrivestil til uttrykk (2003, s. 11). Denne periodiseringen baserer seg i stor grad på Nietzsches personlige livsendringer, og hvordan det gjenspeiles i både tekstenes form og innhold. Denne oppgaven har altså hovedsakelig plassert seg innenfor det som kalles den «modne» Nietzsche.

Likevel ble det uunngåelig å referere til Nietzsches første utgivelse, *Die Geburt der Tragödie* (1872)<sup>8</sup>. Dette verket er problematisk å anvende i en oppgave som tar utgangspunkt i den «modne» Nietzsche, da *DGT* (1872) gjenkjennes som den «tidlige» Nietzsche. Den «tidlige» Nietzsche skriver i større grad om kulturkritikk, nasjonalromantisisme, dramateoretiske og sin relasjon til Wagner (Melberg, 2003, s. 11). Derfor vil oppgaven kun referere til tekstens definisjoner av Nietzsches prinsipielle estetikk som er essensielle for å besvare oppgavens problemstilling så godt som mulig, om det apollinske og det dionysiske. Disse definisjonene anses å være uproblematiske ettersom de ikke blir avvist av Nietzsche på noe senere tidspunkt, men opprettholder sin betydning gjennom hele forfatterskapet.

Etter hvert ble det en vurderingssak å inkludere *Der Wille zur Macht* (1901) ettersom denne boken kan påstås å utdype flere av begrepene som er aktuelle i oppgaven. Det viser seg også at flere forskningsartikler og bøker om Nietzsches filosofi benytter seg av denne boken når de diskuterer de aktuelle begrepene. Likevel tok jeg beslutningen om å utelate denne. For det første inneholder de tre allerede utvalgte primært tekstene mer enn nok stoff til at begrepene kan redegjøres for i tilstrekkelig grad. For det andre så kan en argumentere for at *Der Wille zur Macht* er mer problematisk å forholde seg til, ettersom Nietzsche ikke rakk å

---

<sup>6</sup> Zarathustra var en iransk profet og grunnlegger av zoroastrismen, en av verdens eldste religioner. Zarathustra kritiserte den tradisjonelle religionens guder og prester, samt den blodige offerkulturen, og måtte på grunn av dette flykte fra stammen sin. Hans lære dreide seg i stor grad om hvordan mennesket skal velge «det gode», og bekjempe «det onde». Det gode førte dem til paradiset, det onde ledet til helvete. Disse ideene ble senere overtatt av kristendommen og andre religioner (Thordarson, Kværne & Groth, 2005–07). Nietzsche vender tilbake til Zarathustras nedstigning og skriver om historien, da Zarathustra denne gangen forkynner Nietzsches filosofiske ideer i sine taler til menneskene.

<sup>7</sup> *Ecce Homo* ble skrevet i 1888, men ble ikke utgitt før 1908.

<sup>8</sup> *Die Geburt der Tragödie* (1872) vil refereres til som *DGT*.

ferdigstille boken, og hans søster Elizabeth endte opp med å redigere og utgi boken etter hans død.

### 1.3 Handlingsreferat

*Der Steppenwolf* (1927) er delt inn i tre deler; «Vorwort des Herausgebers», «Harry Hallers Aufzeichnungen» og «Tractat vom Steppenwolf». Romanen innledes av «Vorwort des Herausgebers», hvor fortelleren introduserer seg selv som nevøen til en dame hovedkarakteren, Harry Haller<sup>9</sup>, leide et rom av. Etter noen måneder flyttet Haller ut, og etterlot seg et manuskript han hadde skrevet i løpet av sitt opphold. Det er dette manuskriptet, «Harry Hallers Aufzeichnungen», vi får lese, og som nevøen utgir på vegner av Haller. Gjennom «Vorwort des Herausgebers» får vi en slags oppsummering av Hallers transformasjon fra et utenforstående perspektiv.

Haller er en middelaldrende og ensom mann med akademisk bakgrunn, som opplever seg selv som fremmedgjort fra både seg selv og omverden. Vi får vite svært lite om hvem han egentlig er, eller hvilket liv han har levd før vi møter han. En av de første tingene vi lærer om mannen er at han har tenkt å ta livet sitt på sin femtiende fødselsdag. Årsaken til dette er hans overbevisning om at han er halvt menneske og halvt «Steppeulv». Om nettene vandrer han ofte meningsløst rundt i byen. En kveld møter han en mystisk skikkelse som gir Haller en liten bok kalt «Tractat vom Steppenwolf»<sup>10</sup>. Traktaten er en kort tekst av en ukjent forteller som avslører Hallers skjebne, og gir tydelige hint om hvordan romanen vil utspille seg. Vi får lese den svært utleverende og analytiske teksten om Hallers psykiske tilstand og skjebne gjennom Hallers øyne. En av de første tingene traktaten poengterer er at han ikke har lært å elske seg selv. Traktaten beskriver Haller som en klok mann som har lært det meste en såkalt fornuftig mann kan. Likevel har han enda ikke lært å være tilfreds meg seg selv og sitt liv, noe som i forenklet forstand oppsummerer handlingen i Hesses roman.

Haller opplever seg selv som ett menneske med to naturer, halvt menneske og halvt steppeulv, og klarer verken å hengi seg til ekstasen eller askesen; «Auf diese Weise anerkannte und bejahte er stets mit der einen Hälfte seines Wesens und Tuns das, was er mit der andern bekämpfte und verneinte»<sup>11</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 63). Han tror han må overvinne enten ulven eller mennesket i seg, men traktaten lærer han at illusjonen om å være todelt ikke

---

<sup>9</sup> Harry Haller vil refereres til som bare Haller.

<sup>10</sup> «Tractat vom Steppenwolf» vil refereres til som Traktaten.

<sup>11</sup> «Slik anerkjente og bejaet ham med den ene halvpart av sitt vesen og sine handlinger stadig det som han bekjempet og fornektet med den andre» (Hesse, 2002, s. 10 i «Traktaten»).

stemmer. Haller, i likhet med alle andre, har talløse sjeler. Traktaten forklarer det på følgende vis;

*Harry ist gar kein Wolfmensch, und wenn wir seine, von ihm selbst erfundene und geglaubte Lüge scheinbar unbesehen mit übernahmen und ihn tatsächlich als Doppelwesen, als Steppenwolf zu betrachten und zu deuten suchten, so machten wir uns in der Hoffnung auf leichteres Verstandenwerden eine Täuschung zunutze, deren Richtigstellung jetzt versucht werden soll*<sup>12</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 68).

Dersom Haller lærer å se seg selv som mer enn bare menneske og ulv, vil han kunne oppnå det fantastiske rike til «De udødelige». Der befinner blant annet kunstnere som Goethe og Mozart seg, som har transcendert fra livets middelmådighet til «De udødelige» gjennom humor. En kveld møter Haller den mystiske unge kvinnen Hermine. Hermine blir Hallers læremester i veien til «De udødelige», og lærer han å sette pris på de sanselige nytelsene livet byr på. Hermine introduserer han til sine venner, jazzmusikeren Pablo og venninnen Maria, som i likhet med Hermine er en kurtisane. Sammen lærer de han å danse, å elske både i fysisk og mental forstand, og hvordan en lever det lettvinde livet med god mat og champagne.

I siste del av romanen blir Haller invitert med inn i Pablos magiske teater. Det magiske teater er et slags illusorisk bildegalleri av Hallers eget indre, hvilket betyr at alt han ser kun er refleksjoner av den mangfoldige natur som bor i han. I det drømmeaktige teateret er det tusenvis av dører og speil. På hver dør står det en egen innskrift. Det viser seg allerede her at innskriftene representerer en rekke tema vi kan ha knytte til Nietzsches filosofi, som metamorfose, seksualitet, selvmord, dekadanse, åndelighet, herremoral/slavemoral, krig, det dionysiske, humor og individuasjon. I det magiske teater skal Haller lære at han ikke må ta livet og seg selv så alvorlig, og at det hele er et «tilfeldighetenes spill». Dette skal han lære ved å betrakte sitt speilbilde med en god latter. Haller feiler denne siste oppgaven, da han til slutt dreper sin elskede Hermine når han finner henne naken i armene til Pablo. Romanen slutter med at Haller blir dømt til å leve evig, samt å bli ledd av i 12 minutter av De udødelige.

---

<sup>12</sup> Harry er slett ikke noe ulvemenneske, og når vi tilsynelatende uten videre godtok denne løgnen han selv hadde oppfunnet og trodde på, og faktisk prøvde å tolke ham som et dobbeltvesen, som steppeulv, så gjorde vi det bare i håp om at man skulle ha lettere for å skjønne oss når vi opererte med denne illusjonen. Vi skal nå forsøke å avsløre den (Hesse, 2002, s. 14 i «Traktaten»).

## 2. Tidligere forskning

Ofte er det viktige sammenhenger mellom Nietzsches tekster, noe som fører til at en må ha kjennskap til forfatterskapet i sin helhet for å kunne navigere seg frem til antagelser eller teser en kan jobbe ut fra. Likevel er det ikke nødvendigvis godt nok å ha lest alt av Nietzsche, ettersom det finnes et omfattende bibliotek av Nietzsche-forskning, som allerede har gjort grundig arbeid med å tolke tekstene hans. For å skrive denne oppgaven ble det derfor nødvendig å støtte seg på anerkjent sekundærlitteratur. Jeg har forsøkt å benytte meg hovedsakelig av nordisk Nietzsche-litteratur fordi denne undersøkelsen ønsker å bidra i den nordiske forskningen på Nietzsches tekster.

Denne oppgaven har hovedsakelig benyttet seg av Steinsholts pedagogiske tilnærming til Nietzsches filosofi i *Lev farlig! – innføring i Friedrich Nietzsches utidsmessige pedagogikk* (2009). Steinsholts pedagogiske perspektiv er overførbart til denne oppgaven ettersom den undersøker hvordan Hesses protagonist eventuelt *lærer* amor fati. Av norsk Nietzsche-forskning virker Steinsholt å være den som hittil har fokusert mest på Nietzsches ideer om livsbekreftelse, leken og barnet. Steinsholt skriver utfyllende om de aktuelle forestillingene denne oppgaven har valgt å trekke frem som bestanddeler av amor fati. Oppgaven har også benyttet seg av bøkene til norske Trond Berg Eriksen, *Nietzsche og det moderne*, (1989) og svenske Arne Melberg, *Forsøk på å lese Nietzsche* (2003).

Videre har den amerikanske filosofen Bernard Reginsters bok, *The affirmation of life. Overcoming nihilism* (2006), vist seg å være viktig for denne oppgaven. I tillegg har *Hiking with Nietzsche: Becoming who you are* (2018), en fagessay-lignende bok skrevet av den amerikanske filosofen John Kaag, vært vesentlig for oppgavebesvarelsen. Gilles Deleuzes bok, *Nietzsche* (1985), gir en grundig innføring i nihilismens aktive og reaktive krefter. Til tross for at dette er relevant for *Der Steppenwolf*, er det ikke relevant for denne problemstillingen. Deleuze vil derfor kun bli nevnt i de passasjer hvor hans tekst bidrar eksplisitt til å forklare de utvalgte ideer og forestillinger som er hovedfokus i oppgaven.

Både Nietzsche og Hesse har blitt forsket mye på i mange år, og det ble derfor nødvendig å avgrense søket etter sekundærlitteratur til hva som har blitt skrevet spesifikt om Nietzsche og Hesse. Som vi skal se i de kommende delkapitlene, finnes det artikler som undersøker Hesses forfatterskap og kartlegger nietzscheanske temaer og motiv, men det savnes fortsatt nærlesninger av enkeltromaner. Det er hovedsakelig Hesses gjennomgående kritikk av det borgerlig samfunn og dekadansen som har blitt identifisert som innflytelse fra Nietzsche, samt forestillingen om «det ensomme geniet» og «outsideren versus massene».



Foreløpig er det svært lite innen norsk forskning som har undersøkt forbindelsen mellom Nietzsche og Hesse, og er det ingen publiserte tekster som undersøker spesifikt begrepet amor fati og *Der Steppenwolf*. I 2010 ble det publisert en masteroppgave ved universitetet i Bergen, som undersøker rom-strukturer i *Der Steppenwolf* som markør for Harry Hallers personlige utvikling (Haagensen, 2010). Det har også blitt skrevet en avhandling av danske Arne Duus, «Den tungeste byrde, eller Harry Hallers forvandling: Hermann Hesses roman *Steppeulven* belyst gjennom C.G Jungs psykologiske teorier» (1988). Denne teksten vil ikke inkluderes i oppgaven, ettersom det er en jungiansk lesning av romanen, og dermed problematisk ettersom denne oppgavens prosjekt er å ta utgangspunkt i Nietzsches filosofi.

Litteratursøket resulterte i et funn av tre relevante artikler, da de på forskjellige måter nevner forbindelsen mellom amor fati og *Der Steppenwolf*. Hovedsakelig fokuserer tekstene på problematikken rundt dekadanse, slave/herremoral og kulturelt forfall. I denne oppgaven vil disse innflytelsene fra Nietzsche være i mindre fokus ettersom de ikke anses relevante nok til å svare på problemstillingen. Oppgaven ønsker heller å ta stilling til deres konklusjoner knyttet spesifikt til *Der Steppenwolf* og amor fati for å kunne bygge videre på dem. Derfor skal de aktuelle artiklene sine poeng knyttet til amor fati og *Der Steppenwolf* oppsummeres.

## 2.1 Reichert: Nietzscheanske tema i Hesses forfatterskap

Reichert presenterer en nietzscheansk analyse av alle Hesses romaner i kronologisk rekkefølge, samt flere lister over generelle kjennetegn på nietzscheansk innflytelse i forfatterskapet. Disse listene består blant annet av kritikken av borgerskapet som dekadent, det ensomme geniet hvis oppdrag er å lære å lytte til sin indre stemme, den svake vs. den sterke og skildringen av en verdensstruktur som veksler mellom kaos og orden, det dionysiske og det apollinske. Reichert kommer også med en generaliserende tese om at Hesses helter alltid innser det gode i mennesket og overvinner kaoset, etter en lang og bitter kamp mot nihilismen (1975, s. 91).

Reichert leser *Der Steppenwolf* som en historie om hvordan ens indre verden beveger seg, ikke fra dualitet til enhet, men videre i endeløse dikotomier, frem til antagelsen om at hele universet eksiterer i ens sjel. Haller analyseres som en mann med et indre kall, som kan oppnå sitt mål like fullt ved å bli en sensualist som en helgen, men mangler noe for å klare å ta steget inn i det frie og «det Absolutte» (Reichert, 1975, s. 105).

Videre defineres Hesses karakteristiske outsiders som «strong and wild personalities» som avskyr lover og regler, dyder og såkalt sunn fornuft (1975, s. 106). Haller defineres av Reichert som et nietzscheansk overmenneske, som avskyr borgerlig overflatiskhet, men er ute av stand til å gå den isolerte veien til genialitet. Denne oppgaven vil ikke kalle Haller verken geni eller «overmenneske», noe som vil bli tydeligere i analysekapitlet.

De sterkeste av denne type natur bryter gjennom atmosfæren av den borgerlige verden, og svever ut i det kosmiske for å oppnå det Absolutte. På veien går de til grunne gjennom en slags opphevelse eller ødeleggelse av sin person, og Reichert hevder dette samsvarer med veien til Nietzsches amor fati. Disse type menneskene er inspirerte individer, ifølge Reichert, som ønsker å lytte til sin indre stemme og adlyde amor fati-loven. Likevel får de ikke til å avvise borgerskapet, og blir derfor sittende fast i en tilstand preget av indre splittelse. Reichert påstår at dette er Hallers svekkelse, og årsaken til at han ikke klarer å ta det endelige spranget ut i det kosmiske (1975, s. 106). Denne oppgaven vil i kapittel 4.1 si seg enig i at Hallers oppfattelse av sin natur som splittet er en av grunnene til at han ikke klarer å adlyde amor fati-loven. I kapittel 4.3 skal vi i midlertid se at Hallers evne til å lide, eventuelt manglende evne, også er en av hans svakheter.

Reichert peker på særlig to nietzscheanske ideer som kan leses i *Der Steppenwolf*. Det første er mennesket som eksperiment, en overgang, en smal bro mellom ånd og natur, som vi skal se nærmere på i kapittel 4.1.3. Det andre er karnevalet og det magiske teater som symbol for den dionysiske ekstase og selvforglemmelse som vi skal undersøke i kapittel 4.4.1 (Reichert, 1975, s. 107–108).

## 2.2 Punsly: «Ethos anthropos daimon»

Kathryn Punsly publiserte «The Influence of Nietzsche and Schopenhauer on Hermann Hesse», ved Claremont McKenna College i 2012. Teksten tar utgangspunkt i «the mark of Cain» (Punsly, 2012, s. 3), et sentralt motiv i Hesses roman *Demian* (1919). Den bibelske fortellingen om Kain, historiens første morder, og hvordan han selv og hans etterkommere ble merket av Gud, er ifølge Punsly relevant for dekonstruksjonen av binære par som foregår i Hesses romaner. For det første eliminerer et slikt merke en rekke binære forhold som maskulin/feminin, ung/gammel, stygg/vakker osv. For det andre knytter hun det til den komplekse distinksjonen mellom «anthropos» (karakter) og «daimon» (skjebne). Dette er en referanse til et av Heraklits mest kjente utsagn, «ethos anthropos daimon», som oversettes til «karakter er skjebne», og som Punsly knytter til «amor fati» (2012, s. 3-4).

Begrepet «daimon» er synonymt med både skjebne og det indre selv (Punsly, 2012, s. 13). Den etymologiske opprinnelsen kommer fra det greske «eudaimonia» hvor «eu» oversettes til god (good), «daimon» til ånd (spirit). Betydningen av begrepet beskriver et ideal om en persons ånd/sjel og hva det betyr for ens liv å være god. En «daimon» er det som styrer et liv og får det til å blomstre. Punsly peker på et mønster hvor Hesses protagonister er menn som søker en spesiell kvinne, en slags universelle moderlige arketype, som fungerer som symboler eller metaforer for en idé eller skjebne (Punsly, 2012, s. 6). Hesses kvinnelige karakterer fungerer som «daimoner» da de ofte introduserer mennene til en verden av sensualitet, natur og spiritualitet (Punsly, 2012, s. 10).

«Ethos anthropos daimon» kan forstås både deskriptivt og normativt. Den deskriptive måten å forstå uttrykket, er at karakter alltid avgjør skjebne og skjebne avgjør karakter. Problemet med dette er at det ikke gir rom for at mennesket har fri vilje, eller burde ta valg for å forsøke å endre noe (Punsly, 2012, s. 14). Punsly argumenterer for at Nietzsches *amor fati* demonstrerer en normativ tolkning om at karakter *burde* være skjebne. En av hennes argumenter beror på at *amor fati*, slik det blir definert i *Ecce Homo* (1908/2022, s. 51), antyder en normativ tilnærming til skjebnen. Dette er forskjellig fra passivt samtykke til skjebnen, da det insisterer på at en må *ville* at ingenting skal være annerledes, og i Nietzsches terminologi inkluderes det å ville, å ønske og ha lyst alt i den samme impulsen (Punsly, 2012, s. 14).

Punsly argumenterer altså for at *amor fati* kan forstås som en normativ tolkning av Heraklits konsept, noe denne oppgaven ønsker å belyse og underbygge. Det er et viktig poeng ved *amor fati* som ikke må neglisjeres – skjebnen behandles ikke som noe uforanderlig og forutbestemt. Mennesker har både en mulighet og et ansvar når det gjelder å skape sitt liv, noe Nietzsche flere ganger gir uttrykk for i sine oppfordringer om å behandle sitt liv som et eksperiment som aldri blir ferdig. Dette skal vi se nærmere på i flere sammenhenger, særlig i kapittel 3.4 og 3.6.

Punsly kritiserer normative tolkninger av «ethos anthropos daimon», ettersom karakteren potensielt kan overmanne eller velge å ignorere skjebnen. Dette mener hun skjer med Haller, da hans fanatisme<sup>13</sup> skygger for skjebnen mot slutten av romanen (Punsly, 2012, s. 35). Punsly argumenterer for at Hermine kan leses som Hesses «daimon» som forsøker å lede han til sin skjebne. Likevel, dersom Hallers mål er å følge Hermine for å forstå seg selv

---

<sup>13</sup> Fanatisme kommer av den latinske betydningen for å være besatt eller inspirert, og defineres som en ekstrem personlig overbevisning, ofte av kombinert med en lyst til å forfølge noe som representerer en annerledes måte å tenke eller føle på (Gundersen, 2020).

bedre, så feiler han. Haller blir besatt av Hermine, og glemmer både seg selv og søken etter sin vei og skjebne (2012, s. 32).

### 2.3 Crew: «Menschwerdung» / Selvtilblivelse

Thomas Crew publiserte nylig artikkelen, «'How to become what you are': Self-becoming and individuation in Nietzsche's *Ecce Homo* and Hesse's *Demian* and *Steppenwolf*» (2021). Crew påpeker at både Nietzsche og Hesse diagnostiserer samtidens Europa som i en tilstand av dekadanse. Derfor mener han at forfatterne retter blikket innover til prosessen om «self-becoming», som i denne oppgaven oversettes til «selvtilblivelse». Selvtilblivelse defineres som den ultimate helbredelse for både individ og samfunn, fra den sykdom de mener den moderne tidsalder lider av. Selvtilblivelsen er en smertefull men nødvendig prosess hvor en kontinuerlig ødelegger og gjenoppbygger den individuelle identitet (Crew, 2021, s. 3–4).

Crew identifiserer det «å bli seg selv» som preget av en følelse av utrygghet, da det er ukomfortabelt og uforutsigbart. Derfor er mennesker naturlig motvillige til prosessen om å bli seg selv. Hesse og Nietzsche tvang denne utfordringen på mennesket i en tid preget av krig, uro og tap av tro, noe Crew mener å være vesentlig. Det er nødvendig at noe ødelegges og mistes for å bli seg selv, og det er tenkelig at mennesker derfor er mer mottakelige for en slik prosess dersom de allerede har mistet noe, er utrygge og søker noe nytt (Crew, 2012, s. 15).

Utgangspunktet for ideen om selvtilblivelse beror på premisset om at å være menneske ikke er gitt. Det er ikke nok å bare bli født, det er en egenskap en må tilegne seg. Å forsone seg med sin indre verden er en av de essensielle faktorene for at et individ skal bli seg selv. Dette kobler Crew til Zarathustras menneskesyn som hevder at vi kan elske mennesket fordi det er alltid en «Übergang» og «Untergang» (2021, s. 13). Mennesket må anses som et forsøk eller en overgang, en bro mellom natur og åndelighet. Poenget er at personlighet (Personhood) er noe som må tilegnes (Crew, 2021, s. 14). Denne tilblivelsesprosessen er endeløs, og representerer en grunnleggende forestilling om evighet; det må oppnås på nytt og på nytt – ingenting er noensinne ferdig. Individuasjonsprosessen er ustabil, ukjent og risikabel, da en alltid vil miste noe verdifullt i en slik prosess.

Crew knytter disse poengene angående selvtilblivelse til *amor fati* og Hallers individuasjonsprosess. Crew hevder at Hesse både anerkjenner og feirer den manglende evnen til å fatte eller fastslå meningen med livet, som fremmer en åpen, sårbar og modig holdning til verden. Denne holdningen gjør en mottakelig for individuasjonsprosessen. I stedet for å forsøke å kontrollere og styre livet, skildrer Hesse karakterer som aldri er fullstendig seg selv,

som aldri får fred og ro, men er modige nok til å forbli åpne og mottakelige for livet (Crew, 2021, s. 20). Med andre ord krever amor fati at en er modig nok til å gi seg hen til livets uforutsigbare prosesser, og at det ikke dreier seg om hvor mye innsats eller kontroll en utøver. Dette vil vi se nærmere på i kapittel 4.5, som undersøker Hallers dom om evig liv.

### 3. Teori: Nietzsches amor fati

#### 3.1 Introduksjon

I forsøket på å definere «amor fati» er det en rekke begreper, ideer og forestillinger fra Nietzsches filosofi som er vesentlige. Denne oppgaven har valgt å undersøke Nietzsches ideene om den evige gjenkomst, de tre forvandlingene, omvurderingen av lykke og lidelse, den dionysiske visdom og imperativet «bli den du er!». Disse forestillingene vil bli presentert i lys av oppgavens mål om komme nærmere en mer spesifikk definisjon av hva amor fati betyr. Felles for disse ideene er at de symboliserer livsbekreftelse på forskjellige måter, og kan påstås å kulminere i det Nietzsche kaller kjærlighet til skjebnen, amor fati. I Nietzsches publiserte verk blir amor fati definert to ganger. Nietzsches første formulering av amor fati kan vi lese i *DFW* (1882);

Ich will immer mehr lernen, das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen: - so werde ich Einer von Denen sein, welche die Dinge schön machen. Amor fati: das sei von nun an meine Liebe! [...]. Wegsehen sei meine einzige Verneinung! Und, Alles in Allem und Grossen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein!<sup>14</sup> (1882/2000, s. 181).

I *Ecce Homo* (1908) formulerer Nietzsche amor fati for andre og siste gang;

Meine Formel für die Grösse am Menschen ist amor fati: dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht bloss ertragen, noch weniger verhehlen – aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Nothwendigen –, sondern es lieben...<sup>15</sup> (1908/2022, s. 51).

Fra disse definisjonene forstår vi at amor fati er en *formel* som lærer oss at Nietzsches målestokk for menneskelig storhet er å elske det nødvendige, det innebærer være en «Ja-sagender», og forutsetter et ønske om at ingenting skal eller skulle vært annerledes. Dette er Nietzsches klareste formuleringer om hva amor fati er, men vi skal se at grunntanken om

---

<sup>14</sup> Jeg vil lære stadig mer å se det nødvendige ved tingene som det skjønne – slik vil jeg bli en av dem som gjør tingene skjønne. *Amor fati* [kjærlighet til skjebnen]: La det fra nå av være min kjærlighet. [...]. La det å se vekk være min eneste fornektelse! Og, alt i alt og i det store og hele: Jeg vil en eller annen gang utelukkende være et ja-menneske! (Nietzsche, 2010, s. 177–178).

<sup>15</sup> Min formel for menneskelig storhet er *amor fati*: at man ikke vil ha noe annerledes, verken i fremtiden eller i fortiden eller i all evighet. Ikke bare tåle det nødvendige, enda mindre fortie det – all idealisme er en løgn overfor det nødvendige –, men *elske* det... (Nietzsche, 2011, s. 47–48).

amor fati er til stede en rekke andre steder i hans filosofi også. På den måten kan vi oppdage at amor fati uttrykkes implisitt gjennom andre ideer. De siterte formuleringene etterlater nemlig en del spørsmål, som for eksempel hva «det nødvendige» er, hvor bokstavelig vi skal forstå det å være en «Ja-sagender», og hvordan kan oppnå det som virker som en ubetinget kjærlighet til tilværelsen. Denne oppgaven skal nå forsøke å belyse Nietzsches svar på disse spørsmålene.

Først skal en del av Nietzsches grunnleggende filosofiske begreper defineres ettersom de er vesentlige for å forstå de nevnte ideene vi skal undersøke. Vi skal kort oppsummere betydningen av den livsfornektende nihilismen, motsetningen til livsbekreftelsen, Nietzsches forsøk på å erstatte Gud med «overmennesket», og «vilje til makt» som metafysisk grunnlag for menneskets måte å være i verden på.

### 3.1.1 Nihilisme

Nihilisme kan defineres som overbevisningen om at livet er meningsløst og verdiløst. Dette blir ofte tolket som en direkte konsekvens av «Gud er død», som har blitt et av Nietzsches mest kjente utsagn. Nihilisme er resultatet av at mennesket ikke lenger har en objektiv norm som gir livet mening eller verdi, og dermed opplever å bli desorientert og fremmedgjort fra livet. «Gud er død» har blitt et av utsagnene Nietzsche er mest kjent for, og representerer tanken om at kristendom har mistet sin status i en verden hvor vitenskap og andre moderne fremskritt har svekket tilliten Gud tidligere hadde blant menneskene. Ifølge Reginster er et av Nietzsches filosofiske prosjekt å finne ut hvor vidt det finnes en måte å overvinne nihilismen (2006, s. 7), hvilket samsvarer med denne oppgavens lesning av Nietzsche.

Nietzsches nihilisme har både erkjennelsesteoretiske, moralske og religiøse implikasjoner, i den forstand at den avviser alle disse måtene å orientere seg i verden på. Nietzsche retter sin kritikk hovedsakelig mot den platonisk-kristelige delen av verdenshistorien, og kritiserer de religiøse verdiene av metafysisk og teologisk opphav for å ikke ha objektivt grunnlag (Eriksen, 1989, s. 71). Nietzsche anklager kristendommen for å ha skapt illusjonen om at det finnes absolutte sannheter, objektive morallærer og verdisystem. Avsløringen av dette som illusjoner har frarøvet mennesket troen på at det finnes verdier verdt å leve for. Nietzsche avviser at mennesket har et særegent erkjennelsesbehov, og mener heller

at alle andre behov utnytter erkjennelsen som middel. Sannhet er for Nietzsche bare en illusjon som har festet seg<sup>16</sup> (Eriksen, 1989, s. 74–75).

Nietzsche erklærer Guds død for første gang i *DFW*, da «Der tolle Mensch»<sup>17</sup> roper følgende til folkemengden;

Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt bisher besass, es ist unter unseren Messern verblutet, - wer wischt diess Blut von uns ab? Mit welchem Wasser könnten wir uns reinigen? Welche Sühnfeiern, welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen? Ist nicht die Grösse dieser That zu gross für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen?<sup>18</sup> (Nietzsche, 1882/2000, s. 141–142).

Det er flere tanker som blir tydeliggjort i dette sitatet, som videreutvikles gjennom Nietzsches filosofi. For det første er ikke Guds død et utelukkende positivt budskap, men noe som vekker stor fortvilelse. Fortvilelsen bunner i at mennesket har ødelagt det mest verdifulle de har hatt, det helligste og mektigste, sin egen Gud. Det moderne menneske har ikke lenger like stort behov eller grunnlag for å være troende. Dette skyldes hovedsakelig positive faktorer som vitenskapelige fremskritt og forbedrede levetilstander, men Nietzsches bekymring er at dette ikke kan erstatte kraften det religiøse har representert for mennesket. Hvem skal nå opptre som forbilder, fortelle oss hva som er rett og galt, hva som er verdifullt, hva vi skal fordømme og hva vi skal holde hellig?

Derav kommer Nietzsches idé om omvurderingen av alle verdier, som blir et viktig tema i Nietzsches filosofi. Om det ikke finnes en Gud, en himmel eller et helvete, så bryter grunnmuren til den vestlige verdens verdisystem sammen. Om vi begår syndige handlinger er det ingen evig fordømmelse som venter oss, for det finnes ikke et helvete. Vi har heller ikke samme motivasjon til å utføre «gode» handlinger, for det er ikke noe himmel eller annen

---

<sup>16</sup> Denne tanken er knyttet til en av Nietzsches erkjennelsesteoretiske prinsipp som kalles *der Perspektivismus* (Zittel, 2000, s. 299–301). Nietzsches perspektivisme er relevant for denne oppgaven og må derfor nevnes, men ettersom det er et omfattende begrep er det ikke mulig å utdype det i oppgaveteksten. Nietzsches perspektivisme dreier seg om å lære å se seg selv og virkelighetens minste bestanddel, *tingen*, på nytt uten de allerede gitte sannhetene i mente (Melberg, 2003, s. 114).

<sup>17</sup> «Det sinnsyke mennesket»

<sup>18</sup> Gud er død! Gud forblir død! Og vi drepte Ham! Hvordan trøster vi oss, de fremste av alle mordere? Det helligste og mektigste som verden hittil eide, det har forblødd under våre kniver – hvem tørker bort blodet fra oss? Med hvilket vann kunne vi gjøre oss rene? Hvilke forsoningsfester, hvilke hellige riter blir vi nødt til å oppfinne? Er ikke størrelsen på denne gjerningen for stor for oss? Må vi ikke selv bli til guder, for bare å kunne fremtre som verdige for den? (Nietzsche, 2010, s. 136).



belønning i etterlivet. Nietzsche mener at det ikke lenger finnes objektivt gode eller dårlige handlinger, for den hellige overbevisningen om at noe er godt eller ondt mister sitt opphav ved Guds død. Nietzsche innser derfor at overvinnelsen av nihilismen krever en omvurdering av alle eksisterende verdier og en redefinisjon av såkalte gitte sannheter.

Det er likevel ikke bare til fortvilelse at Gud er død, når Nietzsche stiller spørsmålet om hvilket vann vi nå skal kunne vaske oss rene med. *Zur Genealogie der Moral* (1887) er kjent som boken hvor Nietzsche tar for seg det genealogiske opphavet til kristendommens morallære, blant annet det asketiske ideal om å være «ren». Nietzsche skriver ofte om hvordan skam, skyld og dårlig samvittighet er livsfornektende, og at idealet om å være «ren» er en av de største kildene til skam. Nietzsche er kjent for sin gjennomgående kritikk av kristendommen som livsfornektende, og på denne måten potensielt positiv til Guds død om det betyr at vi kan gå bort fra idealer som å være «ren», og heller skape nye verdier og idealer. Målet er at livet skal bedømmes på jorden, innenfor livets egne forutsetninger, ikke utfra en målestokk som eksisterer i en annen verden, slik Gud angivelig gjør. For Nietzsche eksisterer forestillingen om «overmennesket» som et forsøk på å erstatte Gud, og han regner «viljen til makt» som en av livets forutsetninger. Ved hjelp av disse forestillingene ønsker Nietzsche at mennesket skal overvinne skam, skyld og dårlig samvittighet (Eriksen, 1989, s. 76).

Ifølge Nietzsche er alle verdi- og tanke-systemer en representasjon av hvordan vi kan ordne inntrykkene fra verden på, som for eksempel språk, konvensjoner og tradisjoner. Han avviser absolutte sannheter, men hevder at bilder, metaforer og forestillinger kan fungere som hjelpemiddel i forsøket på å finne mening i tilværelsen. På denne måten kan vi forstå at han fremhever kunsten som aktivitetsform, ettersom den er den eneste som vedkjenner det løgnaktige ved sin natur. Kunsten påstår ikke å presentere absolutte eller objektive sannheter, da dens illusjonskarakter allerede alltid er vedkjent, i motsetning til religion, morallære og vitenskap. Derfor forsøker Nietzsche å løfte frem det kreative og skapende mennesket, og oppfordre oss til å leve som om livet er et kunstverk hvor hver enkelt er sin egen kunstner (Eriksen, 1989, s. 72).

### 3.1.2 «Vilje til makt»

Reginster definerer Nietzsches omstridte begrep om «vilje til makt» som viljen til å strebe mot noe som gjør motstand, hvor det å strebe er et forsøk på å overvinne motstanden. Dersom alle ønsker og begjær springer ut av lidelse, krever «vilje til makt» lidelse som utgangspunkt i den forstand at lidelse kan defineres som et utilfredsstilt ønske (Reginster, 2006, s. 234). Det er mulig å hevde at «vilje til makt» er reduksjonistisk da det indikerer at alle drifter er en form

for «vilje til makt». Reginster påstår heller at «vilje til makt» er en av mange drifter, ikke omvendt (2006, s. 126–127). «Vilje til makt» er heller en bevegende kraft av drifter, sanser, følelser og tanker. Det betyr likevel ikke en ren vilje til liv, som at mennesket automatisk vil livet gjennom sin «vilje til makt» (Steinsholt, 2009, s. 443);

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!<sup>19</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 93).

«Maktviljen», som Eriksen kaller det, er det som fortolker verden, og en fortolkning er alltid et forsøk på å kontrollere og forstå sine omgivelser (1989, s. 74). Substantivet «Macht» er beslektet med verbet «machen», og oversettes i denne kontekst fra tysk til norsk som «makt», men må ikke misforstås som makt i den forstand at noen regjerer over noen andre. «Zu machen» er det tyske verbet for «å gjøre», og i Nietzsches begrep handler det nettopp om noe vi makter å gjøre, ofte forstått som en ekspansiv selvrealisering. Hovedstrukturen til «vilje til makt» er et mangfold av dynamiske krefter, en «kreftenes lek», satt opp mot den dypeste avgrunn (Steinsholt, 2009, s. 444). Målet er å skape egne verdier, en virksomhet som aldri kan fullføres, men hele tiden forsøkes å overskride.

«Vilje til makt» får sitt uttrykk gjennom selvovertinnelsen (Eriksen, 1989, s. 123). Målet ved selvovertinnelsen kan forstås som å skape utover seg selv, enten ved å leve sitt liv som et kunstverk eller å faktisk skape kunst. Vi kan forstå det som at «viljen til makt» alltid er en vilje til å ekspandere. I motsetning til Darwin hevder Nietzsche at naturens mål ikke bare er selvoppholdelse, men selvtranscendering (Eriksen, 1989, s. 127). Livet er nettopp det som gjør tilværelsen uutholdelig i utgangspunkt, da livet selv har blitt et problem (Nietzsche, 1882/2000, s. 12) og må derfor overvinnes. I Zarathustras tale «Von der Selbst-Überwindung»<sup>20</sup> forteller han dette på følgende måte; «Und dies Geheimnis redete das Leben

---

<sup>19</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 der også vilje: men ikke vilje til liv, men – slik lærer jeg deg det – vilje til makt! (Nietzsche, 2021, s. 129).

<sup>20</sup> «Om selvovertinnelsen»

selber zu mir: »Siehe«, sprach es, »ich bin das, was sich immer selber überwinden muß»<sup>21</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 93).

Omvurderingen av alle verdier innebærer også å stille spørsmål ved verdien av menneskets eksistens. Ettersom Nietzsche allerede har avvist tradisjonell metafysikk og religion tvinges han til å returnere til den naturlige og opprinnelige verden. Makt og liv står igjen som de to driftende kreftene som sørger for at vi unngår «the stultifying ways of the past» (Kaag, 2018, s. 67). Målet om selvovervinnelse forstås i lys av Nietzsches idé om at mennesket er noe som må overvinnes, noe han uttrykker blant annet i *Zarathustra*; «Eure Liebe zum Leben sei Liebe zu eurer höchsten Hoffnung: und eure höchste Hoffnung sei der höchste Gedanke des Lebens! Euren höchsten Gedanken aber sollt ihr euch von mir befehlen lassen und er lautet: der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll»<sup>22</sup> (1883/2016, s. 38). Det er i denne sammenheng at hans *Zarathustra* også lærer oss «overmennesket».

### 3.1.3. «Overmennesket»

«Overmennesket» er et ideal Nietzsche presenterer som en ny målestokk mennesket kan handle etter. Ideen er et utkast til hva mennesket *kan* være på sitt beste, og er snarere en oppfordring enn en påstand om hva vi må eller kommer til å være. Eriksen omtaler «overmennesket» som et kontrafaktisk eller utopisk motiv, et navn på muligheten for å overvinne nihilismen (1989, s.79). «Overmennesket» overtar Guds plass, men er forskjellig fra Guds transcendens i sin immanens, da Gud er noe som eksisterer i en høyere verden utenfor vår, mens «overmenneskets» eventuelle eksistens er i vår faktiske verden på jorden (Eriksen, 1989, s. 78–79). Vi kan dermed forstå at «overmennesket» er Nietzsches forsøk på å erstatte Gud; «Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte; nun aber lehrte ich euch sagen: Übermensch»<sup>23</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 66).

Nietzsche presiserer at «overmennesket» ikke er noe du eller noen du kjenner noensinne kommer til å være, men noe vi kan drømme om å engang ha tilrettelagt for at kan eksistere. I *Ecce Homo* defineres «overmennesket» basert på nettopp hva det *ikke* er;

---

<sup>21</sup> «Og denne hemmelighet fortalte livet selv til meg. «Se,» sa det, «jeg er det som alltid må overvinne seg selv» (Nietzsche, 2021, s. 128).

<sup>22</sup> «La deres kjærlighet til livet være kjærlighet til deres høyeste håp: og deres høyeste håp være livets høyeste tanke! Men deres høyeste tanke skal dere la dere befale av meg – og den lyder: mennesket er noe som skal bli overvunnet» (Nietzsche, 2021, s. 54).

<sup>23</sup> «En gang sa man Gud, når man skuet ut over fjerne hav; men nå har jeg lært dere å si: overmenneske» (Nietzsche, 2021, s. 94).

Das Wort «*Übermensch*» zur Bezeichnung eines Typus höchster Wohlgerathenheit, im Gegensatz zu «modernen» Menschen, zu «guten» Menschen, zu Christen und andren Nihilisten – ein Wort, das im Munde eines Zarathustra, des *Vernichters* der Moral, ein sehr nachdenkliches Wort wird, ist fast überall mit voller Unschuld im Sinn derjenigen Werthe verstanden worden, deren Gegensatz in der Figur Zarathustra's zur Erscheinung gebracht worden ist, will sagen als «idealistischer» Typus einer höheren Art Mensch, halb «Heiliger», halb «Genie» ...<sup>24</sup> (Nietzsche, 1908/2022, s. 54).

Slik forsøker Nietzsche å danne et bilde av «overmennesket» som en motsetning til det nihilistiske, som er fullkomment men likevel menneskelig. Målet er å skape en lignende relasjon mellom mennesket og «overmennesket» som tidligere eksisterte mellom Gud og mennesket, men som finner sted i denne verdenen. I tillegg er det en mennesketype hevet over de moralske konvensjonene, som for eksempel et «godt» menneske defineres utfra.

«Overmennesket» må forutsette at endring er mulig, men det betyr ikke at Nietzsche på noe vis ønsker å *forbedre* mennesket. Dette understreker han i forordet til *Ecce Homo*; «Das Letzte, was *ich* versprechen würde, wäre, die Menschheit zu «verbessern»»<sup>25</sup> (Nietzsche, 1908/2022, s. 8). Heller lengter Nietzsche tilbake til antikkens guder og idealer, hvor både det beste og verste av menneskelige egenskaper ble feiret. De greske gudene forestilte en opphøyelse av alt et menneske kunne være og gjøre (Eriksen, 1989, s. 82). Med andre ord var ikke gudene nødvendigvis *bedre* enn menneskene. Nietzsche anser sin samtid som et slags falskt skinn som tilslører de gamle idealene, og ønsker derfor å fjerne skinnet for å gjenoppta det glemte. «Overmennesket» er en utfordring som tvinger oss til å forestille oss selv annerledes, hevet over sosiale konvensjoner og selvpåførte begrensninger.

«Overmennesket» beveger seg hinsides begrepene om «godt» og «ondt», på et annenordentnivå<sup>26</sup>. Dette er relevant for forståelsen av «overmennesket» som hevet over den alminneliggjørende moral og det tradisjonelle normbegrepet (Eriksen, 1989, s. 78–79). «Overmennesket» elsker sin skjebne fordi det forventer ikke å finne verdier i noe annet enn

---

<sup>24</sup> Ordet *overmennesket* for å betegne en mennesketype med høyeste oppdragelse, i motsetning til «moderne» mennesker, «gode» mennesker, kristne og andre nihilister – et ord som i munnen til en Zarathustra, moralens *tilintetgjører*, blir et ord som det er vel verd å tenke over - , er nesten overalt i fullkommen uskyld blitt forstått ut fra nettopp de verdier hvis motsetning er brakt til uttrykk med Zarathustras skikkelse: det vil si som en «idealistisk» form for en høyere menneskeart, halvt «hellig», halvt «geni»... (Nietzsche, 2011, s. 51).

<sup>25</sup> «Det siste *jeg* ville love, var å «forbedre» menneskeheten» (Nietzsche, 2011, s. 8).

<sup>26</sup> I Nietzsches filosofi er det relevant å bruke begrepet om annenorden for å forstå hans forhold til begreper som «sannhet» og «verdi». Når Nietzsche for eksempel drøfter verdienes verdi, foregår dette på et metanivå hinsides den allmenne persepsjonen av verdier. Det samme gjelder sannhet, som for Nietzsche aldri er absolutt, og dermed kun mulig å behandle på at annenordentnivå, hinsides oppfatningen om at sannheter er sanne i seg selv.

seg selv (Eriksen, 1989, s. 130). Verdiene avhenger kun av dets egen selvovertinnelse, og den største seieren er bekræftelsen av «den evige gjenkomst».

### 3.2 Den evige gjenkomst

I avsnittet om «Das grösste Schwergewicht»<sup>27</sup> i *DFW* (1882) beskriver Nietzsche det som i første omgang høres ut som et tankeeksperiment;

Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: »Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber<sup>28</sup> (Nietzsche, 1882/2000, s. 230).

Det finnes en rekke tilnærminger til hvordan en kan tolke Nietzsches evige gjenkomst, om det er fra et kosmologisk, deterministisk eller historisk perspektiv (Reginster, 2006, s. 205–219). Det er nemlig ikke mulig å forstå det på mer enn en måte om gangen, og det finnes flere utarbeidede teorier om de nevnte perspektivene. Denne oppgaven vil ta utgangspunkt i den moralske forståelsen av doktrinen. En moralsk tolkning av doktrinen kan argumenteres for ved at den henvender seg til individet spesifikt, da demonen kommer i den ensomste ensomme stund. Den evige gjenkomsts store spørsmål er om du ville forbannet denne demonen og denne skjebnen, eller ville du kalt demonen en Gud og skjebnen en guddommelig gave. Spørsmålet om du *vil* dets evige gjenkomst vil deretter alltid ligge som den tyngste vekten på dine handlinger. Slik beror den evige gjenkomsts moralske betydning på premisset om at en vil leve og ta valg med bevisstheten om at deres konsekvenser vil følge en for alltid.

Betegnelsen «das grösste Schwergewicht», som Nietzsche kaller det, kan dermed forstås ettersom den legger press på å ta «riktige» valg. «Riktig» blir å velge hva en tenker og opplever at gir livet verdi på individuelt nivå. «Riktig» er ikke eksterne moralske eller

---

<sup>27</sup> «Den tyngste vekten»

<sup>28</sup> Hva om en demon kom snikende om dagen eller om natten etter deg, like inn til din ensomste ensomhet og sa: «Dette livet som du lever det nå og har levd det, vil du måtte leve enda en gang og så utallige ganger; og det vil ikke komme noe nytt; derimot vil enhver smerte og enhver lyst og enhver tanke og ethvert sukk og alt usigelig smått og stort i ditt liv komme tilbake, og alt sammen i den samme rekkefølge – og likeså denne edderkoppen og dette månelysset mellom trærne, likeså dette øyeblikket og jeg selv (Nietzsche, 2010, s. 225).

religiøse standarder, noe Nietzsche tydeliggjør ved at demonen kommer til oss når vi er alene, og taler spesifikt om våre egne liv, smerter og lyster. Hva vi svarer demonen, og eventuelt valgene vi tar deretter, er av den mest personlige og individuelle karakter (Kaag, 2018, s. 74).

Steinsholt argumenterer for at den evige gjenkomst oppstår som et resultat av menneskets manglende evne til å frigjøre seg fra det som har vært (2009, s.458). Fortiden må anerkjennes som et spill, på samme måte som fremtiden og nåtiden er en del av et «tilfeldighetenes spill» (Steinsholt, 2009, s.458). Fortiden eksisterer nemlig kun gjennom tolkningene vi foretar her og nå. «Den evige gjenkomst» utelukker og distraherer oss fra «et annet liv» i en «annen verden», og kan forstås som et motsvar til den kristne lengsel mot etterlivet. I stedet for å lengte etter «evig liv» tilbyr Nietzsche en evig tilbakekomst av ditt allerede levde liv på jorden, som krever den største anstrengelse for å bli bekreftet.

Uavhengig hvor vidt Nietzsche mener at den evige gjenkomst skal forstås bokstavelig eller som et tankeeksperiment, er det vesentlig å nevne hans metafysiske grunnlag for å argumentere for et sirkulært verdenssyn. Når «viljen til makt» utfolder seg i uendelig tid, gjennom et begrenset antall muligheter, vil det uunngåelig måtte gjenta seg. På denne måten inneholder hvert eneste øyeblikk et moment av selve evigheten. Slik forstår Eriksen «utopisten» i Nietzsche, som drømmer om det fullkomne øyeblikket som forener både tiden og evigheten (1989, s. 75). Den evige gjenkomst beror på premisset om at «vilje til makt» er en kraft, hvor kraften er endelig mens tiden er uendelig. Av den grunn vil alt gjenta seg og har allerede gjentatt seg, fordi alt er kraft og alt går i ring. Stillstand blir i det tilfelle umulig, ettersom det allerede ville i så fall inntruffet. Dermed finnes det et begrenset antall kombinasjoner kraft kan utfolde seg på gjennom uendelig med tid (Eriksen, 1989, s. 99). Reginster forklarer Nietzsches begrep om evighet ved å påpeke at det ikke behandles som faktisk tid, men som ideen om noe permanent (2006, s. 224), noe vi skal se nærmere på i kapittel 4.2.2.

Eriksen kaller amor fati for en formel med «beslektet innhold» til den evige gjenkomst, som han i samsvar med Nietzsche mener er en «formel for den ekstreme livsbekreftelse» (1989, s. 75). Eriksen anerkjenner at det krever en viss anstrengelse for å omfavne selve øyeblikket uten eskapisme, ønsket om å flykte fremover eller bakover i tid, eller å ønske seg noe annerledes. Det foreligger et krav om å ikke bare holde ut i tilværelsen, men å elske den. Nietzsche hevder selv at amor fati er hans formel for menneskelig storhet (1908/2022, s. 51), og når vi forstår hans vektlegging av livsbekreftelse virker det trygt å påstå at den høyeste form for livsbekreftelse er dypt relatert til menneskelig storhet. Denne

oppgaven vil derfor heller kalle den evige gjenkomst en forutsetning for amor fati, enn en formel med såkalt beslektet innhold.

Den evige gjenkomst er et av Nietzsches mest konfronterende spørsmål når det gjelder kjærlighet til skjebnen. Om en bejaer den evige gjenkomst har en naturlig oppfylt kravet om ønsket om at ingenting skulle vært annerledes, og ikke minst premisset for å være en «Ja-sagender», som er to av Nietzsches tydeligste indikatorer på hva amor fati betyr; «Es ist Nichts, was ist, abzurechnen, es ist Nichts entbehrlich – die von den Christen und andren Nihilisten abgelehnten Seiten des Daseins sind sogar von unendlich höherer Ordnung in der Rangordnung der Werthe als das, was der Décadence-Instinkt gutheissen, *gut heissen* durfte»<sup>29</sup> (Nietzsche, 1908/2022, s. 66).

Slik forklarer Nietzsche betydningen av å bekrefte alle sider ved tilværelsen, og understreker at dette er viktig nettopp fordi det er det motsatte av det nihilistene gjør. Kristne blir gjentatte ganger sammenstilt med nihilister, blant annet på grunn av det Nietzsche oppfatter som deres livsfornektende lengsel etter døden og etterlivet. Utfordringen den evige gjenkomst byr på er nettopp å bejae en skjebne hvor livet må oppleves om igjen i all evighet, hvor ingenting forandres men vil være identisk til det en allerede har gjennomlevd.

### 3.3 De tre forvandlingene

I Zarathustras første tale, «Von den drei Verwandlungen», skisserer Nietzsche et bilde på de forskjellige transformasjonene en menneskelig ånd må gjennomgå for å bli i stand til å kritisere og skape verdier. Å skape nye verdier er den høyeste ambisjonen Nietzsche har for mennesket, som i første instans betyr å omvurdere alle eksisterende verdier. For at vi skal forstå den krevende prosessen som er å skape et nytt verdisystem, starter Zarathustra sin lange rekke taler ved å lære oss de tre forvandlingene. Forestillingen innebærer tre figurer; kamelen, løven og barnet. Første stadium er kamelen som underkaster seg den autoritære befalingen «du skal». Andre stadium er løven som frigjør seg fra kamelens byrde om å være lydig, ved å avvise normer og heller si «nei» og «jeg vil». Det siste og ideelle stadium er barnet som bekrefter sin egen eksistens og skaper sin egen verden med et hellig «Ja». Vi skal nå se nærmere på hvert av disse åndelige stadium i kronologisk rekkefølge.

---

<sup>29</sup> «Intet av det som er, må trekkes fra, intet kan unnværes – de sider ved tilværelsen som avvises av kristne og andre nihilister, er også av en uendelig høyere orden i verdienes rangordning enn det dekadanseinstinktet godtar, burde godta» (Nietzsche, 2011, s. 61).

Deleuze definerer kamelen som nihilismens og de kristnes dyr, bærere av de tyngste byrder i ørkenen (1985, s. 43). Med andre ord underkaster de sin vilje til fordel for det autoritære, og tror at deres styrke er deres evne til å være tjenestevillige. Kamelen ønsker å bære de tyngste byrder for å overbevise seg selv om at de er sterke til tross for sin svake vilje; «Was ist das Schwerste, ihr Helden? so fragst der tragsame Geist, daß ich es auf mich nehme und meiner Stärke froh werde»<sup>30</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 19). Deleuze peker også på at kamelen har to kjennetegn; både dets nei og dets ja er falskt (1985, s. 43). Dette er fordi kamelen tror at betydningen av å bekrefte noe er å bære eller å påta seg ansvar, da det bærer de «høyere verdiers» byrde. Kamelen gjør det motsatte av livsbekreftelse slik Nietzsche forstiller seg den, da den ikke bekrefter noe annet enn nihilismen (Deleuze, 1985, s. 43).

I Nietzsches lignelse blir samfunnets autoriteter og normative konvensjoner legemliggjort av den onde dragen som sier «du skal». Løven bekjemper dragens beordring ved å svare «jeg vil», og dermed forneker løven noen andre sin vilje til fordel for sin egen. Løvens vilje er dermed sterkere enn kamelens, da den avviser de allerede eksisterende verdier og normer; «Als sein Heiligstes liebte er einst das »Du-sollst«: nun muß er Wahn und Willkür auch noch im Heiligsten finden, daß er sich Freiheit raube von seiner Liebe: des Löwen bedarf es zu diesem Raube»<sup>31</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 20). Ved å avvise den allerede eksisterende verdensorden muliggjør løven for skapelse av nye verdier, en oppgave som bare barnet kan utføre. Løven kan ikke utføre denne oppgaven fordi dens vilje er kun i stand til å avvise og fornekte.

I forvandlingen fra kamel til løve foregår det altså allerede en omskaping av verden (Steinsholt, 2009, s. 436). Kamelens verden har hatt en gitt mening, men løven avviser denne og lever dermed i en meningsløs verden. Når løven innser at dens evne til å avvise og fornekte springer ut av egen viljestyrke, legges grunnlaget for at barnets bekreftelse kan springe ut av viljen (Steinsholt, 2009, s. 439). Dermed er barnet det avgjørende stadium i prosjektet som er å skape nye verdier. Barnets evne til å bekrefte, leke og elske er essensielle egenskaper for å være kreativ og skapende;

Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. Ja, zum spiele des Schaffens, meine Brüder,

---

<sup>30</sup> «Hva er det tyngste, dere helter? slik spør den bærevillige ånd; slik at jeg kan ta det på meg og fryde meg over min styrke», (Nietzsche, 2021, s. 29).

<sup>31</sup> «Som sitt helligste elsket den en gang «Du skal»: nå må den se innbilning og vilkårlighet også i det helligste, for at den skal kunne røve seg frihet fra sin kjærlighet: løven behøves til dette rov» (Nietzsche, 2021, s. 31).



bedarf es eines heiligen Ja-sagens: *seinen Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich den Weltverlorenen*<sup>32</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 20).

Vi skal nå se nærmere på disse egenskapene Nietzsche hevder barnet innehar, og hvorfor de er essensielle for å oppnå målet om å skape nye verdier.

### 3.3.1 Det lekende barnet

Nietzsches filosofi kan påstås å foretrekke den kreative leken foran regler og logikk. Han kritiserer stadig «det teoretiske mennesket» for å bygge «sanne» påstander basert på systemer, katalogiseringer og metoder. Generelt tar han avstand fra logiske prinsipper og faste regler, og mener at slike ordener er intet annet enn metafysiske illusjoner. Ifølge Nietzsche er all type menneskelig orden og kategorisering et forsøk på å holde ut i den absurde og ukontrollerbare tilværelsen mennesket befinner seg i. Dette innebærer alt fra religion, ideologier, verdenssyn og språk. Det eneste som er fullstendig frigjort fra logikk er leken. Steinsholt viser til de siste linjene i Nietzsches første verk, *DGT* (1872). I sitatet beskriver Nietzsche et barn som leker på stranden. Leken symboliserer ingen dypere mening, og reflekterer ingen indre sannhet. Leken er meningsløs, likeglad og fører ingen steder. Den eksisterer kun for å nytes i seg selv, og dette er en av grunnene til at Nietzsche løfter frem det lekende barnet. Det unike ved barnet er at det har akkurat nok klokskap til å akseptere illusjonene, uten å være opptatt av å lete etter en årsak bak enhver virkning (Steinsholt, 2009, s. 115–116).

Den kreative leken og kunsten anses av Nietzsche som den høyeste form for menneskelig aktivitet. Vektleggingen av leken er en av mange tegn på innflytelse fra den greske filosofen Heraklit (544 fvt.–475 fvt.), som blant annet skal ha påstått at ethvert kongedømme tilhører det lekende barnet (Steinsholt, 2009, s. 437). I *Ecce Homo* skriver Nietzsche om hvordan leken er den eneste måten å møte store utfordringer på; «Ich kenne keine andre Art, mit grossen Aufgaben zu verkehren als das *Spiel*: dies ist, als Anzeichen der Grösse, eine wesentliche Voraussetzung»<sup>33</sup> (Nietzsche, 1908/2022, 51). Det lekende barnet har en rent eksperimenterende holdning til seg selv og sin verden. Meninger, begreper, verdier og rasjonaliseringer kreves ikke som forutsetninger eller ønskelig resultat i noe forstand.

---

<sup>32</sup> Uskyld er barnet og glemsel, en ny begynnelse, en lek, et hjul som ruller av seg selv, en første bevegelse, et hellig Ja. Ja, til skapelsens lek, mine brødre, behøves der et hellig Ja: *sin* vilje vil nå ånden; *sin* verden vinner den verdensfortapte seg (Nietzsche, 2021, s. 31).

<sup>33</sup> «Jeg vet ingen annen måte å omgås store oppgaver på enn *leken*: Den er, som tegn på storhet, en vesentlig forutsetning» (Nietzsche, 2011, s. 47).

Barnet er rett og slett mindre styrt av konvensjoner, og mer åpen for prøving og feiling (Steinsholt, 2009, s. 459).

I Zarathustras tale «Vom Wege des Schaffenden»<sup>34</sup> etterlyser han disse egenskaper; «Bist du eine neue Kraft und ein neues Recht? Eine erste Bewegung? Ein aus sich rollendes Rad? Kannst du auch Sterne zwingen, daß sie um dich sich drehen?»<sup>35</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 50). Barnet beveger seg i et selvbedragene hjul som om og om igjen vender tilbake til utgangspunktet for å kunne begynne leken på nytt. Denne prosessen muliggjøres av barnets hellige «Ja», samt dets egenskaper som glemsel og uskyld. Bekreftelsen som ligger i bejaelsen kommer fra barnets egen vilje, som en uinnskrenket kilde til mening i en verden som er dets egen lek. Barnet trer ut av «den virkelige verden» og dens lek blir «verden selv» (Steinsholt, 2009, s. 440). Ved å kun eksistere her og nå, forholder ikke barnet seg til verken fortid eller fremtid. Innenfor en slik umiddelbarhet vil evigheten fanges i selve øyeblikket. Som et hjul som ruller fremover av seg selv blir enhver bevegelse den første.

Ved å aldri oppnå en statisk posisjon forhindres prosessen hvor erfaringer blir offer for konseptualisering. Derfor er glemsel og uskyld vesentlig for barnets verdenslek; det møter alltid ting og hendelser med et åpent sinn, uten fordommer eller byrden av tidligere erfaringer (Steinsholt, 2009, s. 460). Barnet vil alltid kunne oppleve lykke eller undring, fordi det er frigjort bekymringen over at ingenting varer evig. Det foreligger dermed et paradoks her; ved å ikke være bevisst på at ingenting varer evig, fanger barnet evigheten ved sin umiddelbare tilstedeværelse i øyeblikket.

Forglemmelse er en viktig del av Nietzsches epistemologi. Han anerkjenner at hukommelse er nødvendig for å kunne gjengi viktige hendelser og kunnskap, men ønsker likevel å belyse at hukommelse alene kun er en liten del av historien, ettersom det er umulig å huske mangfoldet av inntrykk vi utsettes for hele tiden (Steinsholt, 2009, s. 460). Vi kan forstå det som at glemsel er essensielt for å klare å forlate gamle vaner og overbevisninger, hvilket er en forutsetning for den nye begynnelsen (Kaag, 2018, s. 64). Gjennom hele sitt forfatterskap utvikler Nietzsche en forestilling om leken, da særlig som kunstnerisk aktivitet i den tidlige perioden, men også senere som del av hans grunnleggende tankegods for hvordan han utforsker menneskets måte å orientere seg på i verden. Likevel blir aldri forestillingen om leken redegjort for i Nietzsches tekster. Dette er trolig på grunn av det flyktige elementet som utgjør forestillingen om leken (Steinsholt, 2009, s. 123).

---

<sup>34</sup> «Om den skapendes vei»

<sup>35</sup> «Er du en ny kraft og en ny rett? En første bevegelse? Et hjul som ruller av seg selv? Kan du også tvinge stjerner, slik at de dreier seg om deg?» (Nietzsche, 2021, s. 70).

Steinsholt poengterer en rekke viktige forutsetninger for å forstå hvordan Nietzsche forestiller seg sitt ideelle menneske. De frie menneskene blir som oftest symbolisert som barnet. Disse er sine egne herrer og frigjørere, som betyr at de antageligvis vil komme i konflikt med samfunnets normer. Samtidig betyr det at de vil være sterke nok til å utføre den store oppgaven som er å skape nye verdier. Prosessen av å bli sin egen herre innebærer å overskride seg selv i det uendelige. Jakten på å gjøre seg selv fullkommen og skape nye verdier er målet. I lys av Guds død trenger mennesket å føre tilbake de dydene som tidligere har tilhørt himmelriket til jorden. Dette krever et dypt mot, ettersom vi ikke lenger kan søke tilflukt i en overjordisk verden, men blir nødt til å være trofast mot den verdslige verden (Steinsholt, 2009, s. 232-233).

Barnet mestrer tilfeldighetenes spill, i tillegg til å til å skape egne verdier. Dette er bestemte egenskaper som gjør barnet i stand til å møte den evige gjenkomst. Barnet er en første beveger gjenkjenneliggjort av sin uskyld, glemsel, undring og utprøving (Steinsholt, 2009, s. 457). Viktigst av alt er barnets hellige «Ja» som muliggjør bekreftelse og kjærlighet. I Nietzsches vektlegging av den ubetingede kjærligheten, evnen til å elske alt som er uforståelig, smertefullt og ulogisk, blir det tydelig hvor mye makt som ligger i kjærligheten. Et menneske i stand til å ville den evige gjenkomst, er et menneske i stand til å godta, til og med å elske, all lidelse som innebærer å leve. Dette tar oss videre til neste del av forståelsen av amor fati, omvurderingen av lykke og lidelse.

### 3.4 Omvurderingen av lykke og lidelse

I en av Nietzsches historier i *DFW* spør narren en vismann om «Der Weg zum Glücke»<sup>36</sup>, og får følgende til svar; «Bewundere dich selbst und lebe auf der Gasse!»<sup>37</sup> (1882/2000, s. 169). Vismannen spør hvorfor det er nødvendig å bo på gaten, da å beundre seg selv burde være tilstrekkelig for å oppnå lykke. Narren svarer med spørsmålet; «Aber wie kann man beständig bewundern, ohne beständig zu verachten?»<sup>38</sup> (1882/2000, s. 169). Dette er en av flere eksempler på hvordan Nietzsche lærer oss om forholdet mellom lykke og lidelse. Uten kontrasten vil den ene eller andre komponenten bli ugjenkjennelig for oss. Dette er likevel bare et av perspektivene lykke og lidelse må forstås utfra. Det er ikke nok at vi anerkjenner lidelsen som en forutsetning for lykken, vi må omfavne lidelsen som et gode i seg selv. I lys

---

<sup>36</sup> «Veien til lykke»

<sup>37</sup> «Beundre deg selv, og lev på gaten!» (Nietzsche, 2010, s. 164).

<sup>38</sup> «Men hvordan kan man bestandig beundre uten bestandig å forakte?» (2010, s. 164).

av Nietzsches mål om å overvinne nihilismen ved å utvikle en filosofi rundt livsbekreftelsen, blir en del av hans prosjekt å omvurdere definisjonene av lykke og lidelse.

Omvurderingen av lidelse kan ta form på to ulike vis; enten i forhold til de allerede bekreftede sidene ved sitt liv, som en forutsetning for noe godt for eksempel, eller som lidelse i seg selv som en god ting (Reginster, 2006, s.230). Reginster forstår Nietzsches oppfatning av det gode som følger; «(...) the good lies in the activity of overcoming resistance – it is the will to power» (2006, s 231). Som tidligere nevnt er «vilje til makt» basert på lidelse, ettersom dens kraft beror på et utilfredsstilt ønske. Gitt at «vilje til makt» er det som driver oss til å oppnå følelsen av lykke, og at lidelse er dens forutsetning, er lidelsen dermed en del av lykken. Lidelse er derfor aldri bare en forutsetning for noe godt, men en *bestanddel* av det gode. Når Nietzsche oppsummerer forfatterskapet sitt i *Ecce Homo*, påstår han at *Zarathustras* grunnkonsepsjon var tanken om den evige gjenkomst, den høyeste form for livsbekreftelse (1908/2022, s. 84). Nietzsche berømmer *Zarathustras* storhet, som han mener kommer av dets budskap om at smerte *ikke* er en innvending mot livet. Ifølge Nietzsche må ikke bare lidelse bli gjort utholdelig, men også være ønskelig.

Nietzsche demonstrerer denne omvurderingen i «Die Begierde nach Leiden»<sup>39</sup> i *DFW* ved å ta utgangspunkt i europeisk ungdom som eksempel;

Denke ich an die Begierde, Etwas zu thun, wie sie die Millionen junger Europäer fortwährend kitzelt und stachelt, welche alle die Langeweile und sich selber nicht ertragen können, - so begreife ich, dass in ihnen eine Begierde, Etwas zu leiden, sein muss, um aus ihrem Leiden einen probablen Grund zum Thun, zur That herzuzunehmen. Noth ist nöthig!<sup>40</sup> (Nietzsche, 1882/2000, s. 80).

Slik beskriver Nietzsche det han anser som bevis på at vi lengter etter lidelse da vi stadig finner noe å være ulykkelig over, som blant annet kjedsomhet. Han kritiserer den yngre generasjonen for å komme med oppdiktete og overdrevne nødsrik, som også kan leses som en anklage for mangel på «vilje til makt». Heller ønsker han å se denne kraften, lidelsen, bli brukt til å skape en egen, særegen nød som påvirker og gjør godt mot seg selv. En slik individuell, personlig nød ville vært kilde til finere oppfinnelser, musikk og kunst, forstått

---

<sup>39</sup> «Begjæret etter lidelse»

<sup>40</sup> Når jeg tenker på begjæret etter å gjøre noe, slik det stadig vekker pirrer og ansporer millioner av unge europeere, ungdommer som ikke kan utholde kjedsomheten og seg selv – da begriper jeg at det i dem må være et begjær etter å lide noe, for fra sin lidelse å hente ut en probabel grunn til å gjøre noe, til handling. Nød er nødvendig! (Nietzsche, 2010, s. 76).

som at enhver kunst kommer av lidelse. Avslutningsvis proklamerer han at han maler veggen med sin lykke; «Verzeihung, meine Freunde, ich habe gewagt, mein Glück an die Wand zu malen»<sup>41</sup> (Nietzsche, 1882/2000, s. 81). Dette kan forstås som at Nietzsche anser sin lidelse nettopp som sin lykke, i motsetning til ungdommene som kun klager seg over sine lidelser.

I forsøket på å omvurdere lidelse må Nietzsche også omvurdere lykke, som ofte blir vurdert som fraværet av lidelse. I *DFW* definerer Nietzsche det han kaller «ein neues Glück»<sup>42</sup> (1882/2000, s. 12), som tar utgangspunkt i anerkjennelse av smerte og tilblivelse som positive størrelser. Lidelse og tilblivelse er to av livsaspektene nihilismen fordømmer, og Nietzsche mener derfor at overvinnelsen av nihilisme forutsetter en omvurdering av både lidelse og tilblivelsesprosesser. Det kristne idealet om evig liv i etterlivet forutsetter en løfte om noe permanent og perfekt. Som motsvar ber Nietzsche oss om å se verdien av tilblivelse. Istedenfor fremtidsoptimisme, et løfte om at noe evig og perfekt venter oss, ønsker Nietzsche å knytte optimisme til tilblivelsesprosessen. Å ønske at livet gjentar seg i det uendelige forutsetter bekreftelsen av at livet består av tidsmessig utvidede og begrensede prosesser (Reginster, 2006, s. 226). Gitt at amor fati innebærer bejaelsen av den evige gjenkomst, og at bejaelsen krever en omvurdering av lykke og lidelse, blir også omvurderingen av ideal som stabilitet, forutsigbarhet og permanens essensielt for å elske sin skjebne.

I forordet til *DFW* (1886/2000, s. 7–14) forteller Nietzsche om «der grosse Schmerz»<sup>43</sup> som gjør oss motløse og tillitsløse, som viser oss alt annet enn det milde og middelmådige. Han påpeker at en slik smerte ikke forbedrer oss, men tvinger oss ned i dybden, hvor vår stolthet og viljekraft testes av smerten. Etter å ha overlevd slike store smerter forvandles vi, blant annet fordi vi har mestret den lange øvelsen og fått herredømme over oss selv. Nietzsche beskriver altså møtet med den dypeste avgrunn – som vi også kan kalle nihilismen – hvor vi mister tilliten til livet, og livet selv har blitt et problem. Om vi overvinner denne tilstanden er det fortsatt mulig å elske livet, bare annerledes enn før;

Zuletzt, dass das Wesentlichste nicht ungesagt bleibe: man kommt aus solchen Abgründen, aus solchem schweren Siechthum, auch aus dem Siechthum des schweren Verdachts, neugeboren zurück, gehäutet, kitzlicher, boshafter, mit einem feineren Geschmacke für die Freude, mit einer zarteren Zunge für alle guten Dinge, mit lustigeren Sinnen, mit einer zweiten

---

<sup>41</sup> «Tilgi meg, mine venner, jeg har dristet meg til å male min *lykke* på veggen» (Nietzsche, 2010, s. 76–77).

<sup>42</sup> «en ny lykke»

<sup>43</sup> «den store smerten»

gefährlicheren Unschuld in der Freude, kindlicher zugleich und hundert Mal raffinierter als man jemals vorher gewesen war<sup>44</sup> (Nietzsche, 1886, s. 13).

Her nevnes en del av de sentrale egenskapene Nietzsche søker i det ideelle menneske; født på ny, lystigere sanser, uskyld i glede og det barnlige. Nietzsches omvurdering av lidelse og lykke beskriver en prosess hvor vi opplever en ny og styrkende vitalitet. Dersom en ønsker å omfavne lidelsen heller enn å unngå den, vil ens forhold til en selv og tilværelsen intensiveres etter hvert som en blir vitne til ens styrke og evne til å lide. Dette kan forstås i lys av Nietzsches definisjon av en ny lykke, som etablerer lykke som en aktivitet, ikke en mulig tilstand å være i, hvilket han henter til i forordet i *DFW* (1882); «Leben – das heisst für uns Alles, was wir sind, beständig in Licht und Flamme verwandeln, auch Alles, was uns trifft, wir können gar nicht anders»<sup>45</sup> (Nietzsche, 1882/2000, s. 11).

Om en oppdager at en er i stand til å bekrefte ens tilværelse slik den er i seg selv, tross meningstap, lidelse og uforutsigbarhet, uten å ville at noe skulle vært annerledes, oppleves nettopp en ny lykke. Reginster forstår Nietzsches nye definisjon av lykke som makt i seg selv; «Happiness is feeling powerful when one really is powerful» (2006, s. 196–197). Melberg påpeker Nietzsches fokus på evnen til å holde ut; «Det å se handler om å utholde, utsette og «holde stand» - [...] Nietzsche utpeker evnen til å «holde ut» som avgjørende for den enkeltes «verdi», og at han derfor ønsker det menneske som han bryr seg om, all mulig lidelse for at det dermed kan bli trent i å «holde stand»» (2003, s. 131). Det dreier seg altså om en uendelig prosess som forutsetter styrke og utholdenhet, som til gjengjeld gir en lykkefølelse som springer ut av den aktuelle styrken som har blitt vist.

I Guy Elgats artikkel “Amor fati as practice: How to love fate” (2016) problematiseres begrepet om amor fati i den forstand at «amor» virker å ha to ulike betydninger. Elgat forklarer hvordan «amor» først kan forstås som en estetisering av verden. Han viser til *DFW*, hvor Nietzsche uttrykker et ønske om å lære hvordan en ser hva som er nødvendig i tingene som er vakkert. Elgat definerer det «nødvendige» («Das Nothwendige an den Dingen») menes de tingene en ikke kan forandres av logisk, fysisk eller metafysisk art (2016, s. 177). Disse uforanderlige tingene er en essensiell del av skjebnen, i den forstand at visse ting er utenfor

---

<sup>44</sup> Man kommer som født på nytt tilbake fra slike avgrunner, fra slik lang og tung sykdom, også fra den tunge og sykelige mistanken: Man har gjennomgått et hamskifte, man er blitt mer kilen, mer ondskapsfull, man har fått bedre sans for gleden, en ømmere tunge for alle gode ting, lystigere sanser, en ny og farligere uskyld i gleden, på én og samme tid er man både mer barnlig og hundre ganger mer raffinert enn noensinne (Nietzsche, 2010, s. 13).

<sup>45</sup> «Livet – det betyr for oss hele tiden å forvandle alt det som vi er, til lys og flamme, også alt som treffer oss; vi kan slett ikke opptre annerledes» (Nietzsche, 2010, s. 11).

menneskets evne til å forandre. Det er disse tingene som omtales som «nødvendige», og som det er vanskeligst å lære å elske. Om en har lært dette, tror Nietzsche at en blir i stand til å bli noen som også kan gjøre ting vakkert. Elgat kaller den første delen av «amor» for «the moment of beautification» (2016, s. 175). Deretter peker han på den andre betydningen av «amor», nemlig bejaelsen, som han anser som noe helt annet enn å estetisere. Å være en «bejaer» innebærer ikke å gjøre ting vakkert, men tvert i mot si ja til hva som helst, uavhengig av skjønnhet eller noen annen form for nytelse.

Likevel kommer Elgat frem til at disse to forståelsene er knyttet til hverandre, og derfor ikke motsigende. Evnen til å estetisere eller, i skjebnens forstand, å elske det nødvendige ved det vakre, gir grunnlaget for å bekrefte og bejae. Denne evnen til å forskjønne behandles som en praksis en kan lære seg. Det er nemlig ikke vanskelig å elske de allerede vakre tingene som tilhører skjebnen, derimot er det all smerte og lidelse som befinner seg i «det nødvendige» som krever bekreftelse. Dette gir Elgat en slags oppskrift på hvordan vi kan lære å elske, basert på hvordan han forstår det Nietzsche skriver i *DFW*. Først må en identifisere objektet som er «det nødvendige», altså noe som opptrer smertefullt og uforanderlig i livet. Deretter må vi klare å tolerere at det finnes og tåle det, det vil si ikke avvise eller fornekte dets tilstedeværelse. Gjennom tålmodighet og perspektiv vil vi til slutt kunne bekrefte det slik det er i seg selv, og i beste tilfelle klare å si «ja» til dette (Elgat, 2016, s. 178–179).

I *Ecce Homo* påstår Nietzsche at han ikke blir såret over at hans bøker ikke får den oppmerksomheten han skulle ønske; «Ich selbst habe nie an Alledem gelitten; das *Notwendige* verletzt mich nicht; amor fati ist meine innerste Natur»<sup>46</sup> (1908/2022, s. 121). Dette sitatet kan underbygge Elgats tolkning av «det nødvendige» som representativt for det uforanderlige, ting som må skje fordi vi ikke kan ha makt over det. Nietzsche begrunner i samme sitat hvorfor «det nødvendige» ikke sårer han ved å vise til at hans innerste natur er amor fati. Basert på dette sitatet er det uklart hvor vidt Nietzsche *elsker* «det nødvendige», slik han beskriver det i sine definisjoner av amor fati. Det blir til en viss grad paradoksalt å kalle dette «det nødvendige», og hevde at det ikke forårsaker han noe lidelse, ettersom «det nødvendige» handler om å elske lidelsen. Det er mulig at dette er et av mange eksempel på hvordan Nietzsche kan forvirre sin leser, men likevel kan vi forstå at Nietzsche anser evnen til å holde

---

<sup>46</sup> «Jeg selv har aldri lidd noe ved det; det *nødvendige* sårer meg ikke; *amor fati* er min innerste natur» (Nietzsche, 2011, s. 111).

ut «det nødvendige» som essensiell, og at den potensielle lidelsen en slik situasjon kunne påført han, ikke smerter han nettopp fordi hans innerste natur er amor fati.

### 3.5 Dionysisk visdom

For å forklare det Reginster kaller Nietzsches dionysiske visdom (2006, s. 228), blir vi nødt til å se tilbake på Nietzsches første utgivelse, *DGT* (1872), hvor han definerer det apollinske og det dionysiske. Vi skal kun benytte oss av teksten for å studere hans første formulering av hans prinsipielle estetikk, som tar utgangspunkt i det han kaller det apollinske og det dionysiske. I motsetning til en rekke av de andre påstandene Nietzsche kommer med i sitt første verk, fortsetter han å videreutvikle disse begrepene gjennom forfatterskapet. Denne oppgaven vil argumentere for at dionysisk visdom er en viktig bestanddel av Nietzsches livsbekreftende filosofi, og dermed en av forutsetningene for amor fati, som i grunn kan påstås å være livsbekreftelse i seg selv. I *Ecce Homo* forklarer Nietzsche at det dionysiske og apollinske kan oversettes til det metafysiske, som motsetninger til det nihilistiske, og som representerer livsbekreftelsen; «Es ist weder apollinisch, noch dionysisch; es *negirt* alle *ästhetischen* Werthe – die einzigen Werthe, die die «Geburt der Tragödie» anerkennt: es ist im tiefsten Sinne nihilistisch, während im dionysischen Symbol die äusserste Grenze der *Bejahung* erreicht ist»<sup>47</sup> (1908/2022, s. 65).

Nietzsche forklarer i *DGT* at det apollinske og det dionysiske er to drifter som opererer side om side, som oftest i konflikt, i en evig kamp hvor de stimulerer hverandre til stadig nye, mer kraftfulle uttrykk, som ved forsoning til slutt avler frem den attiske tragedien (1872/1999, s. 25–26). De representerer to adskilte estetiske områder; drømmens og rusens. I den dionysiske selvforglemmelsen mister vi følelsen av individualitet til fordel for en sammensmeltning med tilværelsen. Det dionysiske demonstrerer at verden ikke er en truende kraft utenfor oss selv, men en dynamisk enhet vi er en del av (Steinsholt, 2009, s. 102). I den midlertidige selvforglemmelsen, avindividualiseringen, oppnår vi den dionysiske ekstasen; «Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen»<sup>48</sup> (Nietzsche, 1872/1999, s. 30).

---

<sup>47</sup> «Kristendommen er verken apollinsk eller dionysisk; den *negerer* alle estetiske verdier – de eneste verdier som *Tragediens Fødsel* anerkjenner: Den er i dypeste forstand nihilistisk, mens *livsbekreftelsens* ytterste grense er nådd i det dionysiske symbolet» (2011, s. 60).

<sup>48</sup> «Syngende og dansende ytrer mennesket seg som medlem av et høyere felleskap; det har glemt å gå og å snakke og er på vei til å fly dansende opp til de øvre luftlag» (Nietzsche, 2010, s. 27).



Når den dionysiske ekstasen fører til selvforglemmelse, oppheves individuasjonen, som en overskridelse av ens individualitet. Steinsholt forklarer det som at ødeleggelsen av subjektivitet og selvbevissthet skaper og fordriver illusjoner (2009, 103). Dette skjer ved at vi mister den apollinske følelsen av form og enhet, da vi heller gi oss hen til livets lekende strøm. Subjektiviteten oppløses når vi gir oss hen til de uforutsigbare dionysiske bevegelsene, som driver oss fra ønsket om å kontrollere verden til at vi lar oss beruse av den. Fra den spontane, kaotiske energien vekkes også de mest naturlige og primitive drifter. Dette innebærer både sensuelle, grufulle og destruktive instinkter. Den frigjorte energien har en tendens til å la seg rive med i en fri lek hvor alt som kommer i veien blir ødelagt.

Det apollinske innebærer heller *principium individuationis* (DGT, 1872/1999, s. 28), prinsippet som individualiserer ved å avgrense, forme og separere. Dette forstår vi basert på hva Apollon representerer; orden og rasjonalitet, det harmoniske og det beherskede. Slik kan vi forstå at uten det dionysiske formløse vil ikke det apollinske ha noe å forme, og at dette er en av mange måter de er avhengige av hverandre på. Avindividualiseringen skaper behovet for individualisering, og omvendt. Vi trenger solguden Apollon som kan belyse når det dionysiske vekker det mørkeste i oss (Steinsholt, 2009, s. 106).

Deleuze dedikerer en del av sin Nietzsche-bok til tekstutvalg, hvor et av kapitlene gjengir to utdrag fra *DGT*. Dette kapitlet har fått navn «Dionysos som filosof», og har som formål å forklare forsoningen mellom det apollinske og det dionysiske, som gir oss det tragiske. I en fotnote kommenterer Deleuze at Nietzsches Dionysos-skikkelse blir i senere verk bestemt i forhold til andre personer og fenomener enn Apollon (1985, s. 60). Dette skjer blant annet i *Zarathustra* og *Ecce Homo*, som vi skal se nærmere på. Et eksempel på videre bestemmelser av Dionysos er når Nietzsche presenterer Zarathustra;

Zarathustra ist ein Tänzer –; wie der, welcher die härteste, die furchtbarste Einsicht in die Realität hat, welcher den «abgründlichsten Gedanken» gedacht hat, trotzdem darin keinen Einwand gegen das Dasein, selbst nicht gegen dessen ewige Wiederkunft findet, – vielmehr einen Grund noch hinzu, das ewige Ja zu allen Dingen *selbst zu sein*, «das ungeheure unbegrenzte Ja- und Amen-sagen» ... «In alle Abgründe trage ich noch mein segnendes Jasagen» ... *Aber das ist der Begriff des Dionysos noch einmal*<sup>49</sup> (Nietzsche, 1908/2022, s. 102).

---

<sup>49</sup> Zarathustra er en danser, liksom den som har den hardeste, den frykteligste innsikt i realiteten, som har tenkt de mest «avgrunnsdype tanker», likevel ikke finner noen innvending mot tilværelsen i dem, selv ikke mot den evige tilbakekomst – snarere enda en grunn til *selv å være* det evige «ja» til alle ting, «det veldige, ubegrensede

I *Ecce Homo* definerer Nietzsche nok en gang det dionysiske; «Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; der Wille zum Leben im *Opfer* seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend – *das* nannte ich dionysisch, (...)»<sup>50</sup> (1908/2022, s. 67). I begge tilfeller knyttes det dionysiske til å være en «Ja-sier», et hellig og evig «ja» til livet, den evige gjenkomst og alt som er problematisk ved tilværelsen. Dette kan knyttes direkte opp mot amor fati, ettersom både ordvalg og ordlyd er lik i de to definisjonene han gir oss i *DFW* og *Ecce Homo*.

En annen vesentlig del av dionysisk visdom kan påstås å være Nietzsche opphøyelse av dansen, latteren og lettheten. Dansen knyttes først og fremst til det dionysiske i Nietzsches tekster, men senere blir dansen svært viktig blant annet i *Zarathustra*. Når Zarathustra befinner seg alene på de høyeste fjelltoppene, i den rene og kalde luften, lærer han å le av de svarte, tunge skyene under han, og betrakter det sørgelige alvor med letthet. Han røres til tårer av de små sommerfuglene som påstås å vite mest om lykken, og sier i den stund; «Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde. Und als ich meinen Teufel sah, da fand ich ihn ernst, gründlich, tief, feierlich; es war der Geist der Schwere – durch ihn fallen alle Dinge. Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tötet man»<sup>51</sup> (Nietzsche, 1882/2000, s. 32).

I *Nietzsche-Handbuch* (2000) hevdes dansen å være et symbol på å overvinne seg selv med en vellykket bevegelse, og kan leses som et uttrykk for en aktivitet som skal bidra til at en høyere verdi enn mennesket selv skal bli til. Slik kan dansen forstås som noe som muliggjør overmenneskets eksistens (Schüle, 2000, s. 335–36). Latteren virker for Nietzsche å anses som en triumf over all rasjonalitet og normalitet, alvorets motsetning (Skirl, 2000, s. 268–69). I tredje bind av *Zarathustra* understrekes dette poenget; «Und verloren sei uns der Tag, wo nicht einmal getanzt wurde! Und falsch heiße uns jede Wahrheit, bei der es nicht ein Gelächter gab!»<sup>52</sup> (Nietzsche, 1884/2016, s. 173).

Det dionysiske kan forstås som den ultimate frigjøring, både fra subjektivitet, begrensinger, smerte og lyst. Slik blir perspektivet på lidelse også relevant i forbindelsen mellom det dionysiske og amor fati. Som tidligere nevnt handler amor fati handler om å elske

---

‘ja’ og ‘amen’» ... «I alle avgrunner bærer jeg ennå mitt velsignede ‘ja’» ... *Men dette er begrepet om Dionysos nok en gang* (Nietzsche, 2011, s. 93).

<sup>50</sup> «Det å si ‘ja’ til livet, selv til dets mest fremmede og harde problemer, viljen til liv, å bli glad i *offeret* av de høyeste former for egen uuttømmelighet – *det kalte jeg dionysisk, [...]*» (Nietzsche, 2011, s. 62).

<sup>51</sup> «Jeg ville bare tro på en gud som forstod seg på å danse. Og da jeg så min djevel, da fant jeg ham alvorlig, grundig, dyp, høytidelig: det var tyngdens ånd, - ved ham faller alle ting. Ikke med vrede, men med latter dreper man.» (Nietzsche, 2021, s. 46).

<sup>52</sup> «Og tapt skal den dag være for oss, hvor der ikke ble danset en eneste dag! Og falsk skal hver en sannhet kalles av oss, som der ikke heftet en eneste latter ved!» (Nietzsche, 2021, s. 236).

lidelsen i seg selv, i den forstand at det er en bestanddel av det gode. Det dionysiske tilbyr en forløsning av smerte og lyst, og kan dermed være en måte å bekrefte lidelsen på, slik amor fati krever. Vi kan forstå dette i lys av hans påstand om at tilværelsen kun er rettferdiggjort som estetisk fenomen (Nietzsche, 1872/1999, s. 47), og når han i *Zarathustra* hevder at skapelse er lidelsens forløsning; «Schaffen – das ist die große Erlösung vom Leiden, und des Lebens Leichtwerden. Aber daß der Schaffende sei, dazu selber tut Leid not und viel Verwandlung»<sup>53</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 67).

Crew hevder i sin artikkel at både Nietzsche og Zarathustra, i den forstand de opptrer som veiledere, profeter og forbilder, assosieres med den kalde luften i høyden av isolasjon og galskap (2021, s. 18–19). Deres evner til å stadig transformeres og forvandles demonstrerer bekræftelsen av tilblivelse som prosess. Dette kan vi igjen knytte til Nietzsches ønske om at tilblivelse skal bekreftes som en bestanddel av det gode på samme måte, og som en del av, lidelsesbegrepet. Dette tar oss videre til siste del av forsøket på å definere forestillingen om amor fati; Nietzsches imperativ om å *bli* den du er.

### 3.6 «Bli den du er!»

Det siste viktige aspektet denne oppgaven vil belyse ved amor fati, er å realisere ens eget selv og å forstå denne prosessen, noe som understrekes med *Ecce Homos* undertittel; «Wie man wird, was man ist» (1908/2011)<sup>54</sup>. I *DFW* heter dette; «Was sagt dein Gewissen? – »Du sollst der werden, der du bist«<sup>55</sup> (Nietzsche, 1882/2000, s. 180), og senere i *Zarathustra*; «Nun heiße ich euch, mich verlieren und euch finden»<sup>56</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 63). Konseptet om å «bli den du er» er stadig til stede i Nietzsches verk, men får sin fullstendige betydning i *Ecce homo* (1908/2011); «Dass man wird, was man ist, setzt voraus, dass man nicht im Entferntesten ahnt, was man ist»<sup>57</sup> (Nietzsche, 1908/2022, s. 47). Her gir han oss en slags forklaring i form av et paradoks, som hinner til hva en slik prosess kan innebærer og på hvilke premisser vi må jobbe ut fra. For å bli den du er kreves en bevissthet om egne evner, talenter og muligheter for å garantere at det du streber etter å bli samsvarer med det du «er». Et viktig poeng her er at «å bli» og «å være» ikke er knyttet til hverandre (Steinsholt, 2009, s.

---

<sup>53</sup> «Å skape – det er den store forløsning fra lidelsen, og det som letter livet. Men for at den skapende skal bli til, til det er lidelse og megen forvandling nødvendig» (Nietzsche, 2021, s. 95).

<sup>54</sup> «Hvordan bli det man er»

<sup>55</sup> «Hva sier din samvittighet? – «Du skal bli den som du er» (Nietzsche, 2010, s. 175)

<sup>56</sup> «Nå befaler jeg dere å miste meg og finne dere selv» (Nietzsche, 2021, s. 87).

<sup>57</sup> «At man blir det man er, forutsetter at man ikke har den fjerneste anelse om *hva* man er» (Nietzsche, 2011, s. 44).

201). Nietzsche mener at vår natur og vårt vesen ikke er noe som er dypt nedfelt i oss selv, men noe høyt over det vi antar er oss selv. Det er noe vi må heve oss opp til gjennom en egen, indre kamp. Dette betyr altså ikke at vi skal konstruere oss selv, for våre selv er allerede alltid under konstruksjon. Slik kan vi forstå at vi skal bli den vi allerede er.

Steinsholt forklarer det som at Nietzsche ønsker å lære oss hvordan en må ta tak i sitt liv som om det er en oppfinnelse, noe vi skaper for oss selv (2009, s. 473). Dette er et viktig aspekt ved forståelsen av *amor fati*, da vi ikke må misforstå hva det vi si å elske sin skjebne. Samtidig som vi må lære oss å elske og bekrefte skjebnen, ber Nietzsche oss om å ikke godta eller akseptere hva som helst. Tvert i mot mener Nietzsche at vi er i stand til å bestemme svært mye selv, og oppfordrer oss heller til å ta kontroll over livene våre. Dette forstår vi også når Melberg forklarer Nietzsches forståelse av skjebnen; «Skjebnen er for Nietzsche aldri det som bare skjer, men alltid en villet og skapt enhet av mening» (2003, s. 162). Imperativet forutsetter også en dedikert kjærlighet til ditt selv, en motsetning til den kristne dyden om nestekjærlighet. Dette taler Zarathustra om nå han anklager mennesket for å flykte fra sine selv ved å heller lage dyder av å elske andre; «Das Du ist älter als das Ich; das Du ist heilig gesprochen, aber noch nicht das Ich: so drängt sich der Mensch hin zum Nächsten. Rate ich euch zur Nächstenliebe? Lieber noch rate ich euch zur Nächsten-Flucht und zur Fernsten-Liebe!»<sup>58</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 48).

«Å bli den du er» er et komplekst paradoks, da Nietzsche ber oss om å gjøre noe som er utførlig. Vanligvis forstår vi det som at vi enten er som vi allerede er, eller at vi må forandre oss til å bli noe annet enn det vi er. Nietzsche sammenfaller disse to synspunktene til at vi skal *bli* noe vi allerede *er*, og dermed beskriver han en aktiv og alltid pågående prosess som aldri blir ferdig. Både moralske og konservative imperativ angående hvem vi er forteller oss noe om hvordan vi skal forholde oss til fremtiden. Moralske imperativ fokuserer på hvilke muligheter vi har til å forbedre oss i fremtiden, mens konservative imperativ forsøker å bevare ved å lære oss at vi må være «oss selv» og holde fast ved det i fremtiden (Steinsholt, 2009, s. 427). Nietzsches imperativ forteller oss verken eller. Tvert i mot handler «å bli den du er» mer om fortid enn fremtid. Det handler heller om hva som allerede er fullbyrdet, da vi blir bedt om å komme til oss selv gjennom å vende tilbake til og erkjenne den evige gjenkomst og *amor fati* (Steinsholt, s. 428).

---

<sup>58</sup> «Du'et er eldre enn jeget, du'et er erklært hellig, men ennå ikke jeget: derfor trenger mennesket seg innpå sin neste. Råder jeg dere til nestekjærlighet? Heller råder jeg dere til nesteflukt og til fjernstekjærlighet!» (Nietzsche, 2016, s. 67).

For å bli den vi er kreves nemlig at vi identifiserer oss med oss selv, slik vi alltid har vært og alltid vil bli. Kaag forklarer at det kommer av det tyske verbet «werden» som han oversetter til engelsk som «to bend, to wind, to turn into», og som har gitt oss begrepene «versus», «verdict» og «vortex» (2018, s. 220). Det handler om kallet til å bli noe; noe vi allerede alltid er. I *Ecce Homo* utdyper Nietzsche at denne ideen innebærer at feiltagelsen i seg selv får mening og verdi (1908/2022, s. 44). Alle sideveier og blindveier er essensielle i prosessen av å bli den du er. Kaag forklarer konseptet på følgende vis; «The process of self-discovery requires an undoing of the self-knowledge that you assume you already have. Becoming is the ongoing process of losing and finding yourself» (Kaag, 2018, s. 221). *Hva man er*, er en aktiv transformasjon hvor en mister og finner seg selv kontinuerlig, en prosess av tilblivelse karakter hvor vi hele tiden blir noe vi allerede er ettersom vi alltid er mer enn bare én ting. Denne oppgaven tolker Nietzsches imperativ som en radikal overgivelse til den ubestemmelige og mangfoldige natur som er menneskets. «Å bli den du er» vil i så fall ikke være noe en noensinne kan bli, men en prosess en må la seg selv gå inn i, som alltid er fullbyrdet samtidig som den enda ikke har begynt.

#### 4. Analyse: Hallers åndelige transformasjon

I den norske oversettelsen, *Steppeulven* (2002), får vi lese Hesses forord som ble oversatt i 1961<sup>59</sup>. I forordet skriver han at mange av hans lesere har kjent seg igjen i *Der Steppenwolf* (1927), og identifisert seg med Hallers lidelser og drømmer. Hesse anerkjenner at leserne står fritt til å lese boken som de vil, men at tendensen til å identifisere seg med Haller har ført til at de har oversett noe Hesse anser som vesentlig for romanen;

[...], nemlig om dette at over *Steppeulven* og hans problemfylte liv finnes det en annen, en høyere, uforgjengelig verden, og at «Traktaten» og alle de avsnitt i boken som handler om ånd og kunst, om De udødelige, setter en positiv, avklarert, trosfylt verden, en verden hevet over menneskene og tiden, opp mot *Steppeulvens* verden av lidelse, at boken beretter om lidelse og nød, men at den på ingen måte er en bok om en mann som fortviler, men om en mann som tror (Hesse, 1961, s. 5–6).

Hesse poengterer her at boken har en håpefull og positiv dimensjon som krever en oppmerksom leser. Han avslutter forordet i samme tone, ved å påstå at *Der Steppenwolf* ikke er en historie om sykdom, men en beretning om helbredelse. Utgangspunktet for denne analysen er å undersøke på hvilke måter Nietzsches forestilling om amor fati kan leses i romanen, og hvor vidt Haller kan påstås å oppnå amor fati eller ikke, for å til slutt kunne si noe om mulighetene for å lese *Der Steppenwolf* som et eksempel på en litterær fremstilling av amor fati.

Haller hadde bestemt seg for ta sitt eget liv, men dette endrer seg i løpet av romanen. Mot slutten av «Vorwort des Herausgebers» beskriver den angivelige utgiveren hva som skjedde etter Haller hadde skrevet ferdig manuskriptet sitt om *Steppeulven*;

Nun, es ist genug geplaudert. Es bedarf weiter keiner Berichte und Schilderungen, um zu zeigen, daß er sich das Leben genommen hat, damals, als er unversehens und ohne Abschied, aber nach Bezahlung aller Rückstände unsre Stadt eines Tages verließ und verschwunden war<sup>60</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 26).

---

<sup>59</sup> I den tyske utgaven er ikke forordet inkludert, derav refereres det til den norske utgaven (2002).

<sup>60</sup> Dermed har jeg vel pratet nok. Det er ikke nødvendig med flere uttalelser og skildringer for å vise at *Steppeulven* førte en selvmorders tilværelse. Men tross det tror jeg ikke at han tok sitt liv den gang da han uventet og uten å ta avskjed, men etter å ha betalt hele sin gjeld, forlot vår by og var og ble borte (Hesse, 2002, s. 23).

«Vorwort des Herausgebers» forteller at det er uvisst om Hallers etterlatte manuskript har noe forankring i «virkelige» hendelser, men at han forstår det som at Haller har forsøkt å beskrive betydningsfulle åndelige opplevelser formet som konkrete hendelser. Han mener å tro at de mer fantastiske hendelsene som skildres i manuskriptet kommer fra den siste tiden han oppholdt seg i byen. Dette tror han fordi Haller var svært forandret den siste perioden, han var ute hele natten, bøkene hans lå urørt og hans humør var tilsynelatende forandret; «Die wenigen Male, die ich ihn damals antraf, schien er auffallend lebendig und verjüngt, einige Male geradezu vergnügt»<sup>61</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 27). Haller gjennomgår en transformasjon fra bli identifisert som en «Selbstmörder» i begynnelsen av romanen, til å bli beskrevet som «verjüngt». Denne analysen vil fokusere på de ulike måtene Haller gjennomgår denne transformasjonen. Vi skal se hvilke konkrete ting han lærer av sin læremester, Hermine, og kontinuerlig trekke linjer til de ideene og forestillingene som ble presentert i teorikapitlet.

#### 4.1 Hallers splittede natur

Haller lengter etter et nytt liv, samtidig som han motsetter seg desorienteringen og tapet som fornyelse kan innebærer. Individuasjonen markeres av en engstelig ambivalens – han er halvveis inni og halvveis utenfor skallet sitt (Crew, 2021, s. 16). Traktaten avslører at hans skjebne driver han mot De udødelige og det kosmiske, mens hans dypeste lengsel trekker ham inn mot naturen, tilbake til borgerskapet. Haller er dermed fanget mellom to verdener; borgerskapets forutsigbare og varme tilværelse versus hans egen ensomme og kaotiske verden. Dette gjenspeiler seg i hans splittede natur. For det første oppfatter han seg selv som halvt steppulv og halvt menneske. For det andre kan vi knytte dette til kamelen og løven, to av figurene fra Nietzsches tre forvandlinger, samt en splittelse mellom det apollinske og det dionysiske. Dette kulminerer i Nietzsches idé om mennesket som overgang, da det virker som Hesse deler synet på mennesket som mangfoldig, uferdig og foranderlig. Ifølge Traktaten er det en medfødt tvangsforestilling at mennesket forestiller seg selv som én enhet, «Als Körper ist jeder Mensch eins, als Seele nie» (Hesse, 1927/2018, s. 70)<sup>62</sup>, og Haller er intet unntak.

##### 4.1.1 Løve/kamel

Romanen virker ved første øyekast å fremstille Hallers ånd som det Nietzsche beskriver som det andre stadiet i de tre forvandlingene, løvens ånd. Om vi studerer det nærmere virker det

---

<sup>61</sup> «De få ganger jeg traff ham i løpet av denne perioden, virket han påfallende livlig og forynget, noen ganger likefrem tilfreds» (Hesse, 2002, s. 23).

<sup>62</sup> «Som legeme er ethvert menneske ett, som sjel aldri» (Hesse, 2002, s. 16 i «Traktaten»)

likevel som at Hallers ånd ikke kan påstås å være fullkomment forvandlet til løve, da det fortsatt er mye som ligner kamelens ånd i han. Vi skal nå se nærmere på hvilke trekk Haller bærer som ligner løvens ånd, for å så undersøke den potensielle kamelen i Haller.

I «Vorwort des Herausgebers» mener utgiveren at han har god grunn til å tro at Haller ble oppdratt av kjærlige men strenge foreldre og lærere, og at dette kan være en årsak til hans selvforakt. Disse oppdragerne var autoritære og hadde som mål å få barnet til å adlyde, noe Haller responderte dårlig på. Dette kommenterer utgiveren på følgende vis; «Dieses Vernichten der Persönlichkeit und Brechen des Willens nun war bei diesem Schüler nicht gelungen, dazu war er viel zu stark und hart, viel zu stolz und geistig»<sup>63</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 17). Denne beskrivelsen av Haller samsvarer med løvens vilje, og gir derfor grunn til å tro at Haller har hatt løvens ånd siden han var barn.

Løvens vilje er sterk da den forneker det autoritære og avviser majoritetens normer og regler, men mangler likevel evnen til å oppnå viljens potensiale. Løven kan ikke skape noe nytt ettersom det eneste viljen er i stand til er å fornekte og avvise. På samme måte kan vi forstå at Haller er viljesterk og sta, men klarer ikke å bruke viljen til sin fordel. Ifølge Nietzsche ville en fordel vært å bruke den sterke viljen til å skape og bekrefte sin tilværelse. Hallers oppvekst innebar heller en stadig voksende forakt mot både samfunnet og seg selv, da han ikke var i stand til å bryte ut og skape sine egne verdier og idealer.

Utgiveren konkluderer med at oppdragernes forsøk på å ødelegge hans personlighet lærte han kun selvforakt, da all hans kraft og styrke ble undertrykt og dermed vendt mot han selv. Disse antagelsene om Hallers barndom blir bekreftet av Traktaten som vi senere får lese;

*Zum Beispiel wäre es ja möglich, daß dieser Mensch etwa in seiner Kindheit wild und unbändig und unordentlich war, daß seine Erzieher versucht hatten, die Bestie in ihm totzukriegen, und ihm gerade dadurch die Einbildung und den Glauben schufen, daß er in der Tat eigentlich eine Bestie sei, nur mit einem dünnen Überzug von Erziehung und Menschentum darüber*<sup>64</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 53).

---

<sup>63</sup> «Saken var bare den at når det gjaldt denne eleven, hadde man ikke greid å ødelegge personligheten og knekke viljen. Dertil var han altfor sterk og hard, altfor stolt og fylt av ånd» (Hesse, 2002, s. 15–16).

<sup>64</sup> For eksempel kunne det jo tenkes at dette mennesket i sin barndom hadde vært vilt og ubendig og uskikkelig, at hans oppdragerne hadde prøvet å slå villdyret i ham i hjel og nettopp på den måten hadde skapt den innbildning og den tro i ham at han faktisk var et villdyr, bare med et tynt overtrekk av oppdragelse og menneskelignende egenskaper (Hesse, 2002, s. 1 i «Traktaten»).



Traktaten beskriver Hallers oppvekst som årsak til hans illusjon om Steppeulven, og overbevisningen om dette er noe han burde skjermes over. Hallers følelse av splittet natur forårsaker hans mange lidelser da han forsøker å skjule det for omverden; «[...], *und wenn Zwei in Einem Blut und Einer Seele miteinander todfeind sind, dann ist das ein übles Leben*»<sup>65</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 54). Hallers menneske fordømmer Steppeulven, og Steppeulven fordømmer mennesket.

Det finnes en rekke grunner til at Hallers ånd ligner løven også i voksen alder. I Traktaten skildres Haller som et aftenmenneske; han er våken hele natten og sover til langt på dag. Han lever i motsetning til normen i samfunnet som tilsier at de fleste står opp tidlig, går på jobb, spiser middag med familien og generelt har et sosialt liv til en viss grad. Hele Hallers liv har han hatt behov for ensomhet og uavhengighet, og følt en lidenskapelig trang til å være fri. Som ungdom var han fattig, men ville aldri la seg selge for penger. Han ville heller sulte og gå i fillete klær enn å ofre sin uavhengighet. Haller gjorde alt for å bevare sin dyrebare frihet, selv om det kunne vært fornuftig å ta i mot hjelp. Han har alltid avskydd borgerskapet og «kontorrotter», og hatt fullstendig frihet som sitt absolutte mål i livet; «*Keine Vorstellung war ihm verhafter und grauenhafter als die, daß er ein Amt ausüben, eine Tages- und Jahreseinteilung innehalten, anderen gehorchen müßte*»<sup>66</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 57). Haller oppnådde sitt mål, men også total isolasjon og ensomhet.

Hallers individualitet virker å være så sterkt utviklet at han kan kalles en «ikke-borger». «Ikke-borgerne» ønsker å være frigjort fra borgerskapet, men likevel blir dette et umulig prosjekt da de er avhengige av borgerskapet for å kunne definere seg selv. Uten en majoritet og en norm har de ingenting å stå i opposisjon til, så til tross for deres ønske om å løsrive seg kan de aldri bli fullstendig autonome (Punsly, 2012, s. 25). Det er kun de aller sterkeste av denne typen «ikke-borgere» som klarer å bryte gjennom den borgerlige atmosfæren, og ut i det kosmiske. Dette er den overordnede verdenen Hesse referer til i sitt forord. De som ikke klarer å overskride blir sittende fast i en tilstand hvor de forakter borgerskapet samtidig som de tilhører det ved å akseptere det, slik som Haller.

Haller lider av en form for svekkelse som hindrer han i å ta det endelige spranget ut i det kosmiske, og bryte med den borgerlige sfæren han forakter så mye. I lys av Nietzsches tre forvandlinger kan dette leses som at borgerskapet representerer kamelens ånd, som ønsker å

---

<sup>65</sup> «(...), og når det er krig på kniven mellom to i ett legeme og én sjel, da er det ikke godt å leve» (Hesse, 2002, s. 2 i «Traktaten»).

<sup>66</sup> «Han kunne ikke tenke seg noe mer motbydelig og redselsfullt enn å skulle utøve et embede, overholde en bestemt inndeling av dagen og året eller å måtte adlyde andre» (Hesse, 2002, s. 5 i «Traktaten»).

følge normene satt av majoriteten og adlyde reglene overholdt av autoritetene. «Ikke-borgeren» avviser borgerskapet, men klarer ikke å bryte ut fullstendig. Dette kan sammenlignes med løven, som frigjør seg ved å avvise autoritetene, men ikke evner å skape nye verdier da dens fornektende vilje hindrer bekreftelsen. Bekreftelsen beror på den konstruktive, skapende og dermed dynamiske holdningen til livet. Nietzsche beskriver forvandlingen fra kamel til løve som skjer i ørkenen; «Aber in der einsamsten Wüste geschieht die zweite Verwandlung: zum Löwen wird hier der Geist, Freiheit will er sich erbeuten und Herr sein in seiner eignen Wüste»<sup>67</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 19). Det kan tenkes at Haller befinner seg på vandringen gjennom sin ensomste ørkenen når vi møter han. I så fall betyr det at han er midt i prosessen av forvandling fra kamel til løve, og at det er dette som er hans svekkelse.

Hallers lengsel etter borgerskapets varme og trygge sfære kommer til uttrykk blant annet i vårt første møte mellom utgiveren og Haller. Utgiveren finner Haller sittende i trappeoppgangen med et drømmende blikk. Haller forklarer at han ofte blir sittende og beundre trappeoppgangen til naboene, og er slett ikke i stand til å gå forbi uten å stanse en stund; «Ich weiß nicht, wer da wohnt, aber es muß hinter dieser Glastür ein Paradies von Reinlichkeit und abgestaubter Bürgerlichkeit wohnen, von Ordnung und ängstlich-rührender Hingabe an kleine Gewohnheiten und Pflichten»<sup>68</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 21). Lukten av bonevoks og terpentiner fra mahogniskapet og de nyvaskede plantebladene er en av grunnene til at han alltid stanser her. Særlig er det plantene azalea og araukarie som vekker nostalgien til barndommen, og han påpeker at selv om han nå lever et svært annerledes liv ble han også oppdratt av en mor i et borgerlig hjem. Det blir tydelig at han kvier seg for å gå opp til sitt værelse som oser av tobakk, alkohol og støv.

Denne lengselen mot det borgerlige kan knyttes til «kamelen» i Haller, som føler lengsel, godhet, ømhet, vil høre på Mozart og lese dikt. Haller har også en fortid som akademiker og ektemann. Det betyr at på et tidspunkt har han til en viss grad forholdt seg til sin tids borgerlige samfunnsnormer. Selv om han i romanen ikke lenger lever et slikt liv, blir det tydelig at dette er en del av hvem han tidligere har vært. Dersom forvandlingen fra kamel til løve ikke er like fullstendig som vi kunne antatt, kan Hallers ånd forstås som splittet

---

<sup>67</sup> «Men i den ensomste ørken skjer den andre forvandling: til løve blir ånden her, frihet vil den erobre seg og være herre i sin egen ørken» (1883/2016, s. 30).

<sup>68</sup> «Jeg vet ikke hvem som bor der, men bak denne glassdøren må det finnes et paradisi av renhet og avstøvet borgerlighet, av orden og en engstelig, rørende hengivelse til små vaner og plikter» (Hesse, 2002, s. 19).

mellom menneske/steppeulv slik han selv definerer det, men også kamel/løve i lys av Nietzsches forestilling av åndelige stadium.

Nietzsche avklarer ikke hvor vidt det er mulig å befinne seg i flere åndelige stadier samtidig, men basert på hvor store endringer hver forvandling innebærer er et slikt tilfelle som Hallers, å potensielt stå fast i overgangen mellom et åndelig stadium og et annet, et unntak fra Nietzsches forestilling. Det er tenkelig at forvandlingene ikke må skje kronologisk fra kamel, så løve og potensielt barnet til slutt. Steinsholt underbygger denne tanken da han skriver at alt i Nietzsches filosofi kan forstås sirkulært<sup>69</sup> (2009, s. 437).

Dersom vi antar at Hallers ånd kan beskrives som både løve og kamel, og at dette er en av årsakene til hans lidelser, må han i første omgang klare å bryte ut av eller overskride det ene eller andre stadium. Begynnelsen på første del av Hallers transformasjon fra «Selbstmörder» til «verjüngt» er derfor å frigjøre seg fra kamelens ånd, hvilket betyr å ta en endelig avskjed med borgerskapet. Dette skjer i hans møte med den unge professoren som inviterer han på middagsbesøk. Mennesket i Haller tvinger han til å dra, mens Steppeulven ønsker på ingen måte å godta invitasjonen. I den unge professorenes borgerlige hjem får Haller øye på et portrett av Goethe som tilhører professorens kone.

[...], auf jeden Fall schrie mir, der ich schon hinlänglich gereizt und geladen war, diese eitle und selbstgefällige Darstellung des alten Goethe sogleich als ein fataler Mißklang entgegen und zeigte mir, daß ich hier nicht am richtigen Orte sei. Hier waren schön stilisierte Altmeister und nationale Größen zu Hause, keine Steppenwölfe<sup>70</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 91).

Goethe-portrettet forsterker Hallers følelse av fremmedgjørelse, samt at han provoseres av den dekadente fremstillingen av hans favorittforfatter. Portrettet trigger også Hallers bevissthet om at den kulturelle tradisjonen han identifiserer seg med har blitt nedgradert til det trivielle (Crew, 2021, s. 8). I stedet for å være et verdig portrett, forbeholdt til de som er i

---

<sup>69</sup> Steinsholt påstår også at det ikke bare er mulig, men nødvendig å vende tilbake til stadiene for å gjennomgå dem på nytt (2009, s. 437). Denne oppgaven stiller seg kritisk til denne påstanden, da Nietzsche aldri gir uttrykk for at dette er nødvendig. Det kan argumenteres for at Nietzsche oppfordrer til det i lys av Zarathustras stadige fremskritt og tilbakefall, som Steinsholt underbygger påstanden sin ved å vise til, men det er fortsatt ikke gitt det er *nødvendig* å gjennomgå stadiene på nytt.

<sup>70</sup> Opphisset og irritert som jeg var på forhånd, skrek i hvert fall denne forfengelige og selvtilfredse fremstillingen av den gamle Goethe mot meg som en skjebnesvanger mislyd og viste meg at jeg ikke befant meg på det riktige sted. Det var vakkert stiliserte klassikere og nasjonale helter som hørte hjemme her, ikke steppeulver (Hesse, 2002, s. 54).

stand til å forstå det Goethe formildet og representerte, har hans ansikt blitt et enkelt bilde, et objekt som kan passe inn i hvilket som helst hjem.

Haller ender opp med å fortelle professorens kone hva han føler om portrettet, og hun blir svært fornærmet. Steppeulven forlater professorens hus i stolthet, mens mennesket opplever dette som et nederlag; den definitive avskjed med den borgerlige verden. Etter den dramatiske utblåsningen ber Haller seg selv om å gå hjem og skjære over strupen, noe han har tenkt mange ganger før, men denne gangen erfarer han noe nytt; «Vernünftig sprach ich mir selber zu, wie einem geängstigten Kind, aber das Kind hörte nicht, es lief davon, es wollte leben»<sup>71</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 96). Det virker som hans endelige brytning med borgerskapet først driver han til selvmordstanken, men deretter oppdager han barnet i seg, barnet som ønsker å leve.

Tidligere i romanen har Hallers plan om å ta livet sitt vært en trøst, noe han påstår å glede seg til, men dette virker å gradvis endre seg. Om vi antar at Hallers ånd frem til dette tidspunktet har vært i et mellomstadium mellom kamel og løve, og at kamelen er nihilismens dyr (Deleuze, s. 43, 1985), kan det virke som hans endelige brudd med borgerskapet utløser en positiv effekt. Det har frigjort plass til at barnets ånd kan overvinne hans dødsønske. Dette samsvarer også med Crews påstand om at prosessen av å ødelegge må også innebære at det påfølgende tomrommet som oppstår blir fylt med noe nytt (2021, s. 12). I dette tilfellet kan det påstås at han ødelegger kamelens ånd til fordel for å gjøre plass til barnets ånd, men sannsynlig er dette ikke en aktiv og bevisst handling. Heller er det sannsynligvis en underbevisst trang til å frigjøre seg fra sin nåværende tilstand, og tyder på at han er villig til å ødelegge seg selv uten å være sikker på at tomrommet vil bli fylt av noe nytt. Nietzsche uttrykker stadig sin kjærlighet for den som er villig til gå under, blant annet i tredje bind av Zarathustra; «Aber so will es unsre Art; und ich liebe dich, welche sich nicht bewahren wollen. Die Untergehenden liebe ich mit meiner ganzen Liebe: den sie gehn hinüber»<sup>72</sup> (Nietzsche, 1884/2016, s. 163).

#### 4.1.2 Apollon/Dionysos

Det apollinske og det dionysiske kommer til uttrykk på tre forskjellige måter i romanen. For det første kan vi lese Hallers selverklærte indre splittelse mellom Steppeulven og menneske

---

<sup>71</sup> «Jeg snakket fornuftig til meg selv som til et vettskremt barn, men barnet hørte ikke, det løp sin vei, det ville leve» (Hesse, 2002, s. 59).

<sup>72</sup> «Men slik vil vårt slag det; og jeg elsker dem som ikke vil bevare seg selv. Dem som går under, elsker jeg med hele min kjærlighet: for de går over» (Nietzsche, 2021, s. 223).

som representativt for det dionysiske og det apollinske i han. For det andre kan Hermine forstås som den dionysiske kontrasten til Hallers tilbøyelighet mot det apollinske. Til slutt kan romanens skildringer av selvforglemmelsens rus og dansens potensiale for ekstase og forløsning, knyttes til det som kan kalles Nietzsches dionysiske visdom. Det sistnevnte blir omtalt som et av de mest åpenlyse eksemplene på nietzscheansk innflytelse i *Der Steppenwolf* (Reichert, 1975, s. 108).

Traktaten oppfordrer til at Steppeulven og mennesket skal styrke og utfylle hverandre. Dette er også ønskelig fra Nietzsche, angående det apollinske og det dionysiske. Ifølge Nietzsche er det apollinske og det dionysiske avhengig av hverandre, og hans prinsipielle estetikk lærer oss at kunsten oppnår sitt potensiale dersom det apollinske og det dionysiske utfyller hverandre i harmonisk samspill. Mennesket i Haller, den sentimentale siden ved hans natur, minner om solguden Apollon som representerer orden og klarhet, mens steppeulven representerer det dionysiske. Problemet er at disse kreftene kriger mot hverandre i Haller;

Wenn ich eine Weile ohne Lust und ohne Schmerz war und die laue fade Erträglichkeit sogenannter guter Tage geatmet habe, dann wird mir in meiner kindischen Seele so windig weh und elend, daß ich die verrostete Dankbarkeitsleier, dem schläfrigen Zufriedenheitsgott ins zufriedene Gesicht schmeiße und lieber einen recht teuflischen Schmerz in mit brennen fühle als diese bekömmliche Zimmertemperatur. Es brennt alsdann in mi reine Wilde Begierde nach starken Gefühlen, nach Sensationen, eine Wut auf dies abgetönte, flache, normierte und sterilisierte Leben und eine rasende Lust, irgend etwas kaputtzuschlagen, [...] (Hesse, 1927/2018, s. 35).<sup>73</sup>

Her blir det tydelig at Haller ikke tåler det middelmådige og behagelige, det apollinske, over lengre tid, og er villig til å gå destruktivt til verks for å føle sterke følelser. Dette poengterer det dionysiske ved steppeulven, da Dionysos representerer den kaotiske dansen, det formløse og grenseløse som appellerer til de mest primitive driftene. Haller trenger altså både det apollinske og det dionysiske, mennesket og Steppeulven, ettersom han lengter etter det forløsende samtidig som han frykter sin egen destruksjon.

---

<sup>73</sup> Når jeg en stund har vært uten lyst og uten smerte og har åndet de såkalte gode dagers tunge, flaua utholdelighet, da blir det så bedrøvelig sykt og elendig i min barnslige sjel at jeg kaster den rustne takknemlighetslyren i ansiktet på den søvnige tilfredshets-guden og heller føler en djevlesk smerte brenne i meg enn denne lune stuetemperaturen. Det som nå brenner i meg, er et vilt begjær etter sterke følelser, etter sensasjoner, et raseri mot det neddempede, flate, normerte og steriliserte liv og et brenne ønske om å slå noe i stykker, [...] (Hesse, 2002, s. 30).

Pablos jazzmusikk blir også representativt for det dionysiske i romanen. På sine lange nattlige vandringer går Haller forbi danselokaler som spiller jazzmusikk. Han avskyr den «nye» musikken, men innrømmer for seg selv en hemmelig tiltrekning til den rå villskapen musikken representerer. Som et støt direkte mot han dypeste drifter treffer jazzmusikken han, selv om han sverger til at Bach og Mozart representerer «den virkelige musikken». Haller føler seg truet av jazzens representasjon av det spontane, regelløse, naive og barnlige, nettopp fordi det appellerer til Steppeulven og det dionysiske han forsøker å undertrykke. Jazzen kan påstås å forsterke Hallers indre splittelse og disharmonier, og i den sammenheng bidra i bevisstgjøringen av hans selv. Jazzen blir et viktig tema i Hallers transformasjon, da han senere i romanen kommer til å bli konfrontert med nettopp disse elementene han både frykter og tiltrekkes ved jazzen, og lærer av Hermine at han kan tilegne seg disse egenskaper selv. Rettere sagt bor disse egenskapene allerede i Haller, men er på dette tidspunktet knyttet til Steppeulven og dermed utelukkende negative gjennom Hallers øyne. På samme måte som han frykter jazzens utemmede og uforutsigbare natur, frykter han Steppeulven i seg selv.

I *Der Steppenwolf* er drømmen og rusen to vesentlige elementer i Hallers liv og transformasjon. Deleuze belyser i sitt kapittel om «Dionysos som filosof» (s. 60–67, 1985), at det apollinske og det dionysiske representerer to adskilte estetiske områder. Dette er igjen knyttet til den apollinske evnen til å forme versus det dionysiske formløse. Drømmer tilhører den skjønne billedverdenen, mens rusens natur er grenseløs og ikke-formbar. I løpet av romanen får vi innblikk i flere av drømmene Haller har, drømmer som viser seg å ha stor betydning og innflytelse for hans våkne tilstand. Drømmenes funksjon er å opplyse eller å gi innsikt i noe Haller må forstå for å «bli den han er». Det hender også flere ganger at Haller blir tilbudt rusmidler av Pablo, men også at han mister seg selv i selvforglemmelsens rus. Rusens effekt er den motsatte av drømmens, nemlig at han skal glemme hvem han er. Målet er likevel fortsatt det samme; ved å glemme hvem han er kan han komme nærmere å «bli den han er», ettersom glemsel er en viktig forutsetning for å kunne begynne på nytt. På denne måten opererer de apollinske og de dionysiske kreftene side om side i Hallers transformasjon.

#### 4.1.3 Mennesket som overgang

Når «der Tolle Mensch» erklærer Guds død i *DFW*, er et av de positive aspektene at dette muliggjør oppdagelsen av menneskets faktiske muligheter. Slik forstår vi det også senere når Zarathustra lærer oss at mennesket er en bro, en overgang, et løfte om noe annet og noe mer; «Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt

werden kann am Menschen, das ist, daß er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist»<sup>74</sup> (Nietzsche, 1883/2016, s. 9). Mot slutten av Traktaten påstår den ukjente forfatteren at dens såkalte studie skal avsluttes med avsløringen av en illusjon Haller preges av, nemlig illusjonen om Steppeulvens eksistens. Traktaten dekonstruerer Hallers overbevisning om å være splittet mellom menneske og ulv på følgende vis;

*Harry besteht nicht aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus tausenden. Sein Leben schwingt (wie jedes Menschen Leben) nicht bloß zwischen zwei Polen, etwa dem Trieb und dem Geist, oder dem Heiligen und dem Wüstling, sondern es schwingt zwischen tausenden, zwischen unzählbaren Polpaaren*<sup>75</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 68–69).

Opphavet til denne illusjonen kommer av menneskets trang til å forestille seg selv som én enhet. Når et menneske opplever å være mer enn bare én ting antar det at noe er galt, men dette avviser Traktaten. Videre beskriver Hesse et menneskesyn svært likt Nietzsches oppfatning av mennesket som eksperiment, da Traktaten tilbyr en definisjon på hva mennesket er; «(...) er ist vielmehr ein Versuch und Übergang, er ist nichts anderes als die schmale, gefährliche Brücke zwischen Natur und Geist»<sup>76</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 72). Reichert peker også på dette som direkte innflytelse fra Nietzsche i Hesses roman, mennesket som en smal bro mellom ånd og natur (1975, s. 108).

Både i Hesses roman og i Nietzsches filosofi er det vanskelig å få ordentlig grep om hvordan de forstår hva mennesket er. Begge virker å omtale mennesket som en bro, et forsøk, et eksperiment, en overgang og en undergang. Som tidligere nevnt ønsker Nietzsche at vi skal være optimistiske til tilblivelsesprosesser, kanskje særlig prosessen av selvtilblivelse. Det sentrale for å forstå hvordan Hesse illustrerer mennesket, er nettopp optimismen til tilblivelsesprosesser. Ingenting er noensinne ferdig, og mennesket er intet unntak. Tvert i mot er mennesket konstant i endring, og dette er Haller et eksempel på. Dermed kan vi forstå at Haller enda ikke har sett seg selv, noe blant annet Traktaten beordrer ham til; for han leter etter ett endelig speilbilde som viser han som én fullstendig enhet. Heller må lære å se seg selv som ufullstendig, og innse at han, som alle andre, er en overgang, en undergang, som

---

<sup>74</sup> «Det som er stort ved mennesket, det er at det er en bro og intet mål: det som kan elskes ved mennesket, det er at det er en *overgang* og en *undergang*» (Nietzsche, 2021, s. 17).

<sup>75</sup> «Harry består ikke av to vesener, men av hundre, av tusener. Hans liv svinger (som alle andre menneskers) ikke bare mellom to poler, mellom drift og ånd, mellom helgenen og vellystingen, men det svinger mellom tusen, mellom utallige pol-par» (Hesse, 2002, s. 15 i «Traktaten»).

<sup>76</sup> «Det er snarere et forsøk, en overgang, det er rett og slett en smal og farlig bro mellom natur og ånd» (Hesse, 2002, s. 18 i «Traktaten»).

rives ned og bygges opp igjen og aldri blir ferdig. Om han anerkjenner dette som seg selv og sin natur, vil han ideelt sett oppdage de endeløse mulighetene ved sin person og livet han lever, og ikke minst lære å bli tilfreds med seg selv.

Gitt at mennesket er en overgang, ligger det i vår natur at vi konstant transformeres og skiftes. Dette utfordrer alltid vår forståelse av oss selv og verden, særlig angående tilhørighet, komfort og kontroll. Det høye kravet om stadig endring er det som gjør oss naturlig fiendtlige til prosessen av selvtilblivelse, og gjør borgerskapet tiltrekkende da det er trygt og forutsigbart. Crew hevder at undertittelen til både manuskriptet, Traktaten og Pablos magiske teater, «Nur für Verrückte», ikke bare representerer de som ikke lenger identifiserer seg med eller finner trøst i samfunnet, men de som også har anerkjent de mange eksistensielle mulighetene som finnes i dem selv og den flytende naturen ved deres identitet. Kaoset i deres indre verden kan aldri være under fullstendig bevisst kontroll, og dette må anerkjennes som en del av realiteten ved et «Selv» (Crew, 2021, s. 15). Denne oppgaven vil si seg enig i at undertittelen, «Nur für Verrückte», indikerer at innholdet er forbeholdt mennesker som identifiserer seg med den type mennesker som har anerkjent sitt indre kaos og mangfoldighet, og oppfatter seg selv som forskjellig fra borgerskapets normer og forventinger.

Haller innser at han har malt et bilde av seg selv som bundet til ett spesielt liv, hvor det eneste han har anerkjent som verdifullt er hans utdanning innen diktning, musikk og filosofi. Til fordel for dette bilde av seg selv har han undertrykt sitt indre kaos av drifter og impulser. Dette blir mer og mer tydelig i løpet av romanen;

Der Steppenwolftraktat und Hermine hatten recht mit ihrer Lehre von den tausend Seelen, täglich zeigten sich neben all den alten auch noch einige neue Seelen in mir, machten Ansprüche, machten Lärm, und ich sah nun deutlich wie ein Bild vor mir den Wahn meiner bisherigen Persönlichkeit<sup>77</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 140–141).

En av de viktigste årsakene til Hallers transformasjon er at hans illusjon om å være splittet mellom to motstridende naturer oppheves. Dette er noe han først leser om i Traktaten, og som følger han resten av romanen, før han til slutt får bekræftelsen han trenger i det magiske teater. I likhet med alle andre er ikke Hallers sjel splittet i to, men består av tusenvis av sjeler, frigjort fra fordømmelsen om å være gode eller onde, riktige eller gale. Traktaten

---

<sup>77</sup> Steppeulv-traktaten og Hermine hadde rett med hensyn til de tusen sjelene. Daglig viste det seg noen nye sjeler i meg ved siden av alle de gamle, nye sjeler som stilte krav, laget spektakkel; og tydelig som på et bilde så jeg nå for en illusjon min tidligere personlighet hadde vært (Hesse, 2002, s. 96).



sammenligner sjelen med en hage fylt med tusenvis av blomster, hundrevis av urter og frukter. Hvis gartneren finner en ukjent plante som ikke faller under en av de navngitte kategoriene han har å forholde seg til, vet han ikke hva han skal gjøre med planten. I forvirring kan han forsøke å fjerne slike planter, eller hate de han ikke klarer å kategorisere. Slik behandler også Haller sin mangfoldige sjel, og alt ved han som ikke kan kategoriseres som enten menneske eller steppeulv.

## 4.2 Læringsprosessen

Det virker som den overordnede handlingen i romanen er at Haller skal lære å bli tilfreds med seg selv og sitt liv; «Er hatte vieles von dem gelernt, was Menschen mit gutem Verstande lernen können, und war ein ziemlich kluger Mann. Was er aber nicht gelernt hatte, war dies: mit sich und seinem Leben zufrieden zu sein»<sup>78</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 53). For at dette skal bli mulig, må Haller gi seg hen til prosessen Nietzsche kaller «å bli den du er». Hermine funksjon i romanen er å lære Haller å leve, og denne oppgaven vil i likhet med Punsly betrakte Hermine som Hallers daimon som forsøker å lede han til sin skjebne (se kapittel 2.2). Hermine kan også påstås å symbolisere amor fati, eller i det minste virker det som om hun gjør det for Haller når han beskriver hennes ansikt; «In den Augen kühl und hell schwamm wissende Trauer, diese Augen schienen schon alles irgend erdenkliche Leid gelitten und ja dazu gesagt zu haben»<sup>79</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 121).

Hermine metoder for å veilede Haller til amor fati er hovedsakelig gjennom erfaringen av sanselige nytelser, for å demonstrere et mer umiddelbart forhold til livet. Haller skal lære å danse, leve og le; «Du brauchst mich jetzt, im Augenblick, weil du verzweifelt bist und einen Stoß nötig hast, der dich ins Wasser wirft und dich wieder lebendig macht. Du brauchst mich, um tanzen zu lernen, lachen zu lernen, leben zu lernen»<sup>80</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 122). Hermine forsøker å overbevise Haller om at livet er enkelt å leve; det er simpelthen bare å leve det.

Hermine kan forstås både som en «daimon», men også som et eksempel på det Nietzsche kaller «barnet»;

---

<sup>78</sup> «Han hadde lært meget av det som mennesker med god forstand kan lære, og var en nokså klok mann. Men hva han ikke hadde lært, var dette – å være tilfreds med seg selv og sitt liv», (Hesse, 2002, s. 1 i «Traktaten»).

<sup>79</sup> «De kjølige og lyse øynene var dugget av visdom og sorg. Det var som om disse øynene allerede hadde gjennomlidt alle tenkelige lidelser og sagt ja til dem» (Hesse, 2002, s. 80).

<sup>80</sup> «Du behøver meg nå, i øyeblikket, fordi du er fortvilet og har behov for et støt som kaster seg ut i vannet og gjør deg levende igjen. Du behøver meg for å lære å danse, lære å le, lære å leve» (Hesse, 2002, s. 81).

Von allem, was mir an ihr gefiel und mich bezauberte, war dies das hübscheste und eigenartigste, daß sie ganz plötzlich vom tiefsten Ernst zur drolligsten Lustigkeit übergehen konnte und umgekehrt und sich dabei gar nicht änderte und verzerrte, es war wie bei einem begabten Kinde<sup>81</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 119–120).

Haller skildrer Hermine's evne til å leve i øyeblikket, grunnet enten den høyeste visdom eller den barnsligste naivitet, og påpeker at hva enn det er spiller ingen rolle. Gjennom Hermine som illustrerer barnets ånd kommer Haller nærmere forståelsen av barnets unike kvaliteter; «Diese Frau, die mich so vollkommen durchschaut hatte, die mehr über das Leben zu wissen schien als alle Weisen, betrieb das Kindsein, das kleine Lebensspiel des Augenblicks mit einer Kunst, die mich ohne weiteres zu ihrem Schüler machte»<sup>82</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 124). Slik kan vi lese Hermine som en læremester, sammenlignbart med Zarathustra og hans disipler. I romanen virker det ikke som Hermine er en av De udødelige, ettersom disse representerer en kunstnerisk skaperevne Hermine tilsynelatende ikke har, men at hun som en muse kan inspirere Haller til å oppnå den samme udødeligheten som hans idoler, Mozart og Goethe, har oppnådd.

Slik blir Hermine læremester for en middelaldrende, suicidal og tilfeldig mann. Som akademiker med et ensidig fokus på det rasjonelle, har ikke Haller bare mistet den umiddelbare tilstedeværelsen til livet, men også til seg selv. Både Nietzsche og Hesse mente at academia skulle være opptatt av livet, men ikke bare på et abstrakt nivå (Crew, 2021, s. 8). Hermine, en kurtisane som nyter livets musikk, champagne og andre sensuelle nytelser, er mye nærmere de opprinnelige kreative kreftene ved livet som kreves for at Haller skal lære å leve et helhetlig liv.

#### 4.2.1 Lære å danse

Første gang Hermine forsøker å få Haller til å danse protesterer han, ettersom han aldri har lært seg å danse. Hermine mener da at det er selvsagt at Haller ikke har funnet noe verdi i å leve hvis han bestandig bare har lært seg de vanskelige tingene, men ikke de enkle og morsomme tingene, som å danse. Hermine tvinger derfor Haller med seg på en rekke butikker

---

<sup>81</sup> Av alt det som jeg likte ved henne, som fortryllet meg ved henne, var det vakreste og mest egenartede at hun plutselig kunne gå over fra det dypeste alvor til overstadig munterhet og omvendt og at hun slett ikke forandret seg og gjorde vold på seg selv, men hele tiden var som et begavet barn (Hesse, 2002, s. 78).

<sup>82</sup> Denne kvinnen som hadde gjennomskuet meg så fullstendig, som ga inntrykk av å vite mer om livet enn alle vise menn, utførte dette å være barn, dette å leke øyeblikkets lille livslek, med en ferdighet som uten videre gjorde meg til hennes elev (Hesse, 2002, s. 82).

på jakt etter en grammofon, slik at de kan øve på dans hjemme hos han. Haller klager over de mange butikkbesøkene, men får til svar at det er morsomt å gå i butikker, og at alt som er morsomt må nytes. De kjøper grammofon, setter den i Hallers stue og begynner første danseleksjon. Hermine ler av at Haller er så anstrengt, stiv og klumsete. Haller føler seg dum over hvor uegnet hans kropp er for dans. Hermine overbeviser han om at neste dans vil gå bedre, noe den faktisk gjør. Nå innrømmer Haller at det begynner å more han, sannsynligvis fordi han føler mestring, noe det virker som han ikke har følt på en lang stund.

Hallers fysiske plager som hodepine, leddgikt og kvalme, kan leses som en ytre manifestasjon av hans motstand mot prosessen om å bli seg selv (Crew, 2021, s.17). Slik kan vi forstå at hans ettergivelse til dansen, som etter hvert varmer opp den stive kroppen, blir første steg i prosessen mot å bli den han er. Hermine har på denne måten funnet en fysisk og relativt enkel måte å åpne Hallers indre sinn. Dansen og musikken, som appellerer til hans dionysiske natur, blir utforsket i trygge omgivelser, hjemme i hans stue med selskap fra sin læremester. Selv om Haller blir skuffet over at han ikke mestrer dansen umiddelbart, virker det som han likevel får en god opplevelse. Uten å reflektere over det bevisst, har Haller tatt første steg på veien han, ifølge Traktaten, vet at han må gå for å transcendere til «det Absolutte».

Etter første danseleksjon klarer ikke Haller å slutte å tenke på dansen, og bestemmer seg for å øve på egenhånd. Hermine har bestemt at de skal danse i offentlighet neste gang, og Haller synes det er en forferdelig tanke at hans gamle kropp skal danse til jazzmusikk blant fremmede mennesker. I skam bestemmer han seg for å øve på foxtrot, dansen Hermine har begynt å lære han. Nå tørr han å utforske dansen i ensomhet, uten sin læremester. Til tross for skammen, som han før har forsøkt å unngå for alt det er verdt, danser han alene. Når Haller anerkjenner at han føler skam på grunn av dette, så ler han av seg selv. Dette er et stort fremskritt, og tyder på at han ikke tar skammen like alvorlig som han tidligere har gjort. Hans indre drift til å danse overgår følelsen av skam, og for et lite øyeblikk erstattes alvoret med latter.

Neste danseleksjon finner sted i offentlighet på Hotel Balances. Når Haller endelig moter seg opp til å be en vakker pike til dans, får han en smakebit på hvilken ekstatiske rus dansen kan tilby. Han kaller seg selv forelsket etter å ha deltatt i det befriende ritualet som dansen er. Likevel klarer han fortsatt ikke helt å gi seg hen til selvforglemmelsen, da han hele tiden er bevisst på hvordan han beveger kroppen sin.

Fest hielt ich die rechte Hand über ihrer Taille, folgte beglückt und eifrig den Bewegungen ihrer Beine, ihrer Arme, ihrer Schultern, trat ihr zu meinem Erstaunen kein einziges Mal auf die Füße, und als die Musik zu Ende war, blieben wir beide stehen und klatschten, bis der Tanz nochmals gespielt wurde und ich nochmals eifrig, verliebt und andächtig den Ritus vollzog<sup>83</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 135).

Haller er nok en gang fanget i en tilstand hvor han er halvveis inni og halvveis utenfor skallet sitt. Det virker som han ikke tørr gi slipp på det apollinske, det menneskelige og rasjonaliserende i seg. Å gi seg hen til den dionysiske rusen, det formløse og selvforglemmende er fryktinngytende, og han innrømmer selv at han ikke klarer å delta i leken slik han skulle ønske. Likevel er det utelukkende positivt at Haller nå ser en ny side ved seg selv. På et tidspunkt nevner han at dansere har egenskaper han aldri kan ha, som munterhet, uskyldighet og eleganse. Han lærer nå at dette er egenskaper han også kan tilegne seg. Å danse er i denne kontekst ikke ment for å være noe annet enn uskyldig lek og moro, men frem til nå har Haller tatt det svært alvorlig.

Mot slutten av romanen danser Haller til en foxtrot kalt «Yearning». Pablo, som tidligere har ansett Haller som en stakkarslig og fortapt sjel, blir vitne til Hallers uavbrutte dansing. For første gang i sitt liv opplever Haller endelige å miste seg selv totalt i felleskapets rus.

Ein Erlebnis, das mir in fünfzig Jahren unbekannt geblieben war, obwohl jeder Backfisch und Student es kennt, wurde mir in dieser Ballnacht zuteil: das Erlebnis des Festes, der Rausch der Festgemeinschaft, das Geheimnis vom Untergang der Person in der Menge, von der Unio Mystica der Freude<sup>84</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 181).

I dette øyeblikket har Haller mistet grep om både tiden og seg selv, og er lykkelig i felleskapets rus, hengitt til dansen, musikken og enhver kvinne villig til å danse med han. Hesse kaller dette «unio mystica»<sup>85</sup>, et begrep som brukes om den høyeste form for ekstase.

---

<sup>83</sup> Jeg trykket min høyre hånd mot hennes smale liv, fulgte lykksalig og ivrig alle bevegelser i hennes ben, armer, skuldre, tråkket henne, til min forbauselse, ikke på foten en eneste gang, og da musikken sluttet, ble vi begge stående og klappe helt til dansen ble spilt en gang til, og jeg atter en gang, ivrig, forelsket og andektig, gjennomførte ritualet (Hesse, 2002, s. 91).

<sup>84</sup> Denne ballnatten hadde jeg en opplevelse som jeg ikke hadde vært ute for i løpet av mine femti år, skjønt hver tenåring og hver student var fortrolig med den – en opplevelse av fest, rusen ved å more seg sammen med mange andre, det mysteriøse ved at ens egen person drukner i mengden, ved gledens unio mystica (Hesse, 2002, s. 130).

<sup>85</sup> «Unio mystica» knyttes som oftest til protestantismen, og beskriver den hellige foreningen med det gudommelige (Rasmussen, 2019).

Hallers ekstase fortsetter å overskride seg selv når han innser at Pablo endelig anerkjenner han; «Ach, dachte ich zwischenein, mag mit mir geschehen was da wolle, einmal bin doch auch ich glücklich gewesen, strahlend, meiner selbst entbunden, ein Bruder Pablos, ein Kind»<sup>86</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 183). Han føler seg endelig knyttet til Pablo, og får en smakebit på hvordan tilværelsen som barn kan føles; løserevet og lykkelig i øyeblikket, uten bekymringen for verken fremtid eller fortid.

Dansen representerer det dionysiske i romanen, og blir for Haller første steg i å prosessen av selvtillblivelse. Som tidligere nevnt kan Steppeulven leses som det dionysiske ved hans natur, som hittil har blitt fordømt av Haller. Det betyr altså at Haller har avfeiet det dionysiske som utelukkende negativt. Hermine lærer han gjennom dansen at det ville og utemmelige ikke må være destruktivt og farlig, men noe gledelig han kan omfavne. Dansen og musikkens evne til forløsning og ekstase tilbyr Haller erfaringen av selvforglemmelsens rus, noe Haller har lengtet etter i lang tid. For å unnslipe seg selv har Haller kun sett selvmordet som utvei, men han lærer nå at det finnes andre alternativer som ikke innebærer å slutte å leve, men tvert imot å begynne å leve. Haller beskriver det selv; «Ich war nicht mehr ich, meine Persönlichkeit war aufgelöst im Festrausch wie Salz im Wasser»<sup>87</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 182). Hans dype selvforakt oppløses sammen med hans person, og selv om det bare varer i et øyeblikk er det nok til å gi Haller en smakebit på hvordan det kan føles å glemme seg selv og leve som et barn i øyeblikkets lille verdenslek.

#### 4.2.2 Lære å le

Det er et gjennomgående problem i romanen at Pablo, den lystige saksofonisten, er fortvilet over Hallers manglende evne til å le; «Armer, armer Mensch. Sieh seine Augen an! Kann nicht lachen»<sup>88</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 137). Steppeulver som Haller, som alltid lider på grunn av sin manglende styrke, som føler kallet til det Absolutte men ikke orker å leve i det, må ifølge Traktaten søke forsoning gjennom humor. Når deres ånd er blitt gjort sterk og elastisk nok av all lidelsen, kan humor være et perspektiv som gjør det utholdelig å leve. Traktaten spår at dersom Haller en dag klarer å møte seg selv vil det være to mulige utfall;

---

<sup>86</sup> «Bare la det hende hva det vil med meg, tenkte jeg nå og da. En gang har da jeg også vært lykkelig, strålende, løst fra meg selv, en bror av Pablo, et barn» (Hesse, 2002, s. 131).

<sup>87</sup> «Jeg var ikke mer jeg, min personlighet var oppløst i festrusen som salt i vann» (Hesse, 2002, s. 130).

<sup>88</sup> «Stakkars, stakkars menneske. Bare se på øynene hans. Kan jo ikke le» (Hesse, 2002, s. 92).

*Mensch und Wolf würden genötigt sein, einander ohne fälschende Gefühlsmasken zu erkennen, einander nackt in die Augen zu sehen. Dann würden sie entweder explodieren und für immer auseinandergehen, so daß es keinen Steppenwolf mehr gäbe, oder sie würden unter dem aufgehenden Licht des Humors eine Vernunftfehe schließen*<sup>89</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 67).

Haller må altså enten tilegne seg det humoristiske perspektiv eller tørre å ta spranget ut i det Absolutte. For å oppnå det ene eller det andre må han konfrontere seg selv og løsrive seg fra illusjonen om Steppeulven. På denne måten kan amor fati bli oppnåelig uansett hvilken vei han velger. Det humoristiske perspektivet innebærer at han får en sans for humor, lærer å le og innser at livet er et tilfeldighetenes spill, som dermed vil muliggjøre at tilværelsen som ikke-borger i et borgerlig samfunn kan bli elskverdig. Om han tørr å ta spranget ut i det Absolutte betyr det at han transcenderer til det kosmiske og forlater den borgerlige tilværelsen og sin livsfornektende verden for godt.

*Einzig der Humor, die herrliche Erfindung der in ihrer Berufung zum Größten Gehemmtten, der beinahe Tragischen, der höchstbegabten Unglücklichen, einzig der Humor (vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums) vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen*<sup>90</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 66).

Den første natten etter å ha møtt sin daimon, Hermine, møter Haller en av sine favoritter blant De udødelige i en drøm, den tyske romantikeren Goethe. I drømmen avslører Goethe at hans natur bestandig har vært barnslig, nysgjerrig og leken. Dette forteller Goethe med et skurkaktig smil om munnen, før han bryter ut i hemningsløs latter. Haller blir irritert over hans spøkefullhet, og har vanskeligheter med å forstå hva Goethe mener med «leken» og «barnsligheten». Goethe påstår at Haller tar den gamle Goethe for alvorlig, og dette kan sies å oppsummere Hallers årsak til lidelse; han tar seg selv, sitt liv og sin verden for alvorlig. Goethe belærer han derfor om Alvoret;

---

<sup>89</sup> Menneske og ulv ville bli tvunget til å se hverandre i øynene, uten falske følelses-masker, se hverandre nakne. Så ville de enten eksplodere og for alltid sprenge fra hverandre, slik at de ikke mer fantes noen Steppeulv, eller de ville inngå et fornuftssekteskap i humorens demrende lys (Hesse, 2002, s. 13–14 i «Traktaten»).

<sup>90</sup> Bare humoren, den herlige oppfinnelse av dem som er blitt hemmet i å nå det største, av de nesten tragiske, av de velbegavede ulykkelige, bare humoren (kanskje menneskehetens mest spesielle og geniale prestasjon) virkeliggjør det umulige, overgyter og forener alle områder av det menneskelige med strålene fra sine prismer (Hesse, 2002, s. 13 i «Traktaten»).

Der Ernst, mein Junge, ist eine Angelegenheit der Zeit; er entsteht, soviel will ich dir verraten, aus einer Überschätzung der Zeit. Auch ich habe den Wert der Zeit einst überschätzt, darum wollte ich hundert Jahre alt werden. In der Ewigkeit aber, siehst du, gibt es keine Zeit; die Ewigkeit ist bloß ein Augenblick, gerade lange genug für einen Spaß<sup>91</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 109).

Slik belyser Goethe hvordan alvorret er knyttet til overvurderingen av tiden, før han danser lattermild bort fra Haller. Dermed etableres en sammenheng mellom latteren, alvorret, tiden og evigheten. Hesses definisjon av evigheten ligner til en viss grad definisjonen som Nietzsche tilbyr. Ifølge Nietzsche er øyeblikket det nærmeste vi kommer evigheten. Øyeblikket kan kun være akkurat nå, og er dermed frigjort fra tidsaspektet om fortid og fremtid. Likevel inneholder øyeblikket en bit av evigheten dersom vi følger Nietzsches sirkulære verdensbilde. Kaag identifiserer øyeblikkets dynamiske karakter i lys av Nietzsches definisjon av evigheten på følgende vis; «The present, as such, is but a placeholder where the past and future meet, a fleeting moment where becoming takes place» (2018, s. 221). Alt som vil skje har allerede skjedd, og dermed inneholder alltid alt som skjer en bit av evigheten. Latteren er en av måtene å bekrefte øyeblikket på, og ved å bekrefte øyeblikket bekrefter en indirekte evigheten. Ved å bekrefte evigheten bekrefte ens eget liv og skjebne, og latteren kan dermed knyttes til oppnåelsen av amor fati.

Evigheten er ikke bare noe som eksisterer *ved siden av* tiden, som Hesse beskriver det, men kan også påstås å fremstilles som en motsetning. Mot slutten av romanen forklarer Mozart noe lignende om forholdet mellom evigheten og tiden; «Wenn Sie dem Radio zuhören, so hören und sehen Sie den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem»<sup>92</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 227). Forskjellen er at Hesse gir evigheten enda en dimensjon, da det blir selve symbolet for håp hos «åndsmennesker» som Hermine og Haller; «Es ist das Reich jenseits der Zeit und des Scheins. Dorthin gehören wir, dort ist unsre Heimat, dorthin strebt unser Herz, Steppenwolf, und darum sehen wir uns nach dem Tod»<sup>93</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 166). Nietzsches poeng om at evigheten finnes i det umiddelbare øyeblikket, og at vi derfor må omfavne hvert øyeblikk

---

<sup>91</sup> Alvorret, min unge venn, er noe som angår tiden. Det oppstår – så meget kan jeg betro deg – ved at man skatter tiden for høyt. Også jeg har en gang overvurdert tiden, og derfor ville jeg bli hundre år gammel. Men i evigheten, forstår du, finnes ikke tid. Evigheten er bare et øyeblikk, akkurat lang nok til en spøk (Hesse, 2002, s. 70).

<sup>92</sup> «Når De hører radio, da hører og ser De den evige striden mellom idé og fenomen, mellom evighet og tid, mellom det guddommelige og det menneskelige» (Hesse, 2002, s. 167).

<sup>93</sup> «Det er riket hinsides tiden og det ytre skinn. Der hører vi til, der er vårt hjem, dit higer vårt hjerte, Steppenwolf, og derfor lengter vi etter døden» (Hesse, 2002, s. 117).

og på den måten gi det levende livet på jorden en opphøyd verdi, blir neglisjert til fordel for ideen om evigheten som noe uoppnåelig og overjordisk. Tvert i mot mener ikke Nietzsche at evigheten er tidens motsetning, men at tiden inneholder evigheten.

Det er sannsynligvis ikke tilfeldig at Goethe besøker han i første drømmen etter å ha møtt Hermine. Denne drømmen lærer han både om De udødelige, evigheten, dansen, alvoret og latteren, men også om forvandlinger. Goethe forvandler seg både fra menneske til skorpion og fra ung til gammel, og demonstrer på denne måten hans mangfoldige natur. Møtet med Hermine og drømmen om Goethe markerer begynnelsen på Hallers personlige forvandling og kommende transformasjon. Dette vet ikke Haller enda, og drømmen opptrer derfor som uforståelige for ham når han våkner. Det eneste som hjemsøker han er Goethes ustyrlige latter. Latteren oppleves av Haller som et hån, som noe han verken forstår eller mestrer.

I løpet av romanen blir drømmen om Goethe tydeligere for Haller. Haller forstår etter hvert at latteren til Goethe ikke kom av noe bestemt, men som resultatet av det som gjenstår når det som kalles «ein echter Mensch»<sup>94</sup> har gjennomgått alle lidelser og ankommet det evige; «Und die »Ewigkeit« war nichts andres als die Erlösung der Zeit, war gewissermaßen ihre Rückkehr zur Unschuld, ihre Rückverwandlung in den Raum»<sup>95</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 167). Det virker som om evnen til å le som De udødelige innebærer å oppdage mange av de egenskaper som ligner «barnet». Dette oppnår de gjennom en endelig aksept av lidelsene livet har inneholdt, som til slutt får sin forløsning gjennom latteren. Det virker som denne forløsningen forvandler dem til det uskyldige barnet som leker sin meningsløse lek i evighetens øyeblikk, naive og uskyldige, dansende og lattermilde.

Når Pablo mot slutten av romanen følger Haller inn sitt magiske teater, forklarer han at formålet med besøket er at Haller en gang for alle skal lære å le. Pablo viser Haller et lite lomme-speil, og Haller ser tydelig dobbeltheten som bor i han mellom Harry og Steppeulven. For å bli kvitt dette speilbilde, som delt i to, må Haller betrakte bildet med en oppriktig latter. Latteren er altså kuren mot Hallers feilaktige speilbilde, ettersom Pablo mener at all form for høyere humor begynner med at man slutter å ta sin egen person alvorlig. Deretter fører Pablo dem med inn til det magiske teater, et sted Pablo sier at han håper de vil finne litt av hvert å le av, før han selv bryter ut i latter.

Grunnen til at Haller ikke klarer å le er hans såkalte svekkelse; at han tar seg selv og sitt liv for alvorlig. Dette kommer til uttrykk blant annet gjennom hans selvforakt,

---

<sup>94</sup> «et sant menneske»

<sup>95</sup> «Og evigheten var ikke annet enn tidens forløsning, var på en måte den tilbakevenden til uskyldighetstilstanden, den forvandling tilbake til rom» (Hesse, 2002, s. 118).



selvmedlidenhet og selvmordstanker. Latteren representerer en vei til amor fati, og romanen virker å fremstille denne bestanddelen av amor fati som den mest utfordrende, ettersom det er dette som til slutt blir det vanskeligste for Haller å lære når han besøker Pablos magiske teater. Haller klarer fra tid til annen å få utløp for en god latter mot slutten av romanen, men hele poenget med å lære å le innebærer at han skal tilegne seg en humoristisk sans. Det er derfor ikke nok å bare le, han må også forstå humoren versus alvor, og se sin tilstand og tilværelse gjennom et humoristisk perspektiv.

#### 4.2.3 Lære å leve

Traktaten fungerer som en slags profeti som spår Hallers skjebne. Traktaten henter til at Haller en dag kommer til å måtte møte seg selv og hvem han er, og at dette kan forekomme enten ved å møte De udødelige eller på besøk i et av deres magiske teater. Målet er uansett at Haller skal finne det som kan befri han fra hans lidelser og svekkelser. En del av denne prosessen av befrielse og å lære seg selv å kjenne, er at han må lære å leve. Hermine påpeker dette til Haller like etter deres første møte;

Merkwürdige Ansichten, die du vom Leben hast! Du hast also immer schwierige und komplizierte Sachen getrieben, und die einfachen hast du gar nicht gelernt? Keine Zeit? Keine Lust? [...] Aber dann so tun, als hättest du das Leben durchprobiert, und nichts daran gefunden, nein, das geht nicht!<sup>96</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 100).

Traktaten forteller oss hvorfor Haller ikke klarer å lære å leve, og hvorfor han nøler ved å ta spranget ut i «det Absolutte». Veien til De udødelige innebærer enda tyngre lidelser og enda mer smertefull isolasjon, en pris Haller ikke er villig til å betale. Traktaten beskriver det slik; *«Er fühlt recht wohl: das führt zu noch größeren Leiden, zur Ächtung, zum letzten Verzicht, vielleicht zum Schafott – und wenn auch am Ende dieses Weges Unsterblichkeit lockt, so ist er doch nicht gewillt, all diese Leiden zu leiden, alle diese Tode zu sterben»*<sup>97</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 73). Å bli en udødelig forutsetter altså å bli født igjen og igjen, og naturlig nok å leve igjen og igjen. Ifølge Traktaten vet Haller at veien til De udødelige finnes for ham, men

---

<sup>96</sup> Jeg må si du har en merkelig oppfatning av hva det vil si å leve. Du har altså bestandig holdt på med vanskelig og innviklede greier, og de enkle tingene har du overhodet ikke lært. Ikke hatt tid? Ikke hadde lyst? (...) Men på toppen av det å late som om du virkelig kjenner livet og ikke har funnet noe av verdi i det – nei, den går ikke! (Hesse, 2002, s. 62).

<sup>97</sup> «Han føler tydelig at denne veien fører til enda større lidelser, til bannlysning, til endelig resignasjon, kanskje til skafottet – og selv om udødeligheten vinker for enden av veien, så er han ikke villig til å bære alle disse lidelser, til å dø igjen og igjen (Hesse, 2002, s. 19 i «Traktaten»).

likevel klamrer han seg fast til «jeg'et» som han burde la dø om han vil oppnå udødeligheten; «[...], ewige Hingabe des Ichs an die Wandlung zur Unsterblichkeit führt»<sup>98</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 73). Det er mulig å lese Hallers motvilligheten til skjebnen som om han allerede har møtt demonen Nietzsche utfordrer oss med, budbringeren av den evige gjenkomst, men at Haller ikke er i stand til å bejæe en slik skjebne; «[...], aus dieser Mühle der Leiden war jeder, auch der schmählichste Ausgang innig zu wünschen, [...]»<sup>99</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 80).

For at Haller skal bli udødelig må han først lære å leve, og både i *Der Steppenwolf* og Nietzsches filosofi virker livsbekreftelse å være den viktigste forutsetning for å meste kunsten som er å leve. Som tidligere nevnt er den evige gjenkomst den høyeste form for livsbekreftelse, og det kan dermed tenkes at det som virker som Hallers fornektelse mot den evige gjenkomst, en løves «nei», må forvandles til barnets jublende «ja» for at han skal lære å leve. Hermine informerer tidlig om at hun skal lære Haller å danse, leve og le. Vi skal nå se på hvordan hun lærer Haller å leve, en læringsprosess som virker å bestå av evnen til å elske og å si ja. Vi skal derfor undersøke disse to læringsprosessene hver for seg, ettersom det innebærer ulike ting.

#### 4.2.3.1 Lære å elske

Ettersom Haller ikke elsker seg selv eller sitt liv, gjør han også andre ulykkelig ved å elske dem eller å bli elsket av dem. På samme måte som han har lært alt annet han kan, må han også lære å elske. Traktatens primære prosjekt kan derfor påstås å være at Haller skal forstå sin egen natur for å kunne lære å elske seg selv. Haller har ingen problemer med å elske det som Hermine anser som tragisk og idealistisk. Haller skal heller lære å elske uten den bitre ettersmaken av melankoli og lengsel, og dette lærer han i første omgang gjennom den fysiske erfaringen av å elske. Hermine introduserer han til sin venninne Maria, som i likhet med Hermine er en kurtisane. Etter at Maria blir en del av Hallers nattlige liv påpeker han at han får en ny forståelse for verdien av den lette kjærligheten; «Maria lehrte mich – in jener wunderlichen ersten Nacht und in den folgenden Tagen – vieles, nicht nur holde neue Spiele und Beglückungen der Sinne, sondern auch neues Verständnis, neue Einsichten, neue Liebe»<sup>100</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 151).

---

<sup>98</sup> «[...], evig å kunne hengi jeg'et til forvandling, fører til udødelighet» (Hesse, 2002, s. 19 i Traktaten).

<sup>99</sup> «Enhver utgang fra denne lidelsens tredemølle, selv den usleste, var i høy grad ønskelig» (Hesse, 2002, s. 46).

<sup>100</sup> «Denne vidunderlige første natten og de følgende dagene lærte Maria meg så meget, ikke bare vakre nye leker og sanselige nytelser, men hun ga meg også en ny forståelse, ny innsikt, ny kjærlighet» (Hesse, 2002, s. 104).

Ordet «barn» blir nevnt en rekke ganger i Hallers beskrivelse av forholdet hans med Maria. Dette kan leses som et tegn på at Haller føler seg ung igjen, mer naiv og til og med uskyldig. Sanselighet og kjønsliv har tidligere vært utelukkende knyttet til skam og skyld, men Maria lærer han å anerkjenne sine seksuelle drifter som naturlige og uskyldige;

Durch sie hatte ich gelernt, noch einmal vor dem Ende mich kindlich dem Spiel der Oberfläche anzuvertrauen, flüchtigste Freuden zu suchen, Kind und Tier zu sein in der Unschuld des Geschlechts – ein Zustand, den ich meinem früheren Leben nur als seltene Ausnahme gekannt hatte, denn Sinnenleben und Geschlecht hatten für mich fast immer den bitteren Beigeschmack von Schuld gehabt, den süßen, aber bangen Geschmack der verbotenen Frucht, vor der ein geistiger Mensch auf der Hut sein muß<sup>101</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 170).

Etter å ha levd det lettvinde liv i en periode med Hermine, Pablo og Maria, får vi være med Haller i en lang drømmesekvens som får navnet «dem Brunnen dieser Liebesnacht»<sup>102</sup> (Hesse, 1927/2018, 153). Denne drømmesekvensen tar oss gjennom Hallers emosjonelle liv, alle hans minner som på apollinsk vis har blitt katalogisert og viser seg som bilder. Minnene reflekterer en bildestrøm av alle han har elsket hittil i sitt liv. Vi møter hans ekskone, hans barndomsvenn, hans elskere og til slutt Hermine. For hvert minne gjenopplever han kjærligheten han følte for dem, og jo større kjærlighet han har følt, jo større lidelse har det etterlatt han. Han innser hvordan lidelse og kjærlighet går hånd i hånd. Han har hittil bare husket lidelsen som bitter. Han innser da hvor mye han faktisk elsket sin kone, hvor mye han egentlig savner henne, og til slutt hvordan disse bildene viser seg å være alt han eier av verdi. Denne «Brunnen dieser Liebesnacht» viser han at minnene av kjærlighet er det som har gitt livet hans verdi; «Mein Leben war mühsam, irrläufig und unglücklich gewesen, es führte zu Verzicht und Verneinung, es war bitter vom Schicksalssalz alles Menschentums, aber es war reich, stolz und reich gewesen, auch noch im Elende in Königsleben<sup>103</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 153–154).

---

<sup>101</sup> Via henne hadde jeg lært, enda en gang før slutten kom, å hengi meg som et barn til overfladisk lek, å oppsøke de flyktigste gleder, å være barn og dyr i kjønslig uskyld – en tilstand jeg bare en sjelden gang hadde stiftet bekjentskap med i mitt tidligere liv, for sanselighet og kjønsliv hadde nesten alltid for meg hatt en bitter bismak av skyld, den søte, men farlige smaken av forbuden frukt, noe et åndsmenneske måtte være på vakt mot (Hesse, 2002, s. 120).

<sup>102</sup> «Kjærlighetsnattens brønn»

<sup>103</sup> «Mitt liv hadde vært anstrengende, omtumlet og ulykkelig. Det førte savn og resignasjon med seg, det var bittert av det skjebnesalt som var hele menneskehetens, men det var rikt; rikt og stolt hadde det vært, et kongelig liv selv i elendigheten» (Hesse, 1927, s. 106–107).

Drømmesekvensen kommer til han etter den første natten med Maria, og det virker derfor som hans gjenforening med fysisk kjærlighet fremprovoserer kontakt til kjærligheten han har for alt annet i sitt liv også. Han innser hvor mye kjærlighet han har hatt, og fortsatt har, iboende i seg og at dette har vært og er verdien av hans liv, og at lidelsen det har påført han er et vitnesbyrd for denne kjærligheten.

«Brunnen dieser Liebesnacht» demonstrerer kjærlighetens kraft, og det virker som Haller nå er nærmere amor fati enn han noensinne har vært. Denne natten er første gang etter at det begynte å gå nedover at hans liv ser tilbake på han med strålende øyner; «[...], wo ich den Zufall wieder als Schicksal, das Trümmerfeld meines Daseins wieder als göttliches Fragment erkannte»<sup>104</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 154). Dette minner om Nietzsches egne ord i *Ecce Homo*;

An diesem vollkommenen Tage, wo Alles reift und nicht nur die Traube braun wird, fiel mir eben ein Sonnenblick auf mein Leben: ich sah rückwärts, ich sah hinaus, ich sah nie so viel und so gute Dinge auf einmal. [...]. *Wie sollte ich nicht meinem ganzen Leben dankbar sein?*<sup>105</sup> (Nietzsche, 1908/2022, s. 13).

Åpenbaringen om at ens liv har verdi er en av de tydeligste måtene å praktisere livbekreftelse på, selve overvinnelsen av nihilismens tap av verdi og mening. Erfaringen av å se tilbake på sitt liv med et ønske om at *ingenting* skulle vært annerledes er også en av de viktigste premissene for det Nietzsche kaller amor fati.

#### 4.2.3.2 Lære å si ja

Fra å være avvisende overfor både seg selv og omverdenen, utløser handlingen av å adlyde Hermine's befalinger et nytt handlingsmønster hos Haller. Han innrømmer at han liker å si «ja» til enhver befaling Hermine gir, eller i hvert fall at han ønsker å kunne si «ja» til alt hun beordrer. Etter en periode med å adlyde Hermine's befalinger, opplever Haller at det har blitt naturlig for han å automatisk si «ja» til Hermine. Dette kan leses som at løvens «nei» forvandles til barnets «ja», men med forbehold. Haller sier foreløpig bare «ja» til Hermine, og

---

<sup>104</sup> «[...], da jeg på ny erkjente tilfellet som skjebne og min tilværelses ruinhaug som guddommelige fragmenter» (Hesse, 2002, s. 107).

<sup>105</sup> På denne fullkomne dagen da alt modner og ikke bare druen blir brun, falt nettopp et solstreif over mitt liv: Jeg så tilbake, jeg så utover, aldri hadde jeg sett så mange og så gode ting på én gang. [...]. *Hvordan skulle jeg ikke være takknemlig for hele mitt liv?* (Nietzsche, 2011, s. 13).

det er vanskelig å lese hvor vidt han er i stand til å bejæ seg selv, sin egen vilje og tilværelse. Det foreligger i så fall en selvdestruktiv tendens i dette, dersom Haller kun sier «ja» fordi Hermine vil det. Likevel er det et fremskritt ettersom hans handlingsmønster nå tar utgangspunkt i bekræftelse, heller enn fornektelse.

Videre minskes også hans overdrevne trang til å forstå hvordan og hvorfor alt skjer som det gjør. Etter å ha lest Traktaten påstår han at han endelig kunne se sin egen tilstand tydelig. Ved å oppnå innsikt i egen tilstand innså han at det førte ingenting godt med seg, annet enn at han skjønnte at han må gi opp behovet for å finne logiske sammenhenger i alt; «Aber nicht Wissen und Verstehen war es, was not tat, wonach ich mich so verzweifelt sehnte, sondern Erleben, Entscheidung, Stoß und Sprung»<sup>106</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 117). Han lurer blant annet på hvor Hermine får sin kraft fra, som virker på ham som trolldom, men han bryr seg ikke om å få vite svaret. Han godtar mysteriet hun er, og ønsker kun å nyte øyeblikkene hun skaper.

Når kostymballet nærmer seg føler Haller at han har blitt såpass flink til å danse at han ikke kvier seg. Dette er også en del av Hallers problem; han klarer ikke å gi seg hen i den forstand at han er en «Ja-sagender» slik Nietzsche beskriver i sin første definisjon av amor fati (se side 15) – han sier kun ja til det han føler seg trygg på. Komfortsonen hans har utvidet seg, men det betyr ikke nødvendigvis at han sier ja uten reservasjoner. Likevel har han på et tidspunkt sagt ja til ting han ikke er komfortabel med, som for eksempel å danse, men Haller har fortsatt tydelige grenser for hvor langt utenfor komfortsonen han er villig til å gå. At han tror han kan mestre den gjeldende utfordringen er en betingelse for at han skal si ja. Slik denne oppgaven leser Nietzsche, mener han ikke at amor fati betyr å bokstavelig talt si ja til alt, men at en bejæer tilværelsen på et høyere nivå. At Haller har lært å si ja til Hermine blir dermed et steg i riktig retning, men han fortsatt mangler den større forståelsen for å være åpen og ønske det skumle og ukjente velkommen. Derfor blir hans hverdagslige begrensninger også en begrensning for oppnåelsen av amor fati, ettersom det opprettholder hans frykt for å eksperimentere, prøve og feile.

#### 4.3 Evnen til å lide

Et av de største problemene til Haller er hans perspektiv på egne lidelser, og at han generelt lider på det romanen kaller en «uproduktiv» måte. Når vi snakker om produktiv og uproduktiv

---

<sup>106</sup> «Men det jeg trengte nå – det jeg lengtet så fortvilet etter, var ikke å vite og forstå. Jeg lengtet etter opplevelse, avgjørelser, fremstøt, de store sprang» (Hesse, 2002, s. 76).

lidelse kan vi i forlengelse av Nietzsches tanker hevde at produktiv lidelse er det som gir grunnlag for maktviljen og styrker oss til å overkomme motstand, mens uproduktiv lidelse tar form som medlidenhet, og i sin minst produktive forstand; selvmedlidenhet. Overvinnelse av medlidenhet er i *Zarathustra* den største testen han utsettes for. I beretningen om «Der Notschrei»<sup>107</sup> (1885/2016, s. 196), overfalles Zarathustra av karakteren med navn «der Wahrsager»<sup>108</sup>. «Der Wahrsager» utfordrer Zarathustra med hans siste synd, medlidelsen, og dette er hans sjanse til å bevise hans egentlige kraft til å være tro mot seg selv, forklarer Nietzsche senere i *Ecce Homo* (1908/2022, s. 21–22).

Tidlig i romanens handlingsforløp siterer Haller et utdrag fra Novalis<sup>109</sup> til den såkalte utgiveren, utleierens nevø, om evnen til å lide; «»hören Sie einmal den Satz: >Man sollte stolz auf den Schmerz sein – jeder Schmerz ist eine Erinnerung unsres hohen Ranges.> Fein! Achtzig Jahre vor Nietzsche!»<sup>110</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 22). Det er merkverdig at Haller tilsynelatende beundrer Novalis, og angivelig også Nietzsches, måte å betrakte lidelse på ettersom han aldri anerkjenner dem som noe han selv er stolt over. Årsaken til dette kan muligens være at Haller faktisk ikke har evnen til å holde ut smertene sine, og har derfor ikke følt at han mestrer evnen til å lide.

Ifølge Traktaten er det at Haller er en såkalt selvmorder et av de viktigste kjennetegn ved hans liv. Selvmorderne, som omtales som en spesifikk type mennesker, er meget følsomme og bevegelige, og lider av en lammende skyldfølelse knyttet til sin natur som gjør det umulig å danne betydningsfulle relasjoner til andre. I tillegg ser de frelse i døden, ikke i livet, på samme måte som kristne søker frelse i etterlivet. Forherligelsen av livet etter døden er en av tingene Nietzsche peker på når han definerer kristne som nihilister, og vi kan gjenkjenne selvmorderne på samme måte. Haller ser ingen verdi i sin eksistens, og har blitt totalt likegyldig overfor menneskene i livet sitt. Traktaten skildrer hvordan Haller ser frem til sin femtiende fødselsdag hvor han har bestemt seg for å begå selvmord og endelig bli fri fra sine smerter;

*Und dann vertieft er sich mit Liebe in die Vorstellung, wie an seinem fünfzigsten Geburtstag morgens die Briefe und Gratulationen ankommen würden, während er, seines Rasiermessers*

---

<sup>107</sup> «Nødskriket»

<sup>108</sup> «Sannsigeren»

<sup>109</sup> Novalis (1772–1801) var en tysk forfatter kjent som en av representantene for den tyske tidligromantikken (Vestli, 2022).

<sup>110</sup> «Hør på denne setningen: ‘Man skal være stolt av smerten – enhver smerte er et vitnesbyrd om vår høye rang.’ Utmerket. Åtti år før Nietzsche!» (Hesse, 2002, s. 20).

*sicher, Abschied von allen Schmerzen nahm und die Tür hinter sich zuzog. Dann konnte die Gicht in den Knochen, dann konnten Schwermut, Kopfschmerz und Magenweh sehen, wo sie blieben*<sup>111</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 61).

Her kommer det til uttrykk at han angivelig har mennesker i sitt liv som bryr seg om han, hvert fall nok til å ønske han gratulerer med fødselsdagen, men han viser ingen tegn til dårlig samvittighet overfor de som vil stå igjen dersom han tar selvmord. Heller så gleder han seg til den dagen han blir fri fra både sine fysiske og psykiske smerter, noe som viser oss at hans motiver er utelukkende egoistiske.

Traktaten lærer Haller at det finnes mange mennesker av samme art som han, særlig kunstnere, som opplever seg selv som splittet. Ingen av disse menneskene har et ekte liv, ifølge Traktaten. De er verken helter eller kunstnere i samme forstand som en lege er en lege eller en skomaker er en skomaker;

*[...], sondern ihr Leben ist eine ewige, leidvolle Bewegung und Brandung, ist unglücklich und schmerzvoll zerrissen und ist schauerlich und sinnlos, sobald man den Sinn nicht in ebenjenen seltenen Erlebnissen, Taten, Gedanken und Werken zu sehen bereit ist, die über dem Chaos eines solchen Lebens aufstrahlen*<sup>112</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 57).

Dette viser oss at Hallers lidelser i stor grad er legitime, og må være svært vanskelige å bekrefte som noe godt i seg selv slik Nietzsche ønsker at en skal bekrefte sine lidelser. Det betyr likevel ikke at han burde la seg gi etter til selvmedlidenheten, ettersom den kun vil drive han til tanken på selvmord. Dermed blir selvmedlidenheten en av de største utfordringene i Hermines forsøk på å lære Haller å være tilfreds med seg selv og sitt liv, eller slik denne oppgaven vil formulere det; på veien til amor fati.

---

<sup>111</sup> Og han fordypet seg lykkelig i forestillingen om hvordan det ville komme brev og gratulasjoner til ham om morgenen på hans femti års fødselsdag, mens han, i full tillit til sin barberkniv, tok avskjed med alle smerter og slo døren igjen bak seg. Så skulle gikten i leddene, så skulle tungsinn, hodepine og mavesmerter få se hvor det ble av dem! (Hesse, 2002, s. 9 i «Traktaten»).

<sup>112</sup> [...], men deres liv er en evig, lidelsesfylt bevegelse og brenning, er ulykkelig og pinefullt splittet, er redselsfullt og meningsløst, forutsatt at man ikke er rede til å se hele meningen med det i de sjeldne opplevelser, gjerninger, tanker og verker som stråler frem over det kaotiske i et slikt liv (Hesse, 2002, s. 4 i «Traktaten»).

### 4.3.1 Hallers selvmedlidenhet

På et tidspunkt reflekterer Haller over Nietzsches høstsang<sup>113</sup>, noe som fører til følgende tankerekke;

Sollte ich all dies nun wirklich noch einmal durchleben? All diese Qual, all diese irre Not, all diese Einblicke in die Niedrigkeit und Wertlosigkeit des eigenen Ich, all diese furchtbare Angst vor dem Erliegen, all diese Todesfurcht? War es nicht klüger und einfacher, die Wiederholung so vieler Leiden zu verhüten, sich aus dem Staube zu machen?<sup>114</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 80).

Så vidt vi får vite er det ingen som har sagt at han må gjennomleve alt enda en gang, men likevel er dette et spørsmål han stadig reflekterer over i løpet av romanen. Ettersom tanken i dette tilfellet kommer til han like etter å ha reflektert over Nietzsche, kan det nok en gang være tenkelig at dette er en referanse til den evige gjenkomst. Haller er i så fall svært motvillig den evige gjenkomst, og det virker som grunnen kan være at han ikke orker å møte seg selv igjen;

Nein, bei allen Teufeln, es gab keine Macht in der Welt, die von mir verlangen konnte, nochmals eine Selbstbegegnung mit ihren Todesschauern und nochmals eine Neugestaltung, eine neue Inkarnation durchzumachen, deren Ziel und Ende ja nicht Friede und Ruhe war, sondern nur immer neue Selbstvernichtung, immer neue Selbstgestaltung!<sup>115</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 80).

Her nevner Haller fred og hvile som det ideelle, og selvutslettelse og selvfornyelse som noe han ønsker å unngå. Dette er motstrider Nietzsches ideal om selvtilblivelse, og for en som angivelig leser og beundrer Nietzsche er det merkelig. Årsaken til at Haller motsetter seg selvtilblivelsesprosessen og den evige gjenkomst, og lengter etter fred og hvile, er trolig hans

---

<sup>113</sup> Dette er en referanse til Nietzsches dikt «Der Herbst». Crew analyserer Hallers referanse til diktet som representativt for individuasjonsprosessen Hallers gjennomgår, da Nietzsche skildrer høsten som et transformativt fenomen uten klar definisjon, i overgangen mellom to ulike tilstander (2021, s. 18)

<sup>114</sup> Skulle jeg virkelig gjennomleve alt dette enda en gang? All denne smerte, all denne avsyndige nød, alle disse innblikk i mitt eget jeg's nedrighet og verdiløshet, hele denne forferdelige redsel for å bukke under, all denne dødsangst? Ville det ikke være klokere og enklere å beskytte seg mot gjentagelsen av så store lidelser ved å trekke seg helt tilbake? (Hesse, 2002, s. 45).

<sup>115</sup> Nei, ved alle djevler, det fantes ikke en makt på jorden som kunne kreve av meg at jeg på ny skulle gjennomleve en selvkonfrontasjon med dens dødelige gru og enda en gang gjøre meg ferdig med en nyskapelse, en ny inkarnasjon hvis mål og mening slett ikke var fred og hvile, men bare stadig ny selvutslettelse, enda en selvfornyelse! (Haller, 2002, s. 46).



selvmedlidenhet. Det virker som han oppfatter sine lidelser for forferdelige til å gjenoppleves, og ønsker heller å ta livet sitt enn å måtte gjennomgå flere prosesser av tilblivelse. Med andre ord er hans maktvilje svak, da han kun ser lidelse i motstand. Heller burde han se enhver lidelse som en drivkraft til å oppnå det han ønsker seg, nemlig å bli en av De udødelige. Dette kan knyttes til Nietzsches påstand i *Ecce Homo*; «Man büsst es theuer, unsterblich zu sein: man stirbt dafür mehrere Male bei Lebzeiten»<sup>116</sup> (1908/2022, s. 98). Denne påstanden kan vi forstå i sammenheng med tanken om at individet stadig må ødelegge og skape seg selv i forsøket på å skape utover seg selv.

Hallers selvmedlidenhet er sterk etter besøket hos professoren, da han tar et endelig farvel med den borgerlige verden;

Was war das für ein trostloser, beschämender, böser Tag gewesen, vom Morgen bis zum Abend, vom Friedhof bis zur Szene beim Professor! Wozu? Warum? Hatte es einen Sinn, noch mehr solche Tage auf sich zu laden, noch mehr solche Suppen auszufressen? Nein! Und so würde ich denn heut nacht der Komödie ein Ende machen. Geh heim, Harry, und schneide dir die Kehle durch! Lang genug hast du damit gewartet<sup>117</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 95).

På mange måter burde Haller være fornøyd, ettersom han har frigjort seg som løven, og nå har muligheten til å skape egne verdier og målestokker som barnet. I stedet for å anerkjenne brytningen med borgerskapet som et gjennombrudd, ser han fortsatt bare sin lidelse som meningsløs.

Haller forteller Hermine om episoden hos professoren, om Goethe-portrettet og hans trang til å skjære strupen etterpå. Hermine svarer at dersom han var klok ville han bare ha ledd av professoren og hans portrett. Om han virkelig var forrykt ville han kastet Goethe-portrettet i ansiktet på det borgerlige ekteparet, men siden Haller bare en liten gutt, løper han hjem og vil henge seg. Avslutningsvis sier hun at hun har forstått hans historie, og at hun oppfatter den som svært komisk. Hermine anerkjenner ikke Hallers selvmedlidenhet, men avviser den som latterlig. Haller responderer på dette med fascinasjon, og vil høre mer om hvorfor hun oppfatter det slik. Dette betyr likevel ikke at han innser hvor hemmende hans

---

<sup>116</sup> «Man betaler dyrt for å bli udødelig: For dets skyld før man flere ganger mens man lever» (Nietzsche, 2011, s. 90).

<sup>117</sup> For en trøstesløs, nederdrettig, vond dag det hadde vært, fra morgen til aften, fra kirkegården til opptrinnet hos professoren! Og til hvilken nytte! Hvorfor? Fantet det noen mening i å belemre seg med flere slik dager, å spise flere slik supper? Nei! Og altså ville jeg gjøre en slutt på komedien samme natt. Gå hjem, Harry, og skjær strupen over på deg! Du har utsatt det lenge nok (Hesse, 2002, s. 58).

selvmedlidenhet er. Når hun truer med å forlate han blir han livredd for at hun skal etterlate han alene. Det virker som at Haller trenger hennes styrke, og ønsker å gjøre seg avhengig av den istedenfor å selv bli sterk.

Mot slutten av romanen forklarer Haller til Hermine hvordan han forstår forskjellen på å lide produktivt og uproduktivt, og produktiv og uproduktiv lykke. Dialogen deres starter med at Haller innrømmer at Hermine, hennes venner og deres livsstil har gjort han lykkelig. Likevel forlanger han noe mer; «Ich bin mit Glückhchsein nicht zufrieden, ich bin nicht dafür geschaffen, es ist nicht meine Bestimmung. Meine Bestimmung ist das Gegenteil»<sup>118</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 161). Hermine konfronterer han da med første gang hun møtte han, når han var på vei hjem til barberkniven sin, og spør om det er slik ulykke han ønsker. Haller forklarer at den gangen var han meget ulykkelig, men at det var en uproduktiv ulykke. Forskjellen på en slik ulykke, og det han anser som en produktiv lykke, var angsten han hadde for å dø, når det var nettopp å dø som var hans ønske. Haller presiserer at han trenger og lengter etter den lykken eller ulykken som lar han «mit Begier leiden und mit Wollust sterben läßt»<sup>119</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 161). Den lykken han føler på med Hermine mener han selv er uproduktiv, fordi det gjør han tilfreds, søvning og overmatt. Det er ikke en lidenskapelig lykke, og dermed en uproduktiv lykke.

Hallers egne definisjoner av lykke og lidelse er til en viss grad samsvarige med Nietzsches, men igjen virker det som om Hallers selvmedlidenhet hindrer han i å forstå hvilke lidelser som gjør han godt. Haller gjør det tydelig at han ønsker å lide igjen, men kun fordi han fortsatt ønsker å dø. Nietzsche definerer lidelse som en ingrediens i det gode, en drivkraft som appellerer til maktviljen, og som legger grunnlaget for kreativitet og skaperevne. Det kunne i utgangspunktet vært positivt at Haller ønsker lidelse velkommen, heller enn det tilfredse og behagelige. Problemet er at Haller definerer både produktiv og uproduktiv lidelse i lys av sitt dødsønske. Lykken han føler i ekstasen, ved å gi seg hen til det dionysiske og livsbekreftende er ikke bra nok, virker ikke å bli anerkjent nok av Haller. En av de forløsende og positive effektene ved ekstasen er at den frigjør smerte og lyst, og kan oppleves å rettfærdiggjøre lidelsen en tidligere har opplevd. Haller har enda ikke lært å utnytte potensialet den selvforglemmende ekstasen tilbyr.

---

<sup>118</sup> «Jeg er ikke tilfreds med å være lykkelig. Jeg er ikke skapt til det, det er ikke min bestemmelse. Min bestemmelse er det stikk motsatte» (Hesse, 2002, s. 113).

<sup>119</sup> «lide med glede og dø med vellyst» (Hesse, 2002, s. 113).

## 4.4 Det magiske teater

### 4.4.1 Kostymballet

Tidligere var nettene med Maria en kjærlighetsberusende affære, men natten før kostymballet ligger Haller våken i angst og fortvilelse. Hermine har overtalt han til å bli med henne på det årlige kostymballet som arrangeres, en storslagen fest med dansende mennesker i masker. Han føler på seg at noe skjebnesvangert skal skje. Han beundrer livet Maria og de andre lever, det lettvinne livet, den lettvinne kjærligheten og den lettvinne døden. Han er takknemlig for alt de har lært han, men tenker likevel at han må vandre videre. Det virker som om Haller gjør det han kan for å unngå å dra på karnevalet, men drar til slutt av lojalitet til Hermine. På vei til kostymballet, som han for første gang skal delta på og ikke bare være tilskuer, føler han på seg at han tar avskjed med noe. Det følger en lang refleksjon hvor han endelig aksepterer døden fullstendig som en del av skjebnen. Hittil har han hatt et ambivalent forhold til døden, som noe han frykter så mye at han har ønsket å ta saken i egne hender og få det unnagjort. Han frigjør seg fra dødsangsten, og gir seg hen til sentimentaliteten og nostalgien han før har unngått.

Etter en lang indre kamp med sine tanker om døden, nostalgien og Hermine, ender Haller opp på kostymballet til slutt. Lokalet er fullt av klovner, unge vakre piker, champagne, musikk og dans. Etter en desperat leting etter Hermine og Marias vennlige ansikter blant alle de fremmede maskene, gir Haller opp letingen og ønsker å dra hjem;

Es war nichts los mit mir, ich war hier am falschen Ort. Ich war ja in bester Absicht gekommen, aber ich konnte hier nicht froh werden, und die laute brausende Freude, das Gelächter und die ganze Tollerei ringsum erschein mir dumm und erzwungen<sup>120</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 176).

Når Haller er alene på kostymballet virker det som hans begeistring for de dionysiske impulsene begynner å visne. Kostymballet blir på mange måter vendepunktet, da han innser hvor utilpass han egentlig føler seg. Den økende selvtiliten han har erfart takket være Hermine, er på vei ned igjen. Haller føler seg gammel, vinen smaker ikke like godt lenger og han er sint på seg selv for sitt tilbakefall til Steppeulven, som han selv kaller det. Det blir tydelig at Haller er fullstendig avhengig av Hermine for å opprettholde sin livsbekreftende

---

<sup>120</sup> Jeg var ikke noe tuss, jeg var havnet på et galt sted. Jeg var kommet med de aller beste forsetter, men jeg kunne ikke bli glad her, og det forekom meg å være noe dumt og kunstig ved den larmende, brusende gleden rundt meg, ved latteren og hele apespillet (Hesse, 2002, s. 125–126).

livsstil. Dette kan også være en del av problemet, at han anser det som en av mange mulige livsstiler, ikke hans personlig overbeviste sannhet. Bare en dag eller to uten Hermine gjør han melankolsk og fortvilet. Kostymballet viser seg å bli en katastrofe når han ikke finner Hermine. Tilbakefallet til Steppeulven ble ikke fremprovosert av noe annet enn mangelen på Hermine.

Haller ønsker å dra, men finner ikke garderobelappen sin, men finner heller en annen lapp i lommen sin, med følgende tekst;

«Heut nacht von vier Uhr an magisches Theater

– nur für Verrückte –

Eintritt kostet den Verstand.

Nicht für jedermann. Hermine ist in der Hölle»<sup>121</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 177).

Umiddelbart blir Haller med på leken igjen. Han beskriver seg selv som en marionett som i et øyeblikk falt ut av hendene til mesteren sin, for så å bli plukket opp igjen av den magiske tråden. Haller løper av sted, som en ung gutt i full fart på oppdrag for å redde sin jomfru i nød. Plutselig er rommet fortryllet, musikken er berusende og en maskert kvinne kaster seg i armene på han og roper at han skal danse med henne. Han svarer, med selvtilliten tilbake igjen, at han ikke har tid til å danse men tar gjerne et kyss. Under masken finner han Maria, og etter dette følger den ekstatiske dansesekvensen som det ble referert til i kapittel 4.2.1.

Haller tar avskjed med Maria og drar videre mot helvete, hvor han finner en gjenkjennelig mann sittende i baren. Mannen heter Hermann, en barndomsvenn av Haller som han ikke har sett på mange år. Haller snakker lenge med Hermann, uten å forstå at det er Hermine som har forkledd seg som en mann. Hermann (Hermine) snakker om barndomsminner og andre ting som Haller ikke kan forstå hvordan Hermine kan vite. Dette er en av de første pekene på at Hermine potensielt bare er et speilbilde som representerer en av sidene Hallers mangfoldige natur består av.

Hermine (Hermann) og Haller danser med en ung kvinne som gjenkjenner Haller. Hun påpeker at han tidligere på kvelden hadde virket dum og kjedelig, men at han nå var glødende og forførerisk; «Ich tanzte zwei Stunden oder länger immerzu, jeden Tanz, auch Tänze, die ich nie gelernt hatte. Immer wieder tauchte in meiner Nähe Hermann auf, der lächelnde

---

<sup>121</sup> «I natt fra klokken fire i det magiske teater – bare for forrykte – Entré koster forstanden. Ikke for enhver. Hermine er i helvede» (Hesse, 2002, s. 126).

Jüngling, nickte mir zu, verschwand im Gewühl<sup>122</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 181). Nok en gang blir også Hallers avhengighet av Hermine demonstrert, og dette er nok det tydeligste eksempel på hvor mye makt hun har over han. Fra å være like langt nede som han var før han møtte Hermine, på vei til å dra hjem og gi opp alt, er han plutselig livligere enn noensinne før, kun ved å vite at hun er i nærheten. Hun kan forsvinne i noen øyeblikk, men må alltid komme tilbake til han og gi et bekræftende nikk.

#### 4.4.2 Steppeulven dør

Etter å ha danset hele natten inviterer Pablo sine venner inn i et blålig opplyst rom, og hvisker til Haller; «Eintritt nur für Verrückte, kostet den Verstand. Sind Sie bereit?»<sup>123</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 186). Pablo forteller at de er invitert til en underholdning som Haller har ventet lenge på, som han har ønsket seg og drømt om.

Sie sehnen sich danach, diese Zeit, diese Welt, diese Wirklichkeit zu verlassen und in eine andre, Ihnen gemäβere Wirklichkeit einzugehen, in eine Welt ohne Zeit. Tun Sie das, lieber Freunde, ich lade Sie dazu ein. Sie wissen ja, wo diese andere Welt verborgen liegt, daß es die Welt Ihrer eigenen Seele ist, die Sie suchen. Nur in Ihrem eigenen Innern lebt jene andre Wirklichkeit, nach der Sie sich sehnen<sup>124</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 187–88).

Det viser seg altså at den overordnede verdenen Haller lengter etter, De udødelige, det kosmiske og det Absolutte, allerede eksisterer i ham selv. Pablo presiserer at han ikke kan presentere noe annet bildegalleri enn det som allerede rommer Hallers sjel. Alt Haller har sett, ser og vil se, reflekterer hans egen indre verden. Pablo kan kun hjelpe han ved å gi et siste dytt for å synliggjøre alt som allerede bor i Haller. Deretter gir Pablo et lite lomme-speil til Haller som viser hvordan Haller har sett seg selv hittil; Harry Haller og Steppeulven, mennesket og dyret, i bitter strid mot hverandre, triste og uforløste.

Etter at Haller las Traktaten innså han at Steppeulven måtte dø, rettere sagt at han måtte rive av seg masken og finne seg selv på nytt. Haller reflekterte da over at det ikke vil

---

<sup>122</sup> «Jeg danset i to timer, ja kanskje enda lenger. Jeg var med på alt, også danser som jeg ikke hadde lært. Og alltid dukket Hermann opp i nærheten av meg, den leende ynglingen nikket til meg og forsvant i vrimmelen» (Hesse, 2002, s. 130).

<sup>123</sup> «Adgang bare for forrykte, koster forstanden. Er De rede?» (Hesse, 2002, s. 134).

<sup>124</sup> De lengtet etter å forlate denne tid, denne verden, denne virkelighet og gå inn i en virkelighet som passet bedre for Dem, inn i en verden uten tid. Gjør det, kjære venn, jeg innbyr Dem til det. De vet jo hvor denne andre verden ligger skjult, at det er Deres egen sjels verden De søker. Bare i Deres eget indre lever denne andre virkeligheten som De lengter etter (Hesse, 2002, s. 135).

være første gang han transformeres. Første gang tapte han sitt borgerlige omdømme, sin formue og anerkjennelse som akademiker. Andre gangen var det familielivet som gikk til grunne, da han ble kastet ut av hus og hjem av sin kone. Dette var begynnelsen på isolasjonen, som førte til den tredje fasen hvor han forsøkte å leve et asketisk-åndelig liv, men også det mistet mening etter hvert. Haller beskriver den smertefulle prosessen han vet han har i vente, nå som enda en maske skal rives av;

Und jedesmal war dem Abreißen einer Maske, dem Zusammenbruch eines Ideals diese grausige Leere und Stille vorangegangen, diese tödliche Einschnürung, Vereinsamung und Beziehungslosigkeit, diese leere öde Höhle der Lieblosigkeit und Verzweiflung, wie ich sie auch jetzt wieder zu durchwandern hatte<sup>125</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 79).

Traktaten fungerer som et speil som tvinger frem en selviakttagelse som viser Haller at Steppeulven må dø. Å drepe Steppeulven betyr da ikke å drepe ulven i Haller, men å drepe illusjonen hans om at han består av to motstridende naturer. Han må skape et nytt «jeg» som han er i stand til å lære å elske. Dette nye «jeg'et» må kunne omfavne alt han er, har vært og kan være, i stedet for å problematisere sin mangfoldige natur som hemmende.

Det magiske teater har hundrevis av dører, og bak hver dør skjuler det seg noe Haller leter etter. Dette kan leses som en allegori for menneskets sjel, slik den fremstilles av både Hesse og Nietzsche. Det er et bildekabinett, ifølge Pablo, men det vil ikke ha noe nytte av å bli vist frem for Haller slik han er i utgangspunktet. Pablo forklarer at for å oppnå det Haller søker, må hans personlighet oppløses en gang for alle; «Ohne Zweifel haben Sie ja längst erraten, daß die Überwindung der Zeit, die Erlösung von der Wirklichkeit, und was immer für Namen Sie Ihrer Sehnsucht geben mögen, nichts anderes bedeuten als den Wunsch, Ihrer sogenannten Persönlichkeit ledig zu werden»<sup>126</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 189). Pablo ber derfor Haller om å legge fra seg personligheten i garderoben.

Pablo holder opp et lommespeil for Haller, og mens han stirrer inn i sitt speilbilde kjenner han et smertelig rykk. Smerten minner om hjemlengsel og anger, etterfulgt av en ny følelse som minner om en syk tann som trekkes ut av en bedøvet kjeve, en lettelse men samtidig en undring over hvorfor det ikke gjorde mer vondt. Til slutt føler han en trang til å

---

<sup>125</sup> Og alltid, når enda en maske skulle fjernes, enda et ideal bryte sammen, begynte det med denne følelsen av uhyggelig tomhet og stillhet, denne dødelige innsnevring, ensomhet og meningsløshet, dette tomme, øde helvede av kjærlighetsløshet og fortvilelse som jeg nå atter en gang måtte gjennomvandre (Hesse, 2002, s. 44–45).

<sup>126</sup> «Uten tvil har de for lengst gjettet at å overvinne tiden, oppløse virkeligheter og hvilke navn De enn vil gi Deres lengsel, ikke betyr noe annet enn ønsket om å bli kvitt Deres såkalte personlighet» (Hesse, 2002, s. 136).

le, en lystighet som får sitt utløp i en befriende latter. Pablo begynner også å le, samtidig som speilbildet forsvinner i en grå sky. Pablo erklærer at Haller endelig har drept Steppeulven, og at han nå kan lære å le som De udødelige. Likevel minner han om at de er i det magiske teater hvor ingenting egentlig er virkelig, og at de derfor bare kan håpe at Steppeulven forblir død.

Haller går inn i rommet med innskriften «Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit Erfolg garantiert»<sup>127</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 204), og finner det som ser ut som Pablo, sittende foran et sjakkbrett. Når han spør om det er Pablo, svarer skikkelsen at han er ingen, han har intet navn og han er ikke en person. Han er en sjakkspiller, og tilbyr undervisning i hvordan man bygger opp en personlighet. Haller lærer at nå som hans personlighet har blitt oppløst, tar hans sjels bestanddeler form som ulike figurer, sjakkbrikker til og med. Sjakkspilleren forteller om den feilaktige oppfatningen av at mennesker skal være en permanent enhet, og at alle mennesker heller består av et mangfoldig antall jeg'er;

Die Wissenschaft hat damit insofern recht, als natürlich keine Vielheit ohne Führung, ohne eine gewisse Ordnung und Gruppierung zu bändigen ist. Unrecht dagegen hat sie darin, daß sie glaubt, es sei nur eine einmalige, bindende, lebenslängliche Ordnung der vielen Unter-Ichs möglich<sup>128</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 205).

Sjakkspillerens svar på vitenskapens mangelfulle lære, er det han kaller oppbygningskunst. Dette handler om å lære de som opplever sitt «jeg» som oppløst, at de kan sette sammen bitene som de ønsker, når de ønsker, i uendelige kombinasjoner. Dette sammenlignes blant annet med hvordan en dikter skaper drama og figurer som leker i spill. Dette kan knyttes til Nietzsches forestilling om skapelse, den kreative leken og en stadig ny begynnelse. Med sjakkbrikkene til Haller danner de en miniatyrverden på sjakkbrettet. De danner familier, vennskap, lek, kamp og forsoning, før sjakkspilleren skyver unna alt sammen og begynner på nytt. Slik demonstrer sjakkspilleren det han kaller livskunst, og forteller Haller at han på denne måten kan føre livsleken sin videre i fremtiden.

---

<sup>127</sup> «Veiledning til personlighets-strukturering. Godt resultat garanteres»

<sup>128</sup> Vitenskapen har rett for så vidt som man naturligvis ikke kan binde an med en slik mangfoldighet, uten ledelse, uten en viss orden og gruppering. Men den har urett når den hevder at det bare er mulig med en eneste, bindende, livslang orden av de mange under-jeg'ene (Hesse, 2002, s. 150).

#### 4.4.3 Å drepe med kjærlighet

Som vi husker fra Punslys artikkel, er en daimon den indre stemmen som forsøker å lede karakteren til sin skjebne. I likhet med Punsly har denne oppgaven tatt utgangspunkt i at Hermine kan leses som Hallers «daimon», ettersom hun introduserer han til en verden av spirituell og sensuell natur, og forsøker å lede han til hans skjebne. Likevel, dersom Hallers mål er å følge Hermine for å forstå seg selv bedre, så feiler han. Hallers besettelse og avhengighet av Hermine fører til at han glemmer både seg selv og søken etter sin skjebne, og klarer ikke på noe tidspunkt å forlate sin læremester og faktisk finne sin egen vei, slik Nietzsches beordrer enhver elev å gjøre. Dette er det Punsly referer til som Hallers fanatisme.

Hermine sine siste befaling er at Haller skal bli forelsket i henne, for å så drepe henne. Selv om Haller er forferdet over tanken på å drepe Hermine, opplever han befalingen hennes som skjebnebestemt, og klarer derfor å akseptere den. Haller går inn i rommet med innskriften «Wie man durch Liebe tötet»<sup>129</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 217), og forstår at han er i ferd med å drepe Hermine. I panikk forsøker han å finne frem figurene sine for å ordne om på sjakkbrettet, slik sjakkspilleren lærte han. I stedet finner han bare en kniv.

I angst løper Haller nedover korridoren, og kommer til det gigantiske speilet. I Traktaten blir det påstått at intet ego er en enhet, men heller en mangfoldig verden. Dette blir legemliggjort i Hallers reise gjennom det magiske teatret, hvor han møter seg selv i det gigantiske speilet. I speilbildet ser han tusen forskjellige versjoner av seg selv; som han var, som han er og som han potensielt kan bli (Crew, 2021, s. 15). Han ser først en ulv som ler med glødene øyner, før ulven forsvinner og han ser bare seg selv, Harry, «mit grauem Gesicht, von allem Spielen verlassen, von allen Lastern ermüdet, scheußlich bleich, aber immerhin ein Mensch»<sup>130</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 218).

Like kommer en lattermild kommer så Mozart mot han, Hallers forbilde som har hans høyeste kjærlighet og respekt. Mozart opptrer i romanen som en av De udødelige, en status han har fått gjennom sin dedikasjon og villighet til å lide, samt musikalske genialitet; «Da klang hinter mir ein Gelächter, ein helles und eiskaltes Gelächter, aus einem den Menschen unerhörten Jenseits von Gelittenhaben, von Götterhumor geboren»<sup>131</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 218). Sammen går de inn i et mørkt rom til siste akt av «Don Giovanni», verket Haller setter høyest av alle, det eneste han anser som fullkomment.

---

<sup>129</sup> «Hvordan man dreper med kjærlighet»

<sup>130</sup> «med grått ansikt, sviktet av alle leker, utslitt av alle laster, uhyggelig blek, men i hvert fall et menneske» (Hesse, 2002, s. 160).

<sup>131</sup> «Da lød det en latter bak meg, en klar og iskald latter, sprunget ut fra et hinsides som mennesket ikke fatter, et hinsides av gjennomlevd lidelse og guddommelig munterhet» (Hesse, 2002, s. 160).



Etter hvert forklarer Mozart følgende til Haller; «Gewiß, das Leben ist immer furchtbar. Wir können nichts dafür und sind doch verantwortlich. Man wird geboren, und schon ist man schuldig»<sup>132</sup> (Hesse 1927/2018, s. 220). Dette får Haller til å føle seg uvel, og han drifter av gårde i en uhyggelig tankestrøm. Hele hans liv og alt han har gjort, blant annet hans akademiske artikler og kronikker, opptrer for han som totalt meningsløst. Ifølge Mozart må alle gå rettens vei, gjennom skjærsilden, hvor de bøter for alt det ubrukkelige de har gjort, og først etter dette kan de se om det er «noe personlig» igjen, eller om alt bare har vært bortkastet. Mozart betrakter Haller, som er langt borte i mørke dommedagstanker, og ler høyt av han. Ifølge Haller går Mozart rundt i luften, slår triller med bena og ler, mens han begynner en lang tirade på rim til Haller. Mozart gjør narr av Hallers triste mine, og avslutter sin tirade på følgende vis; «Gott befohlen, der Teufel wird dich holen, verhauen und versohlen für dein Schreiben und Kohlen, hast ja alles zusammengestohlen»<sup>133</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 221).

Dette kan leses som at Haller nå er svært nærme De udødelige, omringet av Mozart og 'Don Giovanni', men fortsatt lammet av dype avgrunnstanker. Mozarts latter og fornærmelser gir Haller grufulle frysninger. Haller har fortsatt ikke lært å le, og nå ved porten til De udødelige klarer han fortsatt ikke å gi seg hen til den udødelige latteren han blir konfrontert med. Haller vil vise Mozart hvor rasende han har gjort han, og forsøker å jage Mozart med en pisk, noe som kun fører til at Haller henger etter han i en komethale, virvlende gjennom verden;

Aber sie machte vergnügt, diese eisige Luft, das spürte ich noch in dem kurzen Augenblick, eh mir die Sinne vergingen. Es durchdrang mich eine bitterscharfe, stahlblanke, eisige Heiterkeit, eine Lust, ebenso hell, wild und außerirdisch zu lachen, wie Mozart es getan hatte. Aber da war Atem und Bewußtsein zu Ende<sup>134</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 220).

Det virker som Haller har vært på vei til De udødelige, men våkner igjen i korridoren. Igjen møter han mennesket Harry i speilbildet, og han ser lik ut som han gjorde den kvelden før han møtte Hermine på «Schwarzen Adler». Han anerkjenner at dette er ikke lenger han; «Harry

---

<sup>132</sup> «Livet er alltid forferdelig. Vi kan ikke noe for det og er tross det ansvarlige. Man blir født, og med det samme er man skyldig» (Hesse, 2002, s. 162).

<sup>133</sup> «Herregud, la det skje, at satan tar deg med og slår en litterat som deg aldeles flat, på grunn av skriblerier som mest var plagiat» (Hesse, 2002, s. 163).

<sup>134</sup> Men den iskalde luften gjorde meg glad, det merket jeg i det korte øyeblikk før jeg mistet sans og samling. En bitterskap, stålblank, isnende munterhet gjennomtrengte meg, en lyst til å le like lyst og vilt og overjordisk som Mozart. Men så var det slutt på å trekke pusten og være ved bevissthet (Hesse, 2002, s. 163).

war älter geworden, er hatte tanzen gelernt, hatte magische Theater besucht, er hatte Mozart lachen gehört, er hatte vor Tänzern, vor Frauen, vor Messern keine Angst mehr»<sup>135</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 222). Videre vandrer han gjennom en tåke av sin fortid, sin selvforakt og sin forvirring. Til slutt går han inn på rommet hvor Hermine ligger naken i armene til Pablo. Haller stikker kniven sin inn i Hermines ribbein; «Nun tat ich es nicht; ich sah zu, wie das Blut lief, und sah ihre Augen sich eine kleine Weile öffnen, schmerzvoll, tief verwundert. »Warum ist sie verwundert?« dachte ich»<sup>136</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 223). Like etter forstår Haller hva han har gjort, som om det ikke egentlig var han selv som utførte drapet, og som om det ikke var Hermine som hadde beordret ham til det.

Mot slutten av romanen innser Haller at Hermine tidligere har satt ord på tanker og følelser som egentlig var hans. Dette leder oss til å sette spørsmålstegn ved hvor mye av det Hermine har sagt som egentlig er hennes ord eller en refleksjon av Hallers tanker og ønsker;

Als einst Hermine – so erinnerte ich mich plötzlich – über Zeit und Ewigkeit gesprochen hatte, da war ich sofort bereit gewesen, ihre Gedanken für ein Spiegelbild meiner eigenen Gedanken anzusehen. Daß aber der Gedanke, sich von mir töten zu lassen, Hermines eigenster Einfall und Wunsch und von mir nicht im mindesten beeinflusst sei, hatte ich als selbstverständlich angenommen<sup>137</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 228).

Haller opplever fortsatt at hans skjebne er selvmorderens, og Hermines befaling om å drepe henne kan derfor ha vært en refleksjon av hans eget indre dødsønske. At denne sekvensen sannsynligvis har vært en form for drøm eller fantasi gjør det ikke mindre «ekte», men får oss heller til å tvile på skillet mellom illusjon og virkelighet (Kaag, 2018, s. 213). Det samme kan påstås om hele historien Haller skriver i sitt manuskript. I likhet med hvordan Pablo påpeker at alt han ser og hører i det magiske teater er en refleksjon av hans indre sjeleverden, er manuskriptet en refleksjon av Hallers åndelige transformasjon. Hvor vidt noe skal forestille virkelighet, drøm eller fantasi, forandrer ikke at Haller har gjennomgått en indre reise i sin sjeleverden, hvor han var på vei til å overskride til det Absolutte, men endte opp med å drepe.

---

<sup>135</sup> «Harry var blitt eldre, han hadde lært å danse, han hadde besøkt det magiske teater, han hadde hørt Mozart le, han var ikke lenger redd for å danse, for kvinner og kniver» (Hesse, 2002, s. 163).

<sup>136</sup> «Jeg bare så på mens blodet strømmet, så øynene hennes åpne seg en liten stund, i smerte og dyp undring. Hvorfor er hun forundret? tenkte jeg» (Hesse, 2002, s. 164).

<sup>137</sup> Den gang da Hermine – nå husket jeg det plutselig – hadde snakket om tid og evighet, hadde jeg øyeblikkelig vært rede til å betrakte hennes tanker som et speilbilde av mine egne. Men at den tanken å la seg drepe av meg, hadde vært Hermines personlige innfall og ønske og ikke det minste influert av meg, hadde jeg gått ut fra som en selvfølge (Hesse, 2002, s. 168)

## 4.5 Dømt til evig liv

Etter at Haller har drept Hermine fylles han umiddelbart med fortærende anger, og skriker til Mozart at han ønsker å bøte for det han har gjort. I neste sekund lyner innskriften «Harrys henrettelse» ned for han, og Mozart sier som følger; «Wie pathetisch Sie immer sind! Aber Sie werden schon noch Humor lernen, Harry. Humor ist immer Galgenhumor, und nötigenfalls lernen Sie ihn eben am Galgen»<sup>138</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 228–29). Mozart tar så med seg Haller til en gårds plass hvor rettsapparatet skal felle hans dom. Mellom fire murer, foran en falløks og ti-tolv dommere står Haller klar for sin henrettelse. Den offentlige anklager leser opp Hallers tiltale, som finner han skyldig i uaktsomt misbruk av det magiske teater, både ved å forveksle den vakre billedsalen med såkalt virkelighet, og ved å drepe speilbildet av Hermine med speilbildet av en kniv. Videre leser han opp følgende dom;

[...], er hat sich außerdem unsres Theaters humorloserweise al seiner Selbstmordmechanik zu bedienen die Absicht gezeigt. Wir verurteilen infolgedessen den Haller zur Strafe des ewigen Lebens und zum zwölfstündigen Entzug der Eintrittsbewilligung in unser Theater. Auch kann dem Angeklagten die Strafe einmaligen Ausgelachtwerdens nicht erlassen werden. Meine Herren, stimmen Sie an: Eins – zwei – drei!<sup>139</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 229).

Haller blir deretter ledd ut av de tolv mennene, en forferdelig latter som han opplever som nesten uutholdelig. Når Haller kommer til «seg selv» igjen, sitter Mozart ved siden av han og forteller at Haller nå må bli vant til «die Radiomusik des Lebens»<sup>140</sup>; «Sie sollen die verfluchte Radiomusik des Lebens anhören lernen, sollen den Geist hinter ihr verehren, sollen über den Klimbim in ihr lachen lernen»<sup>141</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 231).

«Die Radiomusik des Lebens» kan vi forstå i lys av at radiomusikk ofte er den moderne og kommersielle musikken, det motsatte av Mozart og Bach som Haller mener er den virkelige musikken, den udødelige. Livets form for radiomusikk kan da leses som en metafor for borgerskapets ånd, som Haller tidligere har latt seg plages av. At Haller skal bli vant til «die Radiomusik des Lebens» kan dermed leses som at han må godta at borgerskapet

---

<sup>138</sup> «De er så patetisk bestandig! Men det ennå ikke for sent å lære humor, Harry. Humor er alltid galgenhumor, og i verste fall får De lære det i galgen» (Hesse, 2002, s. 169).

<sup>139</sup> Han har dertil, blottet for humor, røbet den hensikt å ville bruke vårt teater som en selvmordsmaskin. Vi dømmer derfor Harry Haller til å straffes med det evige liv og fradømmer ham retten til å betre vårt teater i tolv timer. Heller ikke kan tiltalte bli fritatt for den straff å bli ledd ut. Så går vi i gang, mine herrer. En – to – tre! (Hesse, 2002, s. 169).

<sup>140</sup> «Livets radiomusikk»

<sup>141</sup> «De skal lære å lytte til livets fordømte radiomusikk, høyakte den ånd som ligger bak den og lære å le av det banale i den» (Hesse, 2002, s. 170).

alltid vil være tilstede, og ikke la seg bli bitter på grunn av dette, men heller se det humoristiske ved det. Vi kan anse dette som noe Nietzsche ville kalt «det nødvendige». Haller må holde ut «det nødvendige», til det punktet hvor han lærer omfavne det som noe uforanderlig han klarer å elske, for så å kunne elske sin skjebne. Som vi tidligere nevnte kan det å innta det humoristiske perspektivet være et hjelpende verktøy i forsøket på å betrakte «det nødvendige» med kjærlighet. Haller vil i det tilfelle være nærmere veien til amor fati.

Det virker som Hallers læringssti så vidt har begynt. Haller har nå resten av sitt evige liv på å lære å le, og å fatte livets galgenhumor. Mozart mener at Haller er klar for alt mulig i verden, unntatt det som kreves av han; «Sie wollen sterben, Sie Feigling, aber nicht leben. Zum Teufel, aber leben sollen Sie ja gerade! Es geschähe Ihnen recht, wenn Sie zur schwersten Strafe verurteilt würden»<sup>142</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 230). Mozart presiserer at den strengeste straff ville for eksempel være å gjøre Hermine levende igjen og gifte henne med Haller. Dette ville ha tvunget Haller til å tilgi seg selv, noe det virker som han aldri før har vært i stand til. Haller responderer ved å påstå at det ville vært en stor ulykke dersom dette hadde blitt hans straff. «Nehmen Sie endlich Vernunft an!», svarer Mozart, «Sie sollen leben, und Sie sollen das Lachen lernen»<sup>143</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 230).

Igjen får vi innblikk i at Haller fortsatt tar livet for alvorlig, og hemmes av en overveldende skam. Heller skulle han bejaet en slik skjebne, latt Hermine tilgi han, tilgitt seg selv og elsket henne som sin kone. Hallers selvforakt og konstante behov for å straffe seg selv er fortsatt dominerende. Dette kan minne om kamelen, som tar på seg de tyngste byrder for å vise hvor sterk han er. Om han hadde hatt barnets ånd, bærer av det uskyldige og glemske, ville han jublet over en slik skjebne.

Haller spør hva som vil skje hvis han nekter sin dom, og Mozart svarer at han da vil anbefale han å røyke en av hans sigaretter, før han tryller frem sigarett og transformeres til Pablo. Pablo forteller så om hvordan Haller kan lære og oppleve både det ene og det andre neste gang han besøker det magiske teateret hans, men at han nå er litt skuffet. Pablo begrunner sin skuffelse; «Du hast dich da arg vergessen, du hast den Humor meines kleinen Theaters durchbrochen und eine Schweinerei angerichtet, du hast mit Messern gestochen und unsre hübsche Bilderwelt mit Wirklichkeitsflecken besudelt»<sup>144</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 231). Dette kan leses som en allegorisk fremstilling av hvordan Haller tidligere har valgt å leve livet

---

<sup>142</sup> «De vil dø, De feiging, men De vil ikke leve. Men det er nettopp leve De skal, for pokker. Det var til pass for Dem hvis De ble dømt til den aller strengeste straff» (Hesse, 2002, s. 170).

<sup>143</sup> «Kom til fornuft!», [...], «De skal leve, og De skal lære å le» (Hesse, 2002, s. 170).

<sup>144</sup> «Du har brutt gjennom det humoristiske ved mitt lille teater og sølt det til, du har stukket med kniv og besudlet vår vakre billedverden med virkelighetsflekker» (Hesse, 2002, s. 171).

sitt. Om det magiske teater representerer en illustrasjon av livet og verdenen hans, et sted som i utgangspunktet er ment for humor og lek, symboliserer kniven Hallers ønske om å dø. Haller har selv besudlet sitt liv med selvmordstanker, alvor og selvmedlidelse.

Om kniven symboliserer selvmordet, vil det også bety at Hermine har representert en versjon av Haller, og en mulighet for selvkjærlighet ettersom han til slutt klarte å bli forelsket i Hermine. Pablo forklarer at Haller slett ikke har skjont seg på hvordan han skulle omgås figuren som symboliserer Hermine. Like etter tar Pablo Hermine i hendene sine, og hun krymper inn til en liten lekefigur, lik sjakkbrikkene fra tidligere. I møtet med sjakkspilleren forklarte han at dette er det som skjer med en personlighet når den oppløses, nemlig at alle de ulike bestanddelene tar form som små figurer. I forlengelse av dette kan vi forstå at Hermine har vært en bestanddel av Hallers personlighet, ettersom hun nå forvandles til en sjakkbrikke lik de Haller fikk se hans personlighet oppløst som tidligere. Dette betyr altså at han ikke var nødt til å begå mordet og godta det som sin skjebne, men at han kunne ha omfavnet Hermine som en del av sine mange sjakkbrikker. Dersom Hermine var en refleksjon av Hallers personlighets mange bestanddeler, blir det i lys av Nietzsche en feil at Haller dreper denne delen av seg selv, da Hermine symboliserte det lekene, kjærlige og livsglade «barnet».

Når Haller ser Hermine forvandles til en sjakkbrikke, mener han selv at han har forstått alt. Han forstår Pablo, Mozart og den forferdelige latteren. Haller mener at han nå vet at livsspillet hundretusenvis av figurer ligger i lommen hans, og er villig til å begynne leken på nytt, og «[...], vor seinem Unsinn nochmals zu schaudern, die Hölle meines Innern nochmals und noch oft zu durchwandern»<sup>145</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 232). At Haller til slutt dømmes til evig liv kan sammenlignes Nietzsches evige gjenkomst, i den forstand at dette intensiverer hans liv og tvinger han til å omfavne tilværelsen på jorden. Hallers ønske om å dø blir fra denne dag av frarøvet han, da hans skjebne nå er evig liv. Den evige gjenkomst har til en viss grad samme grunnprinsipp, da dette krever sterk anstrengelse og utholdenhet for å klare å godta, men ettersom den evige gjenkomst innebærer å gjenoppleve alle lidelser på nytt i evig tid, kan den påstås å være mer krevende å bejæ. Likevel blir det tydelig at noe vesentlig har endret seg i Hallers holdning til livet, da han lenge var bestemt på å avslutte livet sitt, men ender opp med å godta at han må gjøre det ekstreme motsatte, å leve for alltid.

---

<sup>145</sup> «[...], grøsse på ny over dets meningsløshet, gjennomvandre mitt indres helvede enda en gang og mange flere ganger» (Hesse, 2002, s. 171).

Romanen slutter med følgende; «Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich»<sup>146</sup> (Hesse, 1927/2018, s. 231). Selv om Haller angivelig ender sin reise gjennom det magiske teater ved å bekrefte sin skjebne, og godtar at han må leve igjen og igjen, betyr det ikke at han nødvendigvis har oppnådd amor fati. Det betyr heller ikke at han jubler over den evige gjenkomst, eller har inntrådt det åndelige stadiet som barn. Det er heller, som Hesse selv beskriver i forordet, en mann som finner noe å tro på. Nietzsche beskriver den evige gjenkomst som den høyeste form for livsbekreftelse, og amor fati som både det å være en «Jasagender» og å ønske seg at ingenting skulle vært annerledes. Det virker som at disse overbevisningene dreier seg om mer enn bare å være dem bevisste. I Hallers tilfelle virker det som han innser at dette er noe å strebe mot, men det betyr ikke at han på noen måte faktisk innehar disse kvalitetene eller perspektivene enda.

At Haller dømmes til evig liv og klarer å akseptere dette relativt fort, leses av Kaag som et tegn på at han omfavner livets skrekkeligheter, og han kaller det for Hallers amor fati (2018, s. 214). Ifølge Kaag innser Haller i dette øyeblikk at poenget med livet ikke var å anskaffe seg mer kontroll, men det motsatte – å la seg selv gi slipp. I den grad enkelthendelser kan være amor fati, så stemmer Kaags konklusjon. Spørsmålet blir heller om amor fati er noe som oppleves kun i enkelte øyeblikk, eller om det for Nietzsche er en tilstand som varer og forblir når den endelig oppnås. Det nærmeste vi kommer en besvarelse er ved å vise til Nietzsches påstand i *Ecce Homo*, om at hans innerste natur er amor fati (se side 32). Amor fati gir inntrykk av å heller være en følelse, et perspektiv, en åpenbaring eller en holdning. Dette kan oppsummeres som nettopp en natur, på den måten at det er noe som fungerer grunnleggende for hvordan en fortolker verden og tilværelsen på. Dermed blir det ikke nødvendigvis riktig å påstå at Hallers aksept av sin dom om evig liv er hans amor fati. Haller gir ikke uttrykk for at han på noe måte elsker denne skjebnen, han simpelthen bare forstår at dette er veien å gå for å komme dit han ønsker, om det så er til De udødelige, amor fati eller «barnet».

---

<sup>146</sup> «En gang ville jeg bli flinkere til å leke med figurene. En gang ville jeg lære å le. Pablo ventet på meg. Mozart ventet på meg» (Hesse, 2002, s. 171).

## 5. Konklusjon

Denne oppgaven har undersøkt følgende problemstilling; «Kan *Der Steppenwolf* (1927) leses som et eksempel på en litterær fremstilling av Nietzsches begrep om «amor fati»?». I første omgang ble Nietzsches begrep om amor fati definert som den høyeste form for livsbekreftelse. Deretter ble det argumentert for at amor fati kan forstås i lys av følgende forestillinger fra Nietzsches filosofi; den menneskelige ånds tre stadium, kamelen, løven og barnet, doktrinen om den evige gjenkomst og bejaelsen av denne skjebne, prosjektet om å omvurdere lykke og lidelse, der lidelse må forstås som en bestanddel av det gode og ikke et nødvendig onde, den dionysiske visdom som lærer oss om individuasjonsprinsippet, dansen og latteren, og til slutt imperativet om «å bli den du er», som representerer en evigvarende prosess av selvtilblivelse. Deretter ble *Der Steppenwolf* lest i lys av denne definisjonen av amor fati. Lesningen tok utgangspunkt i at protagonisten, Harry Haller, hadde bestemt seg for å dø, men velger å leve. Hallers dom om evig liv er som alt annet i det magiske teater kun en illusjon, men det forandrer ikke at Haller fortsatte å leve etterpå, selv om han hadde bestemt seg for å dø. Hesse påstår selv at romanen er en beretning om helbredelse. Dermed ble det naturlig å undersøke et oppfølgende spørsmål for å besvare problemstillingen; kan denne såkalte helbredelsen, valget om å fortsette å leve, knyttes til amor fati?

Denne oppgaven har kommet frem til at Hallers helbredelse kan leses i lys av Nietzsches amor fati. Hvis vi sammenligner Hallers transformasjon fra en selvmorders tilværelse til den nyfødte livskunstneren han ender opp som, kan vi se at omtrent alt som forandrer seg kan kalles komponenter av amor fati. Haller lærer først å danse, en av de viktigste lærdommer i den dionysiske visdom. Ved å mestre kunsten å danse hengivent til jazzmusikkens uforutsigbare toner, konfronterer Haller det dionysiske som bor i han, og ufarliggjør Steppeulven han tidligere fryktet. Deretter lærer han sakte men sikkert en mer umiddelbar tilnærming til det å leve, ved å omfavne øyeblikket gjennom evnen til å si ja, det hellige ordet i livsbekreftelsens navn. Etter hvert lærer han også å elske, både i fysisk og mental forstand. Først utøver han den fysiske utøvelsen av kjærlighet med kurtisanen Maria, noe som utløser erfaringen av kjærlighet overfor sitt eget liv i «Brunnen dieser Liebesnacht».

Likevel vil ikke oppgaven konkludere med at Haller oppnår amor fati i sin fulle betydning. Romanen ender i en håpefull tone, men vi kan ikke si sikkert at Haller noensinne klarer innta det humoristiske perspektivet til fordel for hans ellers alvorstunge sinn. Likevel er ikke det gitt at dette er essensielt for oppnåelsen av amor fati. Som tidligere nevnt (se side 54–55), hadde Haller to alternativer. Humorens vei var kun én av to utveier han kunne velge for å

overskride sin tilstand og ta spranget ut i det kosmiske. Det mer avgjørende for å bli en av De udødelige, og for Nietzsches ideal om «barnet», «overmennesket» og generelt livsbekreftelsen forøvrig, er skaperevnen og bekreftelsen av det mangfoldige. Når vi først møter Haller har han aldri skapt noe av verdi, noe både han selv og Mozart påpeker underveis i romanen, og han oppfatter sin natur som splittet mellom steppeulv og menneske. Denne fortellingen vi har behandlet som hans personlige transformasjon er hans første roman, og dermed har Haller anvendt sine personlige lidelser og skapt noe, kanskje til og med noe udødelig. I tillegg har vi sett at Haller gradvis lærer om sin mangfoldige natur, og at illusjonen om steppeulven til slutt dør.

Selv om det skulle vise seg at Haller skapte sitt udødelige mesterverk ved å skrive dette manuskriptet, og at hans steppeulv forblir død, betyr det fortsatt ikke at han oppnår amor fati. Haller er fortsatt hemmet av sin tilbøyelighet til selvmedlidenhet og uselvstendighet. I forlengelse av Nietzsches omvurdering av begrepene om lykke og lidelse, virker det ikke som Haller oppfatter sine lykker og lidelser fra et konstruktivt perspektiv. Til tross for at han lar seg selv leve det lettvinde livet med Hermine, Maria og Pablo i en periode, trives han ikke med å være tilfreds og lengter etter lidelsen. Problemet med dette er at han lengter etter en lidelse som gjør han beredt til å dø, hvilket betyr at han fortsatt lengter etter døden mens livet forblir annenrangs. Når Haller til slutt dreper Hermine er det uklart hvor vidt det utføres basert på hennes befaling, hans eget dødsønske eller simpelthen sjalusi overfor Pablo. Uavhengig av hvilke årsak som ligger til grunn, er dette et tegn på en viss dysfunksjonalitet Haller lider av. I analysekapitlet har det flere ganger blitt påpekt hvor avhengig Haller er av Hermine, og hvordan hans fanatisme skygger for skjebnen Hermine som daimon forsøker å lede han til, slik Punsly forklarer det (se kapittel 2.2). Haller er altså ute av stand til å omvurdere sine oppfatninger av lykke og lidelse, og til å omfavne prosessen om å «bli den du er» slik Nietzsche oppfordrer til. I samsvar med denne oppgavens definisjon av amor fati, har Haller derfor fortsatt et stykke igjen på veien til amor fati.

Likevel var ikke problemstillingen hvor vidt Haller oppnår amor fati eller ikke, men om romanen kan leses som et eksempel på en litterær fremstilling av amor fati. Selv om denne oppgaven vil konkludere med at Haller ikke kan påstå å oppnå amor fati, så inneholder romanen nok av eksempler på litterær fremstilling av begrepet til å konkludere med at selve romanen kan leses slik. Hesses grunnleggende beskrivelser av hva som kan gjøre tilværelsen meningsfull samsvarer med Nietzsches, i den forstand at begge virker å fremheve de forløsende sanseopplevelser, livskraft og vitalitet, omfavnelsen av øyeblikket, de barnlige egenskaper og den evige leken. Denne oppgaven vil påstå at *Der Steppenwolf* skildrer en



mann som forsøker å lære amor fati ved å tilegne seg disse egenskaper, og er dermed et eksempel på en litterær fremstilling av begrepet, uavhengig av hvor vidt han får det til. Det er mulig at amor fati kan forklares i det uendelige, men essensen av ideen kan påstås å være svært enkel – det er den personlige overbevisningen om at livet ditt er verdig din ubetingede kjærlighet.

Denne oppgaven har bevisst utelatt en rekke hendelser fra romanen, ettersom de ikke kunne blitt inkludert uten å nevne andre temaer i Nietzsches filosofi. Til videre forskning kunne en nietzscheansk lesning av *Der Steppenwolf* undersøkt Hesses kritikk av kulturelt forfall, borgerskapet og dekadanse, eller Nietzsches konsept om slave/herremoral og begrepene om «godt» og ondt». Det er også en rekke andre av Hesses romaner som kan bli lest grundigere i lys av Nietzsches filosofi. For eksempel tilbyr både *Demian* (1919) og *Siddartha* (1922) flere innfallsvinkler til nietzscheansk lesning, blant annet hvordan protagonistene kan påstås å befinne seg på veien til amor fati. For mer omfattende avhandlinger kunne Hesses roman, *Das Glasperlenspiel* (1943), vært et godt utgangspunkt for en grundigere analyse av Hesse og Nietzsches kulturkritikk, spørsmålet om dannelse eller kampen mot nihilismen.

Denne undersøkelsen har forsøkt å tydeliggjøre et filosofisk begrep ved hjelp av en skjønnlitterær roman. Analysen har vist seg å demonstrere like mye om hva amor fati kan være, som hva det ikke kan være, og dermed bidratt til større forståelse av hva begrepet innebærer. Avslutningsvis vil oppgaven gjerne belyse hvordan *Zarathustra*, både i sin form og gjennom sin hovedkarakter, i en poetisk prosa skildrer den evige runddansen av prøving og feiling, fremskritt og tilbakefall. På samme måte er Hallers åndelige transformasjon preget av denne kaotiske bevegelse som er å rive ned og bygge opp igjen, ødelegge og skape, drepe og fødes på nytt. Livsbekreftelse, amor fati, og alt det innebærer, kan oppsummeres ved å vise til nettopp denne karakteristikken, da det handler om å omfavne og elske dette uunngåelige, *det nødvendige*, og i møte med seg selv og sin tilværelse juble et lattermildt, dansende og evig ubetinget «Ja».

## 6. Litteraturliste

### Primærlitteratur

- Hesse, H. (2002). *Steppeulven*. (P. Magnus, Overs.). Gyldendal Norsk Forlag A/S. (Opprinnelig utgitt 1971).
- Hesse, H. (2018). *Der Steppenwolf*. Suhrkamp Verlag Berlin. (Opprinnelig utgitt 1927).
- Nietzsche F. (2011). *Ecce Homo: Hvordan man blir det man er*. (T. B. Eriksen, Overs.). Spartacus Forlag AS.
- Nietzsche, F. (2000). *Die fröhliche Wissenschaft*. Reclams Universal-bibliothek. (Opprinnelig utgitt 1882).
- Nietzsche, F. (2010). *Den muntre vitenskap*. (Ø. Skar, Overs.). Spartacus Forlag AS.
- Nietzsche, F. (2016). *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. Contumax GmbH & Co. KG. (Opprinnelig utgitt 1883–85).
- Nietzsche, F. (2021). *Slik talte Zarathustra: En bok for alle og ingen*. (B. C. Grønner, Overs.). (2.utg). Spartacus Forlag AS.
- Nietzsche, F. (2022). *Ecce Homo: Wie man wird, was man ist*. (12.utg.). Deutscher Taschenbuch GmbH & Co. KG. (Opprinnelig utgitt 1908).

### Sekundærlitteratur

- Crew, T. (2021). “How to become what you are: Self-becoming and individuation in Nietzsche’s *Ecce Homo* and Hesse’s *Demian* and *Steppenwolf*”. *Journal of European Studies*, 51(1), 3-23. <https://doi.org/10.1177/0047244120981166>.
- Deleuze, G. (1985). *Nietzsche*. Lanser. {{nb.no|NBN:no- nb\_digibok\_2014093008043}}.
- Duus, A. (1988). *Den tungeste byrde, eller Harry Hallers forvandling: Hermann Hesses roman Steppeulven belyst gjennom C.G Jungs psykologiske teorier*. Odense Universitetsforlag.
- Elgat, G. (2016). *Amor fati as Practice: How to Love Fate*. *The Sou. Jour. Of Phil.*, 54: 174-188. <https://doi.org/10.1111/sjp.12171>.
- Eriksen, T. B. (1989). *Nietzsche og det moderne*. Universitetsforlaget. {{nb.no|NBN:no- nb\_digibok\_2013102406148}}.
- Gundersen, D: *fanatisme* i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 7. november 2023 fra

<https://snl.no/fanatisme>.

- Haagensen, T. S. (2010). *Rom-strukturer i Steppeulven. Den guddommelige tragedie: En analyse av Hermann Hesses Der Steppenwolf*. [Masteroppgave]. Universitetet i Bergen.
- I Ottmann, H. (Red.), *Nietzsche-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. (s. 268 – 269, s. 299 – 301, s. 335–336). (2000). J.B. Metzler Stuttgart.
- Kjøll, Georg: *ånd* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 6. november 2023 fra <https://snl.no/%C3%A5nd>.
- Kaag, J. (2018). *Hiking with Nietzsche: Becoming who you are*. SD Books.
- Melberg, A. (2003). *Forsøk på å lese Nietzsche*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Mileck, J. (1978). *Hermann Hesse: Life and Art*. University of California Press. “A retreat from aestheticism: Basel 1899 – 1904” (s. 26–31).
- Nietzsche, F (2016). *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*. (2.utg). Hofenberg. (Opprinnelig utgitt 1887).
- Nietzsche, F. (1999). *Die Geburt der Tragödie*. (2. utg). Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. (Opprinnelig utgitt 1872).
- Nietzsche, F. (2010). *Tragediens fødsel*. (Ø. Skar, Overs.) Spartacus Forlag AS.
- Nietzsche, F. (1996). *Der Wille zur Macht*. Alfred Kroner Verlag GmbH & Co KG. (Opprinnelig utgitt 1901).
- Punsly, K. (2012). “The Influence of Nietzsche and Schopenhauer on Hermann Hesse”. [Senior Theses]. Claremont McKenna College.
- Rasmussen, T. *frelsens orden* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 8.november 2023 fra [https://snl.no/frelsens\\_orden](https://snl.no/frelsens_orden).
- Reginster, B. (2006). *The affirmation of life: Nietzsche on overcoming nihilism*. Harvard University Press.
- Reichert, H. W. (1975). *Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature: Five Essays*. University of North Carolina Press. “The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse” (s. 88 – 116).
- Steinsholt, K. (2009). *Lev farlig! Innføring i Friedrich Nietzsches utidsmessige pedagogikk*. (8. opplag 2021). Fagbokforlaget.
- Thordarson, F; Kværne, P.; Groth, B.: *Zarathustra* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 14. november 2023 fra <https://snl.no/Zarahustra>.
- Tjønneland, Eivind: *absolutt* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet oktober 2023 fra <https://snl.no/absloutt>.

Vestli, E.N. *Novalis* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 8.november 2023 fra <https://snl.no/Novalis>.

