

Forord

Først og fremst må jeg takke professor Gunnar Foss for gode råd og entusiasme overfor prosjektet. Jeg må også rette en stor takk til Frode Lerum Boasson som har bidratt i stor grad til oppgaven. Tusen takk for din hjelp.

Ellers vil jeg takke den gærne gjengen som har vandret Trondheim rundt med meg hele kvelden på jakt etter øl og strømkontakter, Silje Neraas, Eirik S. Røkkum og Maren Collier Ytterbø. Til slutt må jeg rette en takk til Siri Aurland Bredesen.

Ferdig 19.11.15

[woha]

Innholdsfortegnelse

1	Dramatikeren Hamsun	5
1.1	«Skrev Hamsun drama?».....	6
1.2	Hamsuns syn på Ibsen og Strindberg	9
1.3	En ny sykdom: kjærlighet til solen	13
1.4	<i>Livets spill</i> – handlingen og dens plass i trilogien	17
1.5	Bruddet med det bestående	20
2	Resepsjonen og idehistorisk perspektiv	23
2.1	Resepsjonen	24
2.2	Vitalisme, Nietzsche og Hamsun.....	33
2.3	Aristokratisk radikalisme.....	36
2.4	Det dionysiske og det apollinske – det egentlige og det tilsynelatende	41
2.5	En holdning til livet	45
3	Filosofen Ivar Kareno	47
3.1	Kareno – som åndsaristokrat	48
3.2	En falk i flukt.....	53
3.3	Metafysikk og eksperimentering	57
3.4	Livet: intet argument	63
4	Teresita – et sivilisasjonskritisk anslag.....	67
4.1	En higen etter det idylliske	68
4.2	Teresita, lys og Karenos begjær	72
4.3	Apollinsk og dionysisk musikk	75
4.4	Angrep på egen kropp.....	79
5	Livets brutale spill med menneskene	81
5.1	Nietzsche, <i>Tragediens fødsel</i> og ekspresjonisme	82
5.2	Ostenes symfoni	88
5.3	Et mytisk element: om Thy, myte, rettferdighet og skjebne.....	92
	Livets ubarmhjertighet.....	99
	Litteraturliste	101

1 Dramatikerens Hamsun

Få ting er så glemt som et glemt drama.
(Figueiredo 2014: 7)

Romanforfatteren Knut Hamsun er en av Norges største og mest omtalte forfattere. Men hva med dramatikerens Hamsun? Det Hamsun produserte av drama, er sammenlignet med romanene temmelig ukjent og lite omtalt, de står i skyggen av romanene. I det følgende skal jeg ta for meg Karen-trilogien om filosofen Ivar Karen av Knut Hamsun, med hovedvekten på dramaet *Livets spill* (1896), som utgjør den midtre delen av trilogien. *Livets spill* rammes inn av *Ved rikets port* (1895) og *Aftenrøde* (1898), som i originalutgavene har undertitlene *Forspil* og *Slutningsspill*,¹ og selv om hovedfokuset vil ligge på *Livets spill*, vil jeg også ta for meg noen aspekter ved *Ved rikets port*. Trilogien følger protagonisten Karen gjennom to tiår, fra han er 29 til han er 50 år, men *Livets spill* skiller seg ut fra de to andre dramaene i trilogien på grunn av den særegne formen. Når *Livets spill* rammes inn av to dramaer som formmessig kan sies å opprettholde klassiske krav som enhet i tid, sted og handling, altså to tradisjonelle, realistiske dramaer, blir bruddet *Livets spill* utgjør, påfallende. I *Ord/kjøtt* (2014) skriver Ivo de Figueiredo at Hamsun med *Livets spill* går, formmessig, nye veier, og Figueiredo konkluderer med at Hamsun har skrevet et «stilisert, lyrisk drømmespill som i sitt utadrettede stemningsuttrykk peker vel så mye mot ekspresjonismen som mot symbolismen» (Figueiredo 2014: 91). *Livets spill* blir stående som en slående kontrast til eget forspill og etterspill, og dette åpner for spørsmål: Hvordan bryter *Livets spill* med de to mer tradisjonelle dramaene det rammes inn av? Hva har dette formmessige bruddet å si for tematikken? Eller omvendt: hva har tematikken å si for formen? I denne oppgaven vil jeg undersøke hvorvidt sammenhengen mellom *Livets spill*'s tema, metafysikken, og dets form, har nietzscheansk tankegods som forutsetning.

I *Ved rikets port* er det en nietzscheansk antiliberisme som presenteres i Karenos munn. Jeg skal argumentere for at Karen og antiliberisme i *Ved rikets port* settes opp som motsetningen til og i opposisjon til liberalisme, men samtidig blir Karen latterliggjort, og dermed risikerer hans ytringer å miste tyngde, slik den senere resepsjonen har lest ham. Mitt utgangspunkt er derimot at den nietzscheanske filosofien bør tas på alvor i verkene, og at Karen blir utlevert til latter ikke undergraver filosofien. *Livets spill* bryter med *Ved rikets port*,

¹ Jeg har valgt å forholde meg til, og kommer dermed til å referere fra, den versjonen av Karen-trilogien som står trykket i den nyeste standardutgaven av *Samlede verker*, utgitt på Gyldendal 2007-2009. *Ved rikets port*, *Livets spill*, *Aftenrøde* (2008). Alle referanser til dramaet vil refereres med forkortelsen VRP for *Ved rikets port*, LS for *Livets spill* og AF for *Aftenrøde* og sidetall.

og spørsmålet er om den nietzscheanske filosofien Karendo presenterer i forspillet, blir omsatt i form i *Livets spill*. Sagt på en annen måte: krever Friedrich Nietzsches filosofi en annen form enn det tradisjonelle teaterets form? Det er med utgangspunkt i disse spørsmålene jeg vil se på form/innhold i *Livets spill*, hvordan de speiler hverandre, og belyse hvordan dramaet skiller seg ut fra resten av trilogien. Denne problemstillingen skal jeg besvare ved å lese idehistorisk med utgangspunkt i den vitalistiske strømning, som har Nietzsche som en av sine foregangspersoner. Før jeg går nærmere inn på dette, skal jeg vise hvordan Hamsun stilte seg i forhold til dramasjangeren, og to sentrale dramatikere, Henrik Ibsen og August Strindberg.

1.1 «Skrev Hamsun drama?»

Hamsuns drama har blitt stående som en parentes i hans forfatterskap, og dermed er det ikke kjent at Hamsun skrev drama i det hele tatt. Hamsun-resepsjonen har vist seg å ha langt større interesse for romanene enn for dramaene. Romanforfattere blir ikke alltid de beste dramatikerne, og Hamsun synes ikke å være et unntak. *Livets spill* burde likevel være relevant i norsk dramahistorisk sammenheng på grunn av dramaets utforming. Hamsun gjorde mye for å fornye romanen, prøvde han å gjøre det samme med dramaet? Hamsun gjør eller vil noe med formen som i norsk sammenheng på dette tidspunktet er nytt. Her finnes det elementer som er spennende, som få har kommentert og som ingen har tatt tak i. En annen grunn til å ta for seg dramaene er at det i et så omtalt forfatterskap som Hamsuns burde det være rom for å betrakte det som ikke er vellykket, med interesse, ikke minst fordi det gir rom til å betrakte Hamsuns forfatterskap fra et annet perspektiv enn romanperspektivet. For hva er det som egentlig skjer når romanforfatteren Hamsun begir seg ut i dramaets verden?

Hamsun ga uttrykk for at han satte romanen langt over dramaet, og det er kanskje ikke så rart, siden det var med romanen han oppnådde varig suksess. Han rangerer selv romanen over dramaet i et offentlig brev til et tidsskrift: «Jeg interesserer mig hverken for Dramaet i det hele taget eller Publikum. Jeg har skrevet Skuespil; men jeg sætter fem Gange saa stor Ære i at faa trykt andet Oplag af en af mine Romaner end at blive fem Gange paa en Premiere paa et af mine Dramaer» (Hamsun 1995: 137). Hamsun-biografene Robert Ferguson og Ingar Sletten Kolloen skriver i sine respektive verker at Hamsun ved flere anledninger uttalte seg negativt om dramasjangeren. De refererer begge til et brev Hamsun skrev til Fru Welhaven i 1898. Tydelig oppgitt skrev Hamsun: «Aa Gud, hvor dette skriveri nu byder mig imod. Jeg er træt af Romanen og Dramaet har jeg altid foragtet [...]» (Ibid: 86). Til Bollete og Olav Johan Larsen skrev han i 1897 hvor frustrerende arbeidet med dramatrilogien var, og var «[...] saa inderlig

ludende lej af det hele. Jeg skulde egentlig nu begynde paa Slutningen af min Trilogi, men Dere tror ikke, hvor det er en sjofel Trafik den Dramaskrivning» (Ibid: 40). I 1898 kom siste del av Kareno-trilogien, og det er tydelig at han slet med å fullføre den. Tore Hamsun trykker i boken *Knut Hamsun som han var* (1956) flere brev som han mener uttrykker farens misnøye med dramaet som sjanger, og begrunner trykkingen av dem nettopp med at det var godt kjent at faren mislikte dramasjangeren (Hamsun and Hamsun 1956: 86).² Det synes som om Hamsuns ettermæle som «teaterhater» var noe som tidlig ble tatt for gitt. Allikevel skrev Hamsun seks dramaer, det siste så sent som i 1910.

Livets spill er det andre av totalt seks skuespill Hamsun skrev i tidsrommet 1895 til 1910. I en periode på femten år forsøkte Hamsun å skrive dramaer som kunne måle seg med Ibsens, uten noensinne å lykkes med det. Dette førte til at han flere år senere kom med denne uttalelsen i forbindelse med et jubileum: «[...] Jeg er ikke Skuespilforfatter, og det vet alle» (siteret i Arntzen 1990: 61). I ettertid synes både Hamsun selv og de fleste kritikerne å være enig i at han ikke fikk til det helt store som dramatiker, og enkelte vil nok også si at han mislyktes totalt. I artikkelen «Dramatisk raptus» (2005)³ grunner Oddbjørn Johannessen over om det er en mulig forbindelse mellom den «sviktende interessen» blant forskere for Hamsuns dramatik og Hamsuns negative utsagn om teateret, og i forlengelse, egen produksjon. Det er mulig, skriver Johannessen, at man ganske enkelt har godtatt Hamsuns egenforståelse (Johannessen 2005: 58). Men selv om vi forutsetter at Hamsun mislyktes som dramatiker⁴, er det fortsatt spørsmål som kan være verdt å stille: Hvorfor lyktes Hamsun ikke med dramatikken? Står dramatikken i kontrast til resten av forfatterskapet? Et av de spørsmålene som hyppigst dukker opp i sammenheng med Hamsuns dramaer, tar utgangspunkt i den negative holdningen Hamsun i dag er kjent for å ha hatt til dramasjangeren, en holdning som motiverer spørsmålet om hvorfor Hamsun skrev drama i det hele tatt.

² «Fra den efterfølgende tid velger jeg noen brev med broket innhold. [...] [Noen] brev kan ha sin interesse fordi man her finner uttrykk for dikterens syn på verset og dramaet som kunstformer, ikke minst med henblikk på egen produksjon. Det er kjent at han ikke satte dramaet høyt, hverken hos seg selv eller andre» (Hamsun og Hamsun 1956: 86)

³ Det synes som «Dramatisk raptus» er en lett bearbeidelse av artikkelen «'Livets spil vil faa sin tid' – Om Knut Hamsuns skjebne som dramatiker» (2003) trykket i *Bokvennen*.

⁴ At Hamsun mislyktes totalt som dramatiker, kan diskuteres. I Russland og Tyskland oppnådde Hamsun relativt stor suksess. *Livets spill* hadde stor innflytelse på den russiske teaterpionér Konstantin Stanislavskij, som omtaler i sine memoarer, og skriver der at oppsetting av *Livets spill* «[...] a historical turning-point in my artistic activity» (Stanislavskij 1980: 481). Dette er fordi stykket fikk han til å tenke nytt rundt dramateknikk (Ibid.). Også Knut Hamsun kommenterte sin suksess i Russland: «Jeg er ikke Teatermand, har ingensomhelst Interesse for Teater, har aldrig lagt mig litt efter Teaterteknik, som vel jeg ogsaa kunde ha lært litt av. Det jeg har skrevet saakald 'dramatisk' har jeg skrevet som pantsat Bondedreng bare efter Næsen, derfor er det heller ikke til noget – (undtagen forresten i Russland hvor jeg engang fik store Penger for det, men intet i de siste 11 Aar skjönt jeg uavlatelig spilles)» (Hamsun 1999: 28).

Ferguson og Kolloen er blant dem som har spekulert i hva Hamsuns motivasjon kunne være, og de har kommet frem til beslektede konklusjoner. Kolloen skriver i *Svermeren* (2003) at Hamsuns motivasjon for å skrive drama nok var økonomiske, det var penger å tjene på teater. Men, fortsetter Kolloen, Hamsun hadde også lenge hatt en ide til et drama. Under arbeidet med *Pan* bestemte han seg for at et drama skulle bli hans neste prosjekt. Han hadde blitt mer opptatt av dialogen, forteller Kolloen. Sist, men ikke minst, møtte Hamsun August Strindberg i Paris på denne tiden, den dramatiker Hamsun satte høyere enn noen annen (Kolloen 2003: 193). Dermed var det ikke bare penger som var motivasjonen, men også ambisjoner. Ferguson spekulerer i *Enigma* (1987) i liknende motiv. Selv om Hamsun hadde laget et navn for seg selv med sine romaner, skriver Ferguson, tjente han ikke veldig mye på dem. Drama var det mulig å tjene penger på (Ferguson 1987: 163). Forfattere som Henrik Ibsen, Bjørnson og Strindberg hadde stor suksess med sine dramaer, de ble diskutert og oppført i store byer som Berlin og Paris, og det lå det prestisje i. Som en følge av suksessen Hamsun opplevde med romanene, skriver Ferguson, vokste troen hans på egne evner, og med det kanskje troen på at han kunne utklasse Ibsen på Ibsens hjemmebane, teateret (Ibid: 164). Både prestisje og penger synes å ha vært viktige motivatorer. Kolloen kan i tillegg fortelle at Bjørnstjerne Bjørnson, Hamsuns «nestor», hadde uttalt seg i *Verdens Gang* om at forfatteren av *Redaktør Lyngre* hadde et «dramatisk talent» (Kolloen 2003: 193). Da var det kanskje ikke så mye som skulle til likevel?

Hamsuns mulige motiver for å skrive drama synes fortsatt ikke å oppveie hans negative vurderinger av dramaet og egen produksjon. Johannessen søker i «Dramatisk raptus» å nyansere bildet av Hamsuns forhold til drama. Det gjør Johannessen ved å komme med eksempler hvor Hamsun omtaler drama han har lest i positive ordelag.⁵ Johannessen viser også til at Hamsun selv sørget for oversettelsen og utgivelsen av et svensk manus (Johannessen 2005: 61). Men Johannessen refererer også til et brev Hamsun skrev til Bjørnson, som hadde vært lunken i sin vurdering av *Livets spill*. Hamsun ville Bjørnson skulle lese det en gang til, fordi «[d]et er den dybeste Bog, jeg har skrevet» (sitert i Johannessen 2005: 60). Hamsun utdyper videre hvor mye *Livets spill* har betydd: «Jeg har lagt al min bittre Grublen i den, og jeg tør forsikre, at jeg grubler ikke saa lidet. [...] ‘Livets spil’ er skrevet i ét Aandedrag, med Sjælen i min Hals, og jeg er aldeles ikke ukyndig om, hvad stor og liden Diktning er. ‘Livets spil’ vil faa sin tid» (Ibid). Med andre ord må Hamsun ha tatt dramatikken på alvor. Johannessen legger også frem sin egen, noe forenklet hypotese, som går ut på at Hamsun slett ikke var en teaterhater. Hamsun, skriver Johannssen, innså selv at han ikke kunne overgå Ibsen innenfor teatersjangeren, men

⁵ For eksempel se side 62-63 i «Dramatisk raptus».

kunne likevel ikke akseptere det, og det er derfor ble han Ibsen-hater forkledd som teaterhater (Ibid: 58). Det er en interessant hypotese, og at Hamsun først og fremst mislikte Ibsen, og ikke teateret, er en spekulasjon dramahistoriker Ivo de Figueiredo deler med Johannessen.

Figueiredo gjør i *Ord/kjøtt* kort prosess av spekulasjonene rundt motivasjonen for Hamsuns dramaskrivning. Han bemerker, som en gjentakelse av Ferguson og Kolloen, at det var prestisje og penger i dramaet. Teateret, legger Figueiredo til, var en viktig arena å erobre for en som hadde Hamsuns ambisjoner, om å bli Norges største forfatter (Figueiredo 2014: 85). Figueiredo søker, i likhet med Johannessen, å nyansere synet på Hamsuns holdning til teateret, og konkluderer med at det ikke er korrekt at Hamsun var så totalt avvisende til teateret som man kan få inntrykk av. Og i en forlengelse av dette spekulerer Figueiredo i om det kanskje ikke var teateret og dramatikken Hamsun mislikte, men Ibsen og hans form for dramatik (Ibid). Den siste grunnen Figueiredo oppgir som Hamsuns mulig motivasjon for å skrive drama bør ses i sammenheng med Hamsuns ambisjoner som forfatter. Dramaet var i utvikling på 1890-tallet, skriver Figueiredo, internasjonalt var det en antirealistisk bevegelse i form av symbolisme og før-ekspresjonisme som var sentral i å reformere teateret. Dette, mener Figueiredo, må ha tiltalt Hamsun og hans egen litterære utvikling (Ibid). Hamsun kan, i likhet med Strindberg som han beundret, ha hatt ambisjoner om å fornye dramaet.

Hva som motiverte Hamsun til å skrive drama, er kanskje først og fremst av interesse fordi det tar oss videre til de to største dramatikerne i Hamsuns samtid, Ibsen og Strindberg. Ibsen var Hamsun rundt 1890 veldig kritisk til, og i ettertid er Hamsuns kritikk av Ibsen mer kjent enn Hamsuns egne skuespill. Strindberg hadde Hamsun enorm respekt for, og han skrev flere entusiastiske tekster om hans forfatterskap, inkludert dramaene. At Strindberg og Ibsen hadde innvirkning på Hamsun og da spesielt hans dramatik er ikke usannsynlig, spesielt når Hamsun i sine tekster orienterer seg i forhold til dem. Med utgivelser som *Sult*, *Pan* og *Mysterier* bak seg hadde Hamsun etablert seg som en nyskapende romanforfatter. Et naturlig steg videre kunne være å prøve å gjøre det samme innenfor dramajangeren.

1.2 Hamsuns syn på Ibsen og Strindberg

Selv om romanen hadde tatt over som det dominerende litterære mediet på siste halvdel av 1800-tallet, var det «kanskje især på dramaets område at Norden, med Ibsen og Strindberg i frontfigurer, fikk betydning langt utover de snevre skandinaviske grensene» (Haarberg, Selboe, and Aarset 2007: 399). Da er det kanskje ikke rart at Hamsun orienterte seg i forhold til disse to. Hamsuns nesten uhemmede begeistring for Strindbergs forfatterskap er velkjent. I artikkelen

«Et overblikk» (1894) kommenterer Hamsun sin beundring for Strindberg. «Jeg vender alltid med glede tilbake til ham; han har sysselsatt meg mere enn noen annen og lært meg mere enn de fleste» (Hamsun 2009: 347). At Hamsun på den andre siden ikke var særlig begeistret for Ibsen og store deler av hans produksjon, er også godt dokumentert i foredragene han dro på turné med i 1891. Figueiredo gjør en interessant observasjon om forholdet mellom Ibsen og Hamsun rent kunstnerisk. Han skriver at mens Ibsens helter sliter og går under på grunn av indre feil og mangler, går Hamsuns helter til grunne som resultat av ytre omstendigheter (Figueiredo 2014: 88). Dette er kjernen i det som skiller Hamsun fra Ibsen. Ibsens fokus er samfunnet og dets mekanismer, og hvordan mennesket i samfunnet virker i det, Hamsun setter derimot opp et antagonistisk forhold mellom samfunn og natur, med mennesket i sentrum for kampen. Dette var også tydelig i innsigelsen Hamsun hadde mot Ibsen, en innsigelse som også reflekteres i artikkelen «Den moderne bevegelse i den norske litteratur» (1893). Her kritiserer Hamsun Ibsen og den realistiske, borgerlige litteraturen for å ha havnet i en bakevje, og han etterlyser motstemmer. En av disse motstemmene, Strindberg, er tema for den andre artikkelen, «Et overblikk» (1894)⁶, jeg her skal presentere. Ved å se disse tekstene i sammenheng er det ikke formen som synes å være den største innsigelsen mot Ibsen og den tradisjonelle dramaformen han bruker, men rett og slett de borgerlige og liberalistiske holdningene man møter i dem. En holdning som i Strindberg møter en motstemme og opprører.

I artikkelen «Den moderne bevegelse i den norske litteratur» (1893) kritiserer Hamsun realismen, som han karakteriserer som «zolaisme». Zolas innflytelse på norsk litteratur dominerer fortsatt på 1890-tallet mener Hamsun, og her ligger problemet, den norske litteraturen har ikke utviklet seg som Hamsun mener den må for å ha kunstnerisk verdi. I Hamsuns sammenheng er zolaisme et uttrykk for «den tykkeste materialisme» (Ibid: 328). Ifølge Hamsun skriver Zola en litteratur som er overflatisk, med interesse for kun tingenes og samfunnets materialitet. Zolas prinsipp, skriver Hamsun, var å skildre verden som den virkelig var, og resultatet ble enkle og brede virkemidler, virkemidler Hamsun beskriver slik: «Hans store fornuft nyttiggjør gjødsel og avfall, slagger og rennestensmudder, alt sammen flyter inn i hans diktning til nytte og gagn for hans borgerlige lesere» (Ibid.). Problemet med Zolas prinsipp var ifølge Hamsun at menneskets indre liv forsvant. Vår litteratur, skriver Hamsun, «ble i sitt vesen materialistisk, den interesserte seg mere for seder enn for mennesker, mere for samfunnsspørsmål enn for sjeler» (Ibid: 327). Menneskeskildringene, skriver Hamsun, ble under slike forhold i beste fall skildringer av typer, de mest typiske karakterer med et ordinært

⁶ Det er en omskrivning av en artikkel fra 1889 som heter «August Strindberg», og har i store partier ordlyd som i «Et overblikk».

følelsesliv. Denne typen realisme tiltrekker seg det brede lag av folket, med et sjelsregister som er så overflatisk at det tekkes og forstås av enhver «borgermadam», alt hos ham er til nytte for hans borgerlige lesere (Ibid: 328). Utviklingen av en mer sofistisert litteratur, en utforsking av menneskets sinn, har uteblitt. Hamsun skriver at mesteparten av skylden for at ingen utvikling har funnet sted, må de etablerte forfatterne påta seg: forfatterne har gått i flokk og kastet seg over det som med Brandes ble kjent som å sette problemer under debatt. Zolaismen har, i Hamsuns oppfatning, fått virke sammen med Stuart Mills «nyttmoral» som til sammen har lagt grunnlaget for en litteratur for den «gemene hop», eller som Hamsun sier det «[e]n litteratur fra borgermadammens miljø – for et folk vadmél!» (Ibid). Det er altså en nyttelitteratur som går opp i «borgermadammens» trivielle og uinteressante verden. Det er en litteratur uten egentlig substans. Kritikken av publikum, liberalismens «talsmann» Mill og materialismen, er alt skyld i en litteratur som er utdatert og virkelighetsfjern.

Av dem Hamsun kritiserer, er det Ibsen kritikken rammer hardest.

Ibsen er på en annen måte enn Bjørnson en fullgod representant for den norske folkekarakter. [...] Ibsen [står] som den representative grubler for den part av det norske folk som lever nede i dalgrytene og hvis horisont er lukket, hvis sinn er mørkt. Ti nordmenn er et alvorlig folk, flertallet innadvendt, spekulativt, metafysisk (Ibid: 337).

Det er ikke bare Ibsen som blir kritisert, men også det samfunnslag flere av Ibsens verker har omhandlet, den norske borgeren. Tenkeren Ibsen er ifølge Hamsun en dilettant, for alt Ibsen tenker og grubler over i sine skuespill, er problemstillinger andre folk har lagt bak seg (Ibid: 338). Altså er en av landets fremste diktere, ifølge Hamsun, en som ikke har hengt med i den internasjonale utviklingen, men en som sysler med problemstillinger som for lenge siden burde vært tilbakelagt. Hamsun er ikke totalt avvisende til hele Ibsens forfatterskap, *Peer Gynt* er det mest geniale Ibsen har skapt, og det sammen med *Brand* er det som best synliggjør Ibsen som dikter:

Hans stemningsliv er kjølig, hans følelser sterke, men uten umiddelbar hete, hans fantasi så å si matematisk, med faste omriss, ut over hvilke den ikke svinger seg. Den naturlige steilhet, nyanséfattigdom i hans følelsesliv gir hans poesier hårdhet og fasthet, men ingen smidighet og ingen ynne; den klinger av metall, men den dufter ikke (Ibid: 339).

Det er en «hyllest» preget av tilbakeholdenhet, Ibsen mangler grunnleggende – både i person og i sitt kunstneriske virke – virkelig ånd: dramaene er matematiske, med faste rammer, han spiller på et kjent og nyanséfattig register som mangler naturlighet («den dufter ikke»), Ibsen mangler rett og slett sanselighet. Andre dramaer som ifølge Hamsun også er solide arbeider, er *Samfundets støtter*, *De unges forbund*, *Et dukkehjem* og *Gengangere*. Problemet, skriver

Hamsun, er at Ibsens berømmelse i England og Tyskland er fremskaffet av hans senere dramaer, og dramaer som skranter både teknisk og kunstnerisk (Ibid.). Det siste ankepunktet mot Ibsen er at hans utvikling har gått i feil retning, og at han har blitt tildelt rollen som vismann, derav dilettant, og denne utviklingen har gått på bekostning av kvaliteten på hans litterære produksjon (Ibid: 340). Ibsen har de siste ti årene forsøkt å utvikle sin diktning, men han har ikke evnene som skal til, mener Hamsun. Det Ibsen har oppnådd de er å fjerne seg fra livet, Ibsen har blitt «orakel, vismann, sfinks» (Ibid.). De siste årene, skriver Hamsun, har Ibsen produsert det Hamsun refererer til som «en bunt gåter» i bøker, som da også skal inneholde det de «begeistrede» publikummere i England og Tyskland oppfatter som «tidens dypeste tanker» (Ibid). Men, mener Hamsun, om man leser Ibsen med litt menneskevett, så blir et slikt syn på Ibsens dramatik komisk (Ibid). Problemet er at Norge har merket seg støyen englenderne og tyskerne har skapt rundt Ibsen, og «vi begynner nemlig selv å tro at han er blitt den eminente ånd som går sitt ustanselige triumftog gjennom verden og omskaper nasjonens og århundrets livsoppfatning» (Ibid: 341). Mannens ry som dikter er overdrevet, og han har også blitt til noe mer enn en dikter, en tankens mann som fanger inn «tidens dypeste tanker». Hamsun mener Ibsen har fjernet seg fra liv og litteratur «almindelige dødelige» kan kjenne seg igjen i (Ibid: 340). Det tegner seg et bilde av Ibsen som representant for en borgerlig del av folket som er materialistisk, overflatisk og liberalistisk, og som ikke er i stand til videre utvikling.

Teaterets nært forestående død spår Hamsun i «Et overblikk». Kritikken av Ibsen kan indirekte, sammen med kritikken av teateret Hamsun tar til orde for, spores tilbake til Strindberg og hans forord til *Fröken Julie* (1888). «Et overblikk» kan deles i to deler, der den første delen tegner Strindberg som en reaksjonær kulturkritiker, mens den andre delen gjengir Strindbergs kritikk av teateret. Hamsun gjør Strindberg til en nådeløs observatør, som forkaster og kritiserer alt han kommer over, fra religion, til vitenskap og kunst. Hamsun beskriver Strindberg som en kulturkritiker som mener at samfunnet bare kan reddes ved å snu om, og vende tilbake til det fortidige: «På bunnen av hans sjel luer en oppriktig følelse av at kulturmennesket er kommet på et galt utviklingsspor, og han er rede til med personlige ofre å hjelpe det tilbake på rett vei» (Ibid: 352). Slik utpeker Hamsun Strindberg til den motstemmen han etterlyser i «Den moderne bevegelse i norsk litteratur».

Kritikken av Ibsen finner sin mer generelle artikulering i Strindbergs kritikk av dramaet og dets utvikling. Strindberg skriver i forordet til *Fröken Julie* at teateret lenge har vært stedet for de udannede, barn og kvinner, og at dramaforfatteren har fungert som lekmann, lærer og oppdrager. Teateret har utviklet seg til å bli et didaktisk hjelpemiddel, og det er dette som er grunnen til at dramaets utvikling har stoppet opp. Dramatikerens oppgave, skriver Strindberg,

har vært å samle tidens tanker i en lettfattelig og populær form som middelklassen – de som befolker teateret – kan oppfatte og forstå uten særlig anstrengelse (Strindberg 1957: 7). Hamsun gjentar det Strindberg mener er nødvendige reformer for å sikre teaterets overlevelse i «Et overblikk». Teateret og dramaet holder på å dø ut som litterær sjanger fordi logikk, fornuft og utdanning (korrekt dannelse) har gått på bekostning av det estetiske – dramaet har altså stivnet. Bare ved å reformere seg kan teateret forlenge sin levetid. Hamsun oppsummerer Strindbergs reformplan med at karaktertegningen, dialogen, dekorasjonen og lyssettingen må endres slik at det fremstår naturlig, scenerommet må strippest ned, mens aktinndelingen, rampen og sminken må fjernes (Hamsun 2009: 361-362). Altså er det en *naturalighet* som etterlyses, en *naturalighet* som bekrefter heller enn benekter det faktum at det er teater. Teaterets død, mener Strindberg og Hamsun, er den borgerlige klassens skyld. Kritikken av publikummet Strindberg fremmer, ligner Hamsuns kritikk av typen publikum den rådende norske litteratur tiltrekker seg, en litteratur og en kritikk som inkluderer Ibsen.

Hamsuns beskrivelser av Ibsen og Strindberg tegner to veldig forskjellige diktertyper. Ibsen har kraft, men er uten vitalitet, han har tvert om beveget seg bort fra de tidligere samfunnsdramaene han skrev, som hadde litterære kvaliteter, og blitt en mystiker, en vismann som snakker i gåter og skuer «tidens ånd». Hamsuns Strindberg er derimot full av kraft og liv, han er i stadig utvikling, er alltid i bevegelse. Ibsen passer altså som representant for den pedagogikken Strindberg (og Hamsun) mener holder på å ta livet av teateret med sin enkle fremstilling av tidens populære tanker. Det er altså ikke bare Ibsen Hamsun her angriper, men den opplyste borgerlige klasse Ibsen skriver dramatikken sin om og for. Strindbergs meninger eksploderer på scenen, mens Ibsen er en refleksjonens mann. I Hamsuns fremstilling av Strindberg blir Strindberg en reaksjonær radikaler, en kulturkritiker og en antiliberalist, og det er denne Strindberg Hamsun fokuserer på og applauderer. Ibsen blir derimot malt som en traust dikter med hjerte og sjel sittende fast i en trang dal i Norge uten utsyn til noe annet enn sin egen nesetipp. Slik sett blir Ibsen mot Strindberg det konforme mot det reaksjonære, det borgerlige mot det anti-borgerlige.

1.3 En ny sykdom: kjærlighet til solen

«Fra det ubevisste sjeleliv» (1890) har ofte blitt referert til i forbindelse med romanene, da som oftest *Sult* og hovedkarakterens psykologi. I dette delkapittelet skal jeg presentere denne teksten som en kritikk og et brudd med «middelklassens» bruk av karakter, som Hamsun mener er lik en automat. Dette bruddet kommer i form av en fysiologisk psykologi, og jeg vil også dra

veksler på Strindberg forklaring av Julies psykologi i *Fröken Julie* (1888) for å vise at en forbindelse mellom Hamsun og Strindberg er en kritikk av kulturen og vektlegging av det biologiske. I forrige delkapittel delte jeg Ibsen, det borgerlige og liberalisme på en side mot på den andre siden Hamsun, Strindberg og det antiliberalistiske. I dette delkapittelet skal den få enda en dimensjon: kultur mot natur. Spørsmålet vi skal se nærmere på i den sammenheng, er: hva er det Hamsun sikter til når han vil fremstille menneskets ubevisste sjeleliv? Det er en bevegelse, som Hamsun har vært opptatt av siden *Sult*, en bevegelse fra de ytre, overflatiske materialistiske forholdene mellom ting i litteraturen han kritiserer, til det indre, det vil si det dype, det kroppslige og samhörigheten med naturen. For å få dette tydelig frem skal jeg først gå nærmere inn på Hamsun og Strindbergs kritikk av «karakteren».

Karakterene eller karakterenes psykologi er noe av kjernen i Hamsuns kritikk mot zolaismen, og ikke minst Ibsen. Hamsun presenterer Strindbergs kritikk av karaktertegningen i dramaet i «Et overblikk».⁷ Ordet «karakter», forklarer Hamsun, har historisk sett betydd forskjellige ting, men at det opprinnelig refererte til grunnleggende trekk ved sjelskomplekset (Ibid: 360). Hamsun forteller videre at «middelklassens» definisjon av karakter, ble lik automatens. Det vil si, i Hamsuns ord: «et individ som engang for alle holdt fast ved sitt naturell eller avpasset seg for en viss rolle i livet, med et ord: opphørte å utvikle seg, ble kalt en karakter [...]» (Ibid.). Altså er det slik at måten middelklassen eller borgerklassen har oppfattet ordet karakter på, er lik en automat ifølge Hamsun, noe stivnet og dødt. Det «individ» som derimot ikke har stått fast i en karakteristikk, men har en utvikling gjennom dramaet, har av middelklassen blitt oppfattet som karakterløs. Det vil si «den i utvikling værende reisende på livets strøm som ikke seiler med faste skjøter, men faller av for kastevindene (omstendighetene) for å luve opp igjen [...]» (Ibid.). Dette er for Hamsun en karakter verdig. Teateret har alltid, skriver Hamsun, vært en borgerlig arena, og karakteren, slik middelklassen har oppfattet den, har dermed dominert på teateret. Altså har automaten fått dominere på scenen, og dens mangler og lyter kan bli identifisert og forklart tydelig med klumpfot, treben eller liknende (Ibid.). Dette har imidlertid Strindberg motsatt seg samtiden, skriver Hamsun, er langt mer sammensatt og krever dermed tilsvarende karakterer for å kunne favne om virkeligheten. Strindbergs karakterer er splittede og vakkende, og passer bedre til tiden Hamsun oppfatter som en overgangstid (Ibid). Slik synes Hamsun å risse opp et brudd med det borgerlige gjennom karakterskildringen: bruddet skjer når karakteren bryter med den borgerlige oppfatning og forventning, og viser frem samtidens sammensatte menneske.

⁷ Det er nesten ordrett hentet fra Strindbergs forord til *Fröken Julie*.

«Fra det ubevisste sjeleliv» (1890), regnes gjerne som Hamsuns «psykologiske» programtekst som forklarer det nye menneskets nervebevegelser og dybden i menneskets komplekse sjel. Den viser også til en type biologisk påvirkning. Det irrasjonelle og intuitive styrer mennesket på måter som ikke kan forklares logisk, som mennesket ikke selv er herre over. Dermed er dette tradisjonelt lest som en artikkel som bryter med realismen, «zolaismen». Eirik Vassenden skriver i *Norsk vitalisme* (2012) at artikkelen vanligvis har blitt lest som en følgetekst til *Sult*. Instinktene, driftene og fornemmelsene blir satt inn i realismens sted. Det blir en romanpoetikk som holdes opp som en kritikk av realismens moralske og oppbyggelige agenda. Men Vassenden mener at artikkelen like godt kan leses som et beskrivende bilde på 1890-tallets vending mot det biologiske, det intuitive og det sanselige, hvor det fysiologiske får forrang (Vassenden 2012: 129-130). Det kan altså leses som et idehistorisk tidsbilde, en vending mot kroppen, jorden og det vitale livet, det som også kan kjennetegnes som en vitalistisk vending. Dette har fellestrekk med Strindbergs beskrivelse av Julies psyke i *Fröken Julie*.

I forordet til *Fröken Julie* skriver Strindberg at for å gjøre dramaet relevant for det moderne menneske, må man fornye dramaets form, men det er ikke det han har forsøkt å gjøre i dette dramaet (Strindberg 1957: 8). *Fröken Julie* er et psykologisk drama i borgerlig form, det han har gjort, skriver han, er at han har skapt to karakterer med en sammensatt psykologisk motivering. En hendelse, forklarer han, kan ha røtter tilbake til dyptliggende motiver (Ibid: 9). Julies tragedie er motivert av en hel rekke omstendigheter. Strindberg forklarer Julies oppførsel med;

[...] modrens grundinstinkter; fadrens oriktiga uppforstran av flickan; egen naturell och fästmannens suggestioner på den svaga degenererade hjärnen [...]; feststämningen på midsommarnatten; fadrens bortovaro; hennes månadssjuka; sysslandet med djuren; dansens upphetsande inflytande; nattens skymning; blommornas starka afrodisiska inflytande; och slutligen slumpen, som driver de två tillsammans [...]. (Ibid: 9-10)

Dette er en tydelig og konkret motivering ut fra en psykologisk tolkning av Julies psyke, og han forklarer her hvordan den blir påvirket. Det ligger en kritikk av samtiden i denne psykologiske profileringen, men også biologiske forhold er en del av beskrivelsen. Dermed blir Julies handlinger denne kvelden forklart ut fra en kultur i degenerasjon og ut fra den iboende natur. Hamsun griper det an fra en annen kant, han er ikke like konkret rundt motivasjonen til en karakters handlinger. Faktisk er det nettopp det at de ikke kan forklares, men bare føles som en fysisk fornemmelse, hans psykologi både i og utenfor litteraturen går ut på.

Hamsuns artikkel åpner med at han forteller om to små tekster han skrev en natt, som han neste morgen ikke kan huske å ha skrevet ned. Etter mye grubling er det en innskytelse som setter han på sporet av to skrøner han har lest i noen aviser tidligere. Det er innskytelsen, en fornemmelse, som gir han de avgjørende sporene han trenger for å løse denne gåten. Fra denne anekdoten går han videre til å forklare at for det moderne, nervøse, følsomme og undersøkende menneske, blir stadig mer av naturens hemmeligheter avdekket (Hamsun 2009: 264). Ved observasjon og gjenkjennelse åpner naturens hemmeligheter seg for det (over)følsomme mennesket (Ibid: 265). Dette er mennesker med et rikt tankeliv og med et fintfølede vesen som kan oppleve og oppfatte det som kan sies å være en naturens hvisken, en «mimosebevegelse». Denne bevegelsen kommer fra noe usynlig, også altomsluttende.

Det kan være aldeles uforklarlige sansetilstander: en stum, årsaksløs henrykkelse; et pust av psykisk smerte; en fornemmelse av å bli talt til fra det fjerne, fra luften, fra havet; en grusom, fin lydhørhet som bringer en til å lide endog av suset av anede atomer; en plutselig, unaturlig stirren inn i lukkede riker som slås opp, anelsen av en forestående fare midt i en sorgløs stund – alt sammen foreteelser som har den største betydning, men som rå og enkle høkerhjerter ikke kan fatte (Ibid.).

Ikke alle har evnen til å oppfatte disse små bevegelsene som likevel kan ha så mye å si for handlinger og oppførsel til et menneske. Tilnavnet «høkerhjernen» gir Hamsun de som ikke er mottagelige for mimosebevegelsene. «Høkerhjernen» er altså de som holder seg uhindret til fornuften og det logiske, og mener at alt som finnes mellom himmel og jord kan forklares ut fra disse. Hos Hamsun er det nervøse mennesket som påvirkes av slike subtile bevegelser og nervepåvirkninger, et sunt og sterkt menneske, men samfunnet ville ment at mannen hadde vært «Moden for Gaustad!» (Ibid.). Samfunnet som sådan står i opposisjon mot det nye og sunne mennesket, det sunne menneske som lider av det Hamsun kaller en sykdom, og denne sykdommen er kjærlighet til solen, til lyset (Ibid: 267). Solen gir liv, og dermed blir kjærlighet til solen kjærlighet til livet.

Kjærligheten til solen er en del av Hamsuns vitalisme, som jeg skal komme tilbake til senere. Det er et skille mellom det nervøse mennesket, som kan oppfatte små bevegelser rundt seg som ikke lar seg forklare. På den andre siden befinner «høkerhjernen» seg, som vil sende dette mennesket på galehus. «Høkerhjernen» forstår ikke det nye nervøse menneske fordi de bryter med samfunnets logiske og fornuftstyrte normer. Her møter den borgerlige fornuft det irrasjonelle som Hamsun dyrker frem som det nye og sunne. Det er igjen en forlengelse av det skillet som går mellom antiborgerlig og det borgerlige, denne gangen uttrykt som det naturlige mot kultur. Kjærlighet til solen er en reaksjon mot det borgerlige samfunn.

1.4 *Livets spill* – handlingen og dens plass i trilogien

Trilogien følger filosofen Ivar Kareno, og gjør tre nedslag i hans liv. Det første drama, *Ved rikets port*, har en tradisjonell dramaform, varer i rundt et døgn, og kan betegnes som en samfunnssatire. Her er Kareno 29 år gammel, og befinner seg opposisjon til den institusjonen Kareno ønsker innpass i, universitetet. Ti år senere, i *Livets spill* følger vi Kareno gjennom et helt år, da har han flyttet nordover, og skriver på en ny avhandlingen, som skal være hans hevn over hans tidligere venn Jerven, som skrev mot avhandlingen han jobbet med i *Ved rikets port*. I siste del av trilogien, *Aftenrøde*, kan, i likhet med *Ved rikets port* karakteriseres som en satire i en tradisjonell dramaform. Kareno har blitt 50 år og dette er hans svanesang. Dramaet forteller om en mann som har gjort helomvending. Avhandlingen han får publisert gir støtte til de gjeldende institusjoner og han går selv inn i borgernes parti som politiker. Felles for dramaene i trilogien, er at de består av fire akter. I det følgende skal jeg presentere handlingsforløpet i *Ved rikets port* og *Livets spill*.

Karenos filosofiske tema i *Ved rikets port* er det han i *Livets spill* refererer til som sin «sosiologi», og i det ligger hans angrep og kritikk av samfunnets oppbygging og verdigrunnlag. Kareno er en antiliberalist i et liberalistisk samfunn. Kareno bor i utkanten av en storby med sin kone Elina. De har stor gjeld, og trusselen om eksekusjon ligger over dem gjennom hele stykket. Likevel er åpningen på dramaet full av håp fordi et av de største filosofiske navnene i Norge, professor Gylling, har lagt merke til Karenos arbeid, og dette er et tegn på at hans arbeid endelig har blitt sett, fått oppmerksomhet og dermed må tas på alvor.

Kareno har i sitt arbeid angrepet professor Gylling, og de professor Gylling representerer i dramaet, liberalistene eller enda mer spesifikt, Spencer og Mill. Stolt forteller han Elina at han «[...] angriper himmelen og jorden, hvorfor skal jeg ikke da angripe professor Gylling? Jeg angriper alt som står i min vei» (VRP: 15). Dette er Karenos stolteste øyeblikk, men i møte med professor Gylling, er det Gylling som kritiserer ham for hans angrep på både Stuart og Mill og arbeiderne. Gylling anbefaler Kareno å revidere litt, og mener han gjør Kareno en tjeneste fordi Kareno vil innse sine feil når han blir litt eldre. Professoren er i tillegg klar over Karenos pengeproblemer, og lover nærmest at hvis Kareno reviderer skal han sørge for at både manuskriptet publiseres og at Kareno kan få tildelt stipend. Det blir ingen revisjon fordi Kareno oppdager at han da må fornekte alt han står for. Det blir dermed verken publisering av manuskriptet eller stipend.

I andre akt entrer Karenos meningsfelle og venn Jerven scenen. Han har fått antatt sin avhandling og blitt doktor. Det betyr at han også har fått penger, og han ønsker å hjelpe Kareno ut av pengekrisen. Men når Kareno setter seg ned og leser Jervens avhandling oppdager han at

Jerven har gjort helomvending, han har fornektet sine tidligere meninger. Jerven blir da, i Karenos øyne, en forræder. Kareno returnerer dermed pengene han har fått låne, og det fører til at Elinas tålmodighet med Kareno tar slutt. Hun har gjennom hele dramaet forsøkt å fange Karenos oppmerksomhet, men Kareno har fokusert på avhandlingen sin. Elina har til og med flørtet med journalist Bondesen i et forsøk på å gjøre Kareno sjalu. Selv enser ikke Kareno sin kones frustrasjon. Han proklamerer i stedet at det kan ta lang tid før de får noe stabilitet, det som betyr noe er hans filosofi: «Men tre år er ingen langvarig trengsel for en mann som meg. For en mann som skal banke på folks dører med så husville meninger som mine. *Ti* år er ikke engang lenge» (VRP: 75). Når Kareno endelig får øynene opp for Elinas flørting med Bondesen er det for sent. Hele siste akt er slik sett en eneste lang fornedrelse for Kareno. Hans oppgjør med Jerven ender med at Jerven lover å være hans fiende og skrive imot ham, om han noen gang skulle publisere noe. Elina forlater Kareno lykkelig med Bondesen. Det siste som skjer er at byfogden entrer Karenos hus for å kaste han ut.

I *Livets spill* er det ti år siden fornedrelsen i *Ved rikets port*, og Kareno har blitt ti år eldre, og jobber som huslærer for hr. Oterman, og underviser hans sønner. Forflytningen nordover kan ses på som et selvpålagt eksil. Satiren er borte, og blitt erstattet med et drømmeaktig drama. Dramaet består av fire akter, og hver akt har fått sin årstid, altså følger vi Kareno i ett år. Det gir et dramaet med det som kanskje kan beskrives best som en sirkelkomposisjon, hver akt fremstår episodisk, og nærmest som lukket om seg selv.

I første akt er det sommer, og åpner med at Kareno viser hr. Oterman hvor han vil ha bygget et tårn. I dette tårnet skal Kareno fullføre sin avhandling om metafysikk. Tårnet skal ha en kuppel av glass, og Kareno vil fylle kuppelen med prizmer og speil, og eksperimentere med lys. Kareno har fått faustiske ambisjoner om å se «finne frem til bunnen» (LS: 137), og det håper han å oppnå ved å manipulere. I første akt blir Terestia, Otermans datter introdusert. Hun er ulykkelig fordi Jens Spir, den lokale telegrafisten, har fridd til henne, men hun lengter etter Kareno. Jens Spir er den som ser tvers igjennom Kareno. Kanskje med unntak av Teresita, er det Jens Spir som minner mest om en hamsunsk skikkelse i dette dramaet med sin ironiske utlevering av Kareno.

En annen skikkelse som dukker opp i første akt er Thy. Thy er et symbol eller en allegori, som av lokalbefolkningen bare kalles «Rettferdigheten». Han fanger, i motsetning til Teresita, Karenos oppmerksomhet på grunn av sitt kallenavn, som Kareno kobler Thy og hans kallenavn til et kapittel i sin avhandling som omhandler «den vise Nemesis» (LS: 153). Av Oterman beskrives han som en tullete gammel mann som alltid har et ærend. Det skal vise seg at Thy har en tendens til å dukke opp i avgjørende og spente øyeblikk gjennom hele dramaet.

I første akt får vi vite at det er en pest som herjer lenger nord, og som truer med å spre seg sørover, og den slår til i tredje akt. Dette blir i første akt kjent i samtale med en gruppe omreisende musikanter som refereres til som «musikkbanden». Musikkbanden spiller mens minerne sprenger i berget hvor tårnet til Kareno skal stå. Når de oppdager at berget er marmor, må Oterman velge mellom penger og viten. Oterman velger penger, og Kareno må bygge sitt tårn ute ved sjøen, der det også kan gjøre nytte for seg som et fyr. For andre gang taper Kareno mot hensynet til penger.

Høsten har kommet i andre akt, det er mørkt, kaldt og en høststorm herjer på havet. I denne akten er det Teresita som inntar hovedrollen. Jens Spir har mottatt et telegram som forteller at Elina, Karenos kone, kommer med postskipet. Spir har vist Teresita telegrammet og hun risikerer postskipet og livene om bord for at Elina ikke skal ankomme. Det gjør hun ved ikke å fylle olje på lampen slik Kareno har bedt henne gjøre. Han vil ut i tårnet og lyse vei for postskipet, og hun sender Thy med den tomme lampen ut til tårnet. Det er Jens Spir som avslører hennes forbrytelse, og i dialogen dem imellom stormer det minst like mye som ute på havet. Lampen ute i tårnet blusser opp, men slukker kjapt deretter. Og skipet grunnstøter. I det fjerne høres menneskestemmer, sirener og nødsdudd fra postskipet.

Tredje akt er en markedsscene, det er midtvinters, mørkt og mye snø, månen skinner og nordlys farger himmelen. Musikken spiller og det er mange mennesker på scenen. Tredje akt har to handlingsforløp. Den ene er menneskemengdens liv og leven, som brått slår om i panikk i det pesten kommer og fylliken Aron faller død om på scenen. Da begynner de å rope etter gud på forskjellige språk, og tvinger med seg Thy, som de gjenkjenner ved hans kallenavn, «Rettferdigheten», og som i rette øyeblikk kommer inn på scenen med skoene bak frem. Han blir ført av sted for å gå be for livene deres. Det andre forløpet er intrigen mellom Kareno og Teresita som tilspisser seg når det blir klart at Kareno begjærer Teresita. I slutten av akten får Teresita feberen, men da er det Jens Spir som risikerer både jobben og livet for å hente doktoren til Teresita.

Spenningen som har bygd seg opp siden første akt, synes å slippe taket i slutten av tredje. Fjerde akt begynner som en ny vår, ren og stille. Handlingen finner sted utenfor Otermans hus. Jens Spir har mistet jobben fordi han hentet doktoren i stedet for å passe sine plikter, og spydighetene mellom Teresita og ham er giftigere enn tidligere. Teresita har også avvist Kareno fordi han har skuffet henne. Nå er det pukkelryggede ingeniør Brede som beiler til henne. Etter å ha blitt avvist en siste gang, beslutter Kareno å gjenoppta arbeidet med avhandlingen, som har blitt neglisjert på grunn av hans lyst på Teresita. Kareno er minner Oterman på at han har lovt å finansiere utgivelsen av avhandlingen. Dette blir for mye for Oterman, som mener han er

ruinert etter salget av marmorbruddet. Han setter dermed fyr på tårnet, slik at Karenos papirer brenner opp. Det viser seg at småguttene til Oterman også er der inne, og de brenner opp sammen med avhandlingen. Samtidig blir Teresita skutt av et vådeskudd med en pistol hun har gitt til Thy. Like før dette har hun gitt Thy instruksjoner om at han skal gi pistolen til Jens Spir, så han kan begå selvmord. I slutten av fjerde akt står altså tårnet i brann, papirene til Karenos er borte, Teresita er død, og Thy gir pistolen videre til Spir, som går hjem og skyter seg selv. De siste ordene som blir sagt på scenen er Karenos, og de er «Vise Nemesis» (LS: 235). Thy, den eldgamle og ydmyke mannen, står alene igjen på scenen.

I *Aftenrøde* har Karenos blitt 50 år, han og Elina bor igjen i byen, sammen med en liten jente som ikke er Karenos. Tilbakevendingen til byen betyr også en tilbakevending til en mer tradisjonell form og satire. Tidsrommet handlingen utspiller seg i er, som i *Ved rikets port*, et døgn. Karenos og Elina har arvet penger etter Elinas far, og lever ganske komfortabelt. I dette skuespillet slites Karenos mellom sine tidligere meninger, og de nye, som er liberalismens. Han har, i slutten av *Aftenrøde*, blitt den «nye» professor Gylling som ønsker å beskytte og bevare ungdommen, og han går inn i politikken. Dette er den levende død, slik Karenos omtalte den i avhandlingen han skrev på i *Ved rikets port*. Dette er slutten på Karenos og Karenos-trilogien.

1.5 Bruddet med det bestående

I dette kapittelet har jeg tegnet et bilde av Hamsun som ikke er så avvisende til dramasjangeren som det ofte har blitt antatt. Det Hamsun derimot er kritisk til er den rådende dramatikken med Ibsen i spissen. Kritikken av Ibsen og hans dramatik som sådan har jeg fristet å sette inn i et større bilde: Hamsuns behov for å bryte med det bestående. Dette behovet går inn i en større kritikk av samtiden som en tid i forfall, og teatrene blir for både Strindberg og Hamsun et tegn på dette forfallet. Det materialistiske rår i litteraturen og på teateret, og det produseres overflattisk og lett fordøyelig kunst. Teateret som institusjon har ifølge Hamsun blitt et sted «borgermaddammene» kan gå for å finne lett underholdning. Hamsun setter seg selv og Strindberg i opposisjon mot denne utviklingen: det er på tide å vende om tilbake til natur og naturlighet, menneskets og samfunnets utvikling har gått i feil retning. Som et motsvar til dette forfallet ser Hamsun i tiden tegn et håp, en ny «sykdom» som er kjærlighet til solen. Hamsun krever av litteraturen at den skal speile denne nye bevegelse. Dette er sammenhengen vi må ha med oss i lesningen av Karenos-trilogien.

Livets spill inntar posisjonen som sentrum i trilogien, ikke bare i egenskap av å være det midtre dramaet, men også fordi *Ved rikets port* og *Aftenrøde* er forspill og etterspill.

Formmessig setter Hamsun *Livets spill* opp som en motsetning til forspillet og etterspillet. Det er det interessant å merke seg at Hamsun i forspillet og etterspillet tar i bruk en tradisjonell formdrakt som slekter på en «ibsenk» dramaform som Hamsun bryter med i *Livets spill*. Forspillet og etterspillet er satirer som latterliggjør Karen og menneskene rundt ham. I *Livets spill* er satiren forvist til ytterkanten av dramaet, og da blir spørsmålet: Krever den nye sykdom, kjærlighet til solen, en ny dramaform?

2 Resepsjonen og idehistorisk perspektiv

I dette kapittelet skal jeg ta for meg resepsjonen av *Livets spill*, og mitt leseperspektiv som tar utgangspunkt i det idehistoriske strømmingen vitalisme med utgangspunkt i Nietzsche. Resepsjonen kan grovt sett deles i to, mellom samtidsresepsjonen og den senere resepsjonen, det vil si etter andre verdenskrig. Hamsuns samtidige, litteraturkritiker Hjalmar Christensen, som i *Vort litterære liv* (1902) legger vekt på at det er nettopp livet som leker med menneskene i *Livets spill*, og at trilogien som helhet er «[e]n bred og indgående roman, hvor der afspeiler sig hele menneskeliv» (Christensen 1902: 84). Dette står i kontrast til den senere resepsjonen, som har lagt vekt på tekstene Hamsun skrev i ettertid av dramatrilogien, «Åndens avblomstringsalder» (1899) og «Ærer de unge!» (1907). Det er utfra dette Figueiredo skriver at trilogien utgjør «en biologisk tragedie» (Figueiredo 2014: 87). I denne lesningen blir livet sett i et schopenhauersk tegn. Fokuset på alder har gitt friheten til å se bort ifra den nietzscheanske filosofien som jeg mener ligger til grunn for *Livets spill*. Med idehistorisk perspektiv med utgangspunkt i Nietzsche og vitalismen skal jeg søke å utfordre nettopp dette. Jeg har valgt å lese idehistorisk fordi det gir meg tilgang på noen nyttige verktøy og en ramme. I denne oppgaven er det strømmingen vitalisme som utgjør rammen og nietzscheansk tankegods og filosofi som utgjør verktøyet og nøkkelen til lesningen av trilogien, og da spesielt *Livets spill*.

Alle tekster blir til i en kulturell kontekst. Denne konteksten er både bevisst og ubevisst reflektert i teksten. En teksts historisitet er sammensatt og umulig å få total oversikt over. Å lese idehistorisk kan beskrives som et forsøk på å rekonstruere et abstrakt bygningsmateriale som bare kan være delvis kjent, fragmentert. Dette fanges inn av begrepet til Stephen Greenblatt i *Shakespearean negotiations* (1988) *social energy*, et begrep som omfatter alt som er i sirkulasjon i et samfunn på et gitt historisk tidspunkt (Greenblatt 1988: 6). Historien er hele tiden oppe til forhandling og reforhandling, det vil si at avstanden til en historisk periode endrer måten man oppfatter perioden på. Jeg søker med mitt idehistoriske perspektiv, vitalismen, å gripe tak i noe av den sosiale energien fra perioden. En som muliggjør en forbindelse mellom Hamsun og Nietzsche er Brandes og hans presentasjon av Nietzsche i *Aristokratisk radikalisme* (1889). Dette er fordi Brandes' introduksjon av Nietzsche sannsynligvis er en av de tidligste kildene Hamsun hadde til Nietzsche. Samtidig foregår det en *forhandling* og en *forflytning* mellom det spesifikke verket, i dette tilfellet Karen-trilogien, og da spesielt *Livets spill*, samtiden, og historien, det Greenblatt refererer til som en «dynamisk utveksling» mellom forfatter og/eller verk og samtidens samfunn (Ibid: 11). Det er ikke et en-til-en forhold mellom

Hamsun og Nietzsche, det er heller snakk om en utveksling mellom Hamsun, Brandes, samtiden og Nietzsche.

I *Livets spill* mener jeg det finnes nietzscheansk ekko og et slektskap med nietzscheanske figurer. Det er et ekko som manifesterer seg i verket og som reflekteres ut igjen med en annerledes eller forandret klang, en hamsunsk klang. Forholdet mellom forfatter og filosofi er i et idehistorisk perspektiv vanskelig å bestemme, men alt blir til i en sosial energi som finnes i samfunnet, og som kan manipuleres og tøyes av individet, men fortsatt beholde et visst slektskap. I tillegg til Brandes' Nietzsche skal jeg ta i bruk *Tragediens fødsel* (1872) som et teoretisk rammeverk, fordi det gir meg verktøy til å belyse aspekter ved *Livets spill*. Å lese idehistorisk blir for meg et utgangspunkt for å ta tak i visse nietzscheanske ideer og figurer ut fra en kontekst hvor samtidens kanskje mest markante tenker snor seg inn i og er et utgangspunkt for samtidens ideer som omga Hamsun, en samtid hans verk oppsto i, og som synes å ha avleiret seg i Hamsuns verk.

Jeg vil begynne med resepsjonen, for deretter å diskutere forholdet mellom Nietzsche, vitalisme og Hamsun. Deretter vil jeg presentere Brandes' aristokratisk radikale Nietzsche og *Tragediens fødsel*.

2.1 Resepsjonen

Resepsjonen av *Livets spill* er langt fra like omfattende som andre deler av Hamsuns forfatterskap. Det burde kanskje bety at det var rom for nyanser og forskjellige innfallsvinkler, men det mest omtalte temaet ved trilogien som helhet er ungdommelig kraft som positiv verdi og alderdommens avblomstring som en nødvendighet i livets løp. Dette er fordi Kareno i *Ved rikets port* er i opposisjon til det han i *Aftenrøde* blir talsmann for, og det har blitt lest som en tragisk skjebne, og derav tragedie. De siste årene er det blitt en noe større interesse rundt trilogien, med bidrag fra Ivo de Figueiredo, Oddbjørn Johannessen, Arvid Nærø og Even Arntzen, som med sine intertekstuelle sveip har vist at dramaene på mange måter står i nær forbindelse med resten av Hamsuns forfatterskap. At dramaene ofte har blitt vurdert som mislykkede, er nok noe av grunne til at få har omtalt trilogien. Det finnes også de som har tatt seg tid til å si nettopp hvor lite interesserte de er i trilogien, som for eksempel Trygve Braatøy i *Livets sirkel* (1929) som bruker en knapp side på å omtale av trilogien og konkludere med at den ikke er av noen litterær interesse. Arvid Nærø har jeg valgt å ta med nettopp fordi han til tross for at han mener dramaene knapt klarer å stå på egne ben, har en lengre omtale av dem. Hans motivasjon for å analysere dramaene til Hamsun i *Hamsun kontra Ibsen: studier i et*

forhold (2014) er ikke først og fremst at de belyser en side ved Hamsun, men at det er naturlig å ta for seg dramaene fordi han ønsker å diskutere dette i et forhold til Ibsen. Fra en tidligere generasjon har Simon Grabowskis skrevet entusiastiske artikler om spesielt *Livets spill*, og Jørgen Tiemroth gjør i *Illusionens vej: Knut Hamsuns forfatterskab* (1974) en veldig interessant lesing der de dramatiske personene leses som avspaltninger av Karenos psyke. Litteraturprofessor Rolf Nyboe Nettums lesing søker å separere forfatteren Hamsun fra meningsyteren Hamsun. Fra Hamsuns samtid er både Hjalmar Christensen og teaterkritiker Sigurd Bødtker fine innganger til å få et innblikk i samtidens mottagelse, som kan gi et bilde av hvordan Hamsuns tekster ble mottatt, og hva som ble vektlagt både ved oppsetningen av *Livets spill*, men også tolkningen av trilogien som helhet. Felles for resepsjonen er at de ser den nietscheanske filosofien Karenos i *Ved rikets port* presenterer, men at denne filosofien for flere av dem blir et innholdsmessig trekk ved dette dramaet. I det følgende vil jeg presentere noen analyser som er gjort tidligere og som vil belyse min innfallsvinkel når jeg velger å ta den nietscheanske filosofien i verket på alvor. Figueiredo, Nettum og Nærø peker alle på at dramaet har pre-ekspresjonistiske aspekter ved seg, men hvordan disse trekkene er med å forme dramaet og hva de har å si for dramaet, er langt mindre kommentert. Kan dette ha en sammenheng med at det filosofen Karenos forfekter heller ikke har fått noen stor rolle i analyser av dramaet?

«[Livets spil] på Christiania Theater, det er ikke det drama, Hamsun har tænkt; det er heller ikke det drama, han har skrevet» (Bødtker 1923: 9). Med disse velvalgte ord åpner Sigurd Bødtker sin anmeldelse av oppsetningen av *Livets spill* ved Christiania Theater i 1896. I Bødtkers formulering, som på en og samme tid er både enkel og innsiktsfull, ligger det klart hva han mener er det problematiske ved *Livets spill*: Christiania Theater har ikke satt opp et skuespill som svarer til den teksten Hamsun har skrevet, men Hamsun har heller ikke skrevet det dramaet han hadde tenkt å skrive; med andre ord mener Bødtker at Hamsun ikke har klart å gi ideene som ligger til grunn for dramaet en god nok utførelse eller form. Det dramaet som ble satt opp, hadde tradisjonelle rammer, det vil si én samlende handlingstråd og én sentral intrige. Denne intrigen fokuserte på Teresita og hennes lengsel etter Karenos. Som Bødtker skriver, er de andre dramatiske personene bare relevante i den grad de relaterer seg til henne (Ibid: 9). Oppsetningen på Christiania Theater kan kanskje ses på som en løsning i møte med et noe ukjent uttrykk ved *Livets spill*. Oppsetningen løste kanskje det ukjente ved å samle seg rundt det kjente, kjærlighetsintrigen. Derfor har oppsetningen, i lys av Bødtkers anmeldelse, fått teksten til å fungere på en scene ved å sentrere handlingen rundt Teresita; et naturlig valg siden det er Teresita som driver dramaet fremover, også i dramateksten. Sigurd Bødtkers helhetsvurdering

av oppsettingen, er at det er godt gjennomført, og det er først og fremst Teresita, i skuespiller Johanne Dybwad skikkelse, sin fortjeneste. Det er hun som bærer dramaet fremover på en tilfredsstillende måte (Ibid: 12) Og spesielt andre akt er «[...] skrevet av en dramatiker av rang» (Ibid: 10). Ut fra Bødtkers anmeldelse kan det synes som om *Livets spill* har blitt et melodrama med den ulykkelige kjærlighetssøkende kvinnen i sentrum.

I artikkelen «Knut Hamsuns dramatikk: fjelebod eller tempel?» (1996) analyserer Rolf Nyboe Nettum dramaene i trilogien. Hans lesning av *Livets spill* og kjærlighetsintrigen mellom Teresita, Kareno og Jens Spir kan ses i forlengelse av oppføringen Bødtker anmeldte, det vil si at også Nettum identifiserer kjærlighetsintrigen som kjernen i dramaet, og slik kan det også hos Nettum minne om et melodrama, selv om han påpeker at det ikke er det. Teresita tiltrekkes av Karenos utenomjordiskhet mens Kareno tiltrekkes av Teresitas jordiske tilknytning. Dette er ifølge Nettum grunnen til at det ender i en ulykkelig kjærlighetshistorie mellom dem. Kareno trekker Teresita mot det himmelske, og får henne til å aspirere mot en annen kjærlighet enn den jordiske, mens Teresitas «erotiske trolldomskraft» forhekser Kareno, og han forelsker seg i henne og begjærer henne (Nettum 1996: 25). Dette er, fortsetter Nettum, en tematisering av menneskets håpløse kamp mot livskreftene, en kamp de er nødt til å tape.

Selv om de er dømt til å mislykkes, prøver Teresita og Kareno å fornekte og transcendere det smertefulle ved livet som de ikke kan kontrollere. Derfor forsøker Kareno å isolere seg i tårnet, mens Teresita tiltrekkes av en ikke-seksuell kjærlighet (Ibid). De forsøker altså å fornekte livet, og Nettum drar inn Arthur Schopenhauers filosofi om livssmerten. Nettum påpeker i den sammenheng hvor sentral rolle musikken synes å inneha i dramaet, og mener det kan være en påvirkning fra Schopenhauer, som pekte på musikk som en av de få mulighetene mennesket hadde til å midlertidig unnsnippe livssmerten (Ibid : 25). Kareno må gi tapt mot livet og begjæret etter Teresita. Dermed har han ført Teresita bak lyset, og han er dømt til å skuffe henne. I Nettums lesing er det umulig for Kareno i lengden å stå imot livskreftene, dermed er han selv også et offer. Nettum leser dramaet som en tematisering av livskraften med negativt fortegn. Livsvilje, som styrer alt og har sitt fremste uttrykk i seksualdriften, i reproduksjonens navn, er lidelse eller fører til det (Ibid.). Denne kampen er de dømt til å tape. *Livets spill* er dermed en tragedie, hvor menneskene blir statister til naturens krefter, blant annet begjæret. Teresita og Kareno blir ofre for livskreftene.

Kareno er i Nettums lesning mye mer sympatisk i *Livets spill* enn i *Ved rikets port*. I *Ved rikets port* karakteriseres Kareno som en «skrivebordsfilosof», som har det i kjeften, men ikke i handling (Ibid: 22). Nettum argumenterer for at Hamsun utleverer sin helt til latter, dette gjør han ved å dele dramaet opp i to nivå. På overflatenivået befinner Karenos angrep på

liberalismen og samfunnet seg, mens på det andre nivået, det dypere, finnes en hamsunsk ironi som undergraver det Karenos sier (Ibid: 23). Både Karenos og *polemikeren* Hamsun som her blir avslørt av *forfatteren* Hamsun (Ibid: 24). Dette er en lesning som står i tradisjonen med blant andre Atle Kittangs *Luft, vind, ingenting* (1984), som vektlegger Hamsuns ironi. Nettum legger også vekt på Hamsuns ironi, og dens effekt, som ifølge Nettum gjennomskuer polemikken og meningsinnholdet på overflaten, og avslører dem, og dermed Karenos for det han er, nemlig en skrivebordsfilosof og en latterlig figur som ødelegger for seg selv og andre. Dette er det Ivo de Figueiredo refererer til som et redningsforsøk (Figueiredo 2014: 88).

Koblingen mellom Nietzsche og Hamsun har – sett fra historiens perspektiv – vært uheldig, og Nettum hører til den delen av norsk litteraturforskning som har søkt å opprette et skille mellom Nietzsche og Hamsun, og enda mer finurlig, mellom forfatteren Hamsun og meningsyteren, polemikeren, Hamsun. Dette gjør Nettum for å redde Hamsuns forfatterskap fra nazisismen og dermed fordømmelse. En annen måte å redde Hamsun fra Nietzsche presenterer Nettum ved å referere til Tore Hamsun. Tore Hamsun hevder at valget av Nietzsches filosofi var, for faren, tilfeldig, og den er dermed uten videre betydning. Poenget med nietzscheansk filosofi i Karenos munn, utdyper Tore Hamsun, er at Karenos står i opposisjon, det handler om en manns evne til å være tro mot seg selv, mot sine ideer og livsmål (Nettum 1996: 22). Denne lesningen gjør at Nettum står fritt til å la analysen av *Livets spill* være så å si uavhengig av trilogiens første del. Det vil med andre ord si at den nietzscheanske filosofi og Hamsuns bruk av den ufarliggjøres.

I det omfattende verket *Ord/kjøtt: norsk scenedramatikk 1890 – 2000* (2014) behandler Figueiredo Hamsuns samlede dramatiske produksjon. Karenos-trilogien er, ifølge Figueiredo, tematisk sett en videreføring av temaene i romanene hans, og han deler disse inn i tre: ungdommens verdi, alderdommens forbannelse og livets brutale lek med menneskene (Figueiredo 2014: 86). Figueiredo formulerer trilogiens gjennomgående problem i ett spørsmål. «Er det mulig å bevare ungdommens mot og idealer i møte med alderdommen og samfunnets krav til kompromisser og tilpasning?» (Ibid: 87). Svaret i Karenos tilfelle er nei, han mislykkes, men, skriver Figueiredo, Karenos forsøker og det kan være storhet i forsøket (Ibid: 88). Alder og alderdom kan ikke bekjempes, og som jeg var inne på i innledningen, kaller Figueiredo trilogien en biologisk tragedie. Dette er en annen inngang til det Nettum refererer til som Karenos umulige kamp mot livskraftene.

Figueiredo fremhever at *Livets spill* er ett av to skuespill, der det andre er *Livet ivold* (1910), som viser at Hamsun hadde evner til å skrive god og original dramatikk (Ibid: 86). Dramaet har et uvirkelig preg, og både de dramatiske personene og landskapet har en villskap

ved seg. De dramatiske personene, observerer Figueiredo, snakker til hverandre, men aldri sammen, og det er som om de befinner seg i sin egen verden med sine egne prosjekter (Ibid: 91). Derfor preller Teresitas tilnærminger i første akt av på Kareno, som har sitt filosofiske eksperiment. Tredje akt fremhever Figueiredo som «en av de underligste aktene i norsk dramahistorie» (Ibid: 91). Det er, skriver Figueiredo, en «collage-aktig» markedsscene med mange folk på scenen. Skuespillet som helhet, og tredje akt spesielt mener Figueiredo peker like mye mot ekspresjonisme som symbolisme (Ibid). I dette skuespillet ser Figueiredo en tydelig påvirkning av Strindberg. Strindberg og Hamsun vandret rundt sammen i Paris, og påvirket mest sannsynlig hverandre.⁸

Teresita er, ifølge Figueiredo, den mest interessante dramatiske personen i dramaet og hun er en typisk hamsunsk kvinne. Teresita er for Kareno en trussel i form av en avsporing fra det som skal være hans livsverk. Kareno representerer for Teresita en utvei fra sin egen natur fordi han står for et annet prinsipp som er «åndskraft og vilje», skriver Figueiredo (Ibid: 91). Men, fortsetter Figueiredo, det ender tragisk for Teresita når Kareno faller for henne, og viser seg å ha begjær på lik linje med andre menn (Ibid). Det som tematiseres i forholdet mellom Kareno og Teresita, er ifølge Figueiredo, kampen mot begjæret.

Kampen mot begjæret løfter både Figueiredo og Nettum frem. Nettum ser på Teresita som dramaets tragiske helt, og offer, og Kareno er et medoffer i tragedien. Figueiredo leser derimot Kareno som stykkets protagonist og tragiske helt, og Teresita som en *femme fatale* i forholdet til Kareno, som, på sin side ikke klarer å stå imot sitt eget begjær. Figueiredo ser samtidig at Teresita er noe mer enn en *femme fatale*. Teresita er en interessant skikkelse i seg selv, skriver Figueiredo, fordi også hun ser ut til å føre en kamp mot sin egen natur, og søker frigjørelsen fra den.

Figueiredo vurderer også Nettums analyse av Kareno som en skrivebordsfilosof, og er enig i at Kareno utleveres til latter, men resonnerer seg frem til at det ikke nødvendigvis betyr at Karenos prosjekt latterliggjøres og utleveres, slik Nettum leser det (Figueiredo 2014: 88). Her ser Figueiredo *Ved rikets port* og *Livets spill* i en viss sammenheng med hverandre. Han ser helt tydelig Nietzsche og spesielt hans tanker om herremennesket i Karenos utsagn i *Ved rikets port* (Ibid: 87). Han mener Kareno kan leses både ironisk og heroisk, som både helt og skrivebordsfilosof. Han tar filosofien på alvor i *Ved rikets port*, men samtidig påpeker han hvor

⁸ Det er her verdt å bemerke at *Livets spill* ble skrevet og utgitt mens Strindberg var i inferno-perioden sin. At Strindberg hadde kjennskap til *Livets spill* når han skrev *Ett drömspel* (1901) (likelydende titler) kan ikke utelukkes, spesielt når han har med et sted som heter «Skamsund». Men dette ligger også utenfor rammene for mitt arbeid.

vanlig den nietzscheanske herretanken var på 1890-tallet, han argumenterer med at «også Ibsen var antidemokrat». Deretter synes han ikke å være videre interessert i å forfølge filosofien videre, og gi den en fremtredende plass i sin analyse av *Livets spill*. I stedet for er det Schopenhauers filosofi som blir vektlagt i Figueiredos sluttcommentar til *Livets spill*.

Livet leker med oss og knuser oss, alle forsøk på å heve seg over driftene, på å få kontroll over eget liv, blir nådeløst slått ned. Denne tanken om at det er fånytt å sette seg opp mot livsdriften, minner ikke så lite om Arthur Schopenhauers pessimistiske filosofi, der kun askese og kunstnerisk virksomhet kan hjelpe oss til å overvinne livsviljen. Med andre ord: Karenos eneste redning ville vært å forbli i glasstårnet sitt. Det er han ikke sterk nok til, og derfor går han under (Ibid: 92).

Her er igjen Figueiredo på linje med Nettum, som også leser Schopenhauers filosofi som dramaets klangbunn. I den forbindelse blir begjæret etter Teresita et stort feiltrinn, og kampen mot livsviljen oppgis allerede i tredje akt.

Forfatter og teater- og litteraturkritiker Hjalmar Christensen vurderer også *Livets spill* og trilogien i sin helhet positivt. I *Vort litterære liv* (1902) tar han blant annet for seg Karenotrilogien. Han er positiv til trilogien, og konkluderer med at Hamsun har vunnet i klarhet ved å gå over til dramaformen, og trekker den slutningen at de tre dramaene til sammen utgjør en bred og inngående roman (Christensen 1902: 84). Ved første øyekast kan det synes som en forsnakkelse, men det Christensen sikter til, er at på godt (og ondt) inneholder Hamsuns trilogi stoff til en hel roman som viser et menneskets livsløp (Ibid). Han spesifiserer at han mener dramaene er for bredt anlagt for scenen. Christensen har allerede på slutten sin analyse av *Ved rikets port* identifisert det han mener er en sentral ide i *Livets spill*, og trilogien som helhet:

Allerede i den hverdagstragedie [*Ved rikets port*], [...] er grundtanken den, at menneskene er brikker i en stor ukjent hånd, en lunefuld, snart plump, snart vittig skjebne flytter dem did, de ikke vil. En blind retfærdighed, som efter menneskelig skjøn ingen retfærdighed er, tumler med os alle (Ibid: 58-59).

Dette skiller seg noe ut fra Figueiredo som tar utgangspunkt i alderdommens forbannelse, som er en annen inngang til trilogien. Det er livets tilfeldigheter som rår, og menneskene styres av dem. I *Livets spill* aner Christensen det han kaller en indre styrende motor. Hans refleksjoner om det han fornemmer er interessante, han synes nemlig det er en fryd å se det utspille seg på scenen foran ham. Men det han ser, fyller ham samtidig med gru og pine fordi den forteller at det er tilfeldighetene som styrer, tilfeldigheter mennesket ikke kan kontrollere (Ibid: 59). De rammene menneskene har bygget opp for å kunne kontrollere sine omgivelser, avsløres.

Innsikten i at rettferdighet ikke finnes i Hamsuns drama, hindrer ham ikke i å påpeke at Teresita får sin straff når Thy, «Rettferdigheten», dreper henne ved et vådeskudd i siste akt.

Christensen mener Teresita inkarnerer stykkets ide: «Hun er den virkelige personifisering av stykkets tanke: hun spiller med menneskeskjebner, men selv er hun en brikke i den store hånd, hun driver viljeløst» (Ibid: 60). Samtidig som hun fortjener sin straff, er hun altså et offer for livets tilfeldigheter. Thy, som er «Rettferdigheten» og, som Christensen identifiserer som stykkets tittelvignett, viser at rettferdigheten slett ikke er rettferdig. For det er ikke bare Teresita som dør, men også småguttene og Jens Spir bøter med livet. For til slutt står Thy alene igjen på scenen, «ældgammel og tåbelig» slik Christensen uttrykker det (Ibid: 74). Altså blir rettferdigheten selv tåpeliggjort. Thy blir i Christensens oppfatning også uklar og dermed vanskelig å gripe an.

Christensen kobler ikke mangel på rettferdighet eller livets brutale spill med menneskene til verken Nietzsches eller Schopenhauers filosofi. Det er først i sin gjennomgang av *Aftenrøde* at Christensen tar opp filosofien. Han mener Hamsun ikke har lyktes i å gi Karenos en klar nok i *Aftenrøde*, og lider det Christensen oppfatter som en «levende død» (Ibid: 81). Dette betyr ikke, i Christensens oppfatning, at Karenos filosofi er nødvendig for å karakterisere Karenos. Derimot har Christensen en klar forståelse for, og følelsen av, at professor Gylling hadde sitt på det rene da han ba den unge Karenos revidere sin tekst (Ibid: 78). Funksjonen til filosofien oppfatter Christensen som å skulle markere ungdom i opposisjon. Som han selv uttrykker det: «Digteren synes at ha en relativt god tro til ungdommen, men sågodtsom ingen til mennesket» (Ibid: 77). Slik sett er han på linje med både Tore Hamsun og Nettum. Den eldre Karenos oppgir sin ungdoms filosofi er enig med det professor Gylling anbefaler Karenos å gjøre, nemlig å bli godt voksen før han angriper noe eller noen. Om Christensen er eller ikke er enig i det professor Gylling representerer, liberalismen, har Christensen hvert fall ingenting til overs for det han får høre av Karenos filosofi. Christensen liker altså trilogien, men tar samtidig avstand fra den filosofien Karenos forfekter.

Verket *Hamsun kontra Ibsen: studier i et forhold: estetiske og politisk-ideologiske forskjeller og likheter* (2014) er et ambisiøst forsøk på å foreta en studie av Hamsuns og Ibsens verker i et forhold, som tittelen tilsier. Her foretar Arvid Nærø blant annet en lesning av alle Hamsuns drama. Nærø går frem ved å sette de dramaene Hamsun skrev, i sammenheng med Hamsuns uttalelser om dramaet som sjanger, og kritikken mot Ibsen. Om *Livets spill* har Nærø følgende vurdering: «Dette stykket er en nærmest surrealistisk blanding av melodramatikk og stereotypier på ett plan og drømmeaktige sekvenser med raffinert stilisering og suggestive lys- og lydbilder på et annet plan» (Nærø 2014: 113). Dette kan på en måte ligne Nettums redningsforsøk, i den forstand at også Nærø operer med en todeling. Ved å dele innholdet og

formen, i og med at melodramatikken og stereotypiene er hentet fra innholdet – altså en lite «begavet» dikter, kan det kunstneriske i form og stemninger bli oppvurdert.

Livets spill og trilogien som helhet, må kunne kalles et idedrama, skriver Nærø. Han leser hele trilogien med øye for en løsning, og finner den. Denne løsningen har, ifølge Nærø, to plan som må forenes. Det ene er ideene, det andre er virkeligheten. Ideene er Karenos utsagn og filosofi, som leseren blir introdusert for i *Ved rikets port*, på et politisk nivå. De blir deretter spilt ut i *Livets spill*: «I *Livets spill* gis ideene en mer allmenn form, og utspiller seg nå innenfor en fantastisk-eksotisk og antirealistisk ramme hvor så å si alt kan skje» (Ibid: 116). Nærø er her inne på noe veldig interessant, nemlig det han refererer til som ideer som styrer formen i *Livets spill*. Med det gir han støtte til det jeg skal bruke deler av oppgaven til å vise, nemlig at den nietzscheanske filosofien er bestemmende for formen *Livets spill* har fått. Han er også til en viss grad enig med Figueiredo og Christensen, i og med at Nærø også ser at biologi og natur, og ikke samfunn, som hos Ibsen, som er den styrende kraften i trilogien.

[I] Kareno-trilogien erstattes samfunnets krefter av det naturmytiske, og den biologisk-organiske prosess [...] gis forrang i forklaringen av hovedpersonens endelikt. Naturen er den bevegende kraft, samfunnet statisk og uforanderlig, i et kretsløp der dramatis personae naturlig nok blir mer passive tilskuere til enn aktører i sin egen skjebne (Ibid: 137).

Biologien, viser Nærø, vinner til slutt, i og med at Kareno i *Aftenrøde* forråder sin tidligere filosofi. Det er først i *Aftenrøde* at en forening mellom virkeligheten og ideene fra *Ved rikets port* finner sted. Ideene utfoldes i *Aftenrøde* på det konkrete politiske plan, mens biologien (det naturlige) går skjebnemaktens ærend og tvinger Kareno inn i de gamles rekker. Dermed bekrefter Kareno sine egne ideer fra *Ved rikets port*, og oppfyller sin egen profeti. Her forenes, ifølge Nærø, ide og natur (Ibid: 116). Nærøs lesning forutsetter at Kareno har et «forskrudd» verdensbilde, og at han lever i sin egen vrangforestilling helt til han i *Aftenrøde*, møter «virkeligheten». Selv om Nærø har flere gode observasjoner og synspunkter på *Livets spill*, er hans forståelse av Kareno en jeg ikke deler.

Forholdet mellom Teresita og Kareno er, i Nærøs oppfatning, for enkelt. Teresita er en femme fatale-klisje anno 1890-tallet, det vil si: hennes store seksuelle appetitt og mandige trekk og maktbegjær gjør henne til en stereotype som Kareno ikke kan forstå seg på (Ibid:113). Kareno er til gjengjeld opptatt av typiske borgerlige ting som karriere og anerkjennelse, samt sex. Det er disse vanlige drivkreftene som styrer Kareno, og som gjør at han ikke klarer å fortsette arbeidet med avhandlingen, og da personifisert i Teresita (Ibid: 113). Kareno i *Livets spill*, er i Nærøs analyse det Nettum kalte Kareno i *Ved rikets port*, nemlig en skrivebordsfilosof. Men Nærø går litt lenger enn Nettum, for han tolker Karenos utsagn om å reise «Kimæren»,

som at han vil erstatte den objektive virkeligheten med sin egen subjektive oppfattelse (Ibid: 112). Dette leser Nærø som bevis på at Karenø ønsker å erstatte en objektiv virkelighet med sin subjektive. Nærø drar veksler på Nettums analyse av Karenø, som skriver at i *Livets spill* representerer Karenø en faustisk erkjennelsestrang (Nettum 1996: 24). Dette er i Nærøs oppfattelse i beste fall en sannhet med modifikasjoner. Om Karenø, skriver Nærø, ser sin gjerning i forlengelse av Goethe og Faust, så er det lite som tyder på en faktisk streben etter sann erkjennelse. Som lesere, fortsetter Nærø, ser vi aldri Karenø arbeide, og han er mest opptatt av sine egne forestillinger og ideer, og ikke av virkeligheten (Nærø 2014: 112-113). Vi ser aldri Karenø arbeide, men kan det alene være argument mot at Karenø representerer en faustisk erkjennelsestrang? Nærøs Karenø er så oppslukt av seg selv, og sin egen subjektivitet at han ikke har øye for noe annet. Dermed blir det Nærø forbinder med den faustiske erkjennelsestrang – sann (natur)erkjennelse – en umulighet. Nærø er ute etter stykkets «løsning» eller verdier som forklarer de dramatiske personenes undergang, som han til slutt finner i trilogiens siste del.

Samtlige er inne på den biologiske kampen Karenø må tape. På samme tid er fokuserer Hamsuns samtidige, Christensen, et annet fokus enn Nettum, og delvis Figueiredo, på *Livets spill*. Christensen fokuserer på livets brutale tilfeldigheter, på den indre styrende motor som mennesket ikke kan temme eller beherske, og ved denne skuen kjenner på både fryd og frykt. Livet selv tar en sentral og avgjørende plass i hans analyse av stykket, med Teresita som en personifikasjon av stykkets tanke. Nettum ser derimot, som Bødtker, en kjærlighetstragedie hvor livets blinde vilje får et negativt fortegn: det er til syvende og sist Karenos manglende evne til å stå mot sine biologiske behov som overvinner ham, og fører til sitt eget og Teresitas fall. Figueiredo befinner seg i en mellomposisjon, men legger vekt på aldersproblematikken trilogien spenner opp, og ser dermed Karenos ettergiven for sitt begjær, i likhet med Nettum, som et fall. Nærø er for opptatt av å finne løsninger.

Som vi har sett er det visse trekk som går igjen. Nettum, Figueiredo og Nærø ser alle at det finnes visse før-ekspresjonistiske trekk i *Livets spill*. Men akkurat hva disse trekkene er, går ingen av dem langt inn på. Dette mener jeg henger sammen med hvordan de behandler den nietzscheanske filosofien i trilogien. Nettum tar filosofien seriøst, men først og fremst for å vise at den undergraves og at Hamsun tok avstand fra filosofien. Figueiredo ser den også, men forfølger den ikke i sin analyse. I stedet har filosofien blitt avvist eller sett på som lite relevant utover det at den setter Karenø i opposisjon. De setter ikke filosofien i sammenheng med de før-ekspresjonistiske trekkene. Når *Ved rikets port* kalles et *Forspill* mener jeg det er grunn til å ta filosofien, som er et av hovedmotivene i verket, på alvor, og undersøke hva det kan ha å si for *Livets spill*. Med et større fokus på filosofiens innhold og rolle vil jeg flytte fokus fra

alderdom til livets blinde brutalitet, og videre skal jeg også argumentere for at det er en sammenheng mellom filosofien og de før-ekspresjonistiske trekkene. I det videre vil før-ekspresjonistiske trekk, en nietzscheansk filosofi og den blinde styrende motor inneha en sentrale. Spørsmålet blir da om ikke disse tre aspektene kan henge tettere sammen, og være en forutsetning for dramaformen *Livets spill* har fått? Innledningsvis stilte jeg spørsmålet om nietzscheansk filosofi krever en annen form, men her skal jeg gå enda lengre, og problemstillingen jeg skal forfølge i denne oppgaven lyder som følger: Er *Livets spill* Hamsuns forsøk på en (moderne) versjon av en nietzscheansk-gresk tragedie?

2.2 Vitalisme, Nietzsche og Hamsun

Vitalisme er et fenomen og en bevegelse, en strømning, som kommer til uttrykk innenfor naturfilosofi, i menneskers hverdag⁹ og i kunstnerisk virke rundt 1900. Kjernen i vitalisme er en livsfilosofi, det vil si en holdning til livet og en antagelse om en autonom, ikke-transcendent livskraft. Nietzsche er en av foregangsfigurene for vitalismen, og forbindelsen mellom Hamsun og Nietzsche blir favnet av strømningen vitalisme. Med en så bred bevegelse kan være problematisk å innsnevre på en anvendbar måte. Sven Halse har i to artikler gjort tilløp til å avgrense fenomenet eller begrepsliggjøre det på en måte som vil være fruktbar for kulturanalyser. Vitalisme må sees på som et motreaksjon mot den rasjonelle, materialistiske og reduksjonistiske naturvitenskapen. Dette gjør, ifølge Halse, vitalisme til en form for anti-begrep (Halse 2004: 1). Innenfor litteraturen kan vi da si at det er en reaksjon på naturalisme og realisme. Med et så uhåndterbart begrep, hvordan kan man ta det i bruk? Halse tar til orde for at enhver analyse av vitalistiske trekk i litteratur – eller annen estetisk fremtredelse – må inneholde en karakteristikk av de elementer som fremstår som vitalistiske eller vitalistisk inspirerte. Også forbindelsen mellom den estetiske fremstillingen og den vitalistiske livsfilosofien må påvises (Ibid: 7). Dette er fordi han anser den filosofiske vitalismen for å være grunnlaget for den estetiske vitalismen (Halse 2006: 124). Jeg kommer til å avgrense min bruk av vitalisme med utgangspunkt i Nietzsche.

Friedrich Nietzsche og Arthur Schopenhauer utgjør i Anders Ehlers Dams bok *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900* (2010) den idehistoriske rammen for vitalisme.¹⁰ Dam forklarer at Schopenhauer kan knyttes til den livsfornektende linjen, mens Nietzsche kan knyttes til den livsbekreftende:

⁹ Reformklær og utendørsaktiviteter (se Halse, 2004)

¹⁰ Dam påpeker at også andre tenkere som er relevant i sammenheng med vitalisme, deriblant andre Henri Bergson, men at han anser Schopenhauer og Nietzsche som de viktigste i dansk sammenheng, både med tanke på

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

Det er i denne definisjonen tale om en grunnleggende holdning til livet. Livet står i sentrum for forståelsen av vitalismen, og da kan Dam tillate seg å snakke om en positiv og en negativ vitalisme. Han gjør disse til to sider av samme sak, i stedet for fundamentale motsetningspar. Den negative vitalismen kan også inngå i begrepet dekadanse, et begrep Dam i denne definisjonen gjør overflødig, men som i et historisk perspektiv er viktig fordi dekadansen er det forutgående for den *egentlige* vitalismen, den positive. Den positive vitalismen er en reaksjon på dekadanse, og dermed avhengig av dekadansen. Det er et tvetydig begrepspar som lett kan slå over i hverandre.

Faktiske historiske forhold utgjør en viktig grunn til å lese *Livets spill* med utgangspunkt i nietscheansk vitalisme. Selv om forholdet Nietzsche/Hamsun er et mye diskutert forhold, har det for Hamsun-forskningen vært rimelig klart at Hamsun har latt seg inspirere i Nietzsche, men akkurat hvordan Hamsun har fått tilgang til Nietzsche og til hvilket tidspunkt har vært vanskelig å fastsette. Beyer peker i sin tobindsbok om *Nietzsche og Norden* (1959) på at Hamsun, før han kjente til Nietzsche, synes å dele visse syn eller holdninger, noe som kan ha gjort ham ekstra mottagelig for Nietzsche (Beyer 1959: 95). Det Beyer refererer til som «Nietzsches røst» dukker først gang opp i *Mysterier* (1892), og da er det den mest allmenne tendens i Nagels holdning som er beslektet med Nietzsche:

[...] den åndsaristokratiske holdningen parret med gavmildhet, forakten for demokratiet, beundringen for overskuddsmenneskene og 'de store befalere', immoralismen, instinktmoral, forakten for massen, liberalismen, nyttehensynet og den 'allvitende' vitenskap, beundringen for 'der vornehme Mensch', det dionysiske, det ekstatisk, livprisningen av festens og viljens kraftsvulmende rus (Ibid: 95-96).

Dette er for Beyer også tendensen i *Ved rikets port*, men der *Mysterier* er «brilliant», blir Hamsuns omgang med det nietscheanske stoff i filosofen Karenos munn en banalisert nietscheanisme (Ibid: 100).¹¹ Beyer mener at *Ved rikets port* er inspirert av Nietzsche, og

innflytelse, og når det gjelder filosofiske grunnfigurer (Dam 2010: 23). For meg utgjør Schopenhauer og Nietzsche et konkret utgangspunkt for en idehistorisk bevegelse som er mangesidig, kompleks og omdiskutert.

¹¹ Beyer argumenterer for at det psykiske portrettet av Karenos og hans aldringsprosess er fint laget, mens det er filosofiens banalitet og klisjeaktige uttrykk som trekker trilogien ned, og gjør at Hamsun mislykkes. «Hovedemnet i trilogien er alderdommens tragedie; den viser hvorledes den aldrende mann svikter sin ungdoms idealer og

Livets spill av Strindberg (Ibid: 99). Dermed skaper han det som synes å være et klart skille mellom forspillet og *Livets spill*. Samtidig som han mener den nietzscheanske røsten som først opptrer i *Mysterier* kan, påpeker han, like gjerne ha kommet fra Strindberg, og at det dermed er det sannsynligvis snakk om både direkte og indirekte påvirkning fra Nietzsche (Ibid: 96). Beyer sikrer dermed også Strindberg som mulig kilde.

Selv om det er veldig usikkert hvor og av hvem Hamsun ble introdusert til Nietzsche, er en sannsynlig introduksjonslinje Georg Brandes. Beyer er blant de som har antatt at Hamsun befant seg i København mens Nietzsche-striden mellom Høffding og Brandes pågikk (Ibid: 95). Lars Frode Larsen peker i sin litterære biografi om den unge Hamsun, *Radikaleren* (2001), på at den kronologien Beyer legger opp til, ikke stemmer. Larsen viser at Hamsun ankom København etter Brandes' foredragsrekke og forlot byen før Brandes fikk trykket *Aristokratisk radikalisme* i tidsskriftet *Tilskueren*, og striden med Høffding brøt ut (Larsen 2001: 123). Hamsuns første møte med en Nietzsche-tekst, resonnerer Larsen, er mest sannsynlig mars 1889, i et dobbeltnummer av *Ny Jord*, som trykket et utdrag av *Also sprach Zarathustra* (Ibid: 125). Tross dette utelukker ikke Larsen Brandes som en kilde til Nietzsche, men da gjennom personlig kontakt, og her åpner Larsen for at denne personlige påvirkningen allerede er til stede i *Fra det moderne Amerikas åndsliv* (1889) (Ibid.). Mellom 1889 og utgivelsen av *Mysterier* 1892 peker Larsen på at Hamsun har hatt anledning til å lese både *Aristokratisk radikalisme* av Brandes og *Friedrich Nietzsche. Hans Personlighed og hans System* (1890), en pamflett av den svenske forfatteren Ola Hansson (Larsen 2002: 269). I *Mysterier* finner Larsen flere formuleringer som ligner veldig på Nietzsches, men avslutter likevel med å si at det alt i alt nok var Strindberg som hadde mest innflytelse på Hamsun og Hamsuns modernisme (Ibid: 270).

Både Larsen og Beyer trekker i tvil hvor god kjennskap Hamsun hadde til Nietzsche, Beyer gjør det ved å peke på at Hamsuns nietzscheanske stoff er overflattisk og Larsen ved å vise at Hamsuns tilgang til Nietzsche går via Brandes og Strindberg. Når jeg likevel velger Nietzsches filosofi som utgangspunkt er det fordi det helt klart er snakk om et slektskap, i *Ved rikets port* og i *Livets spill* er det et ekko av nietzscheansk filosofi. Historisk sett er det naturlig å ta utgangspunkt i Brandes' tekst om Nietzsche, fordi det er høyst sannsynlig at Hamsun hadde kjennskap til denne. Et viktig poeng som både Dam og Larsen er opptatt av, er at den tidlige Nietzsche-resepsjonen i Norden hadde en tendens til å bruke Nietzsche til sine egne formål, og Brandes er ikke et unntak (Larsen 2001: 123, Dam 2010: 156-57). Dette plasserer Brandes'

synsmåter. Og dette er gjennomført med en subtil psykologi. Men som idédrama er disse skuespillene svake fordi idéene er ferdige klisjeer» (Beyer 1959: 100). Igjen er det en nedvurdering av det nietzscheanske i Hamsuns verk. Denne gangen er det derimot dybden i behandlingen av Nietzsches filosofi som er ankepunktet.

Nietzsche i en spesifikk historisk setting. Brandes' Nietzsche er preget av en mistro til demokratiet og troen på åndsaristokraten. Sannsynlig er det at samtiden og det litterære miljøet Hamsun tidvis frekventerte, var opptatt av Nietzsche, som Figueiredo sier det, var nietzscheansk elitisme i en periode tidens tanke (Figueiredo 2014: 85), og det er nærliggende å mene at Hamsun i hvert fall stiftet et indirekte bekjentskap med dikterfilosofen. Det er et nietzscheansk ekko i Kareno-trilogien, og det går inn i denne historiske settingen.

Den påfølgende delen vil ta for seg Georg Brandes' introduksjon av Nietzsche i *Aristokratisk radikalisme*, her vil det bli lagt vekt på en antiliberalisme eller en antiliberalistisk holdning. Dette er fordi det liberalistisk, borgerlig tankegods i *Ved rikets port* blir møtt av en sterkt Nietzsche-påvirket antiliberal og antiborgerlig Kareno. Det danner et viktig bakteppe for *Livets spill* fordi disse ideene spilles ut i dramaet. Videre vil jeg gjøre rede for det dionysiske og det apollinske fra *Tragediens fødsel* som jeg bruker som et teoretisk rammeverk som lar meg belyse en nietzscheansk metafysikk som er bestemmende for *Livets spills* form.

2.3 Aristokratisk radikalisme

«Et nytt ideal er i vore dage i færd med at danne sig, der i lidelsen ser en livsbetingelse, en lykkebetingelse, og som i en ny kulturs navn bestrider alt, hvad vi hidtil har kaldt for kultur» (Brandes 1960: 55). Slik lyder Brandes' sluttkommentar til kapittel V i *Aristokratisk radikalisme* (1889). Det idealet Brandes sikter til, inneholder en kristendoms- og moralkritikk som Brandes ett år tidligere hadde introdusert i en forelesningsrekke holdt ved København Universitet. Brandes' presentasjon av Nietzsches verker hadde en stor og umiddelbar innvirkning i Norden, essayet og foredragene yppet til kulturkamp. I sin diskusjon rundt den tidlige Nietzsche-resepsjonen i Danmark, påpeker Dam at den tydelige Brandes-påvirkede forståelsen av Nietzsche i løpet av 1890-tallet ble forskjøvet til etter hvert å fokusere mer på det Dam refererer til som den vitalistisk-metafysiske siden av Nietzsches filosofi, en side som la større vekt på *Tragediens fødsel* og det dionysiske (Dam 2010: 155). Nietzsches angrep på moral og kristendom er det viktigste for Brandes, og det er dette han mener Nietzsche vil bli husket for (Brandes 1960: 5). Dam skriver at den Nietzsche Brandes presenterer er den som har en «nytteverdi», altså, resonnerer Dam, hadde ikke Brandes mistet troen på at litteraturen skal tjene noe utenfor seg selv. Men det som hadde forandret seg var den tidligere så fremtidspositive Brandes, som rundt 20 år tidligere hadde oppfordret forfattere til å sette «problemer under debatt», var blitt skeptisk til det middelmådige demokrati og til liberalismen som bar demokratiets og frihetens fane (Dam 2010: 161).

Kultur er startpunktet for Brandes' utforskning av Nietzsches kritikk av samtiden. Brandes forklarer Nietzsches begrep om kultur som det samme som ensartet kultur. «For at være ensartet må en kultur have nået en vis alder og bleven så stærk i sin ejendommelighed, at den har gennemtrængt alle livsformer» (Brandes 1960: 9). Om man er en del av en ung kultur, forklarer Brandes, er det på ingen måte krise, men det gjelder å dyrke frem de som kan føre kulturen fremover. I sin samtid, skriver Brandes, så Nietzsche med forbløffelse på motsetning mellom mangelen på sann kultur og den selvtilfredse troen på å besitte den eneste sanne kultur (Ibid: 11). Det Nietzsche sikter til er det han kaller en «upersonlig» dannelse. Nietzsche, forklarer Brandes, viser at det å vite mye og ha lært mye, ikke er et tegn på kultur, men på stilløshet (Ibid: 10). Nietzsche mener, ifølge Brandes, at den største ulykken er om et land tror seg kultivert, altså som *dannet* (Ibid: 11). Brandes utdyper Nietzsches syn på den som tror sin upersonlige dannelse er egentlig kultur: om en person får høre at egentlig kultur er ensartet kultur, tror han seg kultivert, dette er fordi han overalt rundt seg får bekreftet sin upersonlige dannelse av folk som har gått samme skole som han selv. Dette har, ifølge Brandes, Nietzsche i 1873 døpt for *dannelsesfilistrene* (Ibid). Å tro seg selv dattet er ikke tegn på eller middel til å oppnå en sterk ordentlig kultur, men heller et tegn på en dekadent kultur. Grunnen til gapet mellom sann kultur og troen på at man besitter den eneste formen for kultur er at den gruppen mennesker som har makten i et samfunn anser sin egen upersonlige dannelse som den eneste egentlige kultur. Harmonien eller enigheten som dannelsesfilistrene ser rundt seg er en konsensuskultur, som får den konsekvens at all streben sykner hen og alt som er igjen er tretthet (Ibid: 12). Det er altså en syk kultur som lider under illusjonen av at det er sunt, men som virkelig er dekadent.

Alle blir, skriver Brandes, født inn i det han kaller «dannelsesfilistersamfundet» (Ibid: 12). Altså samfunnet som sådan, som er bygd opp rundt institusjoner som skal utdanne mennesker til å bli som samfunnet vil de skal være, en upersonlig dannelse som reflekteres og bekreftes i andre mennesker og samfunnets institusjoner som lærer oss våre meninger. Det finnes mennesker, skriver Brandes, ungdom, som yter motstand mot konsensus-samfunnet. De ungdommer som har et større anlegg for å bli det Brandes refererer til som virkelige mennesker, gjør større motstand mot å følge mengden som det borgerlige samfunn utgjør (Ibid: 12). De ser seg da om etter forbilder, skriver Brandes, som kan hjelpe dem på veien, virke frigjørende før de bryter med dem, slik Nietzsche leste, og senere brøt med Arthur Schopenhauer. Nietzsche, skriver Brandes, mener det er tre menneskeskikkelser fra nyere tid det er verdt å etterligne. I *Aristokratisk radikalisme* introduserer Brandes de: det er Goethes Faust, det schopenhauerske menneske, og Rousseaus menneske (Ibid: 16). Faust er en verdensbeskuer, skriver Brandes, og

ikke et virkende menneske, ikke en verdensbefrier. Det schopenhauerske menneske er den som tar på seg den lidelse det er å si sannheten: Lykken er en umulighet, tenker det schopenhauerske mennesket, det høyeste mennesket kan nå, er et heltmodig liv hvori det kjempes med de største vanskeligheter, som, legger Brandes til, kan komme andre til gode (Brandes 1960: 16).¹² Nietzsche har respekt for Schopenhauer fordi han forteller sannheten, men Schopenhauer er også syk, og søker å døyve lidelsen gjennom kunst, da spesielt gjennom musikk.¹³ Samfunnet krever at dens medlemmer deler de samme *grunnleggende* idealer, verdier og normer, altså konformitet, og dermed blir mange av de ualmannelige mennesker før eller senere tvunget til å gjøre innrømmelser og unnskyldte seg sin ungdoms eskapader (Ibid: 14). De tre mennesketypene blir da modellene for de ualmannelige mennesker, som i det øvrige samfunnet – konsensus-samfunnet – møter motstand som gjør livet deres surt.

Den Nietzsche Brandes presenterer er spesielt i opposisjon til den engelske velferdsmoral og de engelske moralistene.¹⁴ Velferdsmoralens lov, er ifølge Brandes, å skaffe så mange som mulig så mest mye lyst og så lite ulyst og lidelse som mulig. Til dette spør Brandes om ikke lyst og ulyst står i et avhengighetsforhold, om ikke smerte er en forutsetning for lykke? (Ibid: 31) Brandes tar her noen forbehold, men det er Nietzsches spørsmål Brandes her stiller. Nietzsche mener sterke mennesker lager sin egen indre moral, dens viktigste og uvurderligste funksjon, er at det er langvarig tvang. Det Nietzsche, ifølge Brandes, her sikter til, er at mennesket kun under tvang når sin utvikling. Dette er ikke vold mot naturen, det er naturen (Ibid: 32). Det skal adlydes, skriver Brandes, en eller annen eller et eller annet, lenge – ellers går man til grunne, det er fordi dette er naturens pliktbud. Dette naturens pliktbud, forklarer Brandes, henvender seg ikke til mennesket som individ, men som rase (Ibid: 33). Velferdsmoralen derimot, forteller Brandes, er det som Nietzsche mener tjener samfunnet, men ikke enkeltindividet. Dette gjøres, skriver Brandes, ved å lære mennesker uselviskhet, om å være uegennyttig og hjelpe sin neste. Nietzsche peker, ifølge Brandes, på motsigelsen i det Brandes refererer til som «pliktlære»: den krever og anbefaler forsakelsen av jeget til fordel for

¹² Et tydelige uttrykk for nytte, og det er mer Brandes enn Nietzsche. Et eksempel på det Dam pekte på: nemlig at Brandes ikke har gitt opp nyttefunksjonen helt.

¹³ Nietzsche betyr også at han selv er syk, forskjellen er at han er klar over det og vil komme igjennom det. Brandes kan fortelle at det var Nietzsches sykdomsperiode i begynnelsen av 30-årene som åpnet han for livet, og videre at dette er bakgrunnen for Nietzsches filosofi. Nietzsche tar for seg verdier, skriver Brandes, og undersøker dens grunnvoller: Nietzsche setter altså spørsmålsteget ved det som samfunnet og mennesker har tatt for gitt (Brandes 1960: 30). Ut fra dette er Nietzsche i ferd med å etterlate seg sykelige pessimismen: «Og så stiger ud af den lange sygelighed en lidenskabelig attrå efter sundhed, den sit helbred tilbagevindendes glæde over livet, over lyset, over varmen, over sindets lethed og frihed, over tankens overblik og horisont, over 'syn af nye morgenrøder', over den formende evne, den digteriske kraft» (Ibid).

¹⁴ I vår sammenheng er moralistene liberalistene.

et annet jeg (Ibid: 32). Denne pliktlæren er myntet på individet. Den er unaturlig og urimelig, den er, mener Nietzsche ifølge Brandes, en oppskrift mot lidenskapen, og den alminneliggjør noe som ikke kan alminneliggjøres, det vil si den enkeltes egne verdier og moral. Eller som Brandes uttrykker det: «Vi indser ret vel, at vore meninger om det ædle og gode, vore moralske værdsættelser er kraftige løftestrænger, når det gælder handling, men vi må begynde at lutre disse meninger og selvstændigt skabe os nye værdi-tavler» (Ibid: 33). Altså må mennesket selv være utgangspunkt for sin moral og adferd, og ikke la seg styre av pliktlæren, som er upersonlig og undertrykker naturens egen moral. Nietzsches standpunkt er, ifølge Brandes, at velferds-morale og de engelske moralister er et ledd i omdefineringen av det som er skadelige for enkeltmennesket til å bli moralsk riktig, altså pliktlæren. Medlidenhet og uselviskhet kritiserer Nietzsche, ifølge Brandes, for å være det motsatte av det fremstilles som. Det er ikke uselvisk, men egoistisk og motivert av feighet, kjedsomhet og selvtilfredsstillelsen det fører med seg å heve seg over noen ved å måtte trå hjelpende til (Ibid: 36). Nietzsche klamrer seg, skriver Brandes, i sitt angrep til ordet «nesten», som i det kristne budskapet: «elsk din neste». Det «uselviske» har, ut fra dette budet, blitt selve den moralske verdi, og de engelske moralister forklarer dette ut fra at de man hjalp eller gjorde gode gjerninger mot kalte handlingene «gode», denne opprinnelige årsak, skriver Nietzsche ifølge Brandes, har man senere glemte opprinnelsen til, og dermed har de uselviske handlinger i og for seg blitt noe godt (Ibid: 37). Dette er, mener Nietzsche, høyst umoralsk fordi det er falskt og «egentlig» en slags ondskap, god moral er noe individet må definere selv, ut fra seg selv.

Videre forklarer Brandes Nietzsches argumentasjon for at det ikke finnes «gode» og «onde» mennesker, men bare gradforskjeller: god, i betydningen «førsterangs», og slett, i betydningen «jevnt» og dermed ikke ensbetydende noe nedsettende. Ifølge Brandes forklarer Nietzsche de sterke som de fornemme, hos de utgår moralen fra en bekræftelse, en bejaen. De er sterke fordi de bejaer. De fornemme ser med en viss forakt på mengden, men også med en viss overbærenhet og beklagelse over den kuede klasse av slaver som ser med hat og nag på herskende kaste, de fornemme. «Mens den fornemme moral var den store selvfølelses udslag, en stadig bejaen, er slavemoralen et stadigt nej til et andet, et *du må ikke*, en negation» (Ibid: 40) Det er altså slik at mens de Nietzsche omtaler som de fornemme, de som bejaer, tar utgangspunkt i at de selv er lykkelige, blir slavens moral definert ut fra de fornemme og det hat slavene forbinder med dem. De gode er, for slavene, dem selv, de som lider, mens de fornemme er de onde. Nietzsche forklarer den moderne falske moral ut fra nag og misunnelse. Slavemoral er nagmoral der alle idealer blir omgjort: avmakt har blitt godhet, engstelighet til

ydmykhet, underkastelse til lydighet er eksempler på omdefineringen av verdier (Ibid: 41). Resultatet er at ynkelighet har blitt en utmerkelse: Gud tukter den han elsker.

Dermed er det, ifølge Brandes' Nietzsche, slik at de som lager et system ut av sin lidelse, med gudereligion, er de verste. De ser på sin lidelse som en gjeld som skal tilbakebetales, og på etterlivet som en belønning. De går ut fra at de er de gode og rettfærdige, og de hater ikke sine fiender, de som har forvoldt dem vondt. Det de derimot hater er uretten, ugudeligheten. «Hvad de håbede på, var ikke hævnens sødme, men retfærdighedens sejr» (Ibid: 41). Disse stiller seg passive til egen lidelse og liv, og lengter mot døden, bort fra livet.

Nietzsche, gjør det Brandes kaller et lidenskapelig forsøk på å vise at den moderne falske moral ikke kan tilbakeføres til en naturlig gjengjeldelsesdrift eller hevnfølelse – slik, opplyser Brandes, Stuart Mill søker å vise i tredje kapittel av det Brandes refererer til Mills *Nytte-moral* – men til nag og misunnelse (Ibid: 40-41). Stuart Mill, skriver Brandes, forsøker med sin nyttemoral å forklare hvordan rettfærdighetsfølelsen har utviklet seg av det dyriske begjær etter å gjengjelde en skade eller et tap (Brandes 1960: 40). Nietzsche bestrider rettfærdighet som konsept, rettfærdighet er oppstått av misunnelse.

I mangt et moderne krav på retfærdighet klinger en tone af almueagtigt nag og misundelse med. Uvilkårligt har manges moderne videnskabsmand af borgerlig eller småborgerlig afstamning set noget større og værdifuldere end rimeligt var i de tilbakeslagets sindsbevægelser, som findes hos længe undertrykte: had og avind, nag og hævnthirst (Ibid: 44-45)

I den moderne tid får dette krav om rettfærdighet fra lavere klasser gjennomslag hos de som sitter med makt, de av borgerlig avstamning. Rettfærdighet finnes ikke i en naturlig form, det er en konstruksjon skapt av misunnelse. Og Nietzsches argumentasjon for dette er at naturen ikke er konstruert ut fra motsetningene rettfærdig og urettferdig, naturen handler kun om makt: «I og for sig er en tilføjelse af skade, en overvælden, udnyttens, tilintetgørens ikke uret, kan ikke være det, da livet i sit væsen, i sine grundfunktioner kun er overvælden, udnyttens, tilintetgørens.» (Ibid: 45) Dette er helt sentralt i *Livets spill*, for her kolliderer liberalistenes oppfatning av rettfærdighet med antiliberalisten Karenos synspunkter.

Synet på rettfærdighet henger nøye sammen med synet på menneske og liv. Liberalistene mener at det først og fremst gjelder å berge livet, og samtidig skaffe flest mulig mest mulig lykke. Men å berge livet er, ifølge Nietzsche skriver Brandes, bare livets minimum: livet vil ikke bare bevare seg selv, det vil også forøke seg, og derfor begjærer det makt. Brandes påpeker at mellom Nietzsches begrep vilje til makt og Schopenhauers vilje til liv ikke finnes noen prinsipiell forskjell: «thi kampen for tilværelsen fører nødvendigvis til magtens kamp og kampen om magten.» (Ibid: 46) «Vilje til makt» er altså «vilje til liv». Det som skiller Nietzsche

fra Schopenhauer og den moderne humanisme forøvrig, er gleden ved denne kampen, et sant fremskritt skjer ikke uten offer. Å bevare menneskeliv bare for individets skyld, er barbari og forkastelig. Om noe, som for eksempel rettsvesenet blir hevet over kampen, hvis noe blir sett på som suverent, så er det et livsfiendtlig prinsipp, som bryter ned menneskehetens mulighet for sant fremskritt. Sant fremskritt ville være å dyrke frem affirmative, livsbejaende mennesker, overmennesker. De som bekrefter livet som positivt i og for seg selv, er herremennesket.

Dette går til kjernen i vitalismen, eller som Dam ville ha kalt det, positiv vitalisme, fordi holdningen til livet er bekreftende. Den radikale aristokrat formulerer sin egen moral ut fra seg selv, som et selvpålagt bånd i tråd med naturen fordi han selv er natur. Dette presenterer Brandes sammen med en kritikk av liberalistene og kristendommen, vitalismen inngår her i en samfunnskritikk. Kulturen er grunnleggende syk, og dette som følge av at samfunnets grunnpilar moralen, ikke er høyverdig, men råttent og grunnlagt på misunnelse og hat. Mennesket er ikke fritt, men indoktrineres eller temmes etter samfunnets behov. De som kan redde kulturen, de store mennesker, har ikke ideelle forhold, og de motarbeides hele tiden. Dermed står vitalismen i sterk opposisjon til det samfunnet som Brandes beskriver. Fra den livsbekreftende holdningen vitalismen består i, utgår altså en sivilisasjonskritikk. Også i det som kan refereres som Nietzsches estetiske teori, er kritikken av sivilisasjonen og holdningen til livet grunnleggende.

2.4 Det dionysiske og det apollinske – det egentlige og det tilsynelatende

Den metafysiske siden ved Nietzsche kommer til uttrykk i det som har blitt regnet for et av ungdomsverkene hans: *Tragediens fødsel*. Å knytte metafysikk til Nietzsche kan synes motsetningsfullt. Nietzsche er nettopp kjent for å være metafysikk-knuser. Nietzsches metafysikk er livet i og for seg selv, men nettopp derfor skal det bekreftes, fordi det er livet selv, og det sant dionysiske bekrefter livets egen lov som den eneste egentlige verdi. Nietzsche selv skriver om *Tragediens fødsel* i *Ecce homo* (1908): «Den er i dypeste forstand nihilistisk, mens *livsbekreftelsens* ytterste grense er nådd i det dionysiske symbol» (Nietzsche 2011: 60). I kjernen av *Tragediens fødsel* er de uforsonlige grunnformene, det dionysiske og det apollinske. Ved å la det dionysiske stå for den egentlige verden, en verden som ligger «under» det apollinske så blir det et to-verdener system bygget på Schopenhauer, og det kan dermed snakkes om en metafysikk (Clark 2009: 161).¹⁵ I kjernen av den greske tragedie er, ifølge Nietzsche,

¹⁵ I antologien *The Routledge Companion to metaphysics* skriver Maudemarie Clark om Nietzsche metafysikk og antimetafysikk. I Nietzsche tidlige fase, som inkluderer *Tragediens fødsel*, bygger han på Schopenhauer, og opererer dermed med en to-verdener-metafysikk. Det er først i den midtre perioden, som Clark også refererer til

den midlertidige forsoningen mellom det apollinske og det dionysiske som en bekreftelse av livet, og i det er sammenhengen mellom det apollinske, det dionysiske og tragedien det her skal redegjøres for.

Dam skriver at Brandes' *Aristokratiske radikalisme* i grunnen er udionysisk, og selv når han omtaler Dionysos, er det en mild Dionysos, uten kaos og potensielt ødeleggende kraft (Dam 2010: 158). Det uforsonlige har hos Brandes liten plass, men han tar opp *Tragediens fødsel*, og bemerker at det er den greske kultur som viser seg å være Nietzsches satspunkt, også for den senere produksjonen. Brandes griper også tak i det mest sentrale ved *Tragediens fødsel*, det dionysiske og det apollinske som motsetningen mellom billedkunst og musikk, drømmen og rusen, og hvordan disse motsetningene forenes i tragedien:

Foroven [det apollinske] hersker skjønnhet, mål og måte; men derunder bølger frit naturens overmål i lyst og kval. Set fra Nietzsches senere utviklingstrin af, røber sig den dybere bevæggrund til denne forskende og sporende fordybelse i den græske oldtid. Allerede på dette tidspunkt skimter han i det, som gælder for pligtlære, et forringelsesprincip overfor naturen, søger en grundvæsenlig modsætning til det og finder den i det rent kunstneriske, kristendomsfjerneste princip, som han dømmer *dionysisk* (Brandes 1960: 28)

Som Dam påpeker, er det dionysiske her mildt, og fungerer først og fremst som en motsetning til kristendom. Og Brandes ser allerede her spor av pliktlæren, som vi har sett er en fornektelse av naturen. Brandes beskriver det apollinske som overflaten, nemlig skjønnhet, mål og måtehold, mens det dionysiske her er en motsetning til dette, og først og fremst et kristendomsfiendtlig prinsipp. Nietzsche, skriver Brandes, svermer for en gjeninnførelse av tragisk kultur inspirert av grekernes kultur, båret frem av en ung slekt med sinnets «uforferdethet». Med dette peker Brandes på at Nietzsche søker sunnhetens pessimisme, en pessimisme han har funnet i oldtidens greske kultur (Ibid: 28). Det kan altså synes som at det viktigste i *Tragediens fødsel* for Brandes er at det er her Nietzsche først forkaster Schopenhauer, altså velger en bekreftelse av livet fremfor en negasjon av det. I det følgende vil jeg gå nærmere inn på funksjonen til det apollinske og dionysiske med utgangspunkt i *Tragediens fødsel*.

Apollon og Dionysos er de greske gudene som har gitt navn til de to erkjennelses- og kunstformene Nietzsche operer med i *Tragediens fødsel*. De finnes iboende i naturen som erkjennelsesformer, og i kunsten som motsetningsfulle former. «Til Apollon og Dionysos, deres to guder for kunst, knytter seg vår erkjennelse av at det i den greske verden består en uhyre

som den «positivistiske» at Nietzsche kritiserer metafysikken, og da spesielt to-verdner-metafysikken som blant annet Kant og Schopenhauer er representanter for, da blant annet i *Menneskelig, altfor menneskelig*. (Clark 2009: 161)

motsetning i opphav og mål mellom den bildende kunst – den apollinske – og musikkens ikke-billedlige frembringelse – den som stammer fra Dionysos» (Nietzsche 1993: 37). Motsetningen går mellom det tilsynelatende og det egentlige (Ibid: 129). Det apollinske er illusjonen: skjønnhet og overflate, mens det dionysiske er sannheten: grusom og dyp. Denne motsetningen er noe mennesket selv forfatter inne i seg, og gjennom den menneskelige hånd kommer det til uttrykk i kunst.

Apollon er guden for alle billedskapende krefter. Nietzsche nærmer seg det apollinske gjennom drømmen. Mennesket vet at drømmen er en illusjon, men den oppfattes likevel som nær og virkelig. I drømmen finnes det en helhet og skjønnhet, og et mareritt drømmes med lyst, fordi drømmeren forfatter at han er trygg, at det nettopp er en drøm. I kunsten er bildet og statuen gode eksempler på apollinsk kunst, og Homer er den fremste apollinske dikter, i *Odysseen* finnes kun overflate. Nietzsche låner en måte å forklare det apollinske på fra Schopenhauer. «Man kan betegne Apollon som det herlige gudebilde for *principium individuationis*. Fra dets geberder og blikk taler til oss all den lyst og visdom som er knyttet til det tilsynelatende, og til dets skjønnhet» (Ibid: 39-40). Schopenhauers bilde på individuasjonsprinsippet er en skipper i en liten båt på det grenseløse og faretruende dionysiske havet. Han stoler på sin svake farkost, selv om havet stormer rundt ham. Illusjonen skipperen har, er at båten er under hans kontroll, og dermed at han styrer sin egen skjebne. Det er et klart avgrenset område som er oversiktlig og håndterbart. Ved å holde fast i illusjonen opprettholder mennesket seg selv. Individuasjonsprinsippet gjør det mulig å forholde seg rolig i en verden som er full av lidelse (Ibid: 39). Det apollinske er menneskets illusjon som opprettholder en ordnet verden.

Dionysos er rusens gud. I rusen opphører individet og man blir ett med alt rundt seg, subjektet forsvinner inn i selvforglemmelse. Mennesket forsones ikke bare med hverandre, men også med sin undertrykte natur. Rusen er ifølge Nietzsche en av to mulige veier til det dionysiske, den andre er våren som gjennomtrenger alt med lyst med sitt blotte nærvær (Ibid: 40). Den dionysiske visdom går ut på at individet er betydningsløst, eksistensen lar seg ikke forklare, den har ikke mening. I kunsten er det musikken, den dityrambiske oldtidens lyriker, personifisert med dikteren Arkhilokos som er dionysisk i sitt uttrykk (Ibid: 51). Musikk kan finnes i en apollinsk forstand, det er apollinsk kunst i toner, men da er det først og fremst bilde i form av toner – som nettopp holder det uapollinske utenfor. Dionysisk musikk har derimot først og fremst rytme, og hele kroppen blir symbolikk fordi den må bevege på seg (Ibid: 44).

Gjennom det Schopenhauer kaller «verden som forestilling», og det Nietzsche kaller det apollinske, kan individet opprettholdes. Men rammene som opprettholder det tilsynelatende blir

til stadighet utfordret. Schopenhauer mener faren er størst for å ta feil av erkjennelsesformene – den apollinske og den dionysiske – når mennesket står overfor avvik eller ting som ikke stemmer overens med den tilsynelatende verden. Den innsikten mennesket da får, truer med å rive i stykker «verden som forestilling», altså den tilsynelatende verden og individuasjonsprinsippet, og bli erstattet med «verden som vilje», som er naturens blinde vilje, som Nietzsche kaller det, altså det dionysiske. Dette er Schopenhauers skrekksscenario fordi det fyller mennesket med gru, og all verdens lidelse blir synlig. Her skiller Nietzsche seg fra Schopenhauer. «Når vi i tillegg til dette gruelige tar med den berusende henrykkelse som stiger opp av menneskets innerste grunn, ja, av selve naturen ved den samme sønderbryting av det individualiserende prinsipp, får vi et innblikk i egenarten til dette dionysiske [...]»(Ibid: 40) Nietzsche anerkjenner skrekken Schopenhauer peker på, men ser i tillegg en berusende henrykkelse som ikke er negativ. Det er en positiv side ved sønderbrytingen av individuasjonsprinsippet, og innsikten i naturen som er en følge av sønderbrytingen, er innsikten i det egentlige. Denne innsikten ønsker Nietzsche å bejæ.

Fordi det dionysiske ikke bare er sønderbryting og ødeleggelse, men også skapende, er det viktig å omfavne det dionysiske, og ikke bare klamre seg til det apollinske. Mennesket, mener Nietzsche, trenger det dionysiske minst like mye som det apollinske for å kunne leve:

Der finnes mennesker som ut fra mangel på erfaring, av avstumpethet eller i følelse av egen sunnhet vender seg spottende og beklagende bort fra slike ytringer, som fra en folkesykdom. Men disse stakkarer aner ikke hvor likblek og spøkelsesaktig nettopp denne deres 'sunnhet' tar seg ut når de dionysiske svermerne bruser forbi, fyllt [sic] av glødende liv (Ibid: 40).

Det dionysiske fyller mennesket med liv og kraft. I det dionysiske gjenkjenner mennesket sin egen urgrunn og endelige bunn. Det pekes her fremover mot «de engelske filosofer» og deres sed og moral som dekadent og livsfornektende. De mener selv de gir menneskeheten frihet ved likhet, men virkelig frihet finnes kun i det dionysiske. I det dionysiske brytes alle stivnede bånd, fiendtlige begrensninger og de ytre formaliteter mellom mennesker (Ibid: 41).

Det tilsynelatende er apollinsk og skaper altså en illusjon av en ordnet og helhetlig verden, mens det dionysiske, som er det sanne og egentlige, er en kraft som truer med å ødelegge mennesket ved å ta fra det all mening, sammenheng og mål. De to kreftene står mot hverandre, og er hverandres motsetning. Hvordan kan de som motsetningsfulle grunnformer – om enn bare midlertidig – forenes?

Det apollinske og det dionysiske er gjensidig avhengig, skriver Nietzsche. Først i møte med det apollinske ble det dionysiske til kunst, og det apollinske sprenger sine rammer i møte med det dionysiske. I den greske tragedie snakker det dionysiske gjennom det apollinske (Ibid:

129). Dialogen og dramaet er for så vidt apollinsk, men den greske tragedien er muliggjørelsen av en dionysisk tilstand, og fremstiller noe som dionysisk sønderbryting av individet. Dramaet, skriver Nietzsche, er en apollinske sanseliggjøring av dionysiske virkninger og innsikter (Ibid: 67). Nietzsche mener den greske tragedie avslutter med en klang som aldri kunne ha tonet ut av det apollinske. Det apollinske har, som ren sokratisme, i stedet utviklet grep som for eksempel *deus ex machina* for å unngå det dionysiske. Men i tragedien viser det apollinske seg som det egentlig er: en tilsløring av det dionysiske. Mot slutten tvinges det apollinske til å utsi dionysisk visdom.

Tragediens grunnlag er myten som er det dionysiske utsagt gjennom det apollinske. «Den tragiske myte kan forstås bare som en billedlig fremstilling av den dionysiske visdom gjennom det apollinske tillegg. Denne fremstilling fører vår tilsynelatende verden mot de grenser hvor den forneker seg selv, og på ny søker tilflukt i vår sanne og eneste virkelighet» (Ibid: 130-131). Det er kun gjennom forening av de to prinsippene at man kan oppfatte og føle avgrunnen og samtidig se løsningen, som er en bekreftelse av livet, det vil si av avgrunnen. Gjennom den apollinske form kan det dionysiske gjøre seg forstått uten å knuse individet, og på den måten får individet mulighet til å bejæ meningsløsheten, som er livet. Myten oppstår i grenseområdet mellom det som kan forklares og det som ikke kan forklares, det er en motgift mot logikk og fornuft, samtidig som myten trengs fordi den forklarer ting fornuften ikke kan forklare, samtidig som den nådeløse dionysiske sannheten ikke fornægtes. For Nietzsche handler tragedien om møtet mellom det tilsynelatende og det egentlige, fordi dette igjen fører til innsikt. Den forteller sannheten, tragedien lar Dionysos tale gjennom Apollon, lar meningsløsheten med livet bli fortalt, sammen med en omfavelse av dette meningsløse, noe som muliggjøres gjennom myten.

2.5 En holdning til livet

Å gå idehistorisk til verks vil i kjernen si å lese Karenos-trilogien, og spesielt *Livets spill* med utgangspunkt i den vitalistiske strømning som en bred historisk bevegelse som lar seg tidfeste til rundt 1900. Det er flere grunner til at jeg har valgt å ta utgangspunkt i vitalismen. Holdningen til livet er sentral i vitalisme, og i egentlig vitalisme er det en affirmativ holdning til livet som er viktig. Hamsuns samtidige, Christensen, vektlegger nettopp at *Livets spill* tematiserer livets blinde vilje og brutale lek med menneskene, men hva er stykkets holdningen til denne brutale lek? Den senere resepsjonen har hatt en tendens til å lese Karenos med et schopenhauersk fortegn. Men hva skjer om man fortar en lesning av *Livets spill* fra et nietzscheansk,

livsbejaende ståsted i stedet for en lesning med schopenhauersk pessimisme til grunn? Dette er spørsmålet er en stor del av min motivasjon for prosjektet. Holdning til livet inntar en sentral posisjon i et skuespill hvor livet kan synes å inneha en hovedrolle.

Halse legger vekt på at vitalismen er en reaksjon, et anti-begrep, som bryter med et mekanisk verdenssyn, en reaksjon som tar utgangspunkt i en livsfilosofi som dyrker livet. Dette samsvarer med Dams skille mellom positiv og negativ vitalisme, hvor den negative vitalismen, dekadansen, søker seg bort fra livet, noe som gjør at reaksjonen til sine omgivelser resulterer i flukt og apati. Positiv vitalisme er derimot en affirmativ holdning som søker seg inn i livet og bekreftelse i det. Det jeg mener man kan lese ut fra et vitalistisk perspektiv på Hamsuns forfatterskap, er en sivilisasjonskritikk, en reaksjon på livstrøttheten den schopenhauerske pessimisme innbefatter. Vitalisme er et begrep og en idehistorisk bevegelse som bygger bro mellom meningsytteren Hamsun og forfatteren Hamsun.

I *Livets spill* inntar, som Nettum har påpekt, musikken en større rolle enn i andre verk av Hamsun. I stedet for å ta musikken til inntekt en schopenhauersk holdning til livet, skal jeg, skal jeg ta i bruk *Tragediens fødsel* som et teoretisk rammeverk som gjør at jeg kan sette dramaet inn i en idehistorisk kontekst, vitalismen. Med utgangspunkt i spørsmålene jeg har stilt innledningsvis, blir min problemstilling: Er *Livets spill* Hamsuns forsøk på en moderne versjon av en nietscheansk-gresk tragedie?

3 Filosofen Ivar Kareno

Jeg søker den innerste marg i stammen:
Hva er det som holder verden sammen?
Ja, vis meg det skapelsens frø som gror!
Jeg vil ikke rasle med tomme ord.
(Goethe 2010: 46)

Antiliberalisme, metafysikk og alderdom er de tre sentrale temaer som opptar Ivar Kareno. Dette kapittelet vil hovedsakelig ta for seg antiliberalisme og metafysikk. Alderdomsproblematikken er et viktig tema i trilogien, et tema den senere resepsjonen har lagt vekt på, men som spiller en mindre rolle i min lesning fordi jeg her skal fokusere på *Ved rikets port* og *Livets spill*. Jeg skal argumentere for at Kareno i *Ved rikets port* er en radikal aristokrat og antiliberalist som med sin avhandling har gått til angrep på den etablerte liberalistiske skole, representert ved professor Gylling med en filosofi som har et slektskap til Nietzsches. Er det en sammenheng mellom filosofien Kareno forfekter i *Ved rikets port* og prosjekt hans i *Livets spill*?

Nettum argumenterer for at Hamsun i *Ved rikets port* ironiserer og utleverer sin protagonist. Nettum kaller Kareno for en *frasehelt* og en skrivebordsfilosof (Nettum 1996: 22 og 24). Nettum mener at gapet mellom det Kareno sier, og det han faktisk gjør avslører ham. Dermed er det bare på overflaten at den nietzscheanske filosofien skal tas seriøst, fordi Hamsun på et dypere plan avkler helten sin. «Forfatteren inntar en dobbeltholdning som minner om hans avsløring av Nagel i *Mysterier* [...] som en bløffmaker. For polemikeren Hamsun er nok Kareno et talerør, men på et dypere plan avslører han ham som en frasehelt» (Ibid: 23-24). Som en del av arbeidet med å ufarliggjøre Karenos meninger, skiller Nettum også mellom polemikeren Hamsun og forfatteren Hamsun. Nettum nøytraliserer dermed Kareno og dømmer han samtidig som en impotent frasehelt og skrivebordsfilosof. Nærø slutter seg til Nettums analyse av Kareno som skrivebordsfilosof, spesielt på grunn av Karenos immunitet mot sine kones tilnærminger (Nærø 2014: 111). Kareno blir derimot av Christensen beskrevet som «ærlig og lidenskabelig troende, en mand af ære og samvittighed [...]» (Christensen 1902: 45). Ifølge Christensen er Kareno en mann som er villig til å ofre alt for det han tror på, og det er hans filosofi han lever for (Ibid). Christensen vedkjenner imidlertid at Kareno blir latterlig idet han forstår at han står i fare for å miste sin kone, men det synes ikke å røre ved hans noble karakter.

Dermed står Nettum og Nærø på den ene siden og Christensen på den andre for to ganske forskjellige tolkninger av Kareno. Figueiredo setter Nettums og Christensens lesning opp mot hverandre, og stiller seg selv i en mellomposisjon. Han leser trilogien som en biologisk tragedie,

med Kareno som den tragiske helten, samtidig som han leser tårnet som et slags skydd mot verden, og da spesielt Teresita. Er Kareno en nobel og tragisk helt eller er han en frasehelt og skrivebordsfilosof – og som Figueiredo skriver – en impotent vitalist? Figueiredos svar synes å være at Kareno er begge deler. Jeg mener Karenos filosofi spiller en vesentlig rolle i *Ved rikets port* og i *Livets spill*, og spørsmålet om Kareno er skrivebordsfilosof eller, i min sammenheng, en vitalist, kommer jeg dermed ikke utenom når jeg skal undersøke holdningen Kareno har til liv.

I *Aftenrøde* forteller han til Bondesen at han i Nordland satt under en stadig ild av eksperimenter (AF: 242). Noe som får en brå slutt når papirene hans brenner. Kareno opplever en krise på slutten av *Livet spill* når hans papirer brenner. Det er etter dette Kareno har gjennomgått en krise og har skiftet meninger. At Kareno til slutt, i *Aftenrøde* forsaker sine tidligere idealer vil ingen bestride, sin filosofi. Hvilken holdning og posisjon inntar Kareno forut for krisen?

3.1 Kareno – som åndsaristokrat

I *Ved rikets port* er det kulturkritikk Kareno bedriver, et prosjekt han i *Livets spill* refererer til som «min sosiologi» (LS: 138). Det vil si at han går samfunnet, dets oppbygging og dets verdier, kritisk etter i sømmene. I dette delkapittelet skal vi se på den «kulturkritiske» Kareno, slik han blir fremstilt i *Ved rikets port*. Kareno avviser det borgerlige samfunn og besitter en antiliberalistisk holdning. «Jeg tror ikke på liberalismen, jeg tror ikke på valg og tror ikke på representasjon» (VRP:112). Kareno er så opptatt av sin filosofi at det koster ham hans kone, sin venn Jerven, en karriere innenfor academia og huset. Konfliktens kjerne er liberalisme mot antiliberalisme, og den foregår her på et kulturelt nivå.¹⁶ Hans kritikk av liberalismen slekter på den *Aristokratisk radikalisme* av Brandes, og jeg skal i dette kapittelet vise hvor nært beslektet forholdet er. Med et så nært forhold blir det naturlig å undersøke om Kareno er en aristokratisk radikaler.

Karenos hovedmotstander i *Ved rikets port* er professor Gylling, liberalismens representant i dramaet. I sin avhandling, som Kareno har fått publisert i Tyskland,¹⁷ har han gått til angrep på «[...] et av våre største videnskapelige navn [...]» (VRP: 15). Dette

¹⁶ Det er verdt å merke seg at de borgerlige dramaene har konflikter som foregår i og om en borgerlig setting. I *Aftenrøde* er det en politisk konflikt som utspiller seg i et borgerlig rom, men i *Ved rikets port* er det grunnleggende verdier ved samfunnet, og politikk blir da, som Brandes parafraserer Nietzsche på, kun overflatisk uenighet. Den virkelige uenigheten ligger i verdiene som organiserer samfunnet, og i dette stykket kritiserer nettopp Kareno disse ved å kritisere liberalisme.

¹⁷ Det er verdt å merke seg at det er i Tyskland den er publisert, Nietzsches nasjon og det land Hamsun ofte satt opp mot England.

vitenskapelige navn er nettopp Gylling. Liberalismen er samfunnets grunnpilar, og professor Gylling er dens vokter. Det kommer tydelig frem i hans samtale med Karenos, en samtale hvor Karenos blir konfrontert med avhandlingen. Her etablerer Gylling seg først som Karenos lærer: «[...] Ja, jeg har virkelig med interesse fulgt Deres arbeide (smiler). For De er jo på en måte min elev De også, fra gammel tid» (VRP: 22). Gylling roser Karenos arbeid, men han tar også et forbehold, fordi Karenos har gått til angrep på ham selv, Spencer og Mill, noe han selv mener er en feiltagelse eller en misforståelse. Professorens problem med Karenos avhandling, påstår han selv, er angrepet på Spencer og Mill:

Nå, den kritikk De har levert mot meg, den hindrer meg så visst ikke i å se og anerkjenne Deres store gaver; jeg håper ikke De har fått det inntrykk. Men når De også fremstiller Spencer og Mill, disse fornyere av all vår tenkning, fremstiller dem bare som ordinære hoder, så glipper endog min anerkjennelse av Dem, så redebon som den dog er (VRP: 25).

Gylling etablerer seg ikke bare på Stuart og Mills side, men også som en farsfigur til Karenos, og en eldre og klokere herre som vil veilede Karenos med noen gode råd. Han mener også at han selv er en radikalt liberal og moderne skikkelse.

Ser De, Karenos, jeg har jo nu en viss – jeg vil ikke si posisjon, det være langtfra, men en viss stilling, en smule anseelse. Riktignok skal det ikke ydes meg formegen anerkjennelse fra mine motstanderes leir; jeg er liberal og moderne, en elev av de frie engelske tenkere og det faller jo mange mennesker dyktig radikalt. Men i det store og hele har jeg da en plass og et lite navn; man hilser meg på gaten og overhører kanskje ikke alltid mine meninger; ute i verden er jeg vel heller ikke ganske ukjent[...]. (VRP: 24)

Passasjer som denne sammen med forelesningene «Åndens avblomstringsalder» og «Ærer de unge!» kan lett leses som en fremvisning av Hamsuns kritikk av den eldre generasjons jerngrep om ungdommen, når det egentlig er ungdommen som bør få frie tøyler fordi det er de som har evnene og styrken til å skape. Men det har også likheter med Brandes' Nietzsche.

Professor Gylling passer godt inn i det som Brandes i *Aristokratisk radikalisme* kaller en *dannelsesfilister*. Dannelsesfilistrene ser seg selv som dannet, og dette får han bekreftet overalt rundt seg fordi hans egen *upersonlige* dannelse er reflektert overalt rundt ham, og dermed ser dannelsesfilisteren på seg selv som representanter for det kultiverte samfunn. Og det mente Nietzsche, ifølge Brandes, var så langt unna en sann kultur som det er mulig å komme (Brandes 1960: 12). Dette er fordi den upersonlige dannelse ikke krever noe av den enkelte, institusjonen bestemmer hva som er rett og galt, individet skal være passiv mottager. Brandes peker på situasjonen Nietzsche kritiserer i samtiden:

I vore dage betyder en såkaldt kulturinstitution en indretning, i kraft af hvilken de dannede går frem i sluttet række og kaster alle ensomme og genstridige, hvis stræben er rettet på højere

formål, til side; selv hos videnskabsmændene mangler derfor i reglen al sans for den vordende genius og enhver følelse for det samtidige og stræbende genis værdi» (Ibid: 20).

Institusjonen Gylling representerer er universitetet, og det er nettopp vitenskapsmenns ensidige samtykke som demonstreres ved professor Gyllings argumentasjon og forsøk på å moderere Kareno. Dette reflekterer konflikten mellom professor Gylling og Kareno, hvor Kareno ikke blir akseptert ved universitet fordi hans meninger og kritikk går på bekostning av professor Gylling og de han representerer. For faktum er at Kareno ikke vil aksepteres av institusjonen med mindre han slutter seg til liberalismen.

Et samfunns fremste oppgave er, slik Brandes refererer Nietzsche, å arbeide for å dyrke frem og legge til rette for enkelte store mennesker (Ibid: 17). Men det samfunn som kontrolleres av dannelsesfilistrene motarbeider geniene hele veien og gjør livet deres surt. «Det er i den, i hvilken menneskene intensivt og med forenede kræfter vanskeliggjør store menneskers opståen, idet de dels forhindrer opdyrkningen af det jordsmon, som udfordres for at det geniale kan skyde op, dels hårdnakket bekæmper alt genialt, de opstår i blandt dem» (Brandes 1960: 18-19). Dette er den tilstanden som ligger lengst unna en egentlig kultur. Geniene eller de ualmannelige mennesker som Brandes kaller dem er unge, egenrådige og egentlige mennesker som styres ut fra seg selv. Disse blir motarbeidet av det dekadente samfunnet, hvor alle uenigheter kun finnes på overflaten i partipolitikken (Ibid: 14). At unge snur om, bukker under for presset, og ber om unnskyldning og tar tilbake det de tidligere har stått for blir Karenos skjebne når han *Aftenrøde* slår om, men det allerede i *Ved rikets port* blir dette eksemplifisert med Jervens «omslag», og avhandlingen hans er ifølge Gylling skrevet med «et måtehold og en sindighet [...]» (VRP: 23). Dette demonstrerer Gyllings makt.

Professor Gylling oppfordrer og forsøker å manipulere en litt naiv Kareno til å revidere. Å revidere, slik Gylling vil, blir fremstilt som minste motstands vei, han har makten til å få utgitt Karenos manuskript, sørge for et forskudd på manuskriptet – Gylling er klar over at Kareno tynges av gjeld – fra forleggeren samt nærmest garantere et stipend. Professor Gyllings siste anmodning til Kareno er klar. Det er først når Kareno prøver å skrive om sin avhandling at han oppdager professor Gyllings egentlige motiv.

Det måtte kunne la seg gjøre [den revisjonen], tenkte jeg. Og jeg gledet meg over at det kanskje kunne la seg gjøre, for så var vi frelste. Så skrev jeg tre linjer [...]. Med disse tre linjer fornektet jeg tyve kapitler i min bok (kaster papiret). Nei! Den komedie spiller jeg ikke med i (VRP: 36).

At tre linjer er alt som skal til for å gå imot hele hans avhandling viser i hvor stor grad Kareno står i motsetning til professor Gylling, Spencer og Mill, liberalismen fremste menn. Dermed

blir det ingen revisjon, og ingen penger. Det er Gyllings makt, som hans motstander isoleres Kareno.

Selv om Kareno nesten ikke klarer å forsvare sin egen avhandling når Gylling konfronterer ham med hans meninger, klarer Kareno å klargjøre et ytterligere skille mellom seg selv og liberalistene. Professor Gylling angriper Kareno for å ha fremstilt Mill og Spencer som et par ordinære hoder (VRP: 25). Til dette svarer Kareno at professor Gylling har misforstått, han har søkt «[å] skjelne mellom viten og kunnen, mellom de sterke, utrettelige skolehoder som har lært en mengde, og tenkerne, skuerne» (VRP: 25).¹⁸ Skillet mellom «ordinære skolehoder» og «skuerne» er også den som gjør seg gjeldende i Karenos syn på hva filosofi er. Mens Gylling måler en filosofis verdi ut fra hans modenhet, tid på skolebenken, en ydmyk holdning, «stille forskning» og erfaring, er Karenos syn at filosofi er instinkt og kraft. Kareno reflekterer videre etter at Gylling har gått. «Filosofi er stille forskning, sier man. Nei kjære [Elina], filosofi er ikke stille forskning, sier jeg, for filosofi det er at det herlige lyn støter ned i meg fra det høye og opplyser meg. Det er ikke å addere, det er å se, skue, av himmelens nåde. Det er filosofi» (VRP: 112). Dette ligner igjen Brandes' Nietzsche, som skiller mellom den upersonlige dannelselse til massen som sitter på skolebenken og lærer det Brandes kaller «pliktlære», og det ualminnelige menneske som lager sin egen moral ut fra seg selv, og underkaster seg den. Ikke minst minner det om Nietzsche selv, og tittelen på verket *Avgudenes ragnarokk eller kunsten å filosofere med hammeren* (1888). I *Aristokratisk radikalisme* skriver Brandes om første gang Nietzsche gjorde seg bemerket. Han beskriver at det var i et «pietetløst angreb [...]»¹⁹ på det Nietzsche oppfattet som en frafallen. Men, legger Brandes til, Nietzsches angrep er vel så mye å oppfatte som et angrep på tysk middelmådighet i det som så på den frafalnes arbeid som tegn på dannelselse (Brandes 1960: 8). Dette viser igjen hvor nært opp til Brandes' skrift Hamsun ligger.

Forskjellen på skuerne og skolehoder kan man kanskje også se en parallell til i «Fra det ubevisste sjeleliv», der Hamsun setter to typer mennesker opp mot hverandre. Det ene er de enkle «høkerhjernene», mens den andre typen er de som har nervøse nerver, de som kan fornemmer naturens «mimosebevegelser». Det er for de nervøse og sanselige menneskene som naturen åpner seg for, det instinktet som er viktig. At instinktet styrer det nervøse mennesket er tvert imot et sunnhetsstrekk. «Disse trekk er så langt fra å være abnorme at de tvertimot skriver seg fra menn med sunne og meget sterke hjerner» (Hamsun 2009: 267). Skuerne kan nærmest

¹⁸ En kritikk av de «utrettelige skolehoder» kommer tydeligere og krassere til uttrykk i *Siste kapittel* (1923).

¹⁹ Det gjelder en utgivelse av David Richard Strauss, som i 1872 ga ut *Der alte und der neue Glaube* eller som Brandes refererer det til *Den gamle og den nye tro*.

kalles autodidakter som tar utgangspunkt i sansene, mer enn i skolens lærdom. Gylling er skolehodenes beskytter og talsmann.

Gylling konfronterer Kareno med utdrag fra avhandlingen hans som Gylling mener er dumheter og feil Kareno vil angre på senere i livet. Professor Gylling siterer:

[...] Arbeiderne er ikke alene gått av bruk som drivkraft, men deres stilling som uunværlig menneskekaste er opphevet. Hva gjør regjeringer, parlamenter og aviser da? (hopper over). [...] Dengang de var slaver – det er fremdeles arbeiderne det gjelder og De kaller dem slaver – dengang de var slaver gjorde de sin gjerning, de arbeidet. Nu arbeider i deres sted maskiner i damp, i elektrisitet, i vann, i vind, og arbeiderne blir derved mere og mere en overflødig rase på jorden. Av slaven er det blitt arbeider, av arbeideren parasitt, fra nu av uten misjon lenger i verdens liv. Og disse folk som endog har tapt sin posisjon som nødvendige mennesker, bestreber attpå kjøpet statene seg for å opphøye til politisk parti. Mine herrer humanister, I skal ikke degge for arbeiderne, I skal meget mere beskytte oss andre mot deres tilværelse, I skal hindre dem i å trives, I skal utrydde dem ... (VRP: 27)

Arbeiderne, som en gang var slaver, har tapt sin posisjon som produserende og nødvendige mennesker, og dermed blitt parasitter som den engelske moralister har omfavnet og tatt inn i varmen. Kareno finner «arbeidervennligheten» han ser Gylling og de engelske humanister forsvare som absurd (VRP: 26). Dette kan igjen leses som et ekko av Brandes' Nietzsche, og hans beskrivelse av nagmoral. Nag er det de laverestående klasser, mener Nietzsche ifølge Brandes, også referert til som slaver, føler mot herskerklassen. Dette er fordi slavenes orienterer seg i verden ut fra en negasjon. De, arbeiderne, ser på seg selv som ofre for herskerne. Når da de engelske moralister, de som har makten, gir de som nærer slavemoralen rett, og inviterer dem til styre og stell, så sykner hele samfunnet. Det er også Karenos poeng i sin raljering mot liberalistene som legger store samfunnsmessige, både etisk og moralske, verdier i å gi arbeiderne innflytelse og makt. Nag og misunnelse styrer da samfunnet. Arbeidervennligheten er for Kareno absurd fordi den initierer til et degenererende samfunn, med overflødige, tidligere arbeidere, i ledelsen av degenerasjonen.

Nietzsche er også av den oppfatning at det ikke gjelder å berge livet til flest mulig. Liv vil alltid forøke seg selv, og vilje til liv er vilje til makt. Dermed blir nagmoral – det å bekrefte seg selv ut fra andre – dekadent og degenerende. Som et ekko av dette ønsker Kareno krig velkommen.

La krig komme, det gjelder ikke om å bevare så og så mange liv; for livets kilde den er bunnløs å øse av; men det gjelder om å holde oppreist mennesket i oss. [...] Jeg tror på den fødte herre, den naturlige despot, befaleren, han som slett ikke velges, men som selv oppkaster seg til anfører over hordene på jorden. Jeg tror og håper på én ting og det er på gjenkomsten av den store terrorist, menneskeessensen, Cæsar [...] (VRP: 112).

Det gjelder å bygge opp en kultur som legger til rette for overmennesket. Det er for Kareno, i motsetning til Gylling og liberalistenes syn, et sant fremskritt. Karenos største fiende er liberalistene. Det er deres verdigrunnlag han går til angrep på, og dette skjer, som jeg har vist, med Brandes' nietzscheanskinspirerte strofer om måten filosofi bedrives, om liberalistene, om arbeiderne og befaleren.

Det er interessant å merke seg at det Karenos avhandling syntes å ta opp, kritikken av liberalistene, er blir spilt ut i dramaet, dermed blir det en parallell mellom det Kareno er opptatt av, det han filosofisk beskjeftiger seg med og skuespillets sentrale konflikt. Kareno kan ut fra det vi har gått igjen anses å være en åndsaristokrat, som er nært beslektet med Brandes' Nietzsche. Men hva har det å si for dramaet? Selv om resepsjonen har sett den nietzscheanske filosofien som er til stede i dramaet, har flere av dem valgt å avvise filosofien som viktig for dramaet og trilogien.

3.2 En falk i flukt

Det er mye komedie i *Ved rikets port* og den går blant annet ut over Kareno. Spørsmålet er om han blir latterliggjort på en så grunnleggende måte at hans nietzscheanske-inspirerte meninger undergraves totalt? Betyr det at vi ikke skal ta den nietzscheanske filosofien som er til stedet i stykket på alvor i verket? Det er definitivt en tvetydighet til stede, men jeg skal her argumentere for at det ikke betyr at filosofien Kareno forfekter, og dramaet tematiserer, er uten gehalt. Jeg har allerede vist hvordan og hvor tett opp til Brandes' Nietzsche *Ved rikets port* ligger, i og med at Kareno ikke bare utsier sin kritikk, men også møter den i stykket. I den scenen Kareno blir utlevert i nærmest overtydelig symbolikk beholdes det grunnleggende skillet mellom den dekadente, filistrøse og døende sivilisasjonen og dens motsetning, det levende og vitale.

Resepsjonen har to innganger til å argumentere for at det nietzscheanske stoffet i *Ved rikets port* ikke skal tas på alvor. Det første er at Kareno blir latterliggjort, og dermed blir Karenos filosofi undergravd og avslørt, den andre er at Nietzsches filosofi var så vanlig at det var nærliggende å ta filosofien hans i bruk for å fremstille en mann i opposisjon. Avvisningen av filosofien Kareno og stykket tematiserer er for Nettum nært forbundet med latterliggjøringen av Kareno. Nettum tar filosofien på alvor i det henseende at han bruker mye tid på å vise hvordan de filosofiske frasene og Kareno som meningsytrer blir undergravd og latterliggjort på et dypere nivå. I tillegg siterer han Tore Hamsun som mener at skuespillet handlet om evnen til å være tro mot egne ideer, og Nettum konkluderer med at «[n]år forfatteren gjør Kareno til filosof og legger ham Nietzsche-ord i munnen, var det fordi tiden ga dem aktualitet – han kunne

valgt hvilkensomhelst sak som kunne sette en mann i opposisjon» (Nettum 1996: 22). Altså tyr Nettum til begge argumentene.

Argumentet om at Nietzsches filosofi var triviell, og dermed ikke er av videre betydning enn at det Kareno er en mann i opposisjon, er et argument også Christensen presenterer. Christensen avviser filosofien på det grunnlag at den ikke kommer tydelig nok frem, det er bare løse fraser her og der. Det er interessant å merke seg at Christensen, som ikke nevner Nietzsche, likevel mener professor Gylling har gode grunner til å irettesette Kareno og ber han revidere sine «ikke særlig originale grundtanke [...]» (Christensen 1902: 78). Filosofien er altså ordinær, kjent, men den er likevel ikke særlig spiselig. Han mener også at det ikke er nødvendig å kjenne innholdet i Karenos filosofi – om enn en fordel – for å få tak i Karenos karakteristikk (Ibid: 78). Figueiredo og Christensen er altså enig med Nettum i at nietzscheanske tanker var hverdagskost på 1890-tallet, og selv om Kareno helt klart blir latterliggjort i *Ved rikets port*, betyr ikke det at Karenos hovedprosjekt blir undergravd, slik Nettum argumenterer for. Både Christensen og Figueiredo er av den oppfatning at selv om Kareno mislykkes med å motstå samfunnets press, så det er storhet i forsøket.

Nettum legger stor vekt på at Kareno blir utlevert og latterliggjort i *Ved rikets port*, og det blir han. Det er spesielt avstanden mellom det Kareno sier og det han faktisk gjør som Nettum er opptatt av. Et tydelig eksempel er hvordan Kareno er oppildnet ved å høre at professor Gylling og hans kollegaer er rasende på ham. «Jeg angriper himmelen og jorden, hvorfor skulle jeg da ikke angripe professor Gylling? Jeg angriper alt som står i min vei» (Hamsun 2008: 15). Det er ikke uten en viss stolthet han sier dette; han har fått oppmerksomhet, han har satt tradisjonen på plass og de er nødt til å ta han på alvor. Kareno er på randen til et gjennombrudd.

[...] bare det at professor Gylling sitter der nede på biblioteket og leser min avhandling og gjør sine notiser, og så bakefter ber om min adresse, det gjør han ikke for hvemsomhelst iallfall. [...] For professor Gylling skulle jo ikke behøve å ta den ringeste notis av meg han, kunne man synes. En slik enslig fugl som jeg er (VRP: 17).

Kareno er stolt av å være den «ensomme fugl» som har blitt lagt merke til. For tross alt, hva hjelper det å være i opposisjon om ingen legger merke til ham? Dette betyr mye for ham, selv om han later som at det ikke gjør det. Denne typen uttalelser får seg enda et skudd for baugen når Gylling faktisk kommer på besøk, da oppfører Kareno seg underdanig og unnskylder seg like mye som han prøver å forsvare sine standpunkter. Kareno blir også latterliggjort når Elina nærmest desperat prøver å få han i seng, og han ikke oppfatter det, og som fører til at Elina forsøker å gjøre Kareno sjalu med flørte med journalist Bondesen. Kareno oppfatter det først

når det er for sent. Dermed stiller det seg ikke entydig slik at Kareno er stykkets ubesudlete helt, han fremstår også som stakkarslig naiv.

Den alle klareste latterliggjøringen av Kareno kommer i form av symbolikk, en symbolikk som et nesten overdrevent tydelig frempeik på at Kareno kommer til å ende sine dager som en eldre mann som har snudd ryggen til ungdommens idealer. Til bursdagen får han av sin kone en utstoppet fugl. Det er en symbolikk som bygges nøye opp. Elina inviterer en fugleutstopper på besøk for å diskutere hvor fuglen skal henge, og som i samtale med Jerven snakker om hvilken kunst det er å stoppe ut fugler.

JERVEN:

Det gjelder om å få figurene til å se naturlige ut?

FUGLEUTSTOPPEREN:

Som ekte fugler ja. Som levende fugler. Det gjelder om å sette bryst i dem og gjøre dem kjekke, sette øyne i dem, sette karakter i dem. Gi dem en stilling på pinnen så det ser livaktig ut som de kan gå.

[...]

JERVEN:

Jeg kommer visst snart og får en slik fugl av Dem jeg også. [...]

FUGLEUTSTOPPEREN (bukker):

Skulle fornøye meg. Det kan være stort selskap ved en sånn utstoppet fugl. Den står der nesten som et menneske og grunder.

JERVEN:

Grunder taus og dypsindig over tingene ja.

FUGLEUTSTOPPEREN:

Ja, de kan ikke læres å si noe, menneskelig talt. Men de får frem en lyd altså. Jeg som nu er så godt vant med dem kan legge inn adskillig i det de sier. Så det er megen fornøyelse ved dem (VRP: 54-55)

Fugleutstopperen forstår ikke hva som foregår, men Jerven, som akkurat har slått om, snakker her om å bli en del av det filistrøse institusjonen universitetet i *Ved rikets port* representerer, det er døde kropper som etter alle kunstens regler er utstoppet for å ligne levende mennesker, rent bortsett fra at de ikke sier noe, de grubler i stillhet. Dette er en symbolikk som ikke går på tvers over den nietzscheanske filosofien i stykket, men heller støtter opp om den. Det er skillet mellom de levende døde og de som virkelig er *i* livet. Selv om nietzscheansk filosofi var uoriginal, så er den ikke bare noe Kareno utsier, men en del av symbolikken i dramaet.

Det kan også finnes et skråblikk på Kareno her. Elinas venninne mener det bør bli en utstoppet ørn, men Elina vil ha en falk i flukt. Ørnen, et majestetisk symbol blir byttet ut med en falk, fordi Elina synes passer Kareno bedre. Karenos ønske om å være skuer, en åndsaristokrat blir av kona nedvurdert til falk, det kan leses som en kommentar til avstanden mellom den Kareno er og den han ser for seg eller ønsker å være. Når Kareno mottar fuglen, er han ikke imponert: «Uff, hva er det? [...] Har fruene bestilt den *der*? [...] Er den betalt? Ja, vær

så snill og legg den der da (tilbake til skrivebordet)» (VRP: 70-71). Her rammer ironien Kareno. Det hele blir kronet av fugleutstopperens siste kommentar: «Den [falken] er av dem som tenker [...] Men den sier ikke noe» (Ibid.). Dette er ikke bare en latterliggjøring av Kareno og hans fremtidige skjebne, det er hans samliv som Elina, som ikke forstår seg på sin mann, og dermed latterliggjør hun ham og hans prosjekt uten å være klar over det.

I resepsjonen har det blitt lagt vekt på at Kareno blir utlevert, men også professor Gylling blir utlevert til latter. Han blir i sideteksten beskrevet som en mann på 60 år, gråhåret med filthatt, med lorgnett hengende i snor på brystet og med stokk (VRP: 22). Mens han bruker all sin autoritet og erfaring på å overtale Kareno til å revidere, sørger forfatteren for at professor Gylling får visse komiske trekk: Han finner ikke lorgnetten sin når han skal lese fra Karenos avhandling, Kareno må gi ham lorgnetten fra hans egen brystlomme. Han finner heller ikke stokken sin når han skal til å gå, så Kareno må igjen påpeke hvor gjenstanden er. Denne gangen er den «under armen» (VRP: 30). På den ene siden krever Gylling respekt av Kareno, han forventer den, men på den andre siden klarer han ikke en gang å registrere de tingene han har på seg og med seg. Gylling er avhengig av Kareno for å kunne finne ting han har på seg. På en scene kan man se for seg professor Gyllings «gammelmannstakter» nærmest slapstickaktig fremført, satt opp mot og kontrastert til hans krav på respekt av Kareno.

Nettum argumenterer med at ironien utleverer både Kareno og filosofien, og ironien som rammer Kareno gjennom symbolikken undergraver Karenos syn på seg selv og sitt virke, men ikke filosofien. Jerven, som i samtalen med fugleutstopperen viser seg å være fullstendig klar over det han selv har gjort, holder utstopperen for narr. Han blir utlevert av både Jerven og den nietzscheanske filosofien, han som setter sin stolthet inn på å få de døde til å se levende ut. I møte med Gylling blir Kareno langt på vei avslørt. Også i avslutningen på stykket en slagen mann, langt fra sine energiske enetaler om den store befaler og krigen. Han handler knapt, og han ombestemmer seg til stadighet, men til syvende og sist står han igjen alene, husløs. Hamsun sparer på ingen måte sin helt, men som Figueiredo påpeker, det betyr ikke at hans hovedprosjekt blir undergravd. For også sivilisasjonen Kareno kritiserer seg i vises frem: Kareno blir motarbeidet og isolert for sine meninger, han blir forsøkt overbevist om å revidere så han kan få innpass i det gjeldende konsensussystemet.

Nietzsche var en kulturkritiker, og Kareno følger med dette i hans fotspor. Liberalismen er representant for alt som er dekadent og forfalt, den vil tvinge alt inn i sin modell, og regulerer dermed hele samfunnsstrukturen og kulturen. Antiliberalisten Kareno utsier en kritikk som igjen vises i stykket – at det er et samfunn i forfall, å overse filosofien vil si å overse det grunnleggende i stykket. I trilogiens andre drama, *Livets spill*, bryter ikke Hamsun bare det

tradisjonelle dramaets rammer, også kulturkritikken inntar en mindre rolle, og ut byttes ut med en mer «eksistensiell» problematikk, men også denne er nietzscheansk og vitalistisk.

3.3 Metafysikk og eksperimentering

I *Livets spill*, ti år senere, er det metafysikken som opptar Kareno. Kareno har forflyttet seg fra byen og liberalistene. *Livets spill* er en fortsettelse av *Ved rikets port* i mer enn at vi følger samme dramatiske hovedperson, Kareno. Min tese er at Kareno ikke har sluppet filosofien fra *Ved rikets port*, han har bare byttet tema. Med andre ord er han fortsatt en antiliberalist, en lesning som forsterkes av det faktum at Kareno i første akt forteller Oterman at den forrige avhandlingen, den han skrev på i *Ved rikets port* ikke solgte mye fordi Jerven skrev imot den (LS: 133). Derfor skriver Kareno på sin hevn, en hevn over Jerven og liberalistene. I Nettums lesning av *Livets spill* er det en schopenhauerske tendenser som ligger i bakgrunnen for at Kareno må ha et tårn, og tårnet er en flukt fra livet og livets lidelse. I det følgende skal jeg argumentere for at Kareno ikke foretar en schopenhauersk flukt opp i tårnet for å komme seg unna livsviljen, men heller søker seg dypere inn i den med sine eksperimenter. I min analyse blir lys, som kilde til liv, sentralt fordi Kareno planlegger eksperimenter med lys for å fullføre sitt verk om metafysikken. Om Kareno ikke foretar en schopenhauersk flukt opp i tårnet, betyr det da at hans filosofi og eksperimenter er vitalistiske?

Det er i tårnet han skal bedrive metafysiske eksperimenter, for han innebærer arbeidet med metafysikk å «finne frem til bunnen» (LS: 137). Metafysikk kan trenge en begrepsavklaring. Metafysikk har en lang historie, og knyttes gjerne til filosofi. Metafysikk tar sikte på å etablere det som eventuelt kan sies om verden bortenfor grensene til det som kan oppdages og dokumenteres av vitenskapen (Clark 2009: 161). Altså er metafysikk kunnskap om det som ligger bakenfor de fysiske tingene, og det er nettopp dette som er Karenos anliggende.

Det er nærliggende å mene at Karenos metafysiske virke hegner mot den andre tendensen, Kareno vil nå frem til «bunnen», han vil lære tingene å kjenne i egenskap av dem selv: «Jeg vil la meg innlære av tingene, jeg vil lytte ved deres dør. [...] Lykkes det meg har jeg sett mere enn mennesker har sett» (LS: 139). Men samtidig er det nettopp det å se bakenfor tingene som er nøkkelen, han vil se verdens bunn ved å trenge gjennom den menneskelige sansning av verden:

[...] våre forestillinger er ikke noe absolutt. Vi gir dem et fast utgangspunkt, og de er brukbare, de gjør sin tjeneste. Vi gir dem et fast utgangspunkt, og de er brukbare, de gjør sin tjeneste. Slag på et minerbor frembringer lyd. Meget vel. Men hvorfor kan ikke slag på et minerbor frembringe

lys? Det kommer an på meg selv. En blindfødt vil lett lære å skjelne mellom en terning og en kule; men opplåt hans øyne, og han vet ikke hva som var terningen og hva som var kulen. Nuvel, jeg forandrer mitt hittilværende utgangspunkt, jeg er blindfødt (Ibid).

Dette er da både en undersøkelse av tingene for seg, men det er også et ønske om å finne grunnbestandene som allting består av og styres ut fra: hva ligger bakenfor det menneske kan sanse, hvordan er verden *egentlig*? Han ønsker – metaforisk – å kutte av seg hodet for å kunne, det Nietzsche mener man umulig kan,²⁰ se verden utenfor menneskets oppfattelse. Hamsun er veldig krass mot vitenskapen fordi den kaster bort tid, energi og menneskeliv på å forklare ting som er, i hans formening, mer eller mindre ubrukelige, det er det som ligger bakom som er av interesse. Og det reflekteres også i «Fra det ubevisste sjeleliv», hvor det moderne nervøse mennesket observerer og oppdager stadig flere av naturens hemmeligheter (Hamsun 2009: 264). Med naturens hemmeligheter menes også de som på gåtefullt vis kan bli til plutselige og uforklarlige handlinger, mimosebevegelse. Slik jeg forholder meg til det metafysiske i denne sammenheng, er det som ligger bakenfor det fysiske. Spørsmålet blir da, hvilke eksperimenter er det som skal hjelpe han i dette foretagende?

Tårnet, forteller Kareno, skal være rundt, med en glasskuppel, og den skal inneholde en mengde prizmer. Kareno forklarer en mildt nysgjerrig Oterman at skal være en rund stue.

HR. OTERMAN:

Hvorfor skal den være rund?

KARENO:

Det er et forsøk. Jeg vil prøve å få lys inn fra alle kanter. Kuppelen skal være av glass.

HR. OTERMAN (leende):

De blir altså sittende i et slags osteklokke.

KARENO:

Og om vinteren vil jeg ha en svær reflektor hengende i kuppelen. Jeg liker meget lys (LS: 132).

Dette er stedet hvor han skal fullføre sitt verk, og hovedingrediensen er lys. Beskrivelsen av tårnet, hvor han skal bedrive sin forskning og skriving i, kan minne om «elfenbenstårn», et fristed som er separert fra verden. Det er kanskje dette Teresita sikter til når hun sammenligner Kareno med månen (LS: 137). Eller når hun litt senere sier at «[n]år De [Kareno] står slik og sier noe ser De ut som om De flyr vekk på en svane» (LS: 140). Teresita synes altså å se på Kareno og tårnet som noe utenomjordisk og nærmere himmelen. Tårnet skal ifølge Kareno «brenne som en stjerne her i fjellene» (LS: 132). Nettum er av den oppfatning at tårnet er et sted å unnsnippe livsviljen. «Kareno isolasjon i glasstårnet er en slik fornektelse av livsviljen gjennom seksuell avholdenhet og intellektuelt skapende virke» (Nettum 1996: 25). Kareno prøver i Nettums lesning aktivt å heve seg over eller transcendere livet, rett og slett fornekte

²⁰ I *Menneskelig, altfor menneskelig* (1878).

livsviljen. Han knytter Karenos filosofiske virke til dekadanse, men det står i kontrast til Karenos tidligere filosofi og hans egen oppfatning av de eksperimentene han holder på, for Kareno mener at han skal trenge *inn* i kjernen. Er Kareno på vei til å bli en inkarnasjon av den filosofen han selv har kritisert, og den forskeren Hamsun kritiserer i «Et overblikk»?

I *Ved rikets port* skiller Kareno mellom «kunnen» og «viten», og i dette ligger en kritikk av liberalistene. Denne kritikken og skillet også tilstede i *Livets spill*. I «Et overblikk» skriver Hamsun om Strindbergs kritikk av vitenskapen. Vitenskapen identifiserer Strindberg som «tidens totale makt, den moderne gud» (Hamsun 2009: 349). Kunnskap har i seg selv fått en verdi den egentlig ikke har krav på, det eneste som øker med kunnskap er mengden kunnskap som må tilegnes. Hamsun skriver at «[m]ens forskeren på statens regning pløyer videnskapsstøv ned i sin hjerne, og statsøkonomen sitter og skriver avhandlinger om overproduksjon, vansmekter den halve befolkning av mangel på mat» (Ibid: 349-350). Forskerne er frakoblet virkeligheten, og Hamsun gir impliserer at det å sitte bak et skrivebord og skrive avhandlinger er degenerasjon.

[...] [U]nder sine anstrengelser for å tilegne seg denne kolossale mengde av løs og fast lærdom tilsatte [forskerne] mere kraft og flere fine evner enn man ved selve lærdommen kunne tilføre sitt menneske; [...] Man oppnådde i lengden kun å forsløve sin hjerne og ruinere sine øyne (Ibid: 350).

Den forskningen Hamsun kritiserer inngår også den industrielle revolusjon fra 1750, som han refererer til som «de store mekaniske oppfinnelser» (Ibid). Mens Mill, kan Hamsun fortelle, et sted drar i tvil hvorvidt mennesket har fått det mer behagelig med den moderne industri, gjør Strindberg det enkelt: den moderne industri har fordervet hele verdens økonomi (Ibid). Det revolusjonen har innført av nyvinninger og oppdagelser har altså ikke tilført mennesket noe, men heller hatt negative konsekvenser. Forskeren produserer ingenting matnyttig og dermed er forskeren overflødig og bortkastet bruk av menneskelige midler. Er dette Kareno?

Karenos avviser viten som en verdi i seg selv. Kareno er ikke blant de som ser på metafysiske spørsmål som en ørkesløs aktivitet, han setter tvert imot lit til det eksperimentet han har tenkt ut. Kareno forklarer eksperimentet han skal foreta til Teresita: Han vil lede lys gjennom irrganger ved hjelp av linser som skal plasseres både høyt og lavt i tårnet, på den måten vil han manipulere det.

Våre øyne ser alle gjenstander runde; jeg vil prøve å se flater. Det er ikke umulig. Jeg vil lære mere, jeg vil utgranske alt og legge det på minne (reiser seg henrevet). Glass og lys sier jeg; glass og lys. Jeg setter litt håp til det. Jeg kunne kanskje ved et optisk falskneri prøve å oppheve min jordiske erkjennelse. Det måtte kunne lykkes. [...] (LS: 137).

Å se «flater» i stedet for «runde» gjenstander høres merkverdig ut, men det skjer i en sammenheng med en metafor Karenos gjør, han vil se endrede realiteter. Han sier at en som er født blind, og som plutselig kunne se ikke ville gjenkjenne en terning (Ibid.). Hovedingrediensen i eksperimentet er lys. Karenos søker alt det lys han kan frembringe for å gjennomføre dette eksperimentet. Solen, livets kilde, er den som naturlig gir det meste av lyset til hans eksperiment.

Lys kan som generelt symbol knyttes til opplysning og kunnskap, men hos Hamsun kan det knyttes helt eksplisitt til liv, og solen. Karenos vil med tårnet fylle seg selv med lys. «Jeg vil oppgløde min hjerne med lys og kanskje hensette meg i visse klare tilstander (beveget). Å, hvor gjerne jeg ville finne frem til bunnen» (LS: 137) I «Fra det ubevisste sjeleliv» kommer Hamsun mot slutten inn på det han mener det moderne, nervøse mennesket lider av, en ny sykdom, som jeg var inne på i første kapittel. Denne sykdom, skriver han, er kjærlighet til solen, og det er en sykdom han tror på *bokstavelig* (Hamsun 2009: 267). Med dette refererer Hamsun til et brev han sendte til Erik Skram to år tidligere, i 1888. Der forteller han om da han lå alvorlig syk, og hvordan en ekstrem lyst til å synde kom over han der han lå på, det han trodde, var hans dødsleie.²¹ Men når han fikk sjansen til å synde i det huset han lå syk i, takket han nei. I stedet tok hans begjær andre former. «Saa brød min Lidenskab ud paa andre Maader: jeg fik det med at *elske Lys*. Jeg forsikrer Dem, det var en rent sandselig Elskov, Kødslust. Meget Lys, Sollys, Dagslys, store Lamper, forfærdelige Blus, et fanatisk Lys rundt omkring mig og allevegne» (Hamsun 1994: 99).²² Lys og lyst henger altså nøye sammen, og kjærlighet til solen er fysisk begjær etter lys. Karenos store behov for lys er altså et kroppslig begjær. Det ligger i så tilfelle langt fra en schopenhauersk filosof som søker å skjule seg fra livsviljen, slik Nettum vil ha det til, det er tvert imot noe fysisk og eksperimentet blir da vitalistisk i sitt vesen. Det er derfor Karenos svarer Teresita som han gjør mens hun mener han flyr bort på en svane når han prater om sitt eksperiment. «På en svane? Tvertimot. Jeg sitter på min gamle sorte hest som stamper frem i gangmarsj. Dens hale feier jorden» (LS: 140). Karenos søker seg nedover og innover, ikke opp i himmelen, han er ikke ute etter å transcendere den jordiske tilværelse, han er interessert i dens kjerne, dens immanens.

²¹ «Jeg vilde synde storartet, slaa mig ihjæl af det, jeg vilde dø i synden, hviske Hurra og udaande under Akten» (Hamsun 1994: 98)

²² Hamsun forteller også at det gikk så langt at han en natt satt fyr på gardinene. «Jeg har aldrig forstaaet Neros Jubel over Roms Brand før da. Det gik virkelig saa vidt, at jeg antændte Gardinerne i mit Værelse en Nat. Og da jeg laa der og saa paa den Brand, havde jeg bogstavelig gennem alle mine Sandser Fornemmelsen af at 'synde'» (Hamsun 1994: 99).

Forskningen til Kareno har altså et vitalistisk vesen, men betyr det at Kareno er en vitalist? I *Ved rikets port* fremholdt Kareno en antiliberalistisk holdning, men som flere, blant annet Nettum, har pekt på, blir han samtidig blir utlevert. Nettum kaller ham dermed skrivebordsfilosof, mens Christensen mener han er en tragisk helt. Det er nettopp i forbindelse med filosofien og eksperimentene at vi må forstå det spørsmålet Nettum, Figueiredo og Nærø har fundert over: er Kareno en skrivebordsfilosof, en vitalist eller en tragisk helt?

I det omtalte brevet til Skram ser Hamsun seg nødt til å påpeke at han selv ikke er gal. Han er derimot et nervøst menneske. For Hamsun har grått mens han har grublet og arbeidet. Dette er fordi han har gjennomgått så mange og sprikende sinnsstemninger, glede kan gå over i tristhet eller sinne i et øyeblikk. I brevet skriver Hamsun at ingen gjennomgår så mange sinnsstemninger som ham, men han våger ikke fortelle folk om sine opplevelser fordi de ville tro han var gal. Men sinnsstemningene er stadig nære, «jeg er saa beklæmdt, jeg græder» (Hamsun 1994: 99). I «Fra det ubevisste sjeleliv» er det som nevnt moderne nervøse mennesket som evner å oppdage naturens hemmeligheter, og kan man kanskje da legge til, ikke vitenskapen. Kareno forteller Teresita hvor inderlig han ønsker å nå frem til bunnen: «Jeg har drevet hjemme på mitt rom og grått og tenkt det ut Frøken Teresita, Goethe holdt mere av dem som gikk feil på sine egne veier enn dem som gikk riktig på andres» (LS: 138). Karenos gråt kan, i likhet med Hamsuns, være et resultat av sinnsstemninger som overmanner han, og det kan bety at han er det moderne nervøse og lyttende menneske som har gehør for naturens gåter. Selv om eksperimentet er vitalistisk, betyr ikke det at Kareno *er* en vitalist, men at han er et moderne og nervøst menneske som er mottagelig og lett påvirkelig.

Benevnelsen av Goethe gir en annen assosiasjon, Faust. Er Kareno en Faust-skikkelse? Det dannes, i forbindelse med Karenos introduksjon av metafysikken som emne for sitt prosjekt, en forbindelse mellom Faust og Kareno: Goethe, sier Kareno, holdt mer av de som gikk vill på egne veier enn riktig på andres (LS: 138). Dette er før han forteller Teresita om sitt emne: «Jeg har skrevet min sosiologi, nu skriver jeg min metafysikk. Og jeg trettes ikke, jeg er full av krefter. Jeg har tenkt og grublet, jeg vet hva mennesker vet. Men jeg vil vite mere» (Ibid). Dette er et ekko av Faust, som vet alt mennesket kan vite, men som vil vite mer. Nettum skriver at Kareno i *Livets spill* er en representant for den faustiske erkjennelsestrang (Nettum 1996: 24). Arvid Nærø ser også referansen til Goethe, men at Kareno selv er en dårlig faustisk skikkelse. «[O]m Kareno ser sin gjerning i forlengelse av Goethe og hans Faust, er det lite ved Karenos virke som peker henimot opplysning og streben etter sann (natur)erkjennelse i Goethes forstand» (Nærø 2014: 112). Tvert imot er Nærø av den oppfatning at Kareno søker å påtvinge sin egen subjektive fantasiforestillinger som gyldige realiteter. Kareno vil nemlig «innsette

chimæren», som Nærø forstår som Karenos eget fantasifoster (Ibid: 112). Jeg mener Nærø er for kjapp til å trekke konklusjoner, og at Karenos utsagn om å «innsette chimæren» er tatt ut av sammenheng. Hele Karenos tale lyder som følger:

Hans [den blindes] utgangspunkt har skiftet da han ble seende og tingene oppviser hans forestilling en fremmed beskaffenhet. Se, det er intet annet jeg vil gjøre, jeg vil hensette meg i en tilstand hvori jeg ser forandrede realiteter. Da altså ingenting er helt absolutt svinger jeg likeså gjerne 'kimæren' opp i tronen, befaler den å eksistere som faktum, meddeler den gyldighet, kroner den (LS: 140).

Å innsette «kimæren» er noe han kan gjøre fordi det, som Kareno selv sier, kommer an på perspektivet. Dette bør ses i sammenheng med kritikken av liberalismen Kareno fremholder i *Ved rikets port*, der han forkaster liberalismens verdier som falske og konstruerte, og ikke egentlige, grunnleggende, slik de fremstilles som av liberalistene. Nærø tar på ingen måte Karenos metafysiske prosjekt på alvor når han i sin lesning av dramaet skiller mellom Karenos «subjektive» virkelighet og den «objektive» (Nærø 2014: 112). Han synes heller ikke, ut fra diskusjonen sin, å ha fått med seg at det menneskelige perspektiv nettopp er det som er Karenos «problem». Men Nærø har et poeng: vi ser aldri Kareno jobbe i tårnet.

Ifølge Brandes, mente Nietzsche at Faust var en av de moderne skikkelser som det var verdt å etterlikne. Faust er, ifølge Brandes, ingen verdensbefrier, men en verdensskuer, han er ikke det handlende menneske (Brandes 1960: 16). Karenos skille innad filosofi mellom skuerne og de ordinære skolehoder, gjør seg igjen gjeldende. Kareno er ikke et ordinært skolehode, men spørsmålet er til hvilken grad man kan si at han er en faustisk skuer? Kareno har nok hatt det som sin ambisjon siden *Ved rikets port*, og det verket han planlegger å ferdigstille i *Livets spill* skal være så hardtslående at han etterpå ikke skal gjøre mer. «Bakefter skal jeg bli stille. Jeg skal sitte ved verdens ende og tie mens alle andre taler. Jeg skal lytte til det de sier og tenke over det og smile. For intet vil forbause meg mere» (LS: 226). Her er det et ekko av Nietzsches Zarathustra, der Kareno vil dele det han har sett, for så å trekke seg tilbake. Men akkurat som i *Ved rikets port* synes det å være en avstand mellom virke og væren, Kareno får aldri fullført sitt verk. Kareno har kanskje faustiske ambisjoner, men er det en som er en verdensskuer i *Livets spill*, så er det Jens Spir.

Karenos blir også latterliggjort, og det kommer først og fremst fra den kanskje mest typiske hamsunske skikkelsen på scenen, Jens Spir. Jens Spir er likevel den som er klarest og mest ironisk i sin latterliggjøring og utlevering av Karenos. Som da Spir overleverer Karenos telegrammet som forteller om Elinas snarlige ankomst med postbåten.

JENS SPIR:

Det er kanskje en utnevnelse. Man påskjønner Dem.

KARENO:

Jeg venter ingen påskjønnelse (kvitterer).

JENS SPIR:

Hva vil De helst ha? Båndet eller korset? (går leende ut til høyre og vifter med kvitteringen) (LS: 165).

Spir leker med Kareno, han vet allerede at det er fra kona. Han må også se at Karenos ambisjoner og hans faktiske virke ikke står i til hverandre. For det første befinner Kareno seg langt fra byen, hvor man kan bli lagt merke til. Kareno har ikke publisert noe siden Jerven skrev imot hans avhandling for ti år siden, og dette blir satt opp mot all Karenos prat om store oppdagelser. Men dette er også en kommentar til trekantforholdet som snart skal bli en virkelighet. Teresita har hevet Kareno opp til noe utenomjordisk, altså korset, mens båndet er Elina, ekteskapet. Er det noen som er skueren eller til og med sannsiger i *Livets spill*, så er det Jens Spir.

Karenos eksperiment kan sies å være vitalistisk fordi det er en nietzscheansk metafysikk Kareno streber med, begjær etter lys er begjær etter liv, Selv om Kareno har en vitalistisk filosofi og et vitalistisk eksperiment, holdes han også for narr. Og hva er det som fører til at han oppgir sine vitalistiske bestrebelsler og blir en levende død i *Aftenrøde*. Vendepunktet synes å være komme i *Livets spill*.

3.4 Livet: intet argument

Krisen Kareno opplever i slutten av *Livets spill* har stor forklaringskraft, det blir vendepunktet. I *Aftenrøde* gir han sakte men sikkert opp kampen. Figueiredo leser Kareno som både en skrivebordsfilosof, en impotent vitalist og en tragisk helt, og han kaller som kjent trilogien en biologisk tragedie. En slik lesning er inspirert av «Åndens avblomstringsalder», en tekst hvor Hamsun vitenskapeliggjør aldringsprosessen. Det vil si, Hamsun presenterer en teori om at et hvert menneske, det finnes noen få unntak, er forutbestemt til, med alderen, å dø åndelig, noen ganger lenge før den fysiske død. Kareno er i sitt førtiende år når den store krisen oppstår. Ifølge Figueiredo er Kareno kommet inn i avblomstringens stadium. På hvilken måte passer krisen inn i dette bildet?

Kareno lever ikke opp til ambisjonene sine, men så lenge han har krefter, vil han fortsette, forteller han Teresita. Faust, som er på randen til å ta sitt eget liv fordi han har gått lei all menneskelig kunnskap og desperat må vite mer for å kunne holde ut å leve, blir reddet av gud og sitt veddemål med Mefistofeles, djevelen. I veddemålet med Mefistofeles kan djevelen ta hans sjel idet Faust er mettet på kunnskap, når han vil hvile. Fausts krefter varer lenge, men

blir til slutt uttømt. Fausts sjel blir da reddet av gud. For Faust er søkenen etter hva det er som holder verden sammen, selve meningen med livet. Hvor lenge holder Karenos krefter?

I *Aftenrøde* slår 50 år gamle Kareno om, og blir det han selv har kritisert. Det er også her vi får en ledetråd om hvor lenge Karenos krefter som antiliberalist og nietzscheaner varte. Bondesen spør hvorfor Kareno har skiftet mening, og side. Da forteller Kareno om sine to år i Nordland.

KARENO:

Jeg har prøvet meg frem til alle mine resultater. I Nordland satt jeg i to år under en stadig ild av eksperimenter. Så ble jeg avbrutt. BONDENSEN [sic]:

Da Deres papirer brant opp, ja.

KARENO:

Ja, og jeg i det hele tatt gjennomgikk den krise. Det er fra den tid mine tvil skriver seg. Jeg har båret på dem i ti år (LS: 242).

En konsekvens av denne krisen er at han ikke har opponert på ti år, men har lest og tenkt (Ibid.). Altså har han gjort det Gylling oppfordret ham til å gjøre, holde sin filosofi for seg selv inntil han ble eldre og fikk mer livserfaring. Dette stiller siste akt av *Livets spill* i et spesielt lys, som det avgjørende punktet, og det er da noe her som utløser krisen.

I fjerde og siste akt i *Livets spill* har Kareno bestemt seg for å gjenoppta arbeidet med avhandlingen. Men før han får sjansen til det, dør Teresita og småguttene. Filosofien og eksperimentet er Karenos verden, men papirene hans brenner opp og dermed går meningen med Karenos liv også opp i flammer, dette er vendepunktet. Om vi følger Figueiredos tolkning så slites Kareno for krefter, så selv om Kareno mislykkes i sitt forsøk på å motstå biologien, er det storhet i forsøket. I trilogien som helhet har denne lesningen kanskje noe for seg, men vi kommer ikke bort fra at en slik lesning overser det som så langt har vært det tematiske fokuset i *Livets spill*, metafysikken.

Det er også mulig med en metafysisk tolkning av Karenos krise. Kan Kareno ha oppgitt sin faustiske streben, ikke bare fordi han er eldre, men også fordi han ikke klarer meningsløsheten? Og da sikter jeg til den meningsløsheten som oppstår når Karenos papirer brenner rett etter Teresitas død. Kareno er nemlig på dette tidspunktet sikker på at han har skjebnen på sin side. Han har tidligere møtt Thy, som på folkemunne kalles rettferdigheten, og Thy har av den grunn fascinert Kareno. Kareno ga da Thy en krone, og sa samtidig: «Nu skal det gå fort, jeg skal sette kraft på. Å, det nytter ikke gå foran og lokke; det nytter bare å gå bakefter og bruke sin lange svøpe. Trill, trill, ditt runde nøste. Jeg jager deg skaftet i livet» (LS: 226). I og med at det er rettferdigheten Kareno her snakker til, så kan «det runde nøste» være skjebnen. Dette inntrykket forsterkes av Karenos reaksjon når han av Thy får høre at det

Teresita er død: «Nettopp henne! Nettopp henne!» (LS: 324). Karenos reaksjon på nyheten er interessant, den synes å bekrefte hans tro på skjebne eller lykke. Men når han like etter også oppdager at tårnet brenner, og med det hans papirer, snur hell til ulykke. Her er kanskje kjernen, Nietzsche skriver i *Den muntre vitenskap* om hvorfor menneskets illusjon om mening i verden kanskje er nødvendig:

Livet: intet argument. – Vi har tilrettelagt for oss en verden der vi kan leve – med antagelsen av legemer, linjer, flater, årsaker og virkninger, bevegelse og ro, skikkelse og innhold: Uten disse trosartikler ville ingen holdt ut å leve! Men dermed er det ikke blitt bevist noe som helst. Livet er intet argument; muligens hører villfarelse til livets betingelser (Nietzsche 2010: 133)

Troen på at skjebnen endelig skal stå han bi, etter all hans streben, går i oppløsning. I stedet møter han livets brutale vilje. Det er det apollinske slør som blir revet bort, og igjen står innsikten i livets blinde vilje. Det er denne innsikten om at verden er tom og livet ikke har noe argument utenom de oppkonstruerte, som til slutt får ham til å flykte inn i «trosartiklene» og med det, byen. Brutaliteten som skjuler seg bak livets villfarelser klarer ikke Kareno bekrefte og leve med.

I dette kapitlet har jeg argumentert for at Kareno kan kalles en antiliberalist med ambisjoner om å være en åndsaristokrat. Den nietzscheanske filosofien Kareno i *Ved rikets port* forfekter er et nødvendig bakgrunnstykke for *Livets spill*, både når det gjelder Karenos motivasjon for å skrive, men også i valg av filosofisk emne. Nettums tolkning av Kareno som skrivebordsfilosof viser til avstanden mellom det han forfekter og det han faktisk gjør. Karenos begjær etter stadig mer lys og hans eksperimenter han planlegger i den forbindelse peker mot en mulig vitalisme. Dette er ikke nødvendigvis motsetninger: Kareno har på den ene siden tydelig et vitalistisk begjær, samtidig som han på den andre siden fortsatt er skriveren fra *Ved rikets port*. Til syvende og sist er Karenos skjebne et tragisk fall fordi han ender med å bli det som han som ung kritiserte, nemlig en eldre herre som *slår om* i *Aftenrøde*, men bak dette omslaget ligger krisen som oppstår med brenningen av papirene hans. Kareno er både vitalist, skrivebordsfilosof og tragisk helt.

4 Teresita – et sivilisasjonskritisk anslag

Selv om Kareno er den dramatiske hovedpersonen i trilogien, er det Teresita fattet som har fanget oppmerksomheten, både som scenenfigur og i resepsjonen ellers. Figueiredo kan fortelle at mange ble så støtt av Teresita ved urpremieren av *Livets spill* på Christiania Theater, at det ble organisert et opprop fra prominente borgere i protest (Figueiredo 2014: 91). Teresita drives av en lengsel etter kjærlighet, og etter Karenos kjærlighet, og hun lar ingenting stå i veien for det hun vil ha. Hvorfor er hun interessert i Kareno? Hva er det som driver Teresita? I dette kapitlet skal jeg argumentere for at Teresita slites mellom sin egen kropp, det biologiske, og drømmen eller lengsel etter det utenomjordiske, og jeg skal vise hvordan dette kan knyttes til en sivilisasjonskritikk.

Vampyr (1893/94) av Edvard Munch viser en kvinne som sitter bøyd over nakken til en mann. Håret hennes er rødt, og gir assosiasjoner til blod. Kvinnen holder mannen i sitt favntak på samme tid som hun, som en vampyr, livnærer seg av ham. Dette viser det ambivalente synet Munch og mange andre hadde på kvinnen på 1890-tallet. *Vampyr* er et maleri som fremstiller kvinnen som fascinerende og farlig på en gang. Hun kunne bety en uheldig manns undergang, en *femme fatale*. I Hamsuns 1890-tallsverk trenger vi ikke lete lenge etter for å finne en *femme fatale* i Edvarda fra *Pan*.²³ Det er også, som Figueiredo er inne på, flere likhetstrekk mellom Edvarda og Teresita.²⁴ I *Ubehaget ved det moderne* (2011) tar Britt Andersen for seg kjønn, den nye kvinnen, og biopolitikk i Hamsuns sivilisasjonskritiske romaner, og viser at det ofte er en forbindelse mellom kvinne og kritikk av kulturen. Monika Zagar undersøker også Hamsuns sivilisasjonskritikk i *The dark side of literary brilliance* (2011) og viser at Hamsuns kvinner ofte har en sentral rolle i Hamsuns sivilisasjonskritikk. I Hamsuns univers synes Teresita å gå inn i rekken av fascinerende og farlige kvinner på lik linje med Edvarda, og som inngår i en sivilisasjonskritikk.

Teresita har ikke bare et forhold til Jens Spir, men også tidligere straffange og miner Højer. Hun er også veldig interessert i eller fascinert av Kareno, og når hun i siste akt ikke vil ha noe med Kareno å gjøre, er det pukkelryggete ingeniør Brede som er hennes kavalier en stund. Arvid Nærø er i sin beskrivelse av Teresita kategorisk. Hun er en klisje av en 1890-tallets *femme fatale*-skikkelser (Nærø 2014: 113). Klisjeene Nærø sikter til er hennes mannlige

²³ Uten at jeg vil gå nærmere inn på det, kan vi observere at det er forskjellige syn på hvorvidt Edvarda er skyld i er Glahns undergang, og hvor stor hennes destruktive kraft er.

²⁴ Likhetstrekk mellom Edvarda og Teresita er eksotiske navn, begge er datter av de mennene med mest makt (penger og status) i lokalsamfunnet, de gjør også mer eller mindre som de vil, og begge hintes det om, har eller har hatt flere elskere. Figueiredo kaller Teresita (til dels) en søster av Edvarda (Figueiredo 2014: 91).

attributter og store seksuelle appetitt. Han skriver at Teresita er en hybridkvinne som Kareno umulig kan forstå seg på (Ibid). Hans lesning står igjen i skarp kontrast til Figueiredos lesning av Teresita. Han mener hun er den mest fascinerende skikkelsen i stykket. Hun beskriver han som en hamsunsk kvinneskikkelse med stor egenvekt (Figueiredo 2014: 91). Men er hun en klisje eller en skikkelse med egenvekt? Er Teresita en ødeleggende kraft i *Livets spill*? Suger Teresita vitaliteten eller livet ut av Kareno?

4.1 En higen etter det idylliske

Teresitas er veldig sentral i *Livets spill*, dette reflekteres både i resepsjonen, og i oppsetningen av *Livets spill* på Christiania Theater i 1896. Den anerkjente teaterkritikeren Sigurd Bødtker legger i sin anmeldelse vekt på hvordan Teresita har tatt over dramaet, og at protagonisten Kareno i praksis er en statist.

Saadan som «Livets spil» gaar over Christiania Theaters scene, er det et drama om en sælsomt ulykkelig kvinde, om Teresitas længsel mot den store kjærlighet, mot den mand, hvis vilje kunde holde hende fangen i en sterk, svimlende lykke, saaledes som hendes blod og hendes sjæl trænger og forlanger den; om hendes rastløse jagt efter denne ene mand «fra en anden verden», for hvilken hun i dunkel, anelsesfuld trang føler sig bestemt som av en høi skjæbne [...]. Det er denne kvindes skjæbne, vi med spænding følger gjennem stykket [...]. Alle stykkets andre personer faar kun betydning for os, forsaavidt og saa ofte som de trær i forhold til hende, deres ord faar kun vegt og farve, naar det er til hende, de rettes [...] (Bødtker 1923: 9).

Det interessante ved denne anmeldelsen er at den tydelig viser og legger vekt på, at denne oppsetningen forsterket Teresita og kjærlighetsplottets rolle. Det var altså Teresitas kjærlighetshistorie som ble kjernekonflikten i Christianias Theaters versjon av *Livets spill*. I dramateksten er Teresitas lengsel en sentral del, i og med at det er hun som driver handlingen fremover, men i oppsetningen har synes hennes kjærlighetslengsel å ha overtatt hele stykket, de andre dramatiske personene på scenen har kun betydning i sitt forhold til henne, som Bødtker skriver. Altså har *Livet spill* på scenen blitt et melodrama, og man kan spekulere i hvorfor det er blitt slik. En mulig forklaring er kanskje at kjærlighetsintrigen har vært et tydelig og likefremt valg som stykkets røde tråd og sentrum. Dermed blir Teresita stykkets heltinne, og hun har vunnet Bødtkers sympati. Dette står i kontrast til Bødtkers samtidige, Christensen, som har forholdt seg til dramateksten.²⁵ Christensen skriver at «[d]et er en syg, umættelig nysgjerrighed der driver hende, en længsel efter det nye, ukjendte, efter endelig engang at bli helt tilfredsstillet i sjæl og sanser» (Christensen 1902: 60). Bødtker og Christensen enige i at det er

²⁵ Christensen forholder seg til dramateksten, men det fremgår også at han har sett oppsetningen Bødtker anmelder.

kjærlighetslengsel som driver Teresita, men mens Bødtker synes å sympatisere med lengselen Teresita aldri får slukket, er Christensen kritisk til Teresita og det han tolker som en syk kjærlighetssøken, han kaller henne en nymfoman (Ibid: 61). Dermed blir spørsmålet hva er det som driver Teresitas kjærlighetslengsel? Hva er det hun begjærer?

Teresita er, ifølge Christensen, levendegjøringen av stykkets ide, som er: «[...] livets lystige og brutale spil med mennesket» (Ibid: 73). Hun er dette fordi hun selv «leker» med menneskene rundt seg, hun lar ikke noe stå i veien for det hun vil ha, det viser hun da i andre akt, hvor hun gjør sitt for at postskipet skal gå på grunn, slik at Karenos kone ikke kommer til land og kan gjenforenes med Kareno. Christensens konklusjon på dramaet speiler hennes posisjon i dramaets sentrale person: «I det virkelige liv er det kanskje ikke så hyppigt, at retfærdigheden snubler just i det rigtige øieblik» (Ibid.). Teresita fortjener sin straff, som er at hun blir skutt av Thy, «Rettfærdigheten». Samtidig som hun selv er offer for det Christensen refererer til som den styrende motor.

I motsetning til Christensen, er ikke nymfoman en beskrivelse Nettum benytter seg av i sin karakteristikk av Teresita, men hun er, ifølge Nettum, inkarnasjonen av den kvinnelige eros (Nettum 1996: 24). Men dette er en natur hun kjemper imot. «[M]en Teresita er noe mer enn en sexgal vampyr. I alle [sic] sin lystenhet er hun ikke bare ulykkesbringende, men ulykkelig» (Ibid). Hennes erotiske trolldomsstyrke er hennes ulykksalige skjebne. Nettum er enig med Christensen i at Teresita tiltrekkes av Kareno fordi han representerer et annet prinsipp, og at han er et åndsmenneske. «Med sin hjemstavns i et ikke-sanselig univers utløser han en renhetslengsel hos henne, et løfte om befrielse fra sanseligheten» (Ibid: 25). Nettum mener, i motsetning til Christensen, at Teresita og Kareno er offer for hverandre: mens Teresita fanges av det hun oppfatter som Karenos utenomjordiskhet, fanges Kareno av hennes jordiske og erotiske kraft: «Det er to typer kjærlighet som krysser hverandre; hennes kjærlighetslengsel går fra jorden mot himmelen, hans fra himmelen til jorden» (Ibid: 25). Derfor må det ende ulykkelig, fordi Karenos åndelige streben må gi tapt for hans sanselighet og Teresitas erotiske trolldomsstyrke, mens Teresita på sin side skuffes i sine åndelige streben, og faller dermed tilbake på det Nettum kaller hennes «dødelige eros». Figueiredo følger på dette punktet Nettums tolkning av at Teresita forsøker å gjøre et opprør mot egen natur. Hun er dens slave og hun ser på Kareno som en representant for et annet prinsipp, og hennes tragedie oppstår når Kareno faller for henne og begjærer henne fysisk. Selv om Figueiredo også ser på henne som en farlig fristelse for Kareno, er det, som han skriver, like interessant å se på hva han betyr for henne (Figueiredo 2014: 91). At Teresitas kjærlighetslengsel er rettet uttrykk for en higen etter det åndelig og utenomjordiske er altså Christensen, Nettum og Figueiredo enige om. Hvorfor kaller

da Christensen Teresitas kjærlighetssøken «syk», mens Nettum sympatiserer og etablerer henne som et offer? For å svare på dette vil jeg etablere Teresitas lengsel etter Kareno, slik det fremstår i dramaet, for deretter å sette det inn i et vitalistisk perspektiv.

Teresitas lengsel etter Kareno blir klart etablert i dramaet gjennom en samtale med Spir:

TERESITA:

De er så kjedelig. De er bare et menneskes barn. Jeg er trett av Dem.

JENS SPIR:

Men Kareno?

TERESITA:

Nei, nei, han er ikke av denne verden. Når jeg går ham i møte så ser jeg stivt på ham og hvisker ja. For jeg synes det er månen som kommer til meg og vil noe (LS: 161).

Teresita er den i dramaet som har den mest romantiske og lyriske språkføringen. At Kareno er månen er et romantisk bilde på som peker på en nattlig lengsel. Kareno blir av Teresita gjort utenomjordisk nettopp fordi han ikke begjærer henne fysisk. Spir på sin side blir et usselt menneskebarn ved siden av, med begjær og alt annet jordiske skapninger har. Teresita begjærer det utenomjordiske, som hun sier til Kareno i første akt vil hun være hos ham fordi han ikke synder. «[...] De synder ikke. Nei, De vet ikke engang av at De har lov til å synde. [...] Og derfor vil jeg gjerne være hos Dem» (LS: 146).

Videre sier Teresita til Spir at Kareno «[...] er som en grønn ø, som jeg kommer til og er hos». (LS: 178). Til dette svarer Spir at det var da en skjønn tanke, men parerer Teresita, hun har en enda skjønnere tanke: «Jeg drømte engang noe om en stor grønn blomst og meg. Gid jeg aldri var våknet» (LS: 179). Teresita vil at dette skal svi for Jens Spir å høre, men det er også et uttrykk for hva Teresita mener befinner seg i Kareno. Kareno blir sammenlignet med en øy, omgitt av hav. Et isolert og begunstiget sted for Teresita. I *Norsk vitalisme* tar Vassenden opp *Pan*, hvor Glahn, skriver Vassenden, går i land på en øy og erobrer den og naturen maskulint (Vassenden 2012: 148). Natur er også en del av Teresitas erotiske bilde: den grønne blomst et fruktbarhetens bilde, spesielt når blomsten settes i sammenheng med «og meg», det er erotisk, men også lunt og trygt. Teresita vil på ingen måte en erobrer, hun komme «til og [være] hos», en feminin hengivelse. Det viktigste forskjellen mellom Glahns paniske erobring av naturen og Teresitas hengivelse, er at Teresita drømmer. Drømmen er, ifølge Nietzsche, apollinsk, den er illusjonens skjønne slør (Brandes 1960: 28). Det Teresita lengter etter, finnes ikke. Avstanden mellom den hun drømmer at Kareno er, og den han faktisk er, viser seg når hun blir smittet av feberen. Det er ikke Kareno som risikerer alt for å redde henne, men Spir som risikerer både jobb og liv for å hente legen til Teresita. Teresita kan i denne sammenheng sies å være en

romantiker som opplever å bli skuffet av virkeligheten, Teresita er forført av egen drøm, av det skjønne skinn.

Teresitas ønske om et åndelig, ikke-fysisk forhold kommer tydelig frem i fjerde akt. Kareno prøver en siste gang å vinne henne tilbake, men hun avviser ham. «Herregud, tror De at jeg elsket Deres lappeansikt og Deres spinkle ben? Akk nei, De er ingen skjønnhet. Men De var så stille, jeg trodde De var full av noe fra en annen verden; for Deres ansikt virket på meg. Og så skuffet De meg» (*LS*: 218). Kareno skuffer henne fordi hans begjær, i likhet med andre «menneskebarn», er fysisk, hun har tatt feil av et åndsmenneske med utenomjordiske bestrebelse og en mann med drifter som alle andre. Det er altså mer vitalitet i Kareno enn det hun trodde var tilfellet.

Mennene Teresita tiltrekkes av, blir i løpet av dramaet bare mindre og mindre vitale. Den unge steinhugger Højer, som blir dumpet i slutten av første akt, blir i sideteksten beskrevet som en ung, mørk mann med «megen skjønnhet» (*LS*: 138). Denne unge mann har lært sitt yrke som straffange, han er altså en forbryter. Det er også han som gjenkjenner steinen de sprenger i, selv om det er den andre mineren som påberoper seg å være lederen av de to. Altså er det en mann som kjenner jorden, er ung og vital. Jens Spir er også Teresitas elsker, og ønsker å gifte seg med henne. Men hun forakter ham på grunn av deres fysiske forhold. Hun sier til ham i andre akt:

TERESITA [...]:

Vet De hva som sørgelig er?

JENS SPIR:

Nei? At fru Kareno kommer?

TERESITA:

At De er en så dårlig sjel.

[...] For tenk om De ikke var det. Så kunne jeg blitt en skikkelig manns hustru (*LS*: 176)

Og så er det Kareno, som Teresita tar for å være åndsmenneske, men selv i åndsmennesket klarer hun å vekke en gnist. Teresitas siste kavalier, ingeniør Brede, er pukkelrygget, i sideteksten beskrives han som «liten og pukkelrygget; taler med sped stemme; er iført pels og fryser dog [...]» (*LS*: 173). Han er ikke en mann av jord og arbeid, men en som kun kan finne sin plass i sivilisasjonen, han er en personifisering av forfallet i kulturen. Arbeid og status går altså sammen, den som utfører kroppslig arbeid; Højer er den mest vitale, mens ingeniør Brede, både i yrke og kropp, er i forfall. Dermed dannes det et klart mønster, Teresita har en nedadgående kurve når det gjelder valg av menn, fra unge og vitalistisk, av utseende og yrke, fra Højer til degenererte sivilisasjonsmenn som ingeniør Brede.

Christensen og Nettum mener begge at Teresita er prisgitt omstendigheter hun ikke kontrollerer. Men mens Nettum fokuserer på og har sympati med Teresitas kamp mot maktene, det vil si livet, er Christensen av den oppfatning at hun fortjener sin skjebne. Teresitas kjærlighetslengsel er en lengsel, som Nettum skriver, etter det utenomjordiske, og i et vitalistisk perspektiv er dette problematisk. Nettum, har sympati med Teresita og hennes prosjekt. Dette er fordi han leser med utgangspunkt i Schopenhauer, hvor målet er å undertrykke livssmerten. En higen etter det åndelige, det utenomjordiske er forsøket på å opprettholde et schopenhauersk slør over det egentlige livet. I dette perspektivet blir Teresita et offer for sin egen kroppslige natur, og Karenos. Christensen ser derimot hennes lek med menneskeskjebner som destruktiv, det er derfor Christensen at hennes kjærlighetssøken er syk. I et vitalistisk perspektiv blir Teresitas kjærlighetslengsel ødeleggende for fremste mål, som er stadig mer liv. Dette kommer til uttrykk i stykket bruk av symbolet lys.

4.2 Teresita, lys og Karenos begjær

Lys, så vi i forrige kapittel, er for Karenos en kilde til liv, og hans begjær etter mer lys syntes ubegrenset. I det følgende skal vi se hvordan symbolet lys kan knyttes til begjær. I Karenos tilfelle, skal jeg argumentere for at lys kan knyttes til et fysisk begjær som kommer inn som en erstatning for mangelen på sollys midtvinters i nord, og dermed er en positiv livskilde. Hos Teresita deles lyssymbolikken i to: til fysisk begjær er lyset en destruktiv kilde, men den kan også være en åndelig kraft, da i forbindelse med hennes overjordiske lengsel.

Karenos begjær etter Teresita har den konsekvensen at han slutter å skrive på avhandlingen sin. «Dette blir umulig for meg. De river meg med Dem og forstyrrer all min fred. [...] Jeg arbeider ikke mere, jeg får ikke mitt kapittel om rettferdigheten ferdig fordi jeg alltid tenker på Dem. Tårnet står tomt, mitt livsverk forfaller» (*LS*: 200). Figueiredo skriver at Hamsun tematiserer mannens kamp mot kvinnens farlige og forlokkende erotiske *livskraft*, som rett og slett truer med å avspore mannen (Figueiredo 2014: 88). I *Ved rikets port* prøver Elina å forføre sin mann, men Karenos står imot Elinas tilnærmelser: «Gå, hører du. Jeg skal og må ha skrevet et kapittel i dag (omfavner henne igjen). Du står her og får meg forstyrret etter deg. Så gå nu. Ellers» (*VRP*: 34). Her vinner, i Figueiredos lesning, skriften over kvinnens forførende kraft, men det gjør den ikke i *Livets spill*. Dette er en lesing i tråd med det Figueiredo kaller en biologisk tragedie og det som Hamsun noen år senere skulle skrive om, nemlig åndens avblomstringsalder, hvor ånden og motstandskraften svekkes ettersom årene går. Samtidig kommer man ikke bort fra at samliv med en kvinne også kan være livgivende, og at en kvinnes

livskraft – som er Figueiredos ord – biologisk sett betyr mer liv. Er da virkelig Karenos ettergivelse for sine drifter et tegn på at hans krefter begynner å ta slutt?

Lys blir etablert som symbol allerede i *Ved rikets port*. Elina er sjalu på Ingeborg, hun tror Kareno avviser henne fordi han er mer interessert i Ingeborg, men hun overbeviser Kareno om å avskjedige Ingeborg under det påskudd av at de må spare penger. Det er i denne sammenheng at hun prøver seg på Kareno. Hun sier: «Nu er det snart mørkt, Ivar. [...] Og kaldt begynner det å bli også. [...] Du Ivar? Skal jeg altså fylle lampen din, jeg da?» (VRP: 35). Her blir det å fylle lampen erotisk ladet, og det er dette Kareno ikke forstår, han forstår verken at han neglisjerer sin kone på en slik måte at hun tror han er mer glad i hushjelpen eller at «å fylle lampen», og hennes romstering på arbeidsværelset, er et rop etter erotisk oppmerksomhet. I *Livets spill* bruker Teresita lys til å uttrykke sitt ønske om å være hos Kareno. Kareno skal få sitt tårn, og hun forteller at hun gleder seg mest til vinteren «for da vil det lyse så. Og jeg skal passe på å fylle Deres lampe hver dag» (LS: 136). Dermed fyller hun, uten å vite det, fru Karenos plass, som i *Ved rikets port* tok på seg jobben med å fylle lampen til Kareno. Det Teresita påtar seg er en hustrus plikter, nemlig å fylle hans lampe – hans begjær. Er da lys erotisk ladet i forbindelse med Teresita, som det var med Elina? Det synes ikke å være tilfelle, for samtidig som Teresita gleder seg til lyset, er hun likevel skeptisk til alt lyset Kareno skal sitte i: «Men alt det lyset De vil sitte i tror jeg ikke er sunt» (LS: 137). Kareno prøver å forklare det han skal med alt lyset, men når Teresita sammenligner ham med månen kan det tyde på at hun ikke har oppfattet hvor han vil med eksperimentet. Månen har et lys som ikke gir liv, men er kun en refleksjon av solens lys og symboliserer forfall og død. Hun vil ha månelys, eller sagt på en annen måte: hun vil ha Kareno som «ren» form, det vil si uten menneskelige synder og skavanker. Kareno er dømt til å skuffe henne, fordi det er en drøm hun vil ha.

I andre akt får lys en erotisk funksjon i forbindelse med Teresita. Spir og Teresita blir stående alene igjen på trappen, idet Kareno og arbeiderne drar ut for å redde menneskene om bord på postskipet. Det eneste lyset som skinner er fra den lille lykten hun har tatt med seg ut. En av arbeiderne, som skal bli med i redningsarbeidet, påpeker at hennes lykt ryker. Teresita svarer med å skru den opp: «Gjør den det? Ja, la den ryke. Jeg vil skru den mere opp (skrur). Jens Spir» (LS: 182). På den måten soter lykten enda mer, og Teresitas flamme brenner hetere og samtidig som den ødelegger for seg selv. Jens Spir tar lykten hennes, og følger, som hun vil, med inn. «Ho-ho, la oss gå dit. En rød hane galer i meg» (LS: 182). Begjær brenner i Teresita, som har brukt store deler av akten på å fortelle at hun ikke vil ha Spir fordi hun kjenner hans

fysiske begjær og fordi han er forelsket i henne.²⁶ Den røde hane, begjæret Teresita føler, er et destruktivt begjær. Lik lampen som ryker, vil hun brenne, så ødelegges.

Hva er det som vekker Karenos begjær i tredje akt? Tredje akt er markedsscenen og foregår midtvinters. Det vil si at det er mørkt døgnet rundt. Lys er også et sentralt punkt her, men da fraværet av det. For midt på vinter, langt nord, ser man ikke solen. Det betyr at Karenos kilde til liv, det som hittil har utgjort hans begjær, ikke er like lett tilgjengelig. Solens lys har vært utgangspunktet for Karenos filosofering og eksperimentering og, vil jeg påstå, mettet hans fysiske begjær. Dette har blitt mangelvare. Altså kan det være snakk om en overføring av begjær fra et objekt til et annet. I brevet til Erik Skram skrev Hamsun at begjæret etter begjær etter damer gikk over til et begjær etter lys. Kan mangelen på lys ha ført Kareno til å begjære Teresita som en erstatning for lys? Før Kareno erklærer seg til Teresita forteller han sin kone, Elina²⁷, om et møte han har hatt med en ung pike på markedet. «Det er så underlig. Disse folk de er min slekt. Min erindring kjenner dem. Jeg hilste nylig til en pike. Hun la hendene i kors over hodet og hilste tilbake. Da banket mitt lappeblod imot henne» (LS: 186). Det er et blodsslektskap mellom han og denne piken, og dette blodsslektskapet med piken er også et blodsslektskap med naturen, dermed lever kjærligheten til solen fortsatt.

Dette setter Teresitas funksjon for Kareno i et litt annet lys. Hun er ikke nødvendigvis en uønsket distraksjon for Kareno, men en annen inngang til å tilfredsstille sitt begjær etter lys og liv. Det gjør ikke aldersproblematikken irrelevant for trilogien, men det åpner opp for et videre perspektiv, hvor aldersproblematikken ikke er sentral. Mørketiden har gjort at Karenos begjær etter lys ikke kan bli mettet, og begjæret forflytter seg over på Teresita. Det kroppslige har tatt over for det intellektuelle i Kareno. Det er slående hvordan hans arbeid avløses av begjæret og motsatt, hvordan arbeidet igjen tar fysiske begjærets plass når Teresita avviser ham en siste gang. Hans fysiske begjær og hans begjær etter lys har samme kilde, begjær etter stadig mer liv. For Karenos del slukner et lys, og et annet tar dets plass. Krisen, som oppstår når tårnet og papirene hans brenner, er en krise som oppstår fordi begge mulighetene Kareno har hatt til sitt begjærlige lys blir ødelagt. Samtidig forøkes ikke livet fordi Teresita, som vi allerede har sett, ikke ønsker «mer liv», men begjærer Kareno fordi han ikke synder. Derfor blir Teresitas

²⁶ Hun beskylder også Spir for å ha lært henne synden å kjenne: «De er bare et kryp på jorden, Jens Spir, De er ikke mere. De har lært meg Deres gruelige lader. JENS SPIR: Som De forresten kunne før. TERESITA: Å nei, det er ikke sant. Jeg kunne ikke meget før. Jeg husker det. Men De var et lite levende dyr» (LS: 178)

²⁷ Elina har vendt tilbake til sin mann, men hun har blitt en annen. Hun går rundt på markedet og roper «Tahitaho; det er skingredansen [...]» (LS: 190). Dette kan være et aldri så lite stikk til Ibsens *Et dukkehjem* (1879), hvor Nora danser en tarantella og i slutten av stykke forlater sin mann for å lære seg selv å kjenne. Elina forlot Kareno i *Ved rikets port*, når, kan man argumentere, han trengte henne, nå er hun tilbake hos sin mann, og det skal vise seg i *Aftenrøde* at hun føder et barn som ikke er Karenos. Et annet stikk til Ibsen skrev Strindberg med *Fadren*, hvor kvinnene og nettopp spørsmål om farskap gjør mannen, faren, gal og han dør i siste akt.

ulykke, som Figueiredo skriver, at Kareno faller for og begjærer henne, for det er som Nettum skriver to forskjellige typer kjærlighet som krysser hverandre. Karenos begjær er fysisk, og dermed i tråd med naturen og det vitalistiske, det er Teresitas begjær etter åndelighet som kan sies å være problemet.

Hvorfor er da kjærlighetsintrigen mellom Teresita og Kareno så sentral, om Kareno kommer fra det uten store mén? Det er viktig å huske at Teresita og Kareno inngår i et kjærlighetstriangel eller begjærstriangel med Jens Spir, og overfor Jens Spir er Teresita ødeleggende kraft. Denne destruktive kraften går inn i en større sivilisasjonskritikk, og denne sivilisasjonskritikken kan knyttes til musikk.

4.3 Apollinsk og dionysisk musikk

Musikk inntar en sentral rolle i skuespillet, og musikken i stykket er spesielt knyttet opp til Teresita og musikkbanden. I dette delkapittelet skal jeg med utgangspunkt i musikk knytte Teresita til apollinsk/sokratisk linje, og kontrastere Teresitas apollinske musikk med musikkbandens dionysisk musikk. Når jeg i det følgende skal undersøke om jeg kan plassere Teresita og musikkbanden på en dionysisk-apollinsk akse, er det fordi det kanskje utvider kritikken Kareno fremførte i det første skuespillet. Kan kulturkritikken Kareno fremførte i *Ved rikets port* ha gått over i andre «former», og da her spesifikt musikken, i *Livets spill*? Samtidig som det kan ligge en kritikk her, er musikken også et sentralt element som påvirker dramaets uttrykk med sin ekspressivitet.

Nietzsche tilegnet grekerne to kunstformer representert guddommene Apollon og Dionysos i *Tragediens fødsel*, Apollon var drømmens guddom, og Dionysos, rusens guddom. Den apollinske kunst var billedkunst, det skjønnne skinn, illusjonen, mens den dionysiske kunst var musikken, som lå under den apollinske kunsts skinn og var både henrykkende og grufull på samme tid, naturens lyst og lidelse (Brandes 1960: 28). Brandes skriver at det er ved dette punktet Nietzsche går vekk fra Schopenhauers pessimisme, og i stedet søker det Brandes benevner som en sunnhetens pessimisme: «en, som stammer fra styrken, den overstrømmende kraft» (Brandes 1960: 28). Denne finner han hos antikkens grekere. Hva får vi da ut av å knytte musikken, og igjen Teresita og musikkbanden til en dionysisk-apollinsk akse? Det vi da får er en holdning til livet uttrykt gjennom musikken. En schopenhauersk pessimisme søker seg bort fra livet og dens smerte, mens sunnhetens pessimisme blir en livets bekræftelse.

Nettum skriver i sin artikkel om Kareno-trilogien at musikken spiller en større og mer sentral rolle i *Livets spill* enn i noe annet verk av Hamsun (Nettum 1996: 25). Han mener videre

at dette er en konsekvens av den schopenhauerske innflytelsen over dramaet, spesielt knyttet til Teresita og hennes «rasende pianomusikk» (Ibid). Dette, skal jeg vise, er en indirekte påvirkning: min påstand er at den schopenhauerske innflytelsen først og fremst er en indirekte innflytelse som kommer via Nietzsches diagnostisering av Schopenhauer og samtiden som «syk», dette blir i Hamsuns verk omsatt til ikke bare å være en diagnose, men også en kritikk av samtiden. Teresitas monstrøse handlinger må ses i sammenheng med dette.

Musikkbandens opptreden i dramaet kan være hentet fra Hamsuns tid. En reisende gruppe fattige musikanter er ikke usannsynlig i nord på slutten av 1800-tallet. I *Artister i norr* (2008) kartlegger Thoralf Berg underholdningstilbudet i Tromsø, Vadsø og Hammerfest. Der fremgår det at det fantes omreisende musikkgrupper eller underholdningstrupper på slutten av 1800-tallet. Etter en nedgangsperiode i midten av århundret, kom en oppgangsperiode rundt 1860. Det var profesjonelle musikerne fra sør som begynte trenden, i hvert fall i byer som Tromsø, Hammerfest og Vadsø i Nord-Norge og over til Russland (Berg 2008: 322). Deretter kom også teatrene, men da først og fremst de marginaliserte, altså ikke-etablerte, truppene. De var ikke mange, og var først og fremst et kulturtilbud for de bemidlede klasser (Ibid : 338). Men det fantes også lavterskeltilbud, som leide billige lokaler i form av bakgårder (Ibid). Jo mer etablerte musikerne og teatertruppene var, jo dyrere og større må inngangspris og lokalet ha vært. En omreisende musikktrupp eller med Hamsuns ord, musikkbande, synes derimot, om de eksisterte, å ha vært et tilbud for de mindre bemidlede samfunnslag, da de selv tilhørte en lavere samfunnsklasse.

Musikkbanden i *Livets spill* synes å være en slik trupp som aldri ville ha avertert i avis eller noe annet sted, men reiste dit det fantes folk. At de i hvert fall ikke er høyt utdannede mennesker kommer frem av dialogen i første akt. Der går det frem i samtale med Oterman:

HR. OTERMAN:

De skal nordover, som sedvanlig?

KONTRABASSEN:

Ja, nordover hus for hus. Og så tilbake igjen hit til markedet.

HR. OTERMAN:

Men vet De ikke at det er epidemi nordenfor?

KONTRABASSEN:

Nei, det vet vi ikke. Hva er det som er nordenfor? (LS: 134-35)

Teresita må forklare Oterman at «kontrabassen», og da musikkbanden, ikke forstår ordet epidemi, men når Oterman refererer til epidemien i folkelige ordelag, viser det seg at musikkbanden er fullstendig klar over sykdommen som herjer lenger nord. Reise nordover må de likevel. Kontrabassen forklarer: «Åja, vi er nødt til det. Vi har familie hjemme nesten allesammen» (LS: 135). Det er altså ikke snakk om å bli værende lenger sør for å unngå faren

for å bli smittet.²⁸ Musikkbanden er også avhengig av å spille på så mange steder som mulig, de beveger seg nordover «hus for hus» for å tjene penger. Dermed er risikoen for å bli smittet, og å bære med seg smitte til et nytt sted enda større. Men det synes ikke som om epidemien er noe som kan endre planene deres, de gjør som «sedvane». Livet må gå sin vante gang.

Samspillet mellom minerne og musikkbanden er i første akt påfallende: idet minerne begynner å slå på berget, begynner musikerne å spille utenfor scenen. Da blir spørsmålet om musikkbanden bare er et sceneteknisk grep nærliggende. Sideteksten forteller at idet «Første miner» setter seg og borer, «[...] smeller [musikkbanden] i det samme i å spille ute tilhøyre. Det slås i takt» (LS: 138). Arbeidet minerne utfører, og musikkbandens spill smelter altså sammen på scenen. Det blir understreket av Karenos utbrudd: «Frøken Teresita, der fikk De Deres musikk allikevel (tilbake til henne). Hør hvor berget gjenlyder for hvert slag. Nu kaller jeg maktene frem» (LS: 139). Men Kareno er ikke den som kaller maktene frem, det er minerne som slår på berget og musikkbanden som spiller sammen i takt.²⁹ Noe senere slutter de å spille samtidig som minerne slutter å slå på berget, før de igjen begynner å slå taktfast med minernes arbeid. Og slik følger de hverandre, og idet de skal til å sprengte i berget «spiller [musikken] fjernt borte» (LS: 150). Musikken blir fjernere mens lydnivået på minernes arbeide på samme sted blir høyere, og om det var et rent sceneteknisk grep ville den kanskje ikke det. En annen effekt av samstemtheten mellom musikk og arbeid har, er at de to aktivitetene smelter sammen. Det slås i takt. Det er ikke mye tankekraft med i det de bedriver, det er fysisk arbeid. De arbeider i en rytme, kroppen beveges og blodet pumper – kroppen, det vil si naturen, arbeider. Musikken representerer en dionysisk side, som smelter sammen med mineringen. Både det fysiske arbeidet og musikken kan tolkes som livsbekreftende ytringer. Det blir handlinger og lyder som stammer fra dypet, fra det dionysiske. Det er kanskje derfor Teresita kan svare som hun gjør, når Kareno utbryter at han nå kaller maktene frem: «Jeg forstår Dem bedre med musikk til» (LS: 139). Det er musikkbandens toner som akkompagnerer Karenos ord, og påvirker Teresita.³⁰

Musikkbanden og Teresita står ellers langt fra hverandre. Mens musikkbandens levebrød er musikken, spiller Teresita for fornøyelsens skyld, altså et middel for å få tiden til å gå. Det er Teresita som i første akt etterlyser spill fra musikkbanden, og i begynnelsen av andre akt, som er hennes akt, introduserer hun med pianospill. Hun har alt fått vite at Karenos kone

²⁸ Kareno kommenterer at det er kontrabassen som talte for hele musikkbanden: «Første fiolin måtte tie. Alltid er det så. [...] Han [kontrabassen] var attpå kjøpet eldst» (Hamsun 2008: 135). En kritikk som peker tilbake til antiliberalismen, hvor Gyllings alder og stilling setter ham i en maktposisjon overfor Kareno.

²⁹ Dette reflekterer dobbeltheten i Kareno, mellom vitalisten og skrivebordsfilosofen fordi han på den ene siden identifiserer «maktene» som jordisk, men på den andre er siden er han kun observatør.

³⁰ Dette skal jeg komme tilbake til i kapittel 5.

kommer med postbåten. Når hun skjønner at Kareno ikke vil la båten grunnstøte om han kan forhindre det, forteller sideteksten at hun igjen går inn for å spille: «Lampen tennes i huset, dens skinn stråler ut av vinduene og belyser scenen. Straks derefter en rasende pianomusikk» (LS: 171). Det er vinduene fra huset som opplyser scenen, og det er det «rasende pianospillet» som akkompagnerer det som skjer på scenen. Musikken speiler Teresitas følelser, og er slik sett et ekspressivt virkemiddel.

Pianospill er også Hamsun og flere i hans samtid brukte for å symbolisere en sivilisasjon i forfall og kulturell dannelse, knyttet til adelige og borgerlige samfunnslag. Det er Teresita, og ikke musikkbanden, som vet hva «epidemi» betyr. Pianoet fungerer i romanen som et kjennetegn på en tids forfall og degenerasjon.³¹ Et eksempel fra samtiden er fru Klöterjahn fra Thomas Manns novelle *Tristan* (1903). I *Tristan* blir den sykelige fru Klöterjahn – av gammel og respektert adelsfamilie – lokket til å spille piano (som både lege og hennes mann har forbydd henne) av den melankolske og dekadente forfatteren Spinell. Hun spiller «mysteriespillet» *Tristan og Isolde*, Wagners musikkspill. Det koster henne livet.³² Det er vanskelig, om ikke umulig å lese direkte ut av teksten hva Teresita spiller, men ut fra sammenhengen i dramaet, Hamsuns og andre forfattere som Manns bruk av piano og Wagner, er det ikke usannsynlig at pianospillet i dramaet skulle betegnes som et uttrykk for en degenerert kvinne, Teresita.

Teresitas schopenhauerske pianospill står i et nietzscheansk lys fordi Teresita er et uttrykk for en kritikk av forfallet i samtiden. Nettum får på denne måten rett i at Teresitas pianospill er schopenhauersk, i den forstand at det er en apollinsk musikk som står i kontrast til det dionysiske, og dermed også som en motsetning til det dionysiske, det livsbejaende. I *Livets spill* blir det apollinske pianospillet til Teresita forbundet med et forfall med en destruktiv kraft, og den står i sivilisasjonskritikkens tegn. Musikkbanden står i kontrast til dette, de forholder

³¹ Også andre steder i Hamsuns forfatterskap knyttes pianoet til forfallet, som i *Børn av tiden* (1913). En roman som forteller om en gammel og respektert slekts forfall, og lar dette stå som bilde på en tids degenerasjon. Her er det Holmsens sønn, Willatz IV, som har ambisjoner om å bli pianist. Selv om Holmsen sliter økonomisk, finansierer han sin kone Adalheid og sønnens krav om en dyr og ekstravagant livsstil.

³² Et annet eksempel som er hentet fra Hamsuns forfatterskap er Nagels musikkspill i *Mysterier* (1892). Nagel prøver å fornekte sin musikalske dannelse, men mot slutten av *Mysterier* kommer det likevel frem at han kan spille fiolin. På basaren låner han fiolin, og spiller rasende på den, og fortelleren beskriver musikken slik: «Han slo over i en tung, uhyre patos, et fortespill av fanfareaktig kraft» (Hamsun 2007: 237). Det kan godt være dette er Wagner fordi Nagel nevner ham i en samtale med studenten Øien: «Jo i sine yngre dager hadde også han – Nagel – svermet for musikk, og da især for Wagner» (Ibid: 77). Nagel ønsker å være livsbekreftende og mandig (han har for eksempel utrolig brede skuldre i den gule drakten sin), men han er en dannet og fintfølende mann. Denne indre kampen kan kanskje forklare slutten på musikkstykket han spiller: «Men efter fire fem minutters forløp gjorde han plutselig noen gruelige strøk, et desperat hyl, en jammerlyd så umulig, så opprørende at ingen visste lenger hvor det bar hen; tre fire strøk gjorde han av denne sort og holdt med én gang opp» (Ibid: 237).

seg nøkternt og jordnært til musikk som arbeid og inntektskilde. Via musikk har avstanden mellom musikkbanden og Teresita tydelig.

4.4 Angrep på egen kropp

Selv om pianospill kan knyttes til et degenerert samfunn, og i *Tristan* til en skjør og delikat kvinneskikkelse, fremstår ikke Teresita som delikat og forfinet, og teksten kan fortelle oss at hun spiller «rasende», et uttrykk for hennes egne følelser. Teresita er ingen skjør skapning. Min tese er at Teresita sliter med det samme som Nagel sliter med, bare omvendt: Mens Nagel ønsker å fremstå som vital og livsbejaende, ønsker og lengter hun etter sosieteten og det fintfølede, men blir igjen og igjen fanget av det jordiske, kroppslige. «Rasende» pianospill peker også i denne retning, mangelen på beherskelse og fintfølelse er ikke et tegn på en sosietetsdame. Som datter av den rikeste og mektigste mannen på stedet, kan Teresitas pianospill tolkes som et forsøk på å gi Teresita dannelse og utdanning til en ordentlig sosietetsdame. Men den har bare lykkes delvis, for verken stedet de befinner seg på eller utseende taler for dannelse.

Teresita har også et utseende som peker i en annen retning enn til en forfinet natur. Sideteksten forteller at Teresita har sin spesielle fremtoning: «[...] slank, 25 år, sortkledd, skjønt det er sommer. Hun går med sterkt utadvendte føtter» (*LS*: 133). Å ha sterkt utadvendte føtter minner ikke om en skjør og forfinet skapning som for eksempel fru Klöterjahn er. Hun må eskorteres av sin mann – nyrike og vitalistiske herr Klöterjahn – opp inngangen til sanatoriet Einfried. Mens fru Klöterjahn har en tiltrekningskraft på alle mennene rundt seg med sitt yndige vesen, er utadvendte føtter ikke nødvendigvis forbundet med ynde. Det gir heller assosiasjoner til en sterk og sikker person som står, både bokstavelig og billedlig, stødig. Også Elina reagerer utseende på det hun tydelig ser på som Karenos potensielle elskerinne: «Gud velsigne deg, hun [Teresita] har jo mannfolkender» (*LS*: 189). Elina bemerker også at Teresita «skjever» sine sko (*LS*: 190). Det er ikke et borgerlig og yndig utseende som gjør Teresita til den forførelsen Christensen, Nettum og Figueiredo skal ha henne til å være, men en urkraft som hun forgjeves prøver overvinne. Slik sett står hun i en balansegang mellom det apollinske og det dionysiske, ved at hun i kropp trekkes mot det dionysiske og i sinn mot det apollinske.

Christensen skriver at Teresita er en inkarnasjon av stykkets ide, hun leker med menneskeliv, men hun kan selv ikke kontrollere livet, og det er dette hun er offer for. I sitt forsøk på å overvinne sin egen natur, sin kropp blir hun en Teresita blir en monstrøs femme fatale. Teresita slites mellom det schopenhauerske, det vil si det apollinske, og det dionysiske.

Hennes forakt for Jens Spir er et angrep på egen kropp og kroppslighet, det vil si hennes jordiskhet. Teresita er fanget i motsetning som tiden spenner seg ut over, nemlig mellom natur og kultur, mellom vitalisme og dekadanse. Teresitas flamme brenner enten med et veldig begjær eller så er flammen slukket. Hun er en forførende kvinne på grunn av sin jordiskhet, men ønsker tvert om å være opphøyd. Således er Teresita som Figueiredo skriver, en kvinne med stor egenvekt, og det Teresita er i Hamsuns verk et produkt av sin tid, en farlig kvinneskikkelse som er korrumpert av omverdenens dekadanse. I motsetning til det Nærø mener, er Teresita er noe mer enn en klisjefylt femme fatale, men en formidabel femme fatale, som – mot egen vilje – taper kampen mot egen biologi, i og med at alle menn (til og med ingeniør Brede) begjærer henne. Hun er bundet til sin natur, men det er ikke naturen som er tragedien, men sivilisasjonen, kulturen. Naturen følger kun sitt eget prinsipp om mer liv, Teresitas uvilje mot det – biologien, livet – er født av en degenerert kultur.

5 Livets brutale spill med menneskene

[...] 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: 47-48)

I analysen av *Ved rikets port* påpekte jeg at tematikken i Karenos avhandling også spilte seg ut i dramaet, i form av konflikten mellom liberalistene, dannelsesfilisterne og antiliberalisten Karenos. Er Karenos tema for sin avhandling, metafysikken, også *Livets spills* tema? For å kunne svare på det spørsmålet, skal jeg i dette kapittelet ta for meg to moment: akt 3 og Thy. Akt 3 omtales av Figueiredo som en av de underligste aktene i norsk dramahistorie (Figueiredo 2014: 91). Den foregår midtvinters og består av en blanding av stemmer som til tider minner om et kor, det er menneskemengden. Menneskemengden blir grepet av panikk når pesten bryter ut på markedet, og da er det Thy, «Rettferdigheten», som blir redningen. Han blir påtvunget en rollen som beskytter på grunn av sitt kallenavn. I dette kapittelet skal jeg knytte Thy og scenen fra akt 3 til en metafysisk tematikk som utsier et nietzscheansk *amor fati*, et *amor fati* som har innvirkning på dramaets formuttrykk.

Både Nettum og Figueiredo peker i sin gjennomgang av *Livets spill* på at dramaet har før-ekspresjonistiske trekk. Deres beskrivelse av før-ekspresjonistiske trekk tar selv karakter av en ekspressivitet, og er veldig deskriptiv. Nettum skriver at *Livets spill* gjør krav på å være Norges første før-ekspresjonistiske drama, og at det formmessig representerer et avgjørende brudd med Ibsen (Nettum 1996: 24). Et rent handlingssammendrag, skriver Nettum, vil fremheve melodramatiske tendenser, men, skriver han, *Livets spill* er langt mer sammensatt, både tematisk og motivistisk:

Personene er ikke fullt utviklede realistiske skikkelser. Den stiliserte og forenklete menneskeskildring bæres av underbevisste impulser. Angst, uhygge, kjærlighetstørst, sjalusi, metafysisk lengsel dominerer personene og får dem til å reagere marionetteaktig. Livet spiller med dem. Rytmen kan bringe tankene hen på musikk: de stadig skiftende konstellasjoner skaper en slags symfonisk virkning (Nettum 1996: 24)

Nettum beskriver Thy som den mest gåtefulle skikkelsen i stykket. Han må leses allegorisk, skriver Nettum, og denne allegorien demonstrerer nemesistanken (Ibid). Figueiredo skriver at *Livets spill* er et lyrisk drømmespill som peker vel så mye mot ekspresjonisme som symbolisme, og han sikter seg spesielt inn på tredje akt når han omtaler det han helt klart identifiserer som ekspresjonistiske tendenser, og refererer til akten som «collage-aktig» (Figueiredo 2014: 91).

[...] [E]n rekke mennesker [vandrere] rundt på markedsplassen, under månelys og nordlys, mellom boder og telt. Pesten har kommet og varsler død og undergang, stiliserte karakterer, kvener og samer roper på Gud i forskjellige språk, nordlyset farges rødt mens salvene fra marmorminen tordner i det fjerne. De frykter alle døden og Gud, de er alle brikker i livets spill, trukket mellom begjæret og skaperkraften og under alle omstendigheter underlagt skjebnens vilje, representert med Thy (Ibid: 91-92)

Med collage-aktig sikter Figueiredo til alle stemmene som opptrer i tredje akt. Det fremstår som et nettverk av stemmer som slynger seg sammen og blir til et kor, bare brutt opp av Kareno og Teresitas små scener, hvor Kareno innrømmer sitt begjær for Teresita. Det er dette Nettum refererer til som en «symfonisk virkning». Selv om Nettum og Figueiredo påpeker en før-ekspresjonistisk tendens i dramaet, går ingen av dem videre inn på hva denne tendensen består i. Hvilke trekk inngår i Hamsuns før-ekspresjonistisk tendens?

For å kunne svare på dette skal jeg først presentere sammenhengen mellom Nietzsches *Tragediens fødsel* og de litterære ekspresjonistene. Neil H. Donahue, redaktør for antologien *A companion to the Literature of German Expressionism* (2005), regner den historiske bevegelsen *ekspresjonismen* fra 1905 og 1925, før og etter denne perioden er det snakk om ekspresjonistiske tendenser (Donahue 2005: ix). I antologiens første tekst «Metaphysical Mimesis: Nietzsche's *Geburt der Tragödie* and the Aesthetics of Literary Expressionism» tar Richard T. Gray for seg bevegelsens filosofiske bakgrunn. Han skriver at Nietzsches påvirkning på den mangefasettede bevegelsen den litterære ekspresjonismen utgjør vanskelig kan overdrives (Gray 2005: 39). Jeg skal gjøre nedslag i hans tekst for å kunne peke på en forbindelseslinje mellom *Tragediens fødsel* og ekspresjonistenes virkemidler, for deretter å ta for meg deler av tredje akt og Thy, «Rettferdigheten». På den måten vil jeg peke på og argumentere for en påvirkningslinje fra Nietzsche som belyser *Livets spills* tematikk og form. Helt spesifikt blir da spørsmålet skal jeg undersøke i dette kapitlet: er det en forbindelse mellom før-ekspresjonistiske trekk, nietzscheansk filosofi, og *Livets spill*?

5.1 Nietzsche, *Tragediens fødsel* og ekspresjonisme

Det er vanskelig, åpner Gray sitt essay med, å tenke seg ekspresjonismen uten nietzscheanske ideer og stilistisk innflytelse (Gray 2005: 39).³³ Gray skriver at Nietzsches overordnede mål med *Tragediens fødsel* først og fremst er å bidra med en bredere estetisk teori, og at Nietzsche

³³ Gray går så langt som til å foreslå at dersom ekspresjonismen har en felles kjerne, så er den «samlende» kjernen Nietzsche: «[...] [W]e might go so far as to claim that to the extent that Expressionism is a unitary phenomenon and has a unified nucleus at all, this nucleus is constituted by the thought and the person of Friedrich Nietzsche» (Gray 2005: 40),

henter konkrete eksempler fra den greske tragedien. Denne teorien har Gray valgt å gi navnet *metafysisk mimesis*. Gray har valgt dette begrepet fordi han mener det viser til overgangen *Tragediens fødsels* estetikk står i, den, som han sier for enkelhets skyld, står mellom det som kan refereres til som *representasjonens* status i det klassiske³⁴ og *ikke-representasjonens* status i moderne kunst (Ibid: 42). *Tragediens fødsel* inneholder altså en overgangens estetikk, som er en hybrid mellom gammelt og nytt. Gray markerer dette ved å kalle *Tragediens fødsel* en *hinge*, og forklarer det som følgende: «To be a hinge means not only to be a turning point, but also to participate substantially in both formations that are joined together at this hinge» (Ibid). Det er altså snakk om en hybrid mellom romantikken og post-romantikken, modernismen, men også en mellom klassisk og moderne estetikk. Målet med teksten er å demonstrere at den litterære ekspresjonismens estetikk utviser en hybriditet som har noe til felles med hybriditeten Gray finner *Tragediens fødsel*, og denne hybriditeten som ligger i begrepet metafysisk mimesis (Ibid).

Innledningsvis lister Gray opp en rekke temaer eller konsepter som ekspresjonistene har tatt fra Nietzsche:

Will to power; transvaluation of values; a vitalistically defines conception of life; the Zarathustrian *Übermensch* as the new human being; dithyrambic lyric style; the new pathos; immoralism; eternal recurrence; a scathing critique of the world of the Wilhelminian *Bildungsbürgertum* (educated bourgeoisie) [...]; and finally, the concept of the Dionysian as a glorified irrationalism and an existential will to embrace the horror of existence [...] (Gray 2005: 39)

I utdraget tar Gray opp flere temaer jeg allerede vært innom i oppgaven, som reevaluering av verdier, en vitalistisk holdning til livet og kritikken av den utdannede borgerlige klasse. Dette viser hvor utbredt nietzcsheansk tankegods var like før og på begynnelsen av 1900-tallet. Gray skriver videre at *Tragediens fødsel* er et viktig skrift fordi det er herfra ekspresjonistene fant næring til og hentet mange av temaene de interesserte seg for, og blant dem benevner han oppvurderingen av instinktet fremfor fornuften og angrepet på vitenskapen (Gray 2005: 41).

Kunstformene, det apollinske og det dionysiske, er selvfølgelig sentral i Grays tekst. Den apollinske kunsten var skinn av skinn, illusjonen, mens det dionysiske som skinn av væren, representerte det egentlige. De er disse to antagonistiske kunstformene som forenes i den greske tragedie. Tidligere har jeg vektlagt hvordan disse to prinsippene forholder seg til liv,

³⁴Gray definerer ikke hva han mener med «classic», men ut fra sammenhengen synes det sannsynlig at han refererer tilbake som til Aristoteles, som mente kunsten kunne gjøre best nytte som mimesis, etterlikning. Poenget er at han vil markere bruddet mellom tradisjonen som går tilbake til Aristoteles og hans syn på kunst som etterlikning av virkelighet og modernismen og ekspresjonismen.

det apollinske som opprettholdelse av individets grenser og dermed illusjonen, mens det dionysiske som egentlig liv, individets oppløsning og ukontrollerbar vilje. Gray foretar et liknende skille når han understreker at distinksjonen Nietzsche legger opp til mellom disse to formene for kunst ikke er forskjellige ut fra estetiske prinsipp som sådan, da begge opererer ut fra skinn og etterlikning, men heller på grunnlag av objektet for det Gray refererer til som den mimetiske refleksjonen (Ibid: 44). Altså, hvorvidt kunsten etterligner fenomenene slik mennesket oppfatter dem, som skinn av skinnet, eller om det er kunst som etterligner det egentlige, det vil skinn av væren, det dionysiske. Det er i denne sammenheng vi må forstå ekspresjonismen, som er en reaksjon på realismen og naturalismen. Det som skiller ekspresjonismen, som Gray fremhever som en av de første formene for modernistisk kunst, fra naturalismen – som, legger han til, er den ultimate formen for etterligning av fenomener – er definisjonen og redefinisjonen av det som anses som det virkelige og egentlige (Ibid: 46). Realismen og naturalismen er prisdelt fenomenenes verden, eller som Hamsun refererer til det, den materialistiske verden.

Ekspresjonistene, finner «virkeligheten», ikke i materialismen som realismen og naturalismen tar utgangspunkt i, men i sfæren av ideer, det vil si under fenomenenes verden. For ekspresjonistene finnes den dypere og egentlige virkeligheten under fenomenenes verden, som Gray skriver: «[...] the Expressionists subscribed to the belief in a *deeper*, more authentic dimension of reality *beyond* (or *below*) the world of empirical phenomena» (Ibid: 47). Gray poengterer at ekspresjonistenes brudd med tradisjonen slik sett ikke tar utgangspunktet i stil og kunstnerisk metode, men i et verdenssyn og definisjonen av «virkelighet» (Ibid). Behovet for å bryte med det som hadde gått forut, med realismen og naturalismen, er, om man skal følge Gray, et behov som oppsto av nye tanker og perspektiver på verden, dette inkluderer Nietzsches «metafysikk», hele hans livsfilosofi, og dette spilte en formende rolle for ekspresjonistene (Ibid). Dette utgjør en parallell til Hamsuns kritikk av Ibsen som representant for det gamle, og tilbedelsen av Strindberg, som representant for det nye.

Kritikken Nietzsche presenterer av det sokratiske mennesket, har influert ekspresjonistene.³⁵ Det er en kritikk av den programmatisk optimisme som stammer fra opplysningstidens tenkning, denne positivismen bidrar til og er samtidig ledet av en oppvurdering av logikken og rasjonalitetens verdi og universalitet. Dette er den sokratiske kultur, og problemet for det moderne mennesket er at det har fått en begynnende fornemmelse

³⁵ Det er en kritikk han er inne på i *Tragediens fødsel*, og som han utvikler videre etter utgivelsen av verket (Gray 2005: 48), dette er også noe Brandes alluderer til når han i *Aristokratisk radikalisme* skriver at grunnlaget for Nietzsche senere kritikk finnes i *Tragediens fødsel* (Brandes 1960: 28)

eller en gryende innsikt for grensene til denne kulturen: den kan ikke forklare alt. Det som da står igjen, er misnøyen. Gray setter ord på denne misnøyen slik:

The malaise of modernity is thus symptomatic of the collapse, for Nietzsche, of the scientific worldview: it marks the 'dialectic of enlightenment,' or the point at which the theoretical human being, the intellectual heir of Socrates, comes to understand that reason does not and cannot provide ultimate salvation (Gray 2005: 48)

Det som utmerker Nietzsches analyse av denne problematikken, skriver Gray, er at den identifiserer den ideologiske dobbeltheten som er karakteristisk for det degenerative stadiet for den sokratiske kultur: selv om tilliten til logikk og fornuft ikke lenger er udiskutabel, klarer ikke kulturen å oppgi komforten og stabiliteten troen på rasjonaliteten gir eller rettene sagt har gitt. Altså har den sokratiske kultur en slags bevissthet om at dens såkalte vitenskap er lite mer enn en ideologisk forsvarsmekanisme mot det skrekkelige ved eksistensen. Sammenhengen mellom den sokratiske kulturs flukt og den apollinske kunsten er den at begge er og blir avslørt som illusjon, begge søker å dekke over og avlede oppmerksomheten fra gruen og skrekken som virkeligheten, livet, inngir mennesket med. Dette gjør de ved å dekke over skrekken med et vakkert skinn.

Her nærmer vi oss det jeg mener både er et viktig poeng for ekspresjonistene og et av Hamsuns tema i trilogien, som samtidig fungerer som den ultimate reevalueringen Nietzsche gjør av kunsten i *Tragediens fødsel*: Vitenskapelig «sannhet» er flukt fra den fundamentale «sannheten». Nietzsche forklarer altså sine samtidiges pessimisme ut fra det at de nekter å anerkjenne eller omfavne grensene for rasjonell tenkning og forskning. Det er kombinasjonen av det apollinske paret med det dionysiske som er motgiften mot den sokratiske pessimismen. Gray skriver:

An art that practices metaphysical mimesis, such as Attic tragedy, becomes an antidote to the deceptions of Apollinian or Socratic culture, a machete that both cuts through the veil of ideological (self-)deception and offers a form of non-deceptive, non-ideological consolation (Gray 2005: 49).

Ekspresjonistene, fortsetter Gray, omfavnet dette synet på kunst som et verktøy til kulturell og ideologisk kritikk (Ibid). Det rent apollinske og/eller sokratiske er illusjon og selvbedrag. Det apollinske trenger det dionysiske, og det dionysiske trenger det apollinske. Som vi husker fra kapittel to, er det effekten av det dionysiske som får tale gjennom det apollinske, som bringer lindring, men også innsikt, og sammen danner de i tragedien myten. Den skrekken det dionysiske vekker i mennesket, blir når den formidles gjennom det apollinske mulig å tolerere, observere og godta.

Den greske tragedie forfører, ifølge Nietzsche, mennesket til å fortsette å leve, og det ved å avføde myte, som fungerer som et forvandlingens speil for den hellenske viljen (Ibid: 52). Denne forvandlingen foregår gjennom det Nietzsche, refererer til som et transformativt speil, det samme speilet som har avfødd de greske gudene: «[...] the very same drive that produces art of this fundamental sort gave birth to the Olympian world of the gods in ancient Greece: in this world of Olympian myth, according to Nietzsche, the Hellenic ‘will’ holds up to itself ‘einen verklärenden Spiegel’ [...]» (Ibid: 52). Som Nietzsche skriver om den tragiske kunstner i begynnelsen av *Tragediens fødsel*:

Overfor disse umiddelbare kunsttilstander i naturen er enhver kunstner bare etterlikner. Dette er han enten som apollinisk [sic] drømmekunstner eller dionysisk berusningskunstner, eller endelig – som f.eks. i den greske tragedie – begge deler samtidig. Slik må vi tenke oss ham der han i den dionysiske drukkenskap eller mysteriets selvuttømming ensom synker ned, avsides fra det svermende kor, og der hvor samtidig den apolliniske [sic] drømmevirkelighet åpenbarer ham hans egen tilstand, det vil si hans enhet med verdens innerste grunn, i liknelse av en drøm (Nietzsche 1993: 42).

Det er en *liknelse*, eller som Gray oversetter det, en allegori (Gray 2005: 50). Myten fungerer altså som en forståelig form av dionysisk kunnskap formidlet gjennom det apollinske rammeverk, drømmen, og blir da en stor allegori, et transformerende speil, og det er dette Gray sikter til med sitt begrep om metafysisk mimesis, det er etterlikning av det egentlige (Ibid). Gjennom speilet skapes allegorien, og allegorien vitner om den dionysiske sannheten, det egentlige. I *Livets spill* er Thy en skikkelse som ifølge Nettum må leses som en allegori på nemesistanken. Jeg forstå Thy som en representasjon for dionysisk kunnskap, som allegorisk personifikasjon av innsikten om at verden ikke en høyere instans som opprettholder det menneskelige konseptet om rettferdighet.

Nietzsches teori om myter er, dermed, ifølge Gray, en teori om allegori (Ibid: 59). Denne teorien hadde stor innflytelse på ekspresjonistene, skriver Gray, fordi den legitimerte allegorien som en dypere form for virkelighet enn det apollinske skinn av skinnet, det vil si naturalisme og realisme kunne gjøre. Gray utdyper: «Allegory serves the Expressionist writers, as does myth in Nietzsche’s aesthetics, as a mode of representation that permeates the veneer of cultural reality so as to expose universal existential ‘truths’ that lie at the core of human experience» (Ibid). Dermed må kunst som søker å fortelle noe essensielt sant om mennesket, i ekspresjonistenes estetiske syn, bryte med realismen.

Musikken er opprinnelsen til den tragisk kunst, men på hvilken måte? Allegorien blir for ekspresjonistene et viktig virkemiddel, for på den måten kommer de under fenomenenes verden. Nietzsche er klar på at det metafysiske aldri er til stede, viljen opptrer aldri i kunsten,

det er alltid en allegori, dette understreker Gray flere ganger. Det vil si at viljen må transporteres inn i kunsten ved representasjon, og denne er musikken. Musikken blir på et prinsipielt nivå etterlikning, men kan ikke være en kopi, den må være transformerende (Ibid: 55). Musikken, skriver Gray, er en umiddelbar mimetisk representasjon av viljen som pirrer vår fantasi og frister oss til å forme et allegorisk konsept av dionysisk universalitet. Den tillater de allegoriske bildene å tre frem i sin mest meningsfulle form. Gray kommenterer dette: «Nietzsche [...] call[s] this [...] music's ability to give birth to *myth*, that is, to the most meaningful example, and in particular to *tragic* myth: that kind of myth that speaks in allegories about Dionysian knowledge» (Ibid: 58). Det er bare fordi disse allegoriske bildene er født ut av musikk, at deres skinn har en dimensjon av autensitet. Musikken er selv et mimetisk speil, som i møte med det apollinske gjennomgår en transformasjon i forvandlingens speil slik at det ikke-visuelle, skriver Gray, ved dionysisk innsikt blir synlig i et visuelt bilde.³⁶ Altså er tragediens fødsel ut av musikken også fødselen av en apollinsk allegori ut av en metafysisk etterlikning av dionysisk representasjon.

Den hybriditeten som hos Nietzsche i *Tragediens fødsel* består av etterlikning og hører til det tradisjonelle, møter det moderne i det at det er den dypere virkelighet som skal etterliknes, ikke fenomenenes verden, men den verden som ligger under. Dette er en figur, en hybriditet, som går igjen hos ekspresjonistene, som fortsatt vil etterlikne virkeligheten, men som i motsetning til naturalistene og realistene finner virkeligheten under fenomenenes verden. Fenomenenes verden blir dermed strippet vekk for å kunne komme til kjernen, essensen. På denne måten påvirket Nietzsches *Tragediens fødsel* ekspresjonistene. Det er også mulig å spore flere likheter med Hamsun, som har tatt inspirasjon på fra samme kilde som ekspresjonistene, Nietzsche. Det går et ekko av Nietzsche gjennom *Ved rikets port* og *Livets spill*. Nietzsches kritikk av det han mener er en ideologiske konstruert «virkelighet» i vitenskapelig positivistisk byggverk, finner en parallell i Hamsuns kritikk av realismen og naturalismen, det vil si «zolaismen», og dens oppvurdering av det materielle, det jeg her har referert til som fenomenene i tingenes verden. Gray skriver at for ekspresjonistene var ideenes abstrakte verden mer virkelig enn fenomenenes verden. Er formen i *Livets spill* et uttrykk for at ideene har fått fortrinn fremfor tingene, metafysikken fremfor zolaismen?

³⁶Gray skriver om det transformative speilet at det i essens er en slags «[...] synaesthetic metamorphosis, a transformation of what is manifest in rhythm, meter, and sound into the Apollinian sphere of the visual. It proceeds as an allegorical image-making that reflects/refracts an essential Dionysian truth» (Gray 2005: 58).

5.2 Ostenes symfoni

I akt 3 er det spesielt to trekk som har mye å si for aktens utforming. Det første trekket er at det er mange mennesker på scenen samtidig, og at det er stemmer, heller enn dramatiske personer, som dominerer store deler av akten. Det andre er at disse stemmene fungerer uavhengig av de dramatiske personene som har dominert og drevet handlingen i de foregående aktene. De er riktignok til stede på scenen, men akten skifter mellom fokus på stemmene, menneskemengden, og de dramatiske personene. Er det i denne akten mulig å se en dionysisk-apolinsk akse? Kan vi i tredje akt se en sammenheng mellom aktens merkelige form og en mulig etterligning av en dypere metafysisk «sannhet»?

Tredje akt foregår midtvinters, og er som innhyllet i et slør eller en drøm, med snø, måneskinn, nordlys og lykter. Sideteksten forteller også at det er mange mennesker på scenen: «Handelsmenn, sjøalmue, lapper, kvener, menn og kvinner. Musikkbanden fra første akt. Minearbeidere» (*LS*: 184). Rundt om på markedsplassen står det boder, telt og salgsbord. Trusselen feberen har utgjort gjennom hele dramaet, er nærmere enn noen gang. Det første vi får vite er at feberen har kommet til tettstedet med markedsfolket, og at den allerede har krevd to liv. Det setter i første omgang ingen demper på stemningen. I stedet spøker en ung gutt lystig med feberen.

EN UNG GUTT:

Jeg vet et godt råd for feberen.

EN STEMME:

Hva er det for et råd?

DEN UNGE GUTT:

Man skal legge tilbens og løpe i tre dager.

FLERE(leende):

Det var et kraftig renn.

DEN UNGE GUTT:

Så skal man stanse opp og puste ut ved en vegg.

STEMMEN:

Ved en ...?

DEN UNGE GUTT:

Ved en vegg. Og i den skal man slå en spiker.

FLERE:

En spiker? Hvorfor det?

DEN UNGE GUTT:

Og på den spiker skal man henge seg (høy latter blant mengden).

DEN UNGE GUTT:

Det er mitt råd for feberen (fornyet latter) (*LS*: 185).

Menneskemengden livlige deltakelse i samtalen er et godt eksempel på hvordan dette koret av stemmer fungerer. Stemningen blir styrket ytterligere når musikkbanden begynner å spille, som har kommet tilbake nordfra. I forrige kapittel knyttet jeg musikkbanden til en dionysisk linje,

blant annet skrev jeg at de hadde en innvirkning på Teresita. For når Karenos forklarer henne eksperimentets mål, utbryter hun at hun forstår han bedre med musikk til. Kan dette være det transformerende speil? Forenes Karenos apollinske tale med den dionysiske musikken som gjør det mulig å for Teresita å forstå Karenos? I så tilfelle står musikkbanden i et dionysisk tegn, og første del av akten utfolder seg under en dionysisk påvirkning gjennom musikkbanden. Sideteksten forteller at når musikken begynner å spille griper den unge gutten en jente og begynner å danse, og at flere samler seg om dansen (*LS*: 185). Også Karenos, som vi har sett, er grepet av den livlige, vitale stemningen, og sier til Teresita: «En rød hane gol i Dem, hadde De sagt [...] Noen fortalte det. Men jeg har slett ikke kunnet glemme det siden at en rød hane gol i Dem» (*LS*: 188). Karenos begjær for Teresita har våknet. Det er tydelig at musikken spiller en sentral rolle. Innimellom dialogen til Teresita, Jens Spir, Elina og Karenos forteller sideteksten at musikken, som først var et stykke unna, kommer nærmere. Musikken er altså en bevegelig og dynamisk del av scenebildet og akten. Musikkens dionysiske kraft virker på menneskemengden, og de dramatiske personene, det er begjær, lystighet og dans som dominerer.

Figueiredo beskriver dramaet som et «drømmespill» (Figueiredo 2014: 91). Og akkurat tredje akt bærer et særlig trekk av å være drømmeaktig. Det er på grunn av aktens atmosfære, og spørsmålet er om vi kan se på det som en apollinsk drømmescene? Både Brandes og Gray skriver at gudene, ifølge Nietzsche, først kom til menneskene i drømmen. Drømmen og gudene, det apollinske, er da en beskyttelse mot det dionysiske, urkraften som er liv og truer med å ødelegge individet. Men, som Nietzsche også skriver, det dionysiske taler gjennom det apollinske. De olympiske gudene var det dionysiske transformert. Musikken og musikkbanden er tilbake i denne akten, det betyr i så tilfelle at også det dionysiske er representasjon er til stede. Det dionysiske prinsippet beskrev Brandes som det prinsippet som lå fjernest fra kristendommen (Brandes 1960: 28). Dette har sammenheng med at det dionysiske er blind vilje, mens kristendommen har et system hvor rettferdighet er dominerende prinsipp. Når pesten truer, og panikken og skrekken griper menneskemengden på markedet, er det gud de roper på, og det er som om dommedag har kommet. I denne akten settes menneskelige konseptet om rettferdighet opp mot naturens blinde vilje.

Det er ikke bare den dionysiske musikken som påvirker folk, også rusen får sin representant. Rusen knytter Brandes også til Dionysos (Ibid: 28). Aron, først omtalt som «En drukken mann», blir den dionysiske rusens representant i stykket. Han får stemningen opp igjen etter at menneskemengden blir minnet på pestens tilstedeværelse av en mann som ber Oterman om husrom til en syk kone. Sideteksten forteller: «Musikken tier. Flere og flere mennesker

kommer. Latter og høyrøstet lystighet» (LS: 193). Munterheten legger seg ikke med det samme, men med en «Læstadianeren» forkynnelse av at pesten er en straff fra gud holder stemningen på å snu. Drukkenbolten Aron avbryter: «Hva er det som er Guds straffedom? Som er Guds straffedom, hva?» (LS: 193). Med Aron som senter for oppmerksomhet tar lystigheten over igjen, og musikkbanden begynner å spille igjen. Aron er så beruset at han ikke klarer å fullføre setninger eller snakke sammenhengende. «Jeg? Hvor mange glass? [...] Jeg sier det er noe av det mest forbannede som [...] Tolv års piker og fulle glass (begynner å danse)» (LS: 194-95). Ikke alle er like begeistret over Aron og menneskemengdens lystige oppførsel. En stemme kommer inn like før Aron faller om i snøen, stemmen med navnet «Den alvorlige mannen», han etterlyser alvorlighet: «Er dette et sted hvor feberen huserer!» (LS: 195). Liv og røre fungerer side om side med trusselen om død. Aron befinner seg her i en bokstavelig, men også i en dionysisk, rus. Han lager spetakkel, snakker usammenhengende og danser til musikken. Det er ikke lang avstand mellom liv og død, og Aron faller død om midt i en dionysisk dans.

«Læstadianeren» er en av de få som fra begynnelsen av akten har formanet menneskemengden om at feberen er farlig, en guds straff, og at verken den og det er noe å le av. Hans formaninger og forsøk på å spre (ære)frykt for gud og hans straff ved å be folk om ikke å spøke med pesten, og, deretter, når Aron faller død om, proklamere at det var guds syl som traff Aron, fungerer som kristendommens representant i dramaet, og er i fjernest fra det dionysiske prinsipp. Men så lenge munterheten har overtaket, har læstadianerens ord lite eller ingen effekt, ingen hører på ham, og kristendommens fjerneste prinsipp, Dionysos, dominerer markedet. Arons plutselige død skremmer menneskemengden, og setter en stopper for munterheten. Musikken slutter å spille, og en ung pike merker plutselig at hun har feber, hun er også smittet av pesten. Det grufulle sannheten om ikke å kunne kontrollere pesten, og trusselen mot pesten utgjør mot individene tar over, og tro, overtro og religion tar over for en dionysisk lystighet. Menneskemengden begynner å rope gud på flere språk: noen roper «Gud», en lapp roper «Júmala!», og en kven roper «Ipmil! Ipmil!» (LS: 196-97). Er det livets, det vil si det egentliges, grufulle side som viser seg, og som får menneskemengden til å bruke Gud og annen (over)tro som forsvarsverk?

Musikk, rus og lystighet har jeg så langt forsøksvis knyttet til en dionysisk akse, og så langt i tredje akt har både musikk og rus vært sentrale elementer, men så skjer det at lystigheten går over i frykt og skrekk. Nå påkalles gud, religion og overtro om hverandre, og det kan leses dithen at det apollinske tar over som en slags forsvarsmekanisme. Pesten kan ikke kontrolleres, så menneskemengden søker mot en ytre instans. Det er det apollinske slør som tar over for dionysisk lystighet:

LÆSTADIANEREN (med en oppløftet finger):

Tenk på enden.

KVINNEN:

Å Gud! Å Gud!

EN ANNEN MANN:

Det skjer så mange underlige ting i disse dager. I mitt sogn er født en merkelig kalv.

EN TREDJE MANN (til en fjerde):

Hørte ikke du en flue inatt?

DEN FJERDE MANN:

Jo. Jeg lå lenge og hørte på den. En flue midt på vinteren.

[...]

EN FEMTE MANN:

Jeg møtte en mann på bryggen.

FLERE (stimler sammen om ham):

En mann? Hva var det med ham?

DEN FEMTE MANNEN:

Hans føtter var ikke som menneskers føtter. Det var klumpføtter. [...] Jeg hilste, men han svarte ikke. Han holdt luen i hånden.

EN ANNEN:

Hvor ble han av?

DEN FEMTE MANNEN (som har vendt seg om):

Der står han (peker på Thy).

Thy har på føttene et par fantastiske sko med hælen foran og tåen bak. Han holder luen i hånden (LS: 196-197).

I mangel på en guds tilstedeværelse får Thy, i egenskap av kallenavnet gitt han på folkemunne, «Rettferdigheten», oppmerksomhet (LS: 198). Alle lyder og tilfeldigheter blir av menneskemengden tillagt mening, og at Thy har tatt på skoene bak frem har fått «klumpføtter». Thy, som vanlig er, har noe han vil si, er det ingen som faktisk hører på han. I stedet sier en gammel mann til han i ekstase: «Du skal be for oss. Denne vei (fører Thy ut). THY: Nei....? Jeg ville noe....?» (LS: 199). Sideteksten forteller at de fleste forsvinner ut etter Thy og den gamle mannen. «Rettferdigheten» blir ført bort for å beskytte mot pesten, naturens egen kraft.

De som står igjen er Kareno, Spir, Teresita og Elina, de observerer det hele, og Kareno lurar på hva det er som foregår, hvorfor menneskene roper på gud. Det er skueren Jens Spir som svarer: «Det er ostenes symfoni» (LS: 200). Dette kan innad i dramaet settes i sammenheng med en kommentar fra første akt. I begynnelsen av første akt, når Kareno forklarer hr. Oterman at tårnet skal ha en glasskuppel slik at han kan utføre eksperimenter med lys, eksperimenter som skal føre til at han kan nå helt til bunnen i tingene, kaller hr. Oterman tårnet hans en osteklokke (LS: 132). Det dannes dermed en forbindelse mellom folkemengden i tredje akt og Kareno, en forbindelse som likestiller Kareno og menneskemengden. En osteklokke ble brukt for å beskytte osten mot omgivelsene, insekter o.l. Når menneskemengden er ostene, og Kareno også sitter i en «osteklokke», osteklokken beskytter på samme måte som guder og gudeverden

beskytter mot det dionysiske. Menneskemengden tyr til guder, Kareno til sin avhandling og sitt eksperiment. På den måten et apollinsk rammeverk som beskytter mot det dionysiske. Menneskemengden tyr til myte, religion og overtro for selvoppretholdelse. Det de nødvendige «trosartiklene» som gjør det mulig å leve.

Livets spill har ingen myte rundt seg, og danner ingen myte, men det er en figur som kan knyttes til tre mytekretser, og det er Thy. Thy er en figur som ikke er mye omtalt så langt i denne oppgaven, men Kareno interesserer seg for han nettopp på grunn av hans kallenavn «Rettferdigheten». I det følgende delkapittelet skal jeg undersøke hans rolle i dramaet, og argumenterer for at han utgjør en nøkkel til den metafysiske tematikken *Livets spills*.

5.3 Et mytisk element: om Thy, myte, rettferdighet og skjebne

Om Teresita er den mest fascinerende dramatiske personen i dramaet, så er Thy kanskje det største mysteriet. Thy er til stede i hver akt, og det er det fremste trekket ved ham, hans tilstedeværelse, samt det at han alltid har noe han vil si, han har alltid et ærend som han ikke får utført. Jeg mener forståelsen av Thy er viktig for forståelsen av dramaet. Dette er fordi det er han som står alene igjen på scenen når dramaet er ferdig, og fordi han gir assosiasjoner nettopp til myter eller mytekretser. Thy må forstås som en allegori eller et symbol. Har han i så tilfelle en liknende funksjon som den allegorien har hos ekspresjonistene, og som i *Tragediens fødsel* er den dionysiske visdom og innsikt transformert gjennom det apollinske til nettopp myte?

Resepsjonen har kommentert Thy, men det er bare Christensen som har involvert han som en avgjørende del i sin tolkning av dramaet. Christensen oppfatter Thy som stykkets «tittelvignet» (Christensen 1902: 60). Det vil si, Christensen leser Thy som er illustrasjon av stykkets tittel: *Livets spill*, og som en sentral aktør i forståelsen av stykket. I Christensens lesning er det Thys tilnavn «Rettferdigheten» som dominerer: Thy skyter Teresita, og fordi rettferdigheten i det virkelige liv sjelden slår ned den som fortjener det, må forfatteren av verket ta livet av flere (Ibid: 73). At Teresita dør på samme tid som småguttene og litt før Jens Spir, får Christensen til å konkludere med at dramaet ikke har noen indre moralsk mening, og at «Rettferdigheten», det vil si Thy, blir stående alene igjen på scenen, eldgammel og tåpelig (Ibid: 74). Figueiredo ser på Thy som nærmest mytisk: «Thy, ja hvem vet hva han vil? Thy er nærmest overjordisk, eller snarere underjordisk, barføtt og gammel som tiden selv» (Figueiredo 2014: 91). Hva Thy vil, er et godt spørsmål det er vanskelig å finne svar på. Han vil flere ganger si noe, uten at han noen gang kommer til ordet. Får han viljen sin i siste akt? Jens Spir, skal vi se,

lurer på om det er tilfellet. Nettum, har jeg allerede vært inne på, mener Thy må leses som en allegori, og som en inkarnasjonen av nemesistanken. Hvordan kan vi, og hvor leder det oss, å lese Thy som en inkarnasjon av Nemesis, den guddommelige rettferdighet?

Forbindelsen Nettum gjør mellom Thy og Nemesis, eller nemesistanken er det Kareno som gjør først. Og at Thy skal gi assosiasjoner og stå for noe annet enn seg selv, blir klart når Oterman orienterer Kareno om hvem Thy er:

KARENO:
[...] Hvor ble det av mannen?
TERESITA:
Hvilken mann?
KARENO:
Den gamle mannen. Oldingen.
TERESITA:
Han gikk.
KARENO:
Han ville to ganger si noe.
TERESITA:
Pappa, hva var det Thy ville si?
HR. OTERMAN (tankefull):
Hva Thy ville si?
KARENO:
Han hadde et ærend.
HR. OTERMAN:
Ærend? (fatter seg). Å, det har han alltid. Han er så gammel. Noen tror at det er den evige jøde. Ja, er det ikke Thy dere spør om?
KARENO:
Jo.
HR. OTERMAN:
Han ble hårdt sveket i sin ungdom, snytt for alt sitt. Siden er han slik.
KARENO:
Hva var det han ville Dem?
HR. OTERMAN:
Det vet jeg ikke ...Noen kaller ham «Rettferdigheten».
KARENO:
«Rettferdigheten»?
HR. OTERMAN:
Ja. Han er tosset [...]
KARENO:
[...] Nei, det slo meg virkelig at den mann kalles «Rettferdigheten». Jeg skriver just på mitt kapittel om den vise Nemesis (LS: 152-53).

Ærendet Thy har i hver akt forblir et mysterium i den forstand at han aldri får sagt hva ærendet består i, han blir alltid oversett eller avvist, unntaket er kanskje siste akt. Thy har også en tendens til å dukke opp i avgjørende øyeblikk. Rett før og etter dette utdraget velger Oterman marmorstein framfor Karenos tårn, som han har lovet å bygge. Det er et slag for Kareno og som det skal vise seg, Otermans avgjørende steg mot egen undergang. Dermed kommer kanskje Thys funksjon eller Thys tilstedeværelse i hver akt i et noe annet lys: han kan ses på som et

skjebnevarsel. Informasjonen vi får om Thy i dette utdraget er for det meste rykter: han er eldgammel, noen tror han er den evige jøde, av andre kalles han «Rettferdigheten». Den evige jøde er det kristne sagnet om skomakeren som fornærmet Jesus, og ble av ham dømt til å vandre hvileløst til dommedag,³⁷ altså er Thy en vandrer og som Oterman sier, eldgammel.³⁸ Men det er kallenavnet «Rettferdigheten» som vekker Karenos interesse for Thy, og gir han en sentral plass i dramaet når han knytter Thy til sin avhandling om metafysikken, og til kapittelet om Nemesis. Det vil si, med henblikk på min påstand om at dramaene speiler Karenos avhandlinger tematisk, blir Thy her merket som dramaets spill av Karenos avhandling. Karenos assosiasjoner mellom Thy og eget verk, viser altså vei i tolkningen av Thy og stykket.

Forbindelsen Karenos gjør mellom kallenavnet «Rettferdigheten» og Nemesis synes for Karenos å være tett knyttet til sin hevnen, hevnen over Jerven. Faktisk går han så langt at han vil snakke med Thy før han gjenopptar arbeidet med avhandlingen sin, og som vi alt har vært inne på, mener han å kunne få fart på skjebnen ved bruk av piskan, slik at han skal bli ferdig med avhandlingen og få sin oppreisning.³⁹ Men den greske gudinnen Nemesis er mer enn en hevner. Den greske guden Nemesis straffer de som utfordret skjebnen, og med heve seg over sin stand. Hun er kraften som setter en stopper for overflod, for eksempel for mye hell og lykke eller for mye hovmod. Det er dermed hun som også straffer den tragiske helten som felles av *hybris* (Grimal 1990: 289). Nemesis er dermed noe mer enn bare hevneren, ved overskridelser er det hun som gjenoppretter balansen. Målet var at personen som falt i ulykke, igjen skulle bli ydmyk og føle på grensene for hva mennesket kunne oppnå av lykke og hell. Nemesis er dermed en guddommen som tøylet de ekstravagante tjenester og gaver menneskene ble tildelt av Tyke, og det er ut fra denne ideen at Nemesis som skjebnens hevn og straffende makt oppsto (2007: 1152). Forbindelsen mellom Karenos kapittel om nemesis og Thy, i egenskap av kallenavnet «Rettferdigheten», kan tyde på at Karenos har troen på at skjebnen har stått ham bi, og at han endelig skal få sin hevn. Å lese Thy som en inkarnasjon av nemesistanken blir da å tolke Karenos utrop i slutten av dramaet, «Vise Nemesis!» (LS: 235), som en innsikt i og gjenkjennelse av at Nemesis slår tilfeldig til. Dermed blir Karenos ydmyket og satt på plass av den guddommelige gjengjeldelse, og slik blir han den tragiske helten.

³⁷ Hentet fra Salomonsenskonversationsleksikon (1915-1930), <http://runeberg.org/salmonsens/2/1/0356.html> kl. 17.13, 04.04.15

³⁸ Thy sier selv at han sleper seg frem (Hamsun 2008: 148)

³⁹ Dette har jeg allerede vært inne på i kapittel 3. Karenos taler til skjebnen og sier: «Å, det nytter ikke å gå foran og lokke; det nytter bare å gå bakefter og bruke sin lange svøpe. Trill, trill, ditt runde nøste. Jeg jager deg skaftet i livet» (Hamsun 2008: 226). Det er også verdt å merke seg at Thy har kommet inn på scenen like før Karenos sier dette.

En slik lesning åpner også opp for aldersproblematikken, som Figueiredo skriver at Kareno prøver å heve seg over, men er det noe som han ikke kan heve seg over er det biologien (Figueiredo 2014: 88). Men dette må settes i sammenheng med en vitalistisk og nietzscheansk lesning, og ikke en lesning som står i forbindelse med Schopenhauers negative holdning til liv, slik Nettum. Også Figueiredo gjør foretar en slik lesning når han skriver at

[L]ivet leker med oss og knuser oss, alle forsøk på å heve seg over driftene, på å ta kontroll over eget liv, blir nådeløst slått ned. Denne tanken om at det er fånyttet å sette seg opp mot livsdriften, minner ikke så lite om Arthur Schopenhauers pessimistiske filosofi, der kun askese og kunstnerisk virksomhet kan hjelpe oss til å overvinne lidelsen, som stammer fra livsviljen. Med andre ord: Karenos eneste redning ville vært å forbli i glasstårnet sitt. Det er han ikke sterk nok til, og derfor går han under (Ibid: 92).

Jeg er av den oppfatning at det blir for smalt å lese Thy som kun en inkarnasjon av Nemesis. Det er fordi det er Kareno som legger opp til denne lesning ved at det er han som lager en forbindelse mellom Nemesis og «Rettferdigheten». Stykket viser at Kareno ikke er hevet over de andre dramatiske personene, og dermed like mye prisgitt livet som det de er. Nettum er, i tillegg til å mene at vi må lese Thy som en inkarnasjon av nemesistanken, inne på at Thys navn kan være hentet fra både den greske gudinnen Tyche og den norrøne krigsguden Ty (Nettum 1996: 24). Ved også å ta med disse gudene får vi et mer sammensatt bilde av hva allegorien Thy står for, og da danner det seg et mye tydeligere bilde av at skjebnen er et større tema enn hevn og en tragisk helts fall, nemlig livets blinde vilje.

Både Tyche og Ty kan knyttes til skjebnen. Tyche (Tyke) er tilfeldighetenes og lykkens gudinne. Eirik Vandvik har oversatt navnet til «Slumpen» eller «Slumpelykka» i boken sin *Blant gudar på Olymp* (Vandvik, Seeberg, and Brudevoll 2004: 257). I *A concise dictionary of classical mythology* står Tyche beskrevet som personifikasjonen av sjanse eller hell og lykke. Tyche ble noen ganger avbildet som blind. (Grimal 1990:444-45). Tilfeldigheter og lykke ble skjenket en av Tyche, men det var også et ustabil hell, derfor slumplykken. Tilfeldighetene styrer skjebnene i hennes hånd, uforutsigbart og tilfeldig. Krigsguden Ty er knyttet til skjebnen på en annen måte. Om guden Ty, forteller P. A. Munch i *Norrøne gude- og heltesagn* (1841),⁴⁰ at han var djerv, tapper, og ble påkalt i strid (Munch 1996: 72). I norrøn mytologi er ikke Ty en veldig sentral gud, men i fortellingen om hvordan Fenrisulven ble lurt og bundet fast har han en sentral rolle. Æsene hadde gjentatte ganger forsøkt å binde Fenrisulven. Men det var først med Gleipne, den spesiellagde lenken at de klarte det. Problemet var bare å få den rundt halsen på uhyret. Til slutt gikk Fenris med på at de fikk prøve lenken på ham, hvis en av æsene på

⁴⁰ Først utgitt under tittelen *Nordens gamle Gude- og Heltesagn* (1841)

samme tid holdt armen sin i ulvens åpne munn. Den ville han bite av om lenken holdt og de ikke slapp ham fri igjen. Vel vitende om at han mest sannsynlig ville miste hånden, var Ty den eneste som turte holde frem sin hånd i pant (Ibid: 76). Det gikk som det måtte gå, og Fenre ble bundet og bet av Tys høyre hånd. Ty, krigsguden, aksepterte sin skjebne. Det er et trekk ved norrøn mytologi øvrig, hvor til og med Ragnarokk er bestemt. Rollene til æsene (gudene) er å oppfylle dem. Slik sett er det tilfeldighetens lunefulle skjebne og aksept for denne skjebnen som rår i Thys skikkelse.

Nemesis, Tyche og Tys «betydning» gjør seg alle gjeldende i en analogi stykket legger opp til. Pesten som hele tiden har truet, bryter ut i tredje akt, og på samme tid, som ble referert i forrige delkapittel, omtaler en mann Thys føtter som «klumpføtter». Det er en analogi til *Kong Ødipus*. På den måten er vi også tilbake ved *Tragediens fødsel*. Nietzsche henter eksempler fra den greske tragedien om hvordan det apollinske og det dionysiske forenes i tragedien. Dermed avfødes myten, myten som er motgiften til det han mener hans samtidig lider av, pessimisme. Myten fungerer som motgift fordi den lar mennesket få innsikt i det dionysiske og samtidig holde på sin individualitet: det vil si, de olympiske gudene styrte grekernes skjebne, noe som menneskene måtte godta. Det er dette *Kong Ødipus* forteller om: en konge og dronning får vite at deres nyfødte sønn kommer til å drepe dem og ødelegger dermed hans føtter, og deretter får de satt ham ut på fjellet. Gutten reddes, vokser opp og får vite av orakelet i Delfi at han kommer til å drepe sin mor og sin far, og det er nettopp ved å prøve å unngå det at han oppfyller sin skjebne. Dette er tragisk ironi. Ved å sette seg opp mot sin skjebne, utfordrer Ødipus gudene, men felles av sin hybris. Dette er Nemesis' funksjon. Alle tilfeldighetene som skjer på veien kan tilegnes Tyche. Ødipus tar sin straff og aksepterer sin skjebne, lik Ty, krigsguden som følger den skjebnen han har fått. Hva har så dette med *Livets spill* å gjøre?

Det er nettopp livets spill kledd i myte. Felles for både Nemesis, Tyche og Ty er at de er menneskelige konstruksjoner som skal gi mål og rammer til det som ikke kan forklares av hendelser og skjebner. Thys tilnavn «Rettferdigheten» er derimot en menneskelig konstruksjon som krever en balanse i et regnskap som ikke finnes. Avslutningen av tredje akt symboliserer dette, der faller Thy i sitt strev med å fange inn en krone Teresita kaster til ham.

Thy skynder seg frem, snubler i sine sko og faller.

DEN ALVORLIGE MANNEN:

Falt du? (rekker Thy mynten og hjelper ham opp).

NOEN I MENGDEN (strekker seg på tærne):

Hvem falt?

ANDRE:

«Rettferdigheten» (LS: 211).

Rettferdigheten har ingen makt annet enn den mennesker tillegger den, og den kan kjøpes for penger. Dette står i kontrast til pesten, som ikke kan stoppes av menneskene. Som Jens Spri sier om rettferdigheten til Thy når han får høre at Teresita er drept av Thys vådeskudd: «Ja, rettferdigheten den er jo et blindt dyr. Den hevner i fleng. Dens skudd går av [...]. Vet du [Thy] hva rettferdigheten er? Den er noe der borte i skyen. Den står tålmodig og ser på at menneskene forgår seg, og så slår den ned og straffer med døden [...]» (LS: 233). Rettferdighet finnes ikke, det er livets spill med menneskene som styrer. Christensen skriver i sin omtale at Hamsun med siste scene gjør rettferdigheten tåpelig, og det er i nettopp det han gjør fordi konseptet med rettferdighet i et nietzscheansk system er tåpelig. Forskjellen mellom en schopenhauersk livslede og et nietzscheansk amor fati er nettopp aksepten for innsikten i kjensgjerningen om at rettferdigheten ikke finnes. Å elske sin skjebne er aksept for, og bejaelse av, livet. Dramaet «sirkelkomposisjon» reflekterer også dette, hvor alle årstidene er representert, det går i sirkel. Teresita, ungguttene og Jens Spri dør om våren, en tid for nye spirer, livet lever videre.

Som en allegori blir da Thy en som står for livets brutale tilfeldigheter. Det er det dionysiske oversatt til apollinske bilder. Altså en allegori som forteller om den virkelige verden som finnes under fenomenenes verden. Slik sett kan Thy sies å være et pre-ekspresjonistisk trekk. De pre-ekspresjonistiske trekkene viser til en sammenheng mellom en nietzscheansk filosofi og dramaets utforming, dette i form av musikk, allegori og en metafysisk etterlikning. Thy er derimot eldgammel som tiden selv, altså liv. Hans evne til å være til stede på scenen i det et øyeblikk av skjebne dukker opp, er påfallende. Ingen vil høre på ham, men når livet først slår ned i en kan det ikke overses. Det er skjebne, tilfeldighet og liv.

I tredje akt settes pesten, som natur, opp mot «Rettferdigheten», som faller for en krone. Dermed er det natur mot kultur. Tematisk viser dramaet som helhet å ha samme tema som Karenos har for sin avhandling, nemlig metafysikk. Dette viser da også til Karenos krise, en krise som fører til at han slår om, at for han er det å bekrefte livet i og for seg selv ikke lenger er ikke lenger godt nok, *livet* er for ham ikke lenger et argument. Livet trenger og lytter ikke til argumenter, den slår til som et stykke skjebne. Dette er den dionysiske kraften. Thy er en allegori på denne innsikten både fordi han illustrerer rettferdighetens tilkortkommenhet som menneskelig konstruksjon, og fordi han samtidig inkarnerer livets tilfeldige vilje.

Livets ubarmhjertighet

I *Livets spill* er det livet selv som inntar hovedrollen. Dermed spiller kanskje ikke spørsmålet om Karenos er en skrivebordsfilosof eller en vitalist så stor rolle, for han må uansett bøye seg for livets vilje på lik linje med de andre dramatiske personene i dramaet underlagt *livet*. Det er dette Christensen sikter til når han skriver at Teresita er personifikasjonen av dramaets tanke, hun leker brutalt med menneskeskjebner, men er selv prisgitt skjebnens tilfeldigheter. Hun blir skutt av stykkets tittelvignet, Thy, «Rettfærdigheten», som deretter viser seg som tåpelig fordi uskyldige lider samme skjebne som Teresita. Rettfærdigheten har ingen makt, den blinde vilje rår: Rettfærdigheten, som Spir sier, er et blindt dyr som slår ned tilfeldig. Det menneskelige konseptet om rettfærdighet behøver argumenter og logikk for å berettiges, livet har intet argument, men det trenger det ikke heller. Den styrende motoren Christensen fornemmer i *Livets spill* fremkaller for ham både en fryd og en gru fordi den styrende motor er utenfor menneskets kontroll. Har Hamsun skrevet en moderne versjon av en gresk-nietzscheansk tragedie? Hamsun har satt i spill og aktualisert et nietzscheansk *amor fati*, men også metafysikken Nietzsche presenterer i *Tragediens fødsel*. Dette er den metafysiske tematikken i dramaet, som også manifesteres i stykkets form, da i allegorien Thy og musikkens sentrale rolle.

Innledningsvis problematiserte jeg trilogiens utforming: mens *Ved rikets port* og *Aftenrøde* har en tradisjonell dramaform, bryter *Livets spill* med den. Spørsmålet er om det er det nietzscheanske stoffet som spiller inn på utformingen av dramaet? Både i tematikk og form skiller *Livets spill* seg fra forspillet og etterspillet. Ved bruk av en idehistorisk lesning med utgangspunkt i vitalismebegrepet ønsket jeg å argumentere for et behov. *Livets spill*s form går inn i – som Gray skriver om ekspresjonistenes estetikk – behov for å bryte med det bestående tok utgangspunkt i et annet verdenssyn, slik det var rundt 1900. I *Ved rikets port* leker Hamsun seg med en ibsens form som må vike plass for en nietzscheansk metafysisk filosofi som manifesterer seg i formen. Dermed er *Livets spill*s form resultatet av en nietzscheansk påvirkning.

Tolkningen av livet som dramaets absolutte sentrum er en lesning som ikke nødvendigvis står i motsetning til Nettums og Figueiredos lesning. Som en parallell til Dams syn på vitalisme som enten positiv eller negativ, men med liv som det absolutte sentrum, skiller først Nettums og Figueiredos lesning med Christensens og min ved holdningen *til* livet. Nettums lesning ufarliggjør Hamsuns nietzscheanske ekko ved å pålegge Hamsun en schopenhauersk lesning; Nærøs skille mellom i estetiske nivå er en gjenklang av Nettums skille.

Figueiredos benevning av trilogien som en biologisk tragedie er treffende. Den tar utgangspunkt i Karenos skjebne, der han slår om på de eldre dager, og den står i spennet mellom aldersproblematikken og naturens gang. Problemet med denne lesningen er imidlertid at den ikke tar inn over seg den nietzscheanske livsbejaelsen, det vil si amor fati. For selv om Karenos skjebne er tragisk, er den også høyst ironisk. Hamsun tematiserer den styrende motor, livet selv, som igjen både er tilfeldig, brutal og ironisk i *Livets spill*. For som Christensen treffende skriver om Hamsun: «Denne digter, som går livet så skarpt ind på klingen, kjender ingen barmhjertighed» (Christensen 1902: 58).

Litteraturliste

2007. *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology : Vol. 2 : Earinus - Nyx*. London: I.B. Taurus.
- Arntzen, Even. 1990. «Skrifta ivold: eit intertekstuellet sveip over Hamsuns 'Kareno-triologi'» i *Norsk litterær årbok*. s. 61-[75]. Oslo: Samlaget.
- Berg, Thoralf. 2008. «Teater og underholdning i Tromsø, Hammerfest og Vadsø.» i *Artister i norr*, redigert av Claes Rosenquist. Umeå: Kungl. Skytteanska Samfundet, 2008.
- Beyer, Harald. 1959. *Nietzsche og Norden : 2 : Dikterne og diktningen*. Bergen: Grieg.
- Brandes, Georg. 1960. *Aristokratisk radikalisme*. Oslo: Cappelen.
- Bødtker, Sigurd. 1923. *Kristiania-premierer gjennom 30 aar: Sigurd Bødtkers teaterartikler*. Kristiania: Aschehoug.
- Christensen, Hjalmar. 1902. *Vort litterære liv*. Kristiania: Det norske aktieförl.
- Clark, Maudemarie. 2009. «Anti-metaphysics I: Nietzsche.» i *The Routledge companion to metaphysics*, redigert av Robin Le Poidevin, Peter Simons, Andrew McGonigal og Ross P. Cameron. London: Routledge.
- Dam, Anders Ehlers. 2010. *Den vitalistiske strömning: i dansk litteratur omkring år 1900*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Donahue, Neil H. 2005. *A Companion to the literature of German Expressionism*. Rochester, N.Y: Camden House.
- Ferguson, Robert. 1987. *Enigma: the life of Knut Hamsun*. London: Hutchinson.
- Figureiredo, Ivo de. 2014. *Ord/kjøtt: norsk scenedramatikk 1890-2000*. [Oslo]: Cappelen Damm.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2010. *Faust : en tragedie*. Oversatt av André Bjerke, *Faust*. Oslo: De norske bokklubbene.
- Gray, Richard T. 2005. «Metaphysical Mimesis: Nietzsche's *Geburt der Tragödie* and the Aesthetics of Literary Expressionism.» i *A Companion to the literature of German Expressionism*, redigert av Neil H. Donahue, s. 39-65. Rochester, N.Y: Camden House.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean negotiations : the circulation of social energy in Renaissance England*. Vol. 4, *The New historicism: studies in cultural poetics*. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Grimal, Pierre. 1990. *A concise dictionary of classical mythology, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Oxford: Blackwell.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe, og Hans Erik Aarset. 2007. *Verdenslitteratur : den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforl.
- Halse, Sven. 2004. «Vitalisme - fænomen og begreb.» i *Kritik* 171 (7):7 s.
- Halse, Sven. 2006. «Vitalisme - flere tillæb til en begrebsdiskussion.» i *Kritik* 182 (6):6 s.
- Hamsun, Knut. 1994. *Knut Hamsuns brev : 1 : 1879-1895*. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, Knut. 1995. *Knut Hamsuns brev : 2 : 1896-1907, Knut Hamsuns brev*. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, Knut. 1999. *Knut Hamsuns brev : 5 : 1925-1933, Knut Hamsuns brev*. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, Knut. 2007. *Samlede verker : bind 2 : Mysterier*. Ny utg. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, Knut. 2008. *Ved rikets port ; Livets spill ; Aftenrøde*. bind 19. [Oslo]: Gyldendal.
- Hamsun, Knut. 2009. *Taler på torvet, I*. bind 26. [Oslo]: Gyldendal.
- Hamsun, Knut, og Tore Hamsun. 1956. *Knut Hamsun som han var: et utvalg av hans brev*. Oslo: Gyldendal.

- Johannessen, Oddbjørn. 2005. «Dramatisk raptus.» i *Den litterære Hamsun*, redigert av Ståle Dingstad. Bergen: Fagbokforl., 2005.
- Kolloen, Ingar Sletten. 2003. *Svermeren*. [Oslo]: Gyldendal.
- Larsen, Lars Frode. 2001. *Radikaleren*. Oslo: Schibsted.
- Larsen, Lars Frode. 2002. *Tilværelsens udlænding : Hamsun ved gjennombruddet (1891-1893)*. Oslo: Schibsted.
- Munch, P. A. 1996. *Norrøne gude- og heltesagn*. [6.] rev. utg. ved Jørgen Haavardsholm ; billedredaktør: Jørgen Haavardsholm. ed. Oslo: Universitetsforl.
- Nettum, Rolf Nyboe. 1996. «Knut Hamsuns dramatik: fjelebod eller tempel?» i *Bokvennen*, nr. 2, s 18-28. Oslo: Bokvennen forlag.
- Nietzsche, Friedrich. 1993. *Tragediens fødsel*. Oversatt av Arild Haaland. Oslo: Pax.
- Nietzsche, Friedrich. 2010. *Nietzsches samlede verker : Den muntre vitenskapen : ("la gaya scienza")*. Oversatt av Johannes Gjerdåker og Øystein Skar, *Die fröhliche Wissenschaft*. Oslo: Spartacus.
- Nietzsche, Friedrich. 2011. *Ecce homo: hvordan man blir det man er*. Oversatt av Trond Berg Eriksen. Oslo: Spartacus.
- Nærø, Arvid. 2014. *Hamsun kontra Ibsen: studier i et forhold : estetiske og politisk-ideologiske forskjeller og likheter*. [Oslo]: Kolofon.
- Stanislavskij, Konstantin. 1980. *My life in art*. London: Eyre Methuen.
- Strindberg, August. 1957. *Fröken Julie ; Mäster Olof ; Fadren ; Ett drömspel*. Stockholm: Bonnier.
- Vandvik, Eirik, Axel Seeberg, og Kari Brudevoll. 2004. *Blant gudar på Olymp : gresk mytologi illustrert med sitat frå gresk litteratur og bilete av kunst frå antikken*. 3. utg. ed. Oslo: Samlaget.
- Vassenden, Eirik. 2012. *Norsk vitalisme: litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press.