

# «Der mennesker er, der er vondt at være»

En studie av vitalisme og naturskildring i

Mikkjel Fønhus' *Trollelgen*



Chris Langøen

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Våren 2023

*Jeg vil rette en takk til familie, venner, medstudenter og min veileder Eirik Vassenden.*

*Takk for alt.*

# Innholdsfortegnelse

<b>Kapittel 1: Innledende perspektiv – mer enn en villmarksroman .....</b>	<b>1</b>
1.1 Problemstilling og fremgangsmåte.....	1
1.2 Kort om Fønhus.....	4
<b>Kapittel 2: Teoretisk utgangspunkt .....</b>	<b>5</b>
2.1 Vitalismen .....	5
2.1.1 Klages og hans resepsjon .....	6
2.1.2 Vitalismens anti-humanistiske problematikk .....	8
2.1.3 En kjønnnet vitalisme? .....	9
2.2 Antropomorfisme – et økokritisk blindepunkt? .....	10
2.2.1 Mot en litteraturvitenskapelig analyse av dyr .....	12
<b>Kapittel 3: Resepsjonen av Trollelgen .....</b>	<b>16</b>
3.1 Samtidskritikken.....	16
3.2 Fønhus i litteraturhistorien .....	20
3.3 Forskningsposisjoner i forfatterskapet .....	21
<b>Kapittel 4: En narratologisk introduksjon og redegjørelse.....</b>	<b>24</b>
4.1 Sammendrag.....	24
4.2 Fortelleren .....	24
4.2.1 Temporalitet .....	24
4.2.2 Fortellerens egenart og sannhetsgehalt .....	25
4.2.3 Fokalisering.....	27
4.3 Komposisjon og tidsaspekt.....	32
4.4 Stil – den Fønhuske skrivemåten .....	33
4.5 Sted og miljø .....	36

4.6 Fortellerens ideologi.....	38
4.7 Karakterologi.....	38
4.7.1 Gaupa .....	38
4.7.2 Rauten.....	40
<b>Mellom det individskapende og individutslettende.....</b>	<b>42</b>
<b>Kapittel 5: Natur- og dyreskildring .....</b>	<b>43</b>
5.1 Trollelgens naturskildring som vitalisme.....	43
5.1.1 Oppramsing og mangfold.....	44
5.1.2 Mangfold og forgjengelighet.....	44
5.1.3 Liv og død i forening.....	46
5.1.4 Naturskildringen som camera obscura .....	47
5.1.5 Ulike perspektiver i naturskildringen.....	48
5.2 Trollelgen og umwelt .....	49
5.2.1 Sansing .....	50
5.2.2 Dyrs begrepsapparat.....	52
5.3 Kampen på Kloppmyrhøgda – Rauten som individ og overskridende dyreskildring ..	57
5.3.1 «Naturens almægtige lov» – en dyrisk erotisk kraft .....	58
5.3.2 «Musklene synger endnu den vilde sangen» – rytme, villskap og formløshet.....	60
5.3.3 Voldsforherliggjørelse og verdiforskyvning .....	62
5.4 En polyfoni av dyresyn .....	63
5.4.1 «Sjå» – å se at en blir sett.....	65
5.4.2 «Sjaa i augo paa'n» – dyreblikket som et destabiliserende moment.....	67
5.4.3 «Det er dyreøine og det er det ikke» – drømmen som grobunn til empati.....	70
5.4.4 Elg som subjekt og tilknyttet problematikk .....	73
<b>Kapittel 6: Gaupas utslettende grensegang mellom sivilisasjon og villskap .....</b>	<b>75</b>
6.1 Hva er Gaupa? – å være dyr i periferien .....	75
6.1.1 «Pjutteret som bare hører den ubrutte stillheten til» – en mystisk naturopplevelse .....	76

6.1.2	Gaupa som vill(dyr) og hedensk skapende kraft .....	78
6.2	Sivilisasjonen og sykdommens svakelighetsgjørelse .....	81
6.3	«Det vilde jaget» .....	83
6.3.1	«han bærer navnet med hæder» – zoomorfisme som selvrealiseringsprosjekt ....	85
6.3.2	Jaktfeber .....	86
6.4	Tilbake i samfunnet – en mentalt nedgående spiral .....	87
6.4.1	Kristendommen og dødsangst .....	88
6.4.2	Flukten fra fattigvesenet .....	91
6.4.3	Naturødeleggelse og hytten .....	92
6.5	Det siste jaget – en metamorfose.....	95
6.5.1	Døden som en form for skapelse og kosmogonisk eros.....	97
6.5.2	Det hedenskes slutt.....	99
<b>Kapittel 7: Avsluttende refleksjoner .....</b>		<b>101</b>
7.1	Jaktens metafysikk .....	101
7.2	Trollelgens ideologi.....	103
<b>Kildehenvisning .....</b>		<b>108</b>
<b>Sammendrag.....</b>		<b>116</b>
<b>Abstract.....</b>		<b>117</b>
<b>Oppgavens profesjonsrelevans.....</b>		<b>118</b>

# Kapittel 1: Innledende perspektiv – mer enn en villmarksroman

## 1.1 Problemstilling og fremgangsmåte

Mikkjel Fønhus blir karakterisert som den største norske villmarksforfatteren, og solgte godt i sin samtid.<sup>1</sup> På tross av dette har han verken fått en stor plass i den norske litteraturhistorien eller -forskningen.<sup>2</sup> Forfatterskapet har en varierende litterær kvalitet, men jeg mener han også har blitt offer for sin egen suksess, og blitt plassert i en populær-litterær boks. Fønhus blir gjerne sett på som et norsk svar til Jack London, men inherent i å bli kalt *villmarksforfatter* ligger det en reduserende kvalitet. Samtidsresepsjonen legger vekt på hans realistiske dyreskildring, og evnen til å sette seg inn i dyrs hode, men oppretter samtidig et realismekrav som gjør at litteraturen mulig blir mottatt med praktisk formål.<sup>3</sup> Det som har blitt skrevet om Fønhus er hovedsakelig biografier, som skyver litteraturen i bakgrunnen.

Mellomkrigstiden var særlig preget av det livsdyrkende paradigmet – eller *vitalismen* som vi kaller den. I de siste årene har samtidige bautaer i som Duun, Uppdal, Vesaas og Hamsun blitt lest ut fra et idéhistorisk perspektiv som undersøker denne strømmingen. Fønhus har ikke blitt utforsket fra et slikt perspektiv, og jeg mener derfor det er hull i Fønhus-forskningen. Hvorfor han har blitt nedprioritert er et mangefasettert spørsmål. Det kan skyldes de ovennevnte grunnene, men det kan også være grunnet i en berøringsangst for det vitalistiske paradigmet, som bærer med seg visse tankeganger som vi i dag fordømmer.<sup>4</sup> Rolf Brandruds biografi oppretter en kobling mellom ham og vitalistisk filosofi, men avviser de mer reaksjonære og problematiske sidene (Brandrud 1993, 209). Når Fønhus omtaler Alexis Carrels vitalistiske og eugeniske verk *Mennesket det ukjente* (1937) som et «evangelium», trekker Brandrud dette inn i en ren industrikritisk og naturbevarende kontekst (1993, 351-352). Denne oppgaven skal undersøke den vitalistiske ledetråden grundigere.

Oppgaven er en idéhistorisk lesning av Mikkjel Fønhus' *Trollelgen* (1921), men litteratur og artikler i hans tidlige produksjon trekkes også inn for å kontekstualisere analysen. I romanen følger vi en mann med navnet Gaupa, som gir seg ut på en livslang jakt etter en elg kalt Rauten. Romanen veksler perspektiv mellom menneskelige og dyriske instanser, noe som også er

---

<sup>1</sup> For Fønhus var populær. *Trollelgen* var en enorm suksess. Bare i Tyskland fra 1926 til 1945, ble det oversatt over 450 000 eksemplarer<sup>1</sup>. I 1992 hadde han et samlet opplag på 1 875 431 (Brandrud 1993, 232, 252).

<sup>2</sup> Den lave akademiske interessen har dog i de siste årene fått en liten oppblomstring, en litteraturvitenskapelig har blitt publisert av Henning Howlid Wærp, professor i litteratur på UIT. Wærp hevder i tillegg at Bernhard Ellefsen sin essaysamling *Det som går tapt* (2022), er på etterskudd (Wærp 2022).

<sup>3</sup> Ivar Aars betegner Fønhus sitt forfatterskap som *dokumentarromaner* (Hauge 1974, 123).

<sup>4</sup> Deler av vitalismen er rett og slett ubehagelig sett med moderne øyne (Vassenden 2012, 14).

karakteriserende for Fønhus' øvrige litteratur (Wærp 2019, 100). Ved dette utforsker den terskelen mellom menneske og dyr. *Trollelgen* er mer enn en simpel jaktroman, og forsøker å re-sakralisere naturen. Den danner et dynamisk landskap som svulmer av vitalistisk livskraft, og forfekter en verdiomvelting gjennom sin utforskning av ulike verdenspersepsjoner. *Min* tese er at romanen roter i metafysiske forestillinger om hva menneske og dyr er, samtidig som den stiller seg kritisk til et mekanisert syn på natur og dyr, og tar avstand til skildringer som er i overkant antropomorfe.

Brandruds avhandling *Fra villdyr til vokter* (1980), prøver å karakterisere et humanistisk redningsprosjekt, der *vokteren* og naturverneren: Den ene delen av menneskets psyke, står i opposisjon til *villdyret*, som gir sine drifter og lidenskaper fritt spillerom. Konklusjonen blir at mennesket er en del av naturen, og kan ikke krenke den uten å krenke noe i seg selv. Dermed kan mannen ikke leve som *villdyret* i villmarken. Denne lesningen ser derimot bort fra et av de store spenningspunktene i litteraturen til Fønhus: sammensmeltingen mellom menneske og dyr. Spenningspunktene som Brandrud avviser, er nettopp de temaene som blir synlige i lys av en idéhistorisk kontekst.

Min oppgave er en idéhistorisk lesning, der jeg med utgangspunkt i det vitalistiske paradigmet undersøker motsetningsforholdet mellom individ og individutslettelse. Dette basale dilemmaet fungerer som et springbrett til en diskusjon opp mot posthumanismens destabilisering av hva et menneske er, og i kjølvannet av dette: Hva en person er.<sup>5</sup> En slik individualitetsproblematikk strekker seg også til grensene mellom dyr og menneske, og menneskets særstilling til andre organismer. Ved å re-historisere *Trollelgen* og føre den inn i sin samtidskontekst, kan en få et nytt blikk på romanen og Fønhus sitt forfatterskap. Mitt arbeid forsøker å avdekke natursynet som *Trollelgen* forfekter, og stiller seg i opposisjon til hvordan jeg mener Fønhus har blitt lest for humanistisk, med Fønhus' senere produksjon og uttalelser som en rettesnor for hans tidlige forfatterskap, som både er mer radikalt og reaksjonært.

Avhandlingen er delt inn i syv kapitler. I kapittel 2 skisserer jeg opp mitt teoretiske utgangspunkt: mitt redskap for å forstå *Trollelgen*. Jeg begynner med en redegjørelse for vitalismen og dens litteratursyn, før jeg dykker ned i dens sivilisasjonskritiske impulser med utgangspunkt i den tyske filosofen Ludwig Klages. Jeg finner Klages særlig gunstig i en lesning av Fønhus grunnet hans utfordring av et antroposentrisk natur- og livssyn. En anti-antroposentrisme er derimot ikke uproblematisk. Jeg diskuterer videre hvordan

---

<sup>5</sup> Her ser vi vekk fra naturvitenskaplige og biologiske definisjoner på mennesket.

individualitetsproblematikken kommer til syne i den vitalistiske filosofien, med særlig vekt på livsfilosofiens individutslettende, og mulig anti-humanistiske konsekvenser. Dette fører til en konflikt med nyere humanitære verdier, og en destabilisering av begrepet *menneske*. I tillegg presenterer jeg den seinere amerikanske litteraturviteren Camille Paglias kjønnede vitalisme, fordi hennes perspektiv kan belyse de mer erotiske sidene som preger Fønhus' naturskildring. Dette føres videre i en kritikk av økokritiske syn på antropomorfisme, der jeg heller støtter meg til poststrukturalisten Paul de Mans essay «Anthropomorphism in Trope and Lyric» (1983), som jeg mener setter føringer for en mer fruktbar forståelse av antropomorfismer i litteraturen. Jeg kobler også inn biosemiotikkens *umwelt*-begrep<sup>6</sup> for å utforske andre organismers verdensforståelse i litteraturen.

Kapittel 3 er en gjennomgang av samtidsresepsjonen, litteraturhistorien og litteraturforskningen på Fønhus og *Trollelgen*. I analysen av samtidsresepsjonen sporer vi hvordan villmarkslitteraturen får særegne realismekrav, og skilles fra annen litteratur. Vi følger også litteraturhistoriens synkende interesse for Fønhus, og de tidligere posisjonene i lesninger av Fønhus. Kapittel 4 er en narratologisk gjennomgang, der jeg redegjør for romanens struktur og problematiserer fortellerens posisjon.

Den tematiske analysen følger to delvis kronologiske og delvis tematiske utviklingslinjer. Kapittel 5 sporer hvordan *Trollelgen* skriver seg inn i en vitalistisk kontekst gjennom natur- og dyreskildringen. Samt hvordan romanen forsøker å gi en stemme til andre organismer ved å innta deres perspektiv, samtidig som den stiller seg kritisk til sin egen antropomorfisering. I denne linjens siste del undersøker jeg hvordan Rauten konstitueres som subjekt gjennom blikket, og problematikken som oppstår ved dette.

Subjektivitets- og individualitetsspørsmålet føres videre inn i kapittel 6, som følger en av-individualiserende linje, der jeg leser animaliseringen av Gaupa, og romanens natursyn som en antitese mot sivilisasjonen. Dette tar form som kronologiske nedslagspunkt, der Gaupa veksler mellom en naturdyrking og svakelighet. Dette kapitlet avsluttes med en lesning av romanens slutt, som både kan tolkes som en utopi og dystopi. I kapittel 7 retter jeg lupen mot jakten, og hvordan den fungerer som en katalysator for *Trollelgens* natursyn i en avsluttende ideologisk analyse. Der knytter jeg oppgavens røde tråder sammen, og diskuterer hovedfunnene mine og hvilket natur- og menneskesyn *Trollelgen* forfekter.

---

<sup>6</sup> Hvordan en organisme konstruerer sin verdensforståelse ut fra sine meningsbærere. Dette utdyper jeg i kapittel 2.



## 1.2 Kort om Fønhus

Fønhus var en produktiv forfatter. Fra 1917 til sin død i 1973, publiserte han 41 bøker.<sup>7</sup> Han bemerket seg raskt som en kulturpessimist. Etter en yrende fascinasjon for motorsykler i sin ungdom, ble Fønhus en stor motstander mot motoriserte kjøretøy. I en artikkel fra 1937 betegner han biler som «mordmaskiner», og fordømmer «maskinkulturen», samt skjendingen og utbyggelsen i naturen (Fønhus 1937a, 1). Romanen *Veien over fjellet* (1937b), skildrer polemisk møtet mellom naturen og det moderne, urbane og industrialiserte. Byen og alt den fører med seg blir negativt fremstilt. Natursynet og teknologiskepsisen var kontroversiell i mellomkrigstiden, men med miljøbevegelsens framvekst på 60- og 70-tallet, fikk Fønhus en ny vår og popularitet «Jeg er så heldig, jeg, skjønner du: Denne mekaniserte tida gir folk mer og mer trang til opprinnelig natur, og det finner de i mine bøker. Så tida arbeider for meg» (Børte 1972, 118). I 1967 ble han æresmedlem i Norges Naturvernforbund (Brandrud 1993, 310), endelig delte flere hans engasjement for dyrevern og motstand mot vannkraftutbygging. Mikkjel Fønhus var på flere måter, forut sin tid.

---

<sup>7</sup> Fønhus publiserte også en rekke kortere fortellinger til julehefter. Enda mer kom det etter hans død. I 1993 var antall utgivelser 81 (Brenne 1993, 12).

## Kapittel 2: Teoretisk utgangspunkt

### 2.1 Vitalismen

I et foredrag for *Det Norske Studentersamfund* i 1969, talte Mikkjel Fønhus varmt om Alexis Carrels verk: *Mennesket, det ukjente* (Brandrud 1993, 314-315; 1937).<sup>8</sup> Boken er en anti-teknologisk deklarasjon som argumenterer for et genetisk aristokrati. Det *by-dvalende mennesket* har fått endret sine livsvilkår. Resultatet er, i Carrels øyne, en katastrofal degenerasjon. Løsningen er eugenikk og reaksjonære tiltak, slik at en kan dyrke fram vitale mennesker. Under dette ligger det et nokså konsistent idéhistorisk paradigme som en finner i Fønhus' samtid, og som dette kapitlet skal gi et overblikk over.

Vitalismens hovedidé er at det eksisterer én iboende livskraft som skaper og realiserer organismers former. Dette er en essensialistisk beskrivelse av verden, der livet strømmer i evige sykluser og alt er en del av alt, nærliggende et panteistisk verdensbilde. Den har størst påvirkning på samfunnet fra århundreskiftet til 1900-tallet og ut i andre verdenskrigs dager, som også var en tid med enorm økonomisk vekst, og en framgang innenfor matematikk, fysikk og biologi (Aarnes & Kolstad 1993, 13). Vitalismen kan sees på som en anti-intellektuell motvekt mot de naturvitenskaplige framskrittene som skulle gi svar på hva verden består av, og hva forutsetningen for liv er (Vassenden 2012).<sup>9</sup> Samtidig har den et ambivalent forhold til sivilisasjonen og moderniteten, der ulike deler har en enorm fascinasjon for den og dens teknologiske framskritt, mens andre, som denne oppgaven skal belyse, er kritisk til ethvert «framskritt» og kulturpessimistisk.

Kunsten fra det vitalistiske paradigmet er særlig opptatt og begeistret av livsutfoldelsen, det voldsomme, bevegelser, og kraft både i natur og menneske. Særlig blir den nakne kroppen og muskler viktig for å fremheve det vitale. Spenningen mellom ødeleggelse og skapelse er også et viktig motiv, ofte eksemplifisert gjennom solen eller havet. I et vitalistisk kunstsyn begir ikke dikteren seg inn i en fantasiverden, men er i kontakt med *livet selv*. Diktingen blir ikke løst fra virkeligheten, den er en utvidelse av den. Kunsten skulle prøve å nå tilbake til noe *opprinnelig* eller *primært*. Den skulle skildre «livet i umiddelbarhet og forhøjet koncentration» (Dam 2010,

---

<sup>8</sup> Alexis Carrel var en fransk-amerikansk kirurg og forfatter. I 1912 vant han Nobelprisen i medisin for sitt pionérearbeid rundt vaskulære sting, altså kunsten å sy blodårer sammen. Foruten dette var han blant Frankrikes ledende eugenikere.

<sup>9</sup> Hans Driesch, tysk biolog og filosof, begrunnet cellens uforklarlige spaltning i en iboende livskraft som realiserer organismens form, og refuserte en videre segmentering og studering av de bakenforliggende grunnene av fenomenet (Vassenden 2012, 24). Driesch kalte dette for *enteleki*, et begrep hentet fra Aristoteles. Dette kan sees på som synonymt med Henri Bergsons *élan vital*.

11). Poesien blir da et *camera obscura*, en linse hvor en kan oppleve dette primære, og gjøre det uforståelige begripelig.<sup>10</sup>

### 2.1.1 Klages og hans resepsjon

Vitalismediskusjonen vil hovedsakelig ta for seg filosofen Ludwig Klages, som grunnet sin kulturpessimisme, mystikk og naturvern, er et særlig gunstig prisme for å undersøke Fønhus. Klages blir en førstegenerasjons Nietzsche-leser, der omveltningen av verdier står sentralt. I den norske samtiden er det særlig Richard Eriksen som befatter seg med Klages. I verket *Hvad er mennesket?* Går Richard Eriksen (1934) ut fra Klages sine dyrepsykologiske teorier, og kartlegger den inngripende forskjellen mellom dyr og mennesker. Ut fra Klages leser Eriksen seg inn i en *umwelt*-aktig forståelse, der individers væren er bestemt av deres biologiske drifter. Elgen legger f.eks. ikke merke til hvordan skyene duver over fjellformasjonene (Eriksen 1934, 110-111). Etter krigen behandler A. H. Winsnes Klages i positive ordelag som en sjelutviklende vitalist, og avkobler ham fra det problematiske. Det dyriske er ikke barbari, men en utfordring av konvensjoner: «vurderingsdriften, trangen til å gjøre forskjell, til å skjelle mellom høiere og lavere livsformer, verdig og uverdigg, rett og urett, sant og falskt, godt og ondt, skjønt og heslig» (Winsnes 1949, 33). Klages blir slik en representant for et åndelig potensiale som søker vekk fra trangen til objektivitet.<sup>11</sup>

På 1970-tallet henter Aasmund Brynildsen fram Klages i sin Hamsun-studie (1973) for å trekke fram de klart problematiske sidene med livsdyrkingens estetikk. I Brynildsens lesning befinner Klages seg i krysningspunktet mellom en økologisk naturdyrking, og en reaksjonær, anti-demokratisk anti-humanisme. Denne splittede tendensen fortsetter inn i vår egen tid, der han både blir påpekt som en økologisk foregangsmann (Vetlesen & Willig 2018, 110), og en økofascistisk rabulist (Biehl 1997, 20; Emberland 2003; Naustdalslid 2022, 96-97).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Som Klages beskriver poeten, der å skrive poesi blir en magisk opplevelse og vitalistisk ekstase: «Although an individual being, the poet remains the moment into which the universe flows; he is animal, star, sea, plant; he is the eye of the element» (Bishop 2017, 167).

<sup>11</sup> Foruten dette blir Klages også fremhevet som en av de fremste grafologene og karakterologene i mellomkrigstiden (Ahlberg 1947; Havin 1942, 6). I 1935 holdt han en konferanse i Norge om grafologi og skrifttyding (Dagbladet 1935). Etter krigen blir Klages trukket fram som både radikal og konservativ der åndsprinsippet blir lest både som et skapende og diagnostiserende moment for en bedre tilværelse, men også en anti-demokratisk og anti-humanitær trankegang. I tillegg trekker Ernst Cassirers ham fram i sin *Form og teknikk* (Cassirer 2006, 119, 145), et moment som er hyppig kommentert (Dahl 1994, 11; Skjervheim 1974, 63). Men de fleste benevnelser av ham går ikke i en ordentlig dialog *inn* i Klages, snarere blir han benevnt som en del av en større strømning, slik som Boassons Hamsun- avhandling: *Men livet lever* (Boasson 2009).

<sup>12</sup> Dette gjenspeiler seg også i nytgivelsene av Klages. Forlagene befinner seg på en økosentrisk new-age akse (*Of Cosmogonic Eros* (2022) og *Menneske og jord* (2021) er utgitt av Theion Publishing og Love innovation respektivt), eller relativt langt utpå høyresiden som Arktos Media (som har utgitt flere samlinger: *The Biocentric Worldview* (2013) og *Cosmogonic Reflections* (2015)).

For Klages er *livet* formers materielle transformasjoner. Hele verden befinner seg i en konstant *fluxus*.<sup>13</sup> Sjelen er livets fundamentale kraft i seg selv, og tilstedeværende i all natur, ikke bare i levende organismer. I Klages' metafysikk er det ingenting som *ikke* er levende: «The cosmos is alive and all life is polarised into soul and body. Wherever there is a living body, there is also a soul; wherever a soul, there is also a body» (Klages 2022). Selv om dette høres flott og utopisk ut, er ikke Klages' animisme derav uproblematisk. Betyr et besjelet (biosentrisk), og holistisk natursyn, en konflikt med humanistiske verdier?<sup>14</sup>

Vitalistiske tendenser som fremmer anti-intellektualisme og irrasjonalisme, gjør vitenskapen og byen til en motsats til det frie og skapende livet som en finner i naturen. Klages ser på sivilisasjonen som degenererende, hemmende og livsfornektende. Han hevder teknikken, industrien og rasjonaliteten er tegn på en ondskap som brer seg gjennom *ånden*, det ødeleggende prinsippet; drivkraften som ødelegger naturen, og dermed også oss selv:

Flertallet af vor tids mennesker, der er spærret inde i storbyer og fra barnsben vænnet til rygende skorstene, gadelarmens buldren, dagslyse nætter, har ikke længere nogen målestok for skønhed. De tror, de ser natur ved det blotte syn af en kartoffelmark, og finder også højere krav indfriet, når enkelte støer og spurve kvidrer i de magre træer på chausséen. Skulle ord og billeder røre de tomme sjæle med vidnesbyrd om, hvordan det tyske landskap klingede og duftede for omkring halvfjers år siden, så findes det øjeblikkeligt nok af vejrfaste talemåder om 'økonomisk udvikling', 'nyttens' fornødenheter, uundgåelige veer i den kulturelle proces (Klages 2021, 32).

Kirken, framskrittet og kapitalismen (mammon) er alle manifesteringer av *ånden*, og avsjeler naturen. Den blir kvantifisert og sett på noe mekanisk fritt for mystikk og religiøse konnotasjoner. Det er en kritikk av hvordan mennesker er dommer og bøddel for andre arter. Noen blir pekt på som skadelige og må dermed utryddes. Han oppretter altså en kritikk mot sortering av livsformer og antroposentrisme, og utvikler et synspunkt opptatt av biologisk mangfold og naturvern. Klages naturvern strekker seg derimot ikke til individers rettigheter. Det er mulig en her finner et av vitalismens mer interessante spenningspunkter.

---

<sup>13</sup> I sitt flisespikkeri forneker Klages idéen om en livskraft som er immanent og flyter *gjennom* ting. Slik argumenterer han også for naturens mangfold og biodiversitet. En metafysikk der en har én egen livskraft blir et holistisk system, der ikke bare individer, men hele arter mister sin signifikans. Det veldige maskineriet fortsetter uansett om arter blir tilintetgjort eller ikke. Klages tar ikke hensyn til individer, men arter. *Livet* er selve bevegelsen, og dets evige transformasjoner. Om en art blir utryddet er verden én form fattigere (Klages 2021, 48). Slik unngår han tilsynelatende holismens felle som Timothy Morton skisserer opp, der bestanddelene alltid blir ofret fordi naturen er «greater than the sum of its parts» (Morton 2007, 101) (Morton vil heller ha en tenking der tin er «less than the sum of its parts», noe han kaller *sybscendence* (Morton 2016, 114). På samme vis ville Klages heller ikke identifisere seg med vitalismen som strømning (Josephson-Storm 2017, 218), dog blir det det samme som å nekte for at Sartre er en eksistensialist.

<sup>14</sup> «Med menneskedskærlighed og 'humanitet' tilslører klristendommen det, den egentlig mener: At alt øvrigt liv er værdiløst, undtagen hvis det *tjener* mennesket!» (Klages 2021, 52).

### 2.1.2 *Vitalismens anti-humanistiske problematikk*

Om den samme kraften både skaper og ødelegger,<sup>15</sup> legger det videre en motsats mellom individ og individutslettelse. Individet og dets kraft blir framhevet, samtidig som enhetstenkingen gjør individet til et fragment i en altomfattende størrelse. Selv om Aasmund Brynildsen, i sin diskusjon av Hamsun, ser på Klages som en foregangsmann innenfor naturvern (Brynildsen 1973, 95), er en reaksjonær tilbakevending umulig for ham, da må vi ofre vår egen humanitet. Denne spenningen er et av hovedmomentene i Vassendens vitalisme-studie (2012), men som Vassenden skriver, er humanisme «ikke bare et spørsmål om verdier, det er også et spørsmål om grensene for det menneskelige» (Vassenden 2012, 49), nettopp fordi humanismen er antroposentrisk. Vassenden styrer sin diskusjon ut fra Giorgio Agamben, som i sin studie *The Open* (2004), problematiserer den mobile og flyktige grensen mellom menneske og dyr. Ett av Agambens grunnspørsmål er hvordan vi kan ende opp med å behandle mennesker som dyr. Altså hvem vi inkluderer og ikke i det menneskelige fellesskapet. Gjennom en filosofisk-historisk gjennomgang viser han den selvskapende idéen: at mennesket er dyret som må gjenkjenne seg selv for å bli menneske. *Menneske* blir dermed et mer porøst begrep enn antatt.

Men hva om mennesket selv *vil* bli dyr? Hva innebærer en slik overskridelse? Grensene mellom menneske og dyr blir klart utforsket av Fønhus, der han ikke bare skriver om dyr og antropomorfiserer dem, men også ved at hans mennesker gjerne har dyretrekk. Foruten disse tilsynelatende overfladiske særegenhetene, skriver Fønhus seg biografisk inn i noe som utfordrer den gjengse humanismen ytterligere. I en kronikk fra 1922 med navn *Jagt og romantik*, skriver Fønhus om hvordan en dveling i naturen frigjør noe primitivt i mennesket:

Der findes utvilsomt en hel del som aldrig har staat ansigt til ansigt med natten, alene inde i storskog eller paa et øde fjeld. Og disse mennesker har tapt meget; de har aldrig faat lytte ind i dette "noget" i sit inderste jeg. Vildmanden blir aldrig vækket i dem (Fønhus 1922a).

Fønhus skiller videre mellom villmennesket og kulturmennesket. Teften av blod – jakten, vekker noe i mennesket, som beveger seg vekk fra medlidenhet og gjengse tanker om å ta liv. Denne råskapen er i seg selv individutslettende da den postulerer at det ligger en mystisk urkraft i mennesket, der instinkt og primitive krefter tilsynelatende tar over fra *mennesket*, som er rasjonell og har kontroll over sin egen kropp. Likevel er det en balansegang mellom de to mennesketypene Fønhus er etter. Noe som åpner opp for en «misundelsesverdige egenskap»

---

<sup>15</sup> Om alt forklares ut fra ett prinsipp Blir verden også under alle konfliktene *egentlig* konfliktfri. Om så blir individet en illusjon.

(Fønhus 1922a).<sup>16</sup> Kontakten med det dyriske og ville ligger tett til de apollinske og dionysiske prinsippene til Nietzsche, der det dionysiske representerer lidenskapen, instinktiv frigjørelse og oppløsning av grenser.

### 2.1.3 En kjønnnet vitalisme?

Camille Paglias *Sexual Peronae* (1990) blir oftest lest som et popkulturelt manifest, men har også litteraturvitenskaplige bruksområder. Nietzsches kjølvann strekker seg langt, og Paglia må betegnes som en postmoderne, tredjegerasjons «nietzscheaner». I verket prøver Paglia å omvelte natur – kultur dikotomien, og mane frem en pornografisk, hedensk kraft som gjennomsyrrer kunsten. Verdiforskyvningen fører det feminine som et ktonisk, polyform, skapende og dynamisk – og derav dionysisk prinsipp:

The Dionysian is no picnic. It is the chthonian realities which Apollo evades, the blind grinding of subterranean force, the long slow suck, the murk and ooze. It is the dehumanizing brutality of biology and geology, the Darwinian waste and bloodshed, the squalor and rot we must block from consciousness to retain our Apollonian integrity as persons. Western science and aesthetics are attempts to revise this horror into imaginatively palatable form. (Paglia 1990, 5-6).

Skjøringspunktet ligger her i hvordan den maskuline sivilisasjonen er intet mer enn en konstruksjon som hemmer naturens egentlige, voldsomme livsutfoldelse; som prøver å kontrollere, klassifisere og håndterliggjøre materien rundt seg. Det maskuline – sivilisasjonen, blir bevegelsenes stans, og dødens prinsipp. Med dette vil jeg fremheve Fønhus' erotiske side som blir delegert til «brunstkildring». I oppgaven vil jeg vise at Fønhus' dyre-erotikk stikker dypere og er med å forme romanens natursyn.

I oppgaven skal jeg vise at *Trollelgen* etablerer en dialog med den samtidige strømmingen gjennom en naturskildring som oppløser en objektivitet, og drives fram av en gjennomtrengende, ubeskrivelig og omveltende kraft. Dette subjektsøkende perspektivet retter spørsmål om hvordan dyr er definert i *Trollelgen*, og vis versa – mennesker. Videre fra dette vil oppgaven sette lys på hva som oppstår i mellomrommet mellom det vi kaller for dyr og menneske. Innebærer en transgresjon der alt har sjel, en nedvurdering av mennesket – en dehumanisering? Hvilke humanistiske verdier går i så fall tapt i de anti-sivilisatoriske og primitive impulsene fra livsfilosofien?

---

<sup>16</sup> Som for øvrig ligger nært det samme prosjektet som Robert Bly i *Iron John* (1990) skisserer, der mannen må få kontakt med en mytisk, maskulin kilde, uten å falle hen i ren villskap og brutalitet.

## 2.2 Antropomorfisme – et økokritisk blindepunkt?

Antropomorfisme betyr å overføre menneskelige egenskaper til ikke-menneskelige ting, og kan derfor sees på som et paraplybegrep som strekker seg over besjeling, personifikasjon og prosopopeia. Innenfor animal studies blir antropomorfisme-begrepet særlig brukt til å studere hvordan dyr blir tillagt menneskelige egenskaper. I artikkelen *Besjelingens åpne begrensninger*, stiller Beatrice Reed spørsmålet: «Hvordan kan vi gi uttrykk for naturens annethet i et menneskelig språk, og innebærer antropomorfismer nødvendigvis å gjøre vold på en slik annethet?» (Reed 2018, 23). Slik skal vi også videre diskutere begrepet fordi jeg mener *Trollelgen* stiller seg kritisk til sin egen antropomorfisering, og momenter i Fønhus sin prosa suggestivt hvisker ut, samt beveger seg mellom posisjoner og grenser mellom menneske og dyr. Antropomorfisme er et begrep som ifølge både Garrard (2012, 154) og Reed (2018), inntil nylig har vært negativt ladet og uglesett i økokritisk henseende.<sup>17</sup> Ifølge Garrard har det karakter av en overdreven *sentimentalitet* som ofrer fornuften. Ingen av dem oppgir derimot hvem som har stått for et slikt litterært, anti-antropomorft syn.<sup>18</sup>

Garrard sporer estetiske dommer over antropomorfismer til John Berger essay *Why Look at Animals?* (1980; Garrard 2012, 152).<sup>19</sup> Bergers kvaler er derimot ikke med antropomorfisering i seg selv, men at forbrukersamfunnet har ødelagt vår kontakt med dyr.<sup>20</sup> Essayet er en elitisk-marxistisk analyse, der kulturelle representasjoner av dyrs deltakelse i et forbrukersamfunn

---

<sup>17</sup> «The most familiar of these terms is anthropomorphism, which has until recently been used exclusively as a pejorative term implying sentimental projection of human emotions into animals» (Garrard 2012, 154).

<sup>18</sup> Garrard henviser i stedet til motsvar og anklager om antropomorfisme mot den utilitaristiske filosofen Peter Singer (Garrard 2012, 154). Ifølge Bryan L. Moore sin antropomorfisme-studie kommer antropomorfisme-kritikken fra John Ruskin på 1800-tallet, som knyttet personifikasjon til pathos, og dermed gjorde den «irrasjonell» (Moore 2008, 35). I et moderne og økokritisk perspektiv trekker Moore fram George Sessions og andre *nature writers* fram (2008, 24).

<sup>19</sup> Berger sitt essay er innflytelsesrik, og er tilsynelatende viktig for animal studies. Det er dog et fåtall kritiske lesninger (Adams 1983; Burt 2005).

<sup>20</sup> Berger ser på dyr som opprinnelsen til symboler, og essensiell for menneskets selvforståelse. Kilden til det historiske synet av dyr som *subjekt* var blikket. Gjennom et gjensidig blikk så mennesket seg selv i dyret. Det var både noe gjenkjennelig og ukjent ved dyret. Denne polariteten fører til en fascinasjon, som igjen fører til en subjektivering av dyret (Berger 1980, 5; Lippit 2000, 174). Siden dyr dermed var både som mennesker og ikke, oppstod det en type eksistensiell dualisme som gjorde det mulig å være glad i geiten sin, for så å drepe og spise den. En slik dualisme er, ifølge Berger, ikke mulig i et moderne samfunn. Det som tidligere var et resiprokt blikk, er nå ensidig grunnet mekanistiske tenkemåter, som Skinners behaviorisme og Descartes' avsjelende dualisme. Både menneske og dyr har mistet sin autonomi, og dermed dybden i forholdet. En réell tilknytning til dyret blir derfor umulig. For Berger er dyret derfor et symbol på en svunnen tid. Antropomorfismer gjør oss ubekvemme, fordi de peker på noe som ikke lenger er (Berger 1980, 11). Det oppstår derfor et paradoks når dyr blir behandlet som produkter, for så å bli antropomorfer; det bryter med vår egen virkelighetsforståelse. Siden de litterære ikke er ekte dyr, kan de forvandles til *mennesker* i dyreham. Dermed blir de kulturelle «dyrene» også plassert i et forbrukersamfunn, og normaliserer vår egen marginalisering.

universaliserer status quo. Den moderne antropomorfismen, eksemplifisert med Donald Duck og annen barnelitteratur, blir et symptom på kulturelt forfall.<sup>21</sup>

Kritikken mot antropomorfisme som Garrard fremstiller, hevder at i dens fordreining av virkeligheten ved å overføre menneskelige trekk til ikke-menneskelige ting, maler et usant bilde av hvordan tingene egentlig er (Garrard 2012, 156; Libell 2014, 142). På sett og vis er Garrards definisjon på god litteratur den som streber etter realisme. Litteratur om dyr, som ikke antropomorfiserer (for mye) er god fordi den er sann.<sup>22</sup> Garrards diskusjon er påvirket av en tverrfaglig tendens i *animal studies* og økokritikk som innbefatter både etikk<sup>23</sup> og etologi<sup>24, 25</sup>. Han lager en typologi for dyrerepresentasjon der han skiller mellom ulike former for antropomorfisme, og på andre siden av skalaen, zoomorfisme.<sup>26</sup> Garrard låner begrepet «critical anthropomorphism» fra etologien, og omtaler det som en positiv form for antropomorfisme. For Garrard betyr begrepet: «employing the language and concepts of human behaviour ‘carefully’, consciously, empathetically, and biocentrally» (Garrard 2012, 157). Gode former for antropomorfismer kan derfor ikke være *for* antropomorfiserende; de må gjøres med visshet om at det *er* antropomorfisering, og følge etiske retningslinjer. På den andre siden putter han: «Crude zoomorphism, though, is a perpetual hazard: in addition to representations of racial difference there is the reductive sexuality epitomised by [...]» (Garrard 2012, 160). Det blir altså skilt mellom god og dårlig antropomorfisering. Den blir bedømt ut fra samfunnsnormer, popkulturelle naturvitenskapsoppfatninger og etiske kriterier. Typologien kan derfor ikke si noe om antropomorfismen, foruten om den er moralsk akseptabel eller ikke. Den blir derfor ikke et litteraturvitenskaplig verktøyskrin, men et ideologisk program.

Etologien og den komparative psykologiens antropomorfismedebatt, kretser rundt om en skal bruke mekanistiske eller antropomorfe beskrivelser av dyr i forskningsartikler og

---

<sup>21</sup> Eksemplene Berger viser til er derimot barnebøker av Beatrix Potter og Donald Duck (Burt 2005, 209). Berger sammenlikner barnelitteratur med høykultur som *Illiaden* av Homer. Sammenlikningen blir derfor uærlig.

<sup>22</sup> Dette virkelighetsjaget kan minne om Fønhus-resepsjonen, som hyllet ham for det samme, men der var det nettopp besjelingen og antropomorfismen som gjorde naturen realistisk. Hva som er realistisk er med andre ord ikke bestemt av virkeligheten, snarere er det et spørsmål om smak. Slike tendenser kan en også finne i nyere svensk lyrikk (Gren 2018)

<sup>23</sup> For Garrard er økokritikkens dyrediskusjon farget av en dyrs representasjon i historie og kultur, samt filosofiske spørsmål rundt dyrs rettigheter.

<sup>24</sup> En gren av biologi/dyrepsykologi.

<sup>25</sup> En skulle tro at Garrard ville bruke bruker den anti-romantiske modernismen, som det negative, historiske synet på antropomorfisme, og som argument for å overføre en anti-antroposentrisk dyrepedagogikk til litteraturen. Men det gjør han aldri. Den modernistiske anti-antroposentrismen og anti-antropomorfismen, har heller ingenting med økokritikk å gjøre (Stueland 2016, 312). Representanter som Alain Robbe-Grillet så ikke på antropomorfisering som vold e.l., snarere var det et opprør mot en humanisme, som han hevdet anklaget ham for «en forbrytelse mot menneskeheten» når han *ikke* antropomorfiserte (Robbe-Grillet 1971, 52).

<sup>26</sup> Som er å tillegge mennesker ikke-menneskelige egenskaper.



vitenskapelige undersøkelser, og hva som gir en mest nøyaktig fremstilling av dyrs indre prosesser. Den kritiske antropomorfismen, navngitt av Gordon Burghardt, prøver å utføre en selvbevisst antropomorfisering på et vitenskapelig grunnlag (Burghardt 2007).<sup>27</sup> Garrard overfører forskningsmetoder til også å gjelde for litteraturen, men den fiktive litteraturen hevder ikke å representere virkeligheten på en vitenskapelig måte. Handlende personer i fiktive verk er heller ikke direkte overførbare til virkelige personer. De er fabrikkerte vesener med karakteristikk som leder leseren til å tro at de *er* det ene og det andre. Enhver karakter er tilgjengelig nettopp grunnet en antropomorfisering (Bal 2017, 105).<sup>28</sup> De er selvsagt basert på noe i virkeligheten, og leker derfor med vår persepsjon av den, men de *behøver* ikke å adlyde naturlover o.l. for å være estetisk gode. I tillegg til dette er Garrards bruk av begrepet også mye videre enn i naturvitenskapen.<sup>29</sup> Å løst oversette et forsknings- og forskningsetisk begrep til litteraturen, og bruke det til å estetisk vurdere antropomorfer ut fra forskjellige subjektive kriterier, er derfor i beste tilfelle absurd.<sup>30</sup>

En mulig årsak til Garrards insistering på realisme, er *nature writing* sin overvekt i det amerikanske økokritiske forskningsfeltet. Bryan L. Moore roper ironisk ut i sin antropomorfisme-studie: «Not another analysis of Walden!» (Moore 2008, 4), en kommentar til hvor utlest verket er. *Nature writing* er per definisjon litteratur *om* naturen, men opptrer gjerne på grensen mellom skjønnlitteratur og sakprosa.<sup>31</sup> *Walden* av Thoreau er f.eks. en memoarsamling. Nærheten til virkeligheten ser ut til å flyte over i økokritikkens lesninger. Men økokritikken kan verken begrense seg til, eller bruke *nature writing* som målestokk, særlig siden den i europeisk forstand er en smal sjanger.

### **2.2.1 Mot en litteraturvitenskapelig analyse av dyr**

Økokritikkens tverrfaglighet trenger som vist ikke være ensbetydende med en faglig styrke. Garrard henter begreper og definisjoner fra andre disipliner. Sluttresultatet blir uoversiktlig og

---

<sup>27</sup> Kritik av kritisk antropomorfisme hevder. Bl.a. at det er en nominalistisk feilslutning (Wynne 2004). Mer om denne diskusjonen: (Burghardt 2007; Burghardt 2004; Wynne 2004).

<sup>28</sup> Donald Duck ville blitt kategorisert som en *crude anthropomorphism* av Garrard. Likevel tror ingen (voksne, gjennomsnittlige lesere) at ender bruker matrosdress, fordi Hr. Duck ikke er et ekte vesen, men en *fiktiv* karakter. Når Jens presser ut en kabel i Erlend Loes *Fvonk* (2011), og er overbevist om at det er en eksakt replika av erkeengelen Gabriel, vet man som leser, at dette ikke er den faktiske Jens Stoltenberg, men en fiktiv karakter.

<sup>29</sup> Garrard kategoriserer hvordan en roman gir elefanter individualitet og språk som «critical anthropomorphism», mens å tillegge dem en religion er «crude anthropomorphism» (Garrard 2012, 158-159). Dette er et høyst kunstig skille.

<sup>30</sup> Og i verste fall intellektuelt uærlig.

<sup>31</sup> Gjerne i essayform.

lite relevant for litteraturvitenskapen. Et økokritisk perspektiv må være bevisst at det er litteraturvitenskap:

Broadly and not always consistently, Western literature has, from the dawn of modern science to the present, followed the scientific and philosophical developments regarding the precise uses of language. Yet we should not confuse ecocentric personification with ecology itself; the latter is based in science, indeed is a branch of science, while the former is a rhetorical figure, an artistic proof, that finds some basis in science (Moore 2008, 34-35).

Moore poengterer at antropomorfismer i litteraturen først og fremst en retorisk figur, og skiller seg fra naturvitenskapen, samt sosiologiske studium. En litteraturvitenskapelig definisjon er derfor hensiktsmessig. For Paul de Man er språket figurativt. Troper som metaforer og metonymer tillater en å si *noe* ved å si *noe annet*. Tropene inngår i en evigvarende meningsskapende prosess. De Mans essay «Anthropomorphism in Trope and Lyric» begynner som en kritikk av Nietzsche som sidestiller metaforer, metonymer og antropomorfismer som de tre store tropene. Men antropomorfismer kan bestå av både metonymer eller metaforer, og ingen av dem *trenger* å være en antropomorfisering. De Mans forklaring er derfor at antropomorfisme er en sammenlikning, der enhetene allerede er redegjort for: «anthropomorphism freezes the infinite chain of tropological transformations and propositions into one single assertion or essence which, as such, excludes all others.» (De Man 1983, 241). Enhetene er ikke *definert*, men de antas å være ulike substanser. Den tropologiske transformasjonen skjer derfor innenfor et satt område. På det viset er antropomorfismer en kontinuerlig, utforskende prosess av hva vi definerer som menneskelig og ikke menneskelig (Johnson 1998, 558).

Sett i lys av de Mans modell, kan en ikke unngå å antropomorfisere. Om en unngår, blir en skyldig i en kartesisk dualisme der vi mekaniserer andre organismer (Moore 2008, 40; Morton 2007, 180). Samtidig som det å antropomorfisere er identitetsdannende, er det også differensierende. Økokritiske lesninger og dypøkologien har blitt kritisert for holisme på samme måte som vitalismen (Morton 2007, 101).<sup>32</sup> For Timothy Morton i sitt økokritikk-kritiske prosjekt *Ecology Without Nature*, blir anerkjennelsen av forskjeller avgjørende for en genuin ikke-holistisk tilnærming til det *andre*. Morton kritiserer naturen som konsept, fordi han avviser *identitet* som et mål, og stiller seg derfor et sted mellom usikkerhet, og en ironisk ambivalens på spørsmålet om antropomorfisme (Morton 2007, 180), der mennesker som kritiserer antropomorfisme for å være antroposentrisk, gjør seg skyldig i å kaste sten i glasshus.

---

<sup>32</sup> Dypøkologiens prinsipp om at alt liv har en intrinsisk verdi, skaper også et problem stilt tidligere. Nærmer en slik holisme seg menneskefiendtlighet?

I et foredrag etter *Trollelgens* utgivelse, undret Fønhus om dyr hadde «forstand».<sup>33</sup> De hadde ifølge ham likevel ingen moral, og kan ikke se på seg selv utenfra. Fønhus stilte seg uvitende til flere spørsmål, og hevdet at siden vi ikke helt vet hva et dyrs følelsesliv innebærer, eller om det i dele tatt *er*, bør vi være føre var:

Eit er i alle fald sikker: me gjer rettast i aa sjaa på dyra som eit væsen med noko ta dei sama egenskapar me sjølv eig. Eit væsen som har sit sjæleliv, likesovel som me sjølve. Eit væsen som kan elske likesovel som me, som kan hate likesovel som me, som kan sørgje, lide under uret – me ska stutt sagt sjaa paa det som ein medskapning, noko som slet ikkje bli gjort (Brandrud 1993, 82).

En slik posisjon er overensstemmende med Mortons. Siden vi ikke *vet* om andre dyr (Morton inkluderer også hele den fysiske verden) er subjekter eller ikke, bør vi anta at de er det, i tilfelle det viser seg at de er det (Morton 2007, 201-202). Fønhus posisjonerer seg tilsynelatende dithen at det er voldsomt å ikke antropomorfinere dyr. Som vist oppstår individsproblematikken i vitalismen i møte med det større livet. Det skilles lite mellom artene: er det liv kan det skildres. I økokritikken er etiske og humane spørsmål mer utbredt. Noe som er vist ved antropomorfismediskusjonen, der ikke bare pluraliteten skal representeres, de skal også representeres på en etisk riktig måte. Å rangere antropomorfismer ut fra etikk og moral ser likevel ut til å være en litteraturvitenskaplig blindvei. Den er et lite, men symptomatisk og potent språklig fenomen som viser noen av de iboende dilemmaene i forholdet mellom økokritikk og annen litteraturvitenskap.

Kritikken mot antropomorfisme er nærliggende *homo mensura*<sup>34</sup>: en erkjennelsesteoretisk relativisme. Språket og litteraturen kan nok ikke unnsnippe det menneskelige, men den kan utforske og prøve å innta andre perspektiver, så godt det lar seg gjøres.<sup>35</sup> I så fall er det hensiktsmessig å reise tilbake i etologien og biosemiotikkens forskningshistorie og hente fram Jakob von Uexkülls *umwelt*-begrep. Enhver organisme skaper sin egen persepsjonsverden ut fra sine sanseinntrykk. Dette er organismens *umwelt*. Giorgio Agamben i *The Open* er særlig interessert i Uexkülls beskrivelse av flåttens *umwelt*. Flåtten har tre meningsbærere: 1) lukten av butansyre – for å kunne lukte og finne varmblodige pattedyr.<sup>36</sup> 2) Den har reseptorer som registrerer omkring 37 °C for å vite at den *er* på en varmblodig kropp.<sup>37</sup> 3) Den har også følesans, slik at den kan orientere seg på pattedyret og finne et egnet sted å grave og suge blod

---

<sup>33</sup> Altså å oppfatte ting, huske tingen, sammenlikne inntrykk med andre, dra erfaringer og handle deretter. Han konstanterte at dyrepsykologien ikke hadde kommet langt nok til å gi svar på et slikt spørsmål.

<sup>34</sup> «Mennesket er alle tings målestokk».

<sup>35</sup> Som for så vidt både Reed (2018) og Vassenden (2017) gjør.

<sup>36</sup> De fleste varmblodige pattedyr svetter, og skiller ut butansyre.

<sup>37</sup> Den bruker også temperaturreseptorene til å vite hva den skal drikke. Flåtten har ikke smakssans, og den vil drikke enhver væske rundt 37 °C.

fra.<sup>38</sup> Intet annet er meningsbærende (Agamben 2004, 46).<sup>39</sup> Den har ingen andre sanser, og kan ikke registrere noe annet enn disse tre tingene. Flåtten er både blind og døv, den kan ikke se morgendugget om våren, eller høre fuglekvitteret; den kan heller ikke nyte smaken av blod. Når jeg går i gresset en sommerkveld og kjenner stråene kile oppover leggene, og nyter lyden av bølgeskvulp fra havet, beveger ikke flåtten, som kryper opp ankelen min, seg i samme verden som meg. Vi deler verken tid eller sted (Agamben 2004, 40). En flått som ikke opplever noen av de tre meningsbærerne, opplever *intet*. Dette er flåttens verden – dens *umwelt*. Vi skal videre spore og diskutere hvordan dyrs persepsjoner og bevissthet kommer til uttrykk i *Trollelgen* med utgangspunkt i deres *umwelt*.

---

<sup>38</sup> Gjennom følesansen kan den også orientere seg til solen, og finne ut hva som er opp og ned for å klatre opp på et gresstrå e.l. i vente på at et pattedyr stryker forbi.

<sup>39</sup> Flotten kan derfor ikke sanse 33 °C eller 45 °C. Den kan sanser heller ikke noen andre former for syre eller lukter. Den har heller ingen smakssans. Så lenge væsken er rundt 37 °C drikker den, om det så er bensin.

## Kapittel 3: Resepsjonen av Trollelgen

I følgende kapittel skal jeg redegjøre for *Trollelgens* samtidsresepsjon, litteraturhistorien om Fønhus, samt tidligere forskning på ham. I kapittelet om samtidsresepsjonen, vil jeg se og kategorisere de ulike posisjonene som Fønhus har blitt lest fra gjennom en kronologisk framgangsmåte. Slik kan man spore hvordan noen kritikere slår et anslag for hvordan *Trollelgen* blir lest videre.<sup>40</sup> I det litteraturhistoriske kapittelet sporer jeg den synkende litteraturhistoriske interessen for Fønhus, og stiller meg kritisk til Ivar Havnevik (2005) og Rolf Brandruds litteraturhistoriografiske analyse for *hvorfor* han ikke har fått en stor plass i litteraturhistorien. Delkapittelet om tidligere forskning går gjennom flere arbeider, men gir mest oppmerksomhet til to: Brandrud (1993) og Wærp (2019).

### 3.1 Samtidskritikken

*Trollelgen* ble av flere sett på som kulminasjonen av de tidligere verkene til Fønhus. Den lyriske prosaen og det rike språket blir knappere for hver utgivelse, og når et kunstnerisk toppunkt i 1921. Selv om kritikerne er enig om Fønhus' flotte prosa, blir det satt spørsmål rundt visse aspekter av romanen. Spørsmålet som stilles i resepsjonsanalysen er: *hvorfor er Trollelgen god?*

Høsten 1921 kommer *Trollelgen* på trykk. Den 22. oktober kommer to kritikker av den. En i *Dagbladet* av Nils Collett Vogt (1921), og en i *Morgenbladet* (Harbitz 1921). Vogt mener Fønhus er god, men ensformig. Selv om menneskeskildringen er bedre enn noensinne, når han ikke samme høyder som i tidligere verker. Harbitz i *Morgenbladet* er derimot svært begeistret, dog mest over språket. For Harbitz er det et poeng at Fønhus har måtte oppleve naturen for å skrive slik om den. I tillegg hevder han at historien om Gaupa og Rauten inneholder «alt».<sup>41</sup>

Én uke senere kommer to anmeldelser til. Denne gangen av Carl Nærup i *Tidens Tegn*, og Kristian Elster i *Aftenposten*. Nyromantikeren og litteraturkonsulent i Gyldendal, Carl Nærup, hadde høye tanker om Fønhus. I hans kritikk kommer det fram et litteratursyn opptatt av kraft, helhet og enhet i naturen. I den delte anmeldelsen av *Der vildmarken suser* og *Trollelgen*, er Nærup i ekstase over førstnevnte. Med en enorm innlevelse adopterer han Fønhus' språk og gjenforteller med egne ord de levende naturbildene. Som leser blir man usikker på om en leser Nærup eller Fønhus. *Trollelgen* derimot, var han ikke ensidig positivt innstilt til. Ett aspekt av

---

<sup>40</sup> I tillegg vil kulturradikaleren Sigurd Hoels anmeldelse av *Under Polarlyset* (1922b), for å nyansere resepsjonsbildet som Havnevik og Brandrud tegner opp. Her legger han fram hva som utgjør god villmarkslitteratur, samt dens begrensninger.

<sup>41</sup> Jeg tolker dette som at Harbitz finner de «evige dikteriske spørsmål» i Fønhus.

romanen protester han mot: «Vel, men om denne side av boken eller av elgen vil jeg kort og godt si, at den er mislykket, ja helt forfeilet.» (Nærup 1921). Han setter seg imot at Rauten er overnaturlig og en gjenfødt svenske. Det er et billig triks, og han sammenlikner det med «et daarlig Selma Lagerlöfsk eventyr» (Nærup 1921). Romanens episodiske struktur blir fremhevet som en styrke, og i et nærliggende romantisk dikterideal opphøyer han Fønhus for å ha en fortrolighet med naturen uten sidestykke. Nærup er innforstått med at naturen aldri kan representeres eksakt gjennom tekst, men krever likevel at Fønhus sin inspirasjon skal komme derfra. Når Fønhus er god, er det fordi han skriver ting som de er, og nærmer seg virkeligheten gjennom litteraturen. Han undres derfor over hvorfor det ikke er tilstrekkelig å skildre en jordslig, men storartet elg. Han har ikke sans for det abnorme og fantastiske.

Kristian Elster var en av tidens store nyrealister. På tross av dette, finner vi ikke en søken etter realisme i hans anmeldelse av *Trollelgen*. Elster stiller seg fornøyd med naturskildringene, og knytter den opp til et nasjonalt naturskildringsprosjekt ved å sammenlikne Fønhus med Peder Chr. Asbjørnsen. Spørsmålet Elster stiller seg er heller: Hva ligger bak den flotte prosaen?

I denne første halvdel fornemmer man det afgjørende, digerens eget sind. Man føler sig forvissat om, at denne beretning har den større hensigt, til sammen ser man de tre, jægeren, hunden og vildtet, som billedet af naturen og dens kamp; man er sikker paa, at det ikke bare er den udmerkede fortæller, men digteren, den som føler og lever bagenfor og under ens egen beretning, som denne gang har ordet. Men anden halvdel skuffer forventningen. Det er en ypperlig og spændende fortælling om en elgjagt [...] Men det er ikke mere, - skønne naturbeskrivelser og en ypperlig fortalt jagthistorie (Elster 1921).

Elster ettersøker noe mer enn en ren jakthistorie med romantisk naturskildring. Visst er den spennende, men i Elsters dom er den også overfladisk. Slik kategoriserer Elster romanen annerledes enn Nærup, og stiller samme krav til den som annen litteratur. Nærup ser etter mer detaljrike og virkelighetsnære beskrivelser, mens Elster på sin side søker det evige og dikteriske – uten å finne dette i *Trollelgen*.<sup>42</sup>

Utover høsten og vinteren kommer det flere avisanmeldelser som slekter på Nærups kritikk, og hevder at en svenskes gjenfødelse i dyreham er vanskelig å svelge: «Jeg gir sant å si ikke så meget for mystikken i romanen. Den bygger på at folk tror, at sjelen efter en fritenker av en svenske [...] har tatt ophold i elgen» (O. L. S 1921). Avslutningen blir også av flere sett på som tåpelig: «Mindst vellykket forekommer mig fortællingens eventyrlige avslutning [...] her melder sig læserens sunde sans; nu tror vi ham ikke længere, dette er løgn og digt!» (Omsted

---

<sup>42</sup> For å dra paralleller kan en se på hvordan *Markens Grøde* (1917) blir lest. Den er ikke god litteratur grunnet Hamsuns kjennskap til jordbruket. Som en historisk roman tar den for seg overgangen fra en naturalhusholdning til begynnelsen av industrialiseringen og en pengehusholdning. Kjennskapen er en forutsetning for at han kan skrive om jordbruket, men det er det dikteriske som gjør *Markens Grøde* god.

1921).<sup>43</sup> Kritikken kan tydelig sees på som en videreføring av lesningen til Nærup, og nyromantikens nestor setter muligens anslaget for *Trollelgen*-resepsjonen. Prosaen maler vakre bilder, men det fantastiske og overnaturlige bryter den realistiske illusjonen. Villmarkslitteraturen skal først og fremst presentere naturen *som den er*. Når den ikke gjør det, mister den sin troverdighet, og slutter å være god.

Felles for samtidskritikken, er at de mener Fønhus er uhyre god til å skildre naturen. Begeistringen for selve historien kan variere, men én ting er sikkert: «han kan hemmeligheten med at la ordene bli billede» (Harbitz 1921). Grunnen til dette, er hans kjennskap til materialet. Fønhus har selv vært i skogen såpass lenge. Han har studert, og iaktatt dyrene og verden. T. D. skriver i *Lillehammer Tilskuer*: «Fønhus kjender fjeldet og skogen og de dyr, som færdes der, som ingen anden. Derfor kan han ogsaa skrive om dette som ingen anden» (T. D 1921). I to tilfeller blir *Trollelgen* slått sammen med anmeldelser av andre dyreromaner.<sup>44</sup> Kritikken i *Den 17de Mai* sammenlikner *Trollelgen* med *Elg* av Andreas Haukland (1921), og en oversettelse av *Naar villdyret lokkar* av Jack London (1921). To av dem handler om elger, alle tre om dyr. Det er da naturlig å karakterisere dem som dyreromaner, men dyreromanene får også egne kriterier å forholde seg til:

Ein vanleg roman kan i mange høve flyta paa ein sensasjon, - ein haug snakk kring ei dramatisk endelykt, t.d. Og lel kan boka bli leseleg. Ein dyreroman maa vera fast oppbygd fraa grunnen med jamn og stigande spaning. Handling og skildring maa staa i eit intimt samhøve, - natur og dyr maa gaa uløyseleg upp i kvarandre. Dyreromanen krev ein grundig fyrstehans-kjennskap til emnet, ei intens innleving i handlinga, og ei særleg evne til aa sjaa og skyna det store og underlege samspelet millom natur og dyreheim (Horvei 1921).

Artikkelen ser ikke ned på dyreromanene, men de blir betegnet som *av en annen art*, enn andre romaner. Og med egne kriterier for hva som gjør dem bra. Artikkelforfatteren setter ikke fast et program for tiden, men som eksempel mener jeg den gir et innblikk i hvordan Fønhus ble lest. I en anmeldelse av *Under Polarlyset* (Fønhus 1922b), refser kulturradikaleren Sigurd Hoel Fønhus for at han har skrevet en bok om et dyr han ikke kan noe om: isbjørnen. Fønhus sin mangel på kunnskap ødelegger boken. Det er hvorvidt villmarkslitteraturen samsvarer med virkeligheten som gjør den god: «Den væsentlige og tungtveiende indvending som kan reises mot hele denne litteraturgren er at folk helst ikke skal skrive om andet end det de skjønner seg paa.» (Hoel 1922).<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Disse synpunktene finner en i en rekke anmeldelser: rk. (1921); T. S (1921); Skaun (1921).

<sup>44</sup> En i *Ofotens Tidende* og en i *Den 17de Mai* (E 1921; Horvei 1921).

<sup>45</sup> Hoel retter også spørsmål om det er mulig å gå inn i hodet på et annet dyr, og om derav hele villdyrlitteraturprosjektet er dømt til å mislykkes.

Anmeldelsene bærer preg av at det er litteraturen som går inn i naturen, og ikke naturen som blir brakt inn i en likeverdig litterær varme. Villmarksromanene blir atskilt fra annen «vanlig» litteratur. Fønhus sitt kjernepublikum har derfor ikke vært de høylitterære kretser. Noe som kan være skyld i den lave akademiske interessen. Biografiskrivning og reiseskildringer om og med ham, finner en derimot i hopetall. For Bruun (1921) i *Aftenposten*, gir *Trollelgen* ham minner fra når han selv jaktet. Artikkelen i *For folkeoplysning. tidsskrift for boksamlinger og folkeakademie*, er mer direkte i hvem boken er tiltenkt: «Boken er først og fremst for jegere, de ekte og de andre, de vil alle halse med på de slitsomme jakter. Men den er også for andre» (O. L. S 1921). Publikummet blir hovedsakelig friluftsmennesket og jaktinteresserte. Fønhus blir derfor som villmarksforfatter atskilt fra andre samtidige. Mulig fordi han skriver om villmarken og ikke om jordbruket: en trope som befinner seg i den litterære varmen. I stedet for å bygge opp et nytt og bedre samfunn, forneker snarere Fønhus samfunnet som konsept. Dette blir mulig lest for radikalt.

Deler av resepsjonen snuser og sirkler likevel rundt på det vitalistiske paradigmet. Prosaen til Fønhus blir kategorisert som malende og kraftig. Flere anmeldelser prøver å etterlikne det knappe språket til Fønhus, og tolker romanen i mer darwinistisk retning. De trekker fram hvordan naturen blir levende, brakt ned til bymenneskene i de trange gater og husrom (Stiloff 1921). For Erling Johnsen i *Nationen* bygger romanen på idéer om helhet; hvordan kosmos tar alt inn «under sin store favn» (1921), og nærmer seg en vitalistisk terminologi, noe Nærup også gjør i sin holistiske lesning. En skribent i *For folkeoplysning: tidsskrift for boksamlinger og folkeakademier* kommer med et særlig interessant perspektiv:

Over Fønhus' tidligere skildringer syntes jeg alltid der var noget som avholdt mig fra å tro helt på forfatterevnen, jeg trodde mer på en intim naturkjenners evne til å gi rent fotografisk riktige billeder. Det langtekkelige, det alt for omstendelige i skildringene har vekket pllassen for en knapphet som gir leseren næsten bare det som skal gis. Det forfatteren har sett, hørt og vet synes jeg i denne bok har vært ute for den fornyelses- og omskappingsprosess som kalles diktning [...] Billedene av bokens tre vesener vil tilslutt fortone sig slik, at de får vondt for å skjelne mellem hvem som er menneske og hvem som er dyr, hvem som er jeger og hvem som er vilt. Så mettet er billedene av det som kalles natur (O. L. S 1921).

Her skilles Fønhus sin naturskildring i *Trollelgen* fra sin tidligere. Der han før har påpekt det realistiske, har han nå gjort det dikterisk, og gjennom dette kommer det en ny virkelighet eller nærhet til teksten. Dette alluderer til hvordan diktingen i et vitalistisk, estetisk syn skal vekke det sublime hos leseren. Prosaen beskriver ikke virkeligheten gjennom det overfladiske eller mekanistiske, men gjennom å grave seg inn i *essensen*. Prosaen viser *livet i seg selv*. Slutten av utdraget peker også på et av de sentrale momentene i som hittil bare er behandlet overfladisk: menneske og dyr smelter sammen. Den tyske resepsjonen dyrket også en nyromantisk og



naturmystisk lesning av *Trollelgen*: «hvor alt ånder og lever», og sammenliknet den hyppig med *Pan* (1894) av Hamsun (Brandrud 1993, 211).<sup>46</sup>

På slutten av året 1921 hadde det tikkert inn 47<sup>47</sup> kritikker av *Trollelgen* i norske aviser og tidsskrift. Med det viste utvalget, kan en danne seg et bilde av samtidsstemmene.<sup>48</sup> Noen leser den kraftfulle, korte prosaen til Fønhus, og ser urkraften storme gjennom øyeblikksskildringene, mens andre har problemer med hans ensformighet. Både Nærup, Hoel og andre plasserer dyre- og naturverden i litteraturen som en egen emnekrets. Jeg mener at denne delegeringen til en egen litteraturgren, setter anslaget til hvordan Fønhus blir lest seinere. Dyreromanens kritikk på 1920-tallet krever en særlig tilkobling til virkeligheten, og at den skal beskrives korrekt og nøyaktig. Når kriteriene for god litteratur blir definert i dens realisme, blir forfatterens troverdighet en viktig målestokk for hva som utgjør en god dyre- eller villmarksroman. Om en derimot setter det som kriterium, og at dyreromaner har en egenart, står man i fare for å overse andre aspekter ved litteraturen. Resultatet blir en lesning av ham som dokumentarlitteratur. At Fønhus-forskningen hovedsakelig konsentrerer seg om ham som person, og er opptatt av å plassere ham som et villmarksmenneske, kan derfor sees på som en videreføring og konsekvens av mottakelsen.

### 3.2 Fønhus i litteraturhistorien

Litteraturhistorieskrivingens interesse for Fønhus er dalende. Kristian Elster (1934, 808), som tidligere anmeldte Fønhus, viet i *Illustrert norsk litteraturhistorie. 6 : det tyvende århundre*, et knapt avsnitt til ham med en overfladisk betegnelse av hans litteratur. Philip Houm sin *Norges litteratur fra 1914 til 1950-årene* (1955), som er 6. bind i *Norsk litteraturhistorie* av Bull, Paasche, Winsnes og Houm, er en av de mer utfyllende eksemplene. Her gis det en oversikt over forfatterskapet, og det medfølger en karakterisering av hans diktning (Houm 1955, 276-277). Fønhus blir nevnt i en oppramsing av bygdelivsforfattere i Johs. Dale sin *Norsk litteraturhistorie for gymnaset* (1965, 1972), og f.o.m. 60-tallet er det marginale benevnelser av

---

<sup>46</sup> Brandrud er for rask til å koble en slik livsdyrkende lesning til reaksjonære ideologier, og ser ut til å mene at en lesning «hvor fascinans for kraftfull livsutfoldelse overhodet ikke sto i konflikt med det følsomme blikk for naturens detaljer og ofrenes lidelser.» (Brandrud 1993, 211), er moralsk betenkelig.

<sup>47</sup> Merk at Brenne (1993, 154-155) hevder det er 42 anmeldelser av *Trollelgen* i Norge (samt 1 svensk omtale). Han nevner derimot ikke kritikkene i *Ofotens Tidende*, *Indre Akershus*, *Sundmørsposten*, *Romsdalsposten*, *Norsk idrætsblad og sport* eller *For folkeoplysning: tidsskrift for boksamlinger og folkeakademier*. Om en regner med dem, blir det 47. Noen av avismeldingen til Brenne er derimot ført opp med feil dato. Et nøyaktig antall er derfor vanskelig å fastsette.

<sup>48</sup> Kritikker som ikke har blitt nevnt, men har vært med i arbeidet og dannet bildet av samtidsstemmene er: (-hocs-1921; B. 1921; Carlsen 1921; Christie 1921; F. D 1921; d. 1921; Dahl 1921; F. 1922; B. G 1921; J. G 1921; S. G 1921; G. 1921; H 1921; J-s. 1921; "Mikkjel Fønhus: Troll-Elgen" 1921; Olask 1921; P 1921; R. 1921; A. S 1921; J. S 1921; S. 1921; Wentzel 1921; Aas 1921).

ham gjennom litteraturhistorien til Willy Dahls *Norges litteratur* (1989, 17) og Beyers *Norsk litteraturhistorie* (1996, 370). I Kjølvs Egelands *Mellomkrigstid* (1996), blir det viet én side til ham. I de senere utgivelsene *Norsk litteratur i tusen år* (1996) og *Norsk litteraturhistorie* (Andersen 2012), blir han ikke nevnt. I *Norske forfattere på norsk forlag: aschehoug-bøker i tiden rundt 1905* (Havnevik 2005), får han derimot en del plass. Havnevik tar for seg det tidlige forfatterskapet, og prøver å gi en analyse av hvorfor litteraturhistorien har glemt ham. Ifølge ham passet ikke Fønhus inn i de litteraturhistoriske kategoriene. Språket var for heftig, natursynet ikke *etisk* (eller humanistisk) nok for nyrealistene, og de mer kulturradikale ble frastøtt av hans konservativisme (Havnevik 2005, 356).

Havnevik hevder at han falt mellom de kulturradikale og nyrealistene, og at den «heftige» skrivestilen ikke passet inn i tiden. Om vi ser på resepsjonen til *Trollelgen*, gjorde den det. Det er tvert imot den ene tingen kritikerne er enige om. Brandrud skisserer på sin side en tredelt inndeling mellom de nyromantiske, kulturradikalerne og de kulturkonservative i 1920-tallets litteraturlandskap, der Fønhus ikke kunne plasseres i noen av boksene. Nærup sin artikkel var en samlet anmeldelse av både *Der vildmarken suser* og *Trollelgen*. Brandrud presenterer dog bare den positive delen (Om *Der vildmarken suser*), og unnlater å nevne at Nærup slaktet *Trollelgen*. Brandrud presenterer med det en forenklet historie der Nærups omtale begrenser seg til begeistring over sterke, sanselige naturopplevelser (Brandrud 1993, 106). Nyromantikeren Nærup ville ha mer realisme, det samme skrev kulturradikaleren Hoel i 1922 om *Under Polarlyset*. Nyrealisten Elster, krevde derimot noe mer *utenom* plottet.

Oppgavens resepsjonsanalyse viser at resepsjonshistorien er brokete, og kan verken to- eller tredeles i hensyn til *Trollelgen*, som må betegnes som Fønhus' *magnum opus*. Den manglende litteraturhistoriske interessen for Fønhus kan ligge i at bøkene ble sett på som et nasjonalt naturskildringsprosjekt under nyromantikkens linse, eller et realistisk dokumentarprosjekt under Hoels kritikk. Begge disse forklaringsmodellene krever likevel at villmarkslitteraturen blir underlagt andre kriterier enn gjengs litteratur.

### 3.3 Forskningsposisjoner i forfatterskapet

Det er skrevet flere biografier om Fønhus.<sup>49</sup> Brandruds fra 1993 er en historisk-biografisk analyse og biografi av Fønhus sitt liv og forfatterskap, og skisserer en humanistisk utvikling fra mannens drøm om å leve i fri livsutfoldelse overfor naturen og kvinnen, til et vart og

---

<sup>49</sup> Stensrud (1985), Børte (1972), Gleditsch (1960), Hauge (1974) og (Brenne 1993), er ulike biografier og anekdotiske forfatterportrett.

konserverende natursyn.<sup>50</sup> *Trollelgen* blir for Brandrud avskjeden med livsutfoldelsen til Fønhus. Her møtes samvittigheten og driften. Brandrud beskriver Gaupa som et personifisert møte mellom disse polene:

Hans jaktlyst og naturfrykt er to sider av ham [...] Gaupa lever med indre konflikt mellom disse polene i seg. Når driftene presser på, er det uutholdelig å holde igjen. Samtidig vekker det like sterk uro å ha sluppet dem til, for tenk om Rauten virkelig er et menneske i dyreham? (Brandrud 1993, 81)

I Brandruds syn er konflikten mellom livsutfoldelse og barmhjertighet hovedtemaet. Han konkluderer dermed med: «Å drepe Trollelgen er å drepe noe i seg selv» (Brandrud 1993, 81). Brandrud leser derimot ikke *Trollelgen* som et selvstendig verk, men i forfatterskapets sammenheng. Bernhard Ellefsens essaysamling *Det som går tapt* (2022) fortsetter fra Brandrud på en historisk-biografisk analyse i et re-aktualiserende prosjekt med eldre litteratur som veier ut av en økologisk katastrofe. Han snuser på darwinistiske og sykliske lesninger av naturskildringen, samt hvordan menneske og natur smelter sammen, før han konkluderer med at *Trollelgen* er en «overskridelsesens roman» (Ellefsen 2022, 117), og at dens hedenske motiv viser at: «en viss *gjenfortrylling* av verden er en nødvendig forutsetning for et økologisk engasjement» (Ellefsen 2022, 118), en klar referanse til Max Webers *disenchantment of the world*,<sup>51</sup> og kranser et vitalistisk perspektiv uten å navngi det. Ellen Rees vier et kapittel til en gransking av maskulinitet og spialitet i *Pan* og *Skoggangsmand*, i sin studie *Cabins in Modern Norwegian Literature* (2014). Dette skal jeg dra paralleller til i *Trollelgen*.

Tore Renberg hadde i 2018 et foredrag om Fønhus, der han bemerker de *eiendommelige* øyeblikkskildringene, og hevder at tekstene er dramaturgisk enkle (Renberg 2018, 62), noe som også nevnes i samtidskritikken. Renberg kaller foredraget for *Sjå*, og avslutter med et sitat fra Thoreaus *Walden*: «Kunde det hende oss et større mirakel enn om vi en stund ble istand til å se med hverandres øyne» (Renberg 2018, 93).<sup>52</sup> Noe som alluderer til et av denne oppgavens hovedområder, samt hva Henning H. Wærp, professor i nordisk litteraturvitenskap, utforsker i den eneste litteraturvitenskapelige artikkelen om Fønhus.<sup>53</sup> Gjennom bøker i utvalg undersøker

---

<sup>50</sup> Brandrud sitt verk inneholder en biografi, litteraturhistorie og resepsjon, samt at han presenterer en lesning av verkene til Fønhus. Denne lesningen følger analysen som han utfører i sin egen hovedoppgave fra 1980. Lesningen til Brandrud er derimot ikke isolert, og prøver å danne en sammenheng mellom *alle* verkene til Fønhus.

<sup>51</sup> Som viser til hvordan vitenskapen og «rasjonell» tankegang fjerner mystikken i både natur og verden (Weber 2004). I oppgavens videre diskusjon betegner det også hvordan naturens verdi å parallelt går tapt.

<sup>52</sup> Thoreau betrakter stjernene og tenker forut det nevnte sitatet: «Hvor mange forskjellige og fjerne vesener i det store univers betrakter ikke i dette nu den samme stjernen» Naturen og menneskelivet er liksom mangfoldige som vi selv er ulike» (Thoreau 1953, 23). Han plasserer seg dermed undrende til hvordan de samme fenomener, ved samme tider, blir oppfattet forskjellig av ulike vesener.

<sup>53</sup> Smedshaug (2000) sin masteroppgave handler om Fønhus sitt personlige natursyn, og går ikke inn i litteraturen; Zakariassen er en vanlig studentoppgave uten relevans for denne oppgaven. I tillegg har du Riiser (1988) som

Wærp ikke-menneskelig persepsjon, og hvordan Fønhus' følging av jeger og dyr danner et splittet perspektiv som utfordrer leserens sympati. Wærp undersøker videre hvordan Fønhus konstituerer dyr i *Trollelgen*, og hvordan de ikke utelukkende handler ut fra instinkt, men erfarer og nytter deduksjon (2019, 110). Slik rettes det også kritikk til at talespråk er et kriterium for tankevirksomhet og intelligens. Wærp avslutter med en diskusjon rundt dyrs synsvinkel og litteraturens utforsking av deres *umwelt* med eksempel fra *Trollelgen*. Wærp mener derimot at det ikke er noen religiøs overbygning i Fønhus' prosa (Wærp 2019, 100). Noe jeg skal argumentere mot senere.

I samtiden ser vi flere lesninger av Fønhus nært et panteistisk og levende mystisk natursyn, deriblant den tyske resepsjonen, men vektleggingen av Fønhus sin realisme er en hovedtendens i resepsjonen. Av dette blir han mulig plassert i en gråsoner mellom skjønn- og nyttelitteratur i litteraturhistorien. Et vedvarende moment for den seinere forskningen er hvordan Fønhus sitt perspektiv skifter mellom mennesker og dyr, og derav fører til en utforsking av grenselandet mellom menneske og dyr. Forskningen fortøner seg i generaliseringer om tematikk, der Wærps artikkel er den eneste som forsøker å forstå *hvordan* Fønhus problematiserer disse porøse grensene mellom natur – kultur og menneske – dyr.

Oppgaven min behandler de impulsene som har blitt innsirklet, men ikke pekt på i forskningen. Den fortsetter der Wærp har begynt, og håndterer dyreskildringen i *Trollelgen* gjennom perspektiv, forteller, og motiv. Ettersom jeg utbygger og nyanserer, kobler jeg opp naturskildringen til et vitalistisk perspektiv, som utgjør en idéhistorisk strømning i mellomkrigstiden; en lesning som står i opposisjon til Brandruds lesning, og syntetiserer dette med en utforsking av romanens mystikk, som Ellefsen dypper tærne i: en re-historisering av romanen.

---

sammenlikner *Under Polarlyset* (1922b) med Jon Michelets *Orions Belte* (1977). Ingen av disse er relevant for min oppgave.

## Kapittel 4: En narratologisk introduksjon og redegjørelse

### 4.1 Sammendrag

Romanen innledes med at jegeren Gaupa kommer over en nyfødt elg, og merker den i øret. Etter mangfoldige år blir de hverandres bane. Romanen følger dem glimtvis gjennom rundt 30 år over 15 kapitler. *Trollelgen* består av flere episoder som tar for seg de to hovedkarakterene: Gaupa, og elgen Rauten. De fleste episodene står for seg selv, og har karaktergalleriet som rød tråd, snarere enn en klassisk handlingsdrevet romanstruktur.

For adskillige år tilbake døde en skattegravende, epileptisk svenske foran Gaupas øyne. Når han tar rundt den nyfødte elgkalven, ser han igjen øynene til svensken, og konkluderer med at den har folkeøyne. Et halvt år senere skyter han den samme kalvens mor. Om natten kan han høre rautingen – den er menneskeliknende. Det blir spunnet myter rundt oksen når den vokser opp. Det bringer ulykke å jakte den, og den stopper aldri. Den menneskeliknende lyden gir ham navnet Rauten på folkemunne. Lenge unngår Gaupa faret til Rauten, men bestemmer seg etter hvert for å ta opp jakten.

Gaupa lever i en tømmerkoie med hunden sin Bjønn – utenfor, og med realt lite kontakt med bygden. Romanen veksler mellom Rauten og jegerens perspektiv, og følger de sistnevnte elliptisk gjennom en 30-årsperiode. Under et sykdomsforløp blir Gaupa i lang tid liggende inne på en seter, der han en natt skadeskyter Rauten gjennom vinduet. Gaupa blir ikke frisk før Rautens eget sår har grodd. Under feberdrømmene får han samvittighetskvaler overfor elgkalver han tidligere har skutt mødrene til. En stund etter han er frisk, drar han ut på en tre dagers lang jakt kalt «det vilde jaget». Den ender med tragedie: en egensmeltet kule med spesielle krefter – *Svenskekula*, rikosjetter fra Rauten, og dreper Bjønn, Gaupas jakthund. Dette knuser ham, og er begynnelsen på en mental degenerasjon. Han slutter å ferdes ute i naturen, blir gammel og svakelig. Ved romanens slutt når både Rauten og Gaupa er i livets høst, blir det et siste jag. Han tilbringer natten i en hytte, og hører Rauten traske utenfor. Gaupa tar opp jakten, bestiger elgens rygg og feller ham med kniv, før han selv blir trampet i hjel.

### 4.2 Fortelleren

#### 4.2.1 Temporalitet

*Trollelgen* er skrevet i presens med en tredjepersonsforteller, men skildrer en historie som tidligere har forløpt. Åpningssetningen setter scenen som om vi skal bli fortalt en myte: «Det er historien om en trollelg, Rauten som folk kaldte ham. Han var et menneske i dyrehám. Historien begynner i Rédalen» (Fønhus, 1921 s. 1). Her blir det gjort klart at det er en historie

som allerede har hendt. Det diegetiske nivået blir fremstilt i preteritum. Fortelleren som befinner seg på det ekstradiegetiske nivået, er derimot i nåtid (presens), og erindrer historien tilbake til oss. Deretter glir narrasjonen – det diegetiske nivået – tilbake til historiens tid i løpet av de første sidene. Vi blir presentert for miljø og skogslandskapet, der prosaen foregår i presens, og naturen er dynamisk «elven siger efter dalbunden» (Fønhus 1921, 1). Den beveger og snor seg i en stadig bevegelse. Denne sommeren for mange år siden skjer *nå*.<sup>54</sup> Dette blir den nye posisjonen til fortelleren i romanen.<sup>55</sup>

#### **4.2.2 Fortellerens egenart og sannhetsgehalt**

Fortelleren bryter den fjerde veggen flere ganger. Det første tilfellet er romanens eventyrlignende åpning. Det andre tilfellet er etter Gaupa har vært syk og er på bedringens vei. Fortelleren kommer da med en metakommentar:

Denne høsten fornam hverken han eller andre noget til Rauten, saa ikke engang spor efter trollelgen. den hadde vel trukket paa andre kanter. La mig se, hændte det Gaupa noget som er værdt at stanse ved ... Jo, han skjøt en elgeokse i ulovlig mark (Fønhus, 1921, s. 82-83).

Den navnløse fortelleren velger ut hva han vil gjengi. Han har åpenbart mer informasjon om livet til Gaupa enn han opplyser. For å opprettholde dramaet i romanen, vil han derfor velge ut de hendelsene som er «værdt at stanse ved», og som driver historien framover. Spørsmålet om hva av viktig informasjon vi ikke blir fortalt melder seg derimot ganske raskt. Ikke minst viser det en forteller som er villig til å utelate informasjon for oss, selv om fortelleren ikke gir grunn til å tro at han er uærlig, kan en trekke i tvil fortellerens evne til å skille mellom hva som *er* viktig, og hva som *ikke* er det. En annen mulig tolkning av setningen, er problemet ved erindringens natur. Er det et anstrengt sinn som prøver å huske tilbake? Dette åpner opp for en liknende tvil til fortellerens sannhetsgehalt. Men også en henvisning til romanen og hukommelsens struktur: vårt minne husker ikke enhver detalj, det fester seg i spesifikke, gjerne dramatiske hendelser. En lukt kan ta deg tilbake til bestemors kjøkken, men det betyr ikke at du kan huske enhver hendelse. Du erindrer et inntrykk, en lukt, et sted, en følelse; derfra ekspanderer du minnet med små, sammenpuslede fragmenter (Morton 2007, 166).

---

<sup>54</sup> Narrasjonen har hoppet tilbake i tid, samtidig som leseren allerede vet, at fortellerens ekstradiegetiske nivå befinner seg lenger framme i tid.

<sup>55</sup> At den er skrevet i presens, gjør prosaen mer nærværende, og gjør det mulig å *vis* naturens transformasjoner og formløshet. En av Fønhus sine samtidige, Cora Sandel, var klar på at debutroman *Alberte og Jakob* (1926) skulle være i presens, også i den engelske oversettelsen for å skildre «den aldri stansende livets strøm» (Nestås Mathisen 2011, 32). Å skrive den i presens minker avstanden mellom historien og leseren; på ett vis blir den mer intim. Slik kan en se på det som et kunstnerisk valg av Fønhus, og en begrunnelse for at den er skrevet i presens, selv om handlingen allerede har tatt sted.

Ved det siste tilfellet opptrer fortelleren selv i universet som en intern forteller: «En vaar blev Gaupestugu saatende laast. Først dager, saa uker, saa støt. – Gaupestugu staar laast endda [...] Jeg var inde i Gaupestugu for nogen aar siden. Alt var tomt, væggene nakne» (Fønhus, 1921, s. 157). En kan tolke dette som et forsøk på å legitimisere historien og fortelleren. *Gaupestugu* er et reelt sted. Han har selv vært ute i felten: «Naar skogsfolket ligger i hyttene de lange vinterkveldene, kan de fortælle om Gaupa og Bjønn og trollelgen Rauten. Det er helst gamle skogskarer som fortæller; mange husker endda fra de var gutter det vilde jaget» (Fønhus, 1921, s. 103-104). Fortelleren har ikke utelukkende hørt om Gaupa fra gamle skogskarer, men navngitte personer, og sporer dermed fortellingen fra flere personer. Vi får også ytterligere referansepunkt til *hvortid* hendelsene har tatt sted:

Karen som laaste mig ind i Gaupestugu hadde saa hvitt haar at det saa ut som gik han med nysnø paa hodet. Han brukte vest med sølvknapper i, og han het Halstein Rust. Det var han som en dag utpaa høsten, samme aaret Gaupa blev borte, kom til fattigforstanderen i Motdalen og fortalte om det han hadde fundet i lia ovenfor taterkjenn, ytterst i Rédalen. Det var ogsaa halstein Rust som fortalte mig om Gaupa og Bjønn og trollelgen Rauten. Nu staar det et kors skiftevis i sol og skygge, utenfor den tjærebredde væggen i Motdalskjørkja. Under korset hviler Halstein Levorsen Rust. Men jeg husker saa godt den kvelden da dne hvithaarete kallen sat ved siden av mig, pekte med de krokete, skjælvende fingrene sine mot Rédalen i sør og fortalte om hvordan Gaupa endte (Fønhus, 1921, s. 158).

Halstein Rust opptrer flere ganger gjennom romanen. Det er han som finner Gaupa syk i Gaupestugu og hjelper ham. Det er under sesongarbeid hos *ham* at Gaupa blir sparket i hodet av merren, og det er *han* som finner Gaupa og Rauten døde. At fortelleren har fått historien fra en som har vært til stede når hendelser har hendt, gir tilsynelatende en legitimitet. Samtidig betyr det at selve historien blir fortalt gjennom en person som aldri har møtt Gaupa. Alt han vet er gjennom andre. Spørsmålet om troverdighet gjelder da ikke for én person, men for flere. En gammel, krokete mann med skjælvende fingre, roter gjerne også med sin hukommelse, som den første metakommentaren kan være et eksempel på, særlig om begynnelsen av romanen er et scenario der vi er vitne til en direkte overføring av historien mellom Rust og fortelleren.

Med hensyn til romanens eventyrliknende begynnelse, og eksemplet på en søken etter minner, kan en stille spørsmål om forfatteren på det ekstradiegetiske nivået og som forteller om Halstein Rust, er den samme som starter fortellingen. Mer eksplisitt: er det den samme fortelleren gjennom hele romanen? Om så, ser vi antydninger til en narrativ sideordning, altså en horisontal delegering av fortellerstemmen. Denne delegeringen gir ytterlige allusjoner til folkeeventyr og sagn-tradisjonen. Ikke minst setter den spørsmål rundt de flere kildene, for hvem er det som snakker om de gamle skogskarene? Er det Halstein Rust (som er fortelleren), eller fortelleren som *har* snakket med Halstein Rust?

Selv hevdet Fønhus i et Intervju med Aftenposten at *Trollelgen* var en samling sanne historier: «Trollelgen er forresten en bog, som i grunden ikke er *diktet* Mesteparten er virkelige hendelser, som gamle skogsfolk har fortalt mig og som jeg har udarbejdet» ("Trollelgen" 1921). Mye av Fønhus-forskningen legger vekt på nettopp dette, og hvordan Fønhus var kjent for å reise rundt og samle historier i bygder og områder. På samme måte som Fønhus, reiser fortelleren i *Trollelgen* til en bygd der han snakker med jegere, lokalbefolkningen og skogskarere, for så å besøke Gaupestugu flerfoldige år etter at historien har hendt. Kan en lese det som en innrømmelse, og derfor identifisere fortellerstemmen med Fønhus selv som implisitt forfatter?

Romanen svarer ikke på spørsmålene rundt fortellerens egenart. De opptrer som flere uforløste tråder, og smelter til tider sammen uten klare grenser. Her er det hensiktsmessig å trekke inn Tore Renbergs kommentar om Fønhus sin dramaturgiske enkelhet inn (Renberg 2018), ikke for å nedvurdere romanens kvaliteter, men for å anerkjenne at det legges tråder som ikke løses opp, og som tilsynelatende er uten en stor plan bak: tråder som bare *er*. En kan avfeie disse trådene som slett fortellekunst, men teksten får verken sin mening ut fra forfatterens intensjoner eller mangel på dem. *Trollelgen* er på lik linje med andre verker av Fønhus ikke et etterarbeidet verk. Noe den biografiske forskningen og Fønhus selv har pekt på. I brev til Tarjei Vesaas uttrykker han sin frustrasjon over at han skriver historiene sine én gang i et høyt tempo, for så å ikke arbeide med dem senere, og hvordan dette fører til at hans fortellinger dermed får en halvferdig karakter (Brandrud 1993, 131). Om en ser på de uoppløste trådene som en konsekvens av forfatterens egen rus, og en legemliggjørelse av bokens vitalistiske tematikk i selve skriveprosessen, kan en likeså godt finne mening i slike tendenser. *Nuets rus* bekymrer seg ikke over fortid eller framtid, den er i øyeblikket, mulige konsekvenser av små blemmer og avgjørelser blir lagt vekk til senere.

#### **4.2.3 Fokalisering**

Fortelleren opptrer på en grense mellom personorientert og allvitende. Han beskriver ikke naturen som rene objekter, men inntar deres perspektiver, og gjør dem derav til *subjekter*. Fortelleren går stadig inn og ut av ulike perspektiver, og som leser blir man usikker på om han konstant flytter på seg. Eller om fortelleren sitter fra en posisjon over alt, eller – mer presist, *inni* alt, som en evig, ubestemmelig strømmende fluxus. Han har tilgang til det indre følelseslivet til Gaupa og andre mennesker, men det er mindre klart i hvilken grad han har *fullstendig* tilgang til andre dyr og livsformer. At fortelleren selv plasserer seg i universet og måtte høre historien fra en annen person, ødelegger for så vidt illusjonen om en allvitende,



overnaturlig fortellerinstans. Realismen blir brutt når han er såpass nært på hendelsene, luktene og inntrykkene; følger opp de ulike objektene, og inntar dem som fokaliseringsinstanser, når vi samtidig vet at han har hørt historien fra andre. Da dikter han.

Det meste av dialogen i *Trollelgen* på diegetisk nivå mellom mennesker, er gjennom direkte diskurs. Handlingen finner sted i en fjelldal på Østlandet, og all menneskelig tale, sett vekk fra Hans Braathe, uttrykker seg på en dialekt adskilt fra riksmål. Fortellerstemmen uttrykker seg på riksmål med et og annet dialektord skutt inn. Indirekte diskurs er også ført i riksmål. Ved noen punkter kommer en ut for utsagn som opptrer som fri indirekte diskurs. Her oppstår det en usikkerhet om det er Gaupa eller fortelleren som snakker. Prosaen blir kvassere, med korte setninger, mye innslag av dialektord og utropstegn. Eksemplene på fri indirekte diskurs er ikke lengre passasjer som glir inn i en «stream of consciousness». De arter seg som små, korte innskudd med mye følelser, som når Gaupa har feberdrømmer om Rauten:

Om en stund sovner han til og drømmer – at han jager Rauten og springer til pusten mest vil sette ret paa ham [...] Og der staar Rauten med det halv øret like foran og ser paa ham, store, dype folkøine; men Bjønn ligger ved siden og slikker labbene, han er jo en idiot av en hund (Fønhus 1921, 48).

Den siste delsetningen er et eksempel på fri indirekte diskurs. Det ligger en tvetydighet i hvem som taler eller tenker. Dommen over Bjønns atferd, signaliserer forventninger Gaupa har til sin egen jakthund. Den skal jo *jage*. Særlig kommer fri indirekte diskurs fram rundt omtale av Bjønn.

I fokalisering av dyr blir det sådd usikkerhet om en opplever ekstern fokalisering eller fri indirekte diskurs. Før et voldelig basketak mellom *Trollelgen* og en annen elg blir det uttrykt: «Han har ridd hende, hun er hans, hans! Trearingen skal æltes, trearingen skal dø!» (Fønhus, 1921, s. 34). Et nesten helt likt utsagn kommer fra denne andre elgen: «hun er hans, hans! [...] – Rauten skal æltes, Rauten skal dø!» (Fønhus 1921, 34). De to elgoksenes krigserklæringer har flere av kjennetegnene til fri indirekte diskurs, men jeg vil likevel hevde at det vi ser er en type generaliseringer omkring dyrs erfaringer og mulige tenkemåter. På den ene siden blir utropstegn brukt på andre rene elgelyder de to lager: «– Yæ!» (Fønhus 1921, 34), som er eksempler på onomatopoetikon, ellers blir utropstegnet hyppig brukt i eksempler på direkte diskurs mellom mennesket. Tankestreken blir også brukt til å indikere direkte diskurs fra menneskelige karakterer. Dette er fordelaktig et syn som ser på utsagnene som fri indirekte diskurs, men tankestrek blir også brukt før innskudd som klart er fra fortelleren, samt pauser. Og når tankestreken blir brukt før et direkte sitat, opptrer det som oftest et verb som: sier, tenker, svarer osv. før eller etter sitatet.

Det at såpass liknende sitat blir ytret av dem begge, svekker en fri indirekte diskurs-teori, fordi en regner med at de er to ulike individer, og dermed ikke har nøyaktig samme tankerekker. På tross av at Fønhus sine dyr som oftest ikke er særlig individualisert fra før av. De to elgene vet ikke hverandres navn. Rauten er et navn som er gitt av bygden, og som elgen selv verken svarer til eller identifiserer seg med. *Treaaringen* bør sees på et navn som fortelleren har gitt en elgokse som nettopp er tre år. Sett i lys av argumentene, bør en ikke lese eksemplet som fri indirekte diskurs, men heller som en generaliserende fortolkning av elgenes drift og følelser der de opptrer som fokaliseringsinstanser. Gjennom romanen er det i all hovedsak fortelleren som fører ordet. Bortsett fra eksempler på onomatopoetikon, *taler* ingen av Fønhus sine dyr ved direkte diskurs.

Liknende eksempler kan en finne med Bjønn der han blir tolket av fortelleren: «Hug og folk hører sammen, det vet Bjønn. Derborti aasen, der er folk.» (Fønhus, 1921, s. 70). Her kan en derimot ikke nekte i like stor grad at passasjen kan tolkes som fri indirekte diskurs siden personnavn som utelukkende brukes av mennesker ikke er involvert. Bjønn er fokaliseringsinstansen, men om en kaller eksemplet for fri indirekte diskurs, kommer det i konflikt med hvilke egenskaper elger og hunder ellers har i *Trollelgen*. Derfor bør en lese det som om fortelleren fortolker eller medierer tankerekken til Bjønn, der hunden avleder at det er mennesker et stykke foran ham.

Tåkeleggingen og mellomrommet mellom disse fenomenene er interessante for en videre undersøkelse. Om en leser flere gråsone-passasjer som generaliserer og fortolker dyrs tankerekker, blir det klart at fortelleren adopterer en entusiasme og subjektivitet. Når Rauten og den andre elgoksen blør fra sårene, blir fortelleren revet med elgkollen som bevitner det hele: «Se den røde rosen over bogen paa Rauten, se hvor den blusser!» (Fønhus 1921). Selv om den nevnte distansen mellom utsagn og dyr er der, flyter rusen i kollen over i fortelleren. Det blir brukt formuleringer som ellers ikke er i bruk, som ikke bare påpeker volden, men forherliggjør den gjennom eufemismer.

I tillegg til uklare grenser mellom hva som er fri indirekte diskurs og generaliseringer gjennom fokaliseringsinstansen, finner en eksempler der fokaliseringsinstansen veksler. Gjennom sitatet under er fokaliseringsinstansen først Rauten, for så å bli fortelleren:

Han kjender det sitter en klægg og biter ham i venstre bogen. Han snuser nedpaa med mulen, men finder bare hullet der klæggen er krøpet ind [...] Men klæggen sitter inde ved benet, paa selve bogbladet. Den er tyk og hard og flat. Før laa den inde i rifleløpet til Gaupa; men natten var saa lys og fin; saa surret den ut i maaneskinnet (Fønhus, 1921, s. 67)

Å tro at Rauten kan tolke smerten som en klegg som suger fra et åpent sår, er vel sannsynlig i en verden der elger kan trekke slutninger (Wærp 2019, 110). Han snuser etter kleggen, men finner ikke roten til smerte. Når kleggens form kommenteres, slutter Rauten å være fokaliseringsinstans. Det er ikke ham som reflekterer over hvor den kommer fra. Rauten vet ikke *hvem* Gaupa er, *hvor* han er, eller at «kleggen» kommer *fra* Gaupa. Han har verken et personlig forhold eller navn på Gaupa. Etter vekslingen har tatt sted, blir det brukt et ord: rifle, som ikke er i et dyrs repertoar. I lys av dette må en konkludere med at fortelleren har overtatt ordet, antropomorfiserer, og maler et poetisk bilde av skytehendelsen.

Fortelleren opptrer flere ganger mer forsiktig i sin skildring av dyrs indre liv. Ofte blir «som» brukt for å understreke at dyret ikke er fokaliseringsinstansen, og at dyrets ytre handlinger og kroppsspråk blir tolket fra utsiden. Subjunksjonen snur ytringer til en ytre fokalisering, der fortelleren fører ordet og er fokaliseringsinstans, mens dyret blir fokaliseringsobjekt. Dette kan vi f.eks. lese da Bjønn ligger i en seter og skyter pusten tungt: «som ligger han og har store bekymringer» (Fønhus, 1921, s. 57). Hva hunden prøver å uttrykke kan en bare spekulere i, men hunden har ingen større eksistensielle bekymringer. Det er derfor en åpenbar avstand mellom ytringen og Bjønns faktiske sinnstilstand. Da Bjønn finner folk ser vi et tydelig eksempel der fortelleren kommer med en slags direkte tale: «Der staar en hund og ser på ham, vifter litt med rova og har et uttrykk som vil den si: – Gudagen! Jasso, du driv og høgg?» (Fønhus, 1921, s. 71). Den direkte diskursen blir selvsagt ikke ytret av Bjønn, men er en beskrivelse av hundens ansiktsuttrykk.<sup>56</sup> Utdraget prøver derimot igjen å hviske ut grensene mellom hva som er dialog og ikke gjennom tegnsettingen. I andre eksempler endrer Bjønn målet sitt når han boffer mot Rauten. Fortelleren fortolker Bjønn dithen: «som vil han indbilde elgen at han er slet ikke farlig, vil bare smaaprøte litt med ham...» (Fønhus, 1921, s. 108). Her antropomorfiserer fortelleren Bjønns handlinger, og gir ham intensjoner. Småpratning er ikke noe en finner i dyreriket, spesielt ikke på tvers av arter mellom elg og hund. Disse subjunksjonene forekommer når dyr blir særlig antropomorfisert og uttrykker «menneskelige», komplekse følelser som ikke innebærer primale/enkle følelser som sinne, frykt/angst, rus og moderlig kjærlighet. De forekommer ikke når dyr gjør logiske slutninger. Dette gir et inntrykk av at dyrene til Fønhus sin deduksjon ikke er en konsekvens av fortellerens selvbevisste antropomorfismer, men symptomatisk for hvordan Fønhus sine dyr faktisk er.

---

<sup>56</sup> Ev. snuteuttrykk.

Floraen blir også gjort til fokaliseringsinstans. Plantelivet hopper, bøyer, ser og strekker sin hals, og feller verdidommer over romanens handling: «de gamle trærne ser rolige og likegyldige paa det hele. For dette er som det skal være. De har set [...]» (Fønhus, 1921, s. 168). Plantene iakttar Gaupa som rir og knivstikker elgen. Floraens antropomorfisme, og i dette eksemplet, prosopopoeia, er såpass hyppig brukt at det fortjener en undersøkelse, snarere enn å avfeie dem som «enkle» retoriske figurer. Samtidig som det er en utforsking av sanseapparatet til Fønhus sine planter, og de blir gjort til fokaliseringsinstans, blir plantene også gjort til fokaliseringsobjekt. Planter har som kjent ingen øyne; gjennom fotoreseptorer kan de tolke lysforholdene, men de kan ikke *observere* sine omgivelser i høy detalj. Likevel kan de i Fønhus sin verden se hva som skjer rundt dem. Vi ser Rauten og Gaupa gjennom deres øyne, men når deres egen mening blir iblandet, fører det til et dykk ned i planten. Den har intensjoner, meninger, hukommelse og verdivurderinger. En viss bevissthet tillegges derfor til trærne.

Personifiseringen av fauna stopper ikke der. Vi finner busker som hopper og beveger seg «Nogen smaabusker hopper fremover myra og stirrer paa dragsmaalet. Trætoppene strækker halsen, den ene over den andre, og stirrer» (Fønhus 1921, 38). Fysisk forflytning av planter skjer ikke i den virkelige verden, men i Fønhus viser de en interesse overfor dyrelivet og beveger seg *mot* interessepunktet. Om en ser på antropomorfismen som ikke mer enn en språklig utskielte, er det nærliggende å tolke at trærnes strekkende hals er vinden som blåser i dem, der vinden er en manifestasjon av *uværet* som samler seg i Rauten under en brunstkamp, som plantene iakttar. Men det er også en ubestemmelighet her. Fønhus setter av og til feil navn på ting med vilje og gir dem egenskaper de egentlig ikke har, for så å senere avsløre at det *ikke var* f.eks. steiner som rullet ned en bakke. Det var et levende dyr – en bjørn (Fønhus 1921, 2). Det er derfor mulig de hoppende buskene er en perifraser, og betegner dyr. Slik etterlikner prosaen hvordan det er å observere den ville naturen. Dyr har kamuflasje. En rype som ligger i ro likner en gråspraglet stein. Naturen er ikke bare transformativ i den forstand at den stadig utvikler og endrer seg, dens fremtoning er også transformativ, og dyr prøver stadig å utgi seg for noe de ikke er. Fortelleren mister kontroll over naturen i dens veldige inntrykk, og blir selv lurt av det han skisserer.

Valget av ulike fokaliseringsinstanser og fokaliseringsobjekter i romanen er stort og stadig varierende. Fønhus begrenser seg ikke til mennesker, ei heller av fauna, og ei heller av flora. Steiner og fjell blir både antropomorfisert og gjort om til fokaliseringsinstans:

Der staar Svartkøll, hvitskaldet i hodet med den snørene skogen som stridt skjeg i nedover bringen. Akkurat slik en morgen i mai var det at Svartkøll første gangen saa den vesle elgekalven, som siden blev Rauten. Nu ser Svartkøll noget andet. Nede paa en myr, østenfor Taterkjenn,

hugger en elgeokse sig tungt fremover i skaren. Den prøver at bykse, men faar det ikke til; den søkker igjennem, likesom falder litt for hvert steg, og det ser ut som den er blit merkelig lavbent. Men paa ryggen av elgen hænger en kar... (Fønhus 1921, 164)

Fønhus bruker menneskelig anatomi for å beskrive fjellet. Fjellets navn spiller også på antropomorfe forestillinger. En *koll* kan bety fjelltopp, men også en isse. Fjellet blir gitt syn og sanser, for så å bli fokaliseringsinstans. Gaupa henger på Rauten sin rygg, men i det vi ser scenen fra fjellets synsvinkel, blir begge anonymisert, og vi blir re-introdisert for situasjonen med øyne som ikke er kjent med de tidligere romansiders berettelse. Skildringen viser også en stor avstand fra fokaliseringsinstansen til -objektet. Det er som om fjellet betrakter handlingen fra langt vekk. Det er bare en elg som først blir sett. Deretter hoper de mange små, litt uklare detaljene seg opp: dens gange og hva som henger på ryggen.

Fortellerens sansingssenter befinner seg aldri på én fast plass. Han kommer tett én karakter, for så å følge en fugl, og med en stadig skiftende fokaliseringsinstans og -objekt, beveger han seg enten videre eller tilbake. Han veksler mellom indre og ytre fokalisering, og der han ikke veksler, befinner han seg et sted i midten. Til tider kan fortelleren virke uten begrensninger. Andre ganger blir vi påminnet at han aldri har vært til stede til selve historien, og lirer av seg andres beretninger. Dette gjør det vanskelig å avklare fortellerens mimetiske modalitet. Han er selv klar over sin (store) distanse til hendelsene, men romanen sitt diegetiske nivå blir gjennomsyret med direkte dialog, og indre tankestrømmer, og romanen får en mulig pseudo-sterk mimetisk modalitet.

### 4.3 Komposisjon og tidsaspekt

Handlingstiden i *Trollelgen* strekker seg fra Gaupa er rett over femti, til han er over syttito. Gjennom et tilbakeblikk går vi ytterligere ti til tolv år tilbake i tid. Romanens handling går altså over omkring 32 år. Sett bort fra det første kapitlet, er romanen kronologisk.<sup>57</sup> Den starter med et tilbakeblikk for flere år siden. Den følgende ellipsen spoler oss framover til historiens nåtid. Romanens kapitler er alltid ikke satt sammen for å føre et narrativ videre, men introduserer små historier som blir avsluttet i samme kapittel. *Trollelgens* episodiske struktur kan minne om en dagbokroman, men med lange ellipser over flere år. Episodene som skildres er i all hovedsak

---

<sup>57</sup> Dette første kapitlet er derimot anakronistisk, og inneholder et tilbakeblikk som presenterer historiens mytiske begynnelse. Videre følger vi tankene til Gaupa som pusler biter og tidligere historier sammen før vi blir presentert for enda et tilbakeblikk tilbake til våren før, da han selv kuttet øret på kalven. Tilbakeblikkene er større *analepser*, og fyller bevisst et spørsmål som er stilt av historien, såkalte komplette *analepser*. Det dannes hull i historien som leseren prøver å pusle sammen. Først senere blir disse sparklet over.

møter mellom Gaupa og Rauten. Hva som skjer rundt dem respektivt vies mindre plass. Komposisjonsmønsteret er altså ikke interessert i å fange enhver detalj rundt hovedpersonene.

Fønhus sin episodiske struktur har tidligere blitt kommentert og kritisert. Renberg (2018) vil helst lese Fønhus som et forsøk på å fange dyrets rytme. Noe som mulig er en god forklaring i andre deler av hans forfatterskap. Men i *Trollelgen* er strukturen nærmere en etterlikning av hukommelsens karakter.<sup>58</sup> Flere av Fønhus sine verker hevdes å være basert på lokale sagn og historier. Det er et utvalg av minner og hendelser som er valgt ut fordi de er verdt å fortelle. Om historien er fortalt til fortelleren, er det mulig å se historiens oppbygning som enkelthistorier som har blitt fortalt og puslet sammen, og dens ekspansive form på samme vis som et minne fungerer; vår hukommelse fungerer episodisk. Og med det – en imitasjon av livets ustruktureerte, organiske form.

Slik føyer den seg også inn i periferien på det Gasset proklamerer i sitt essay: *Notes on The Novel*, som Renberg sammenlikner med Fønhus i en Knausgård-lesning av Toril Moi (Renberg 2018, 77). De fleste handlinger er allerede skrevet. Romanskrivingen burde derfor ikke konsentrerer seg om handling og dramaturgi, men om karakterene: «my thesis is that in the novel the so-called dramatic interest has no aesthetic value but forms a mechanical necessity» (Gasset 2019, 80). Slik *Trollelgen* kretser rundt sine hovedkarakterer. Romanen skal bygge en verden vi mister oss selv i (Gasset 2019, 92). Slik trenger ikke en rød tråd å være en romans styrke, den kan ligge i scenene. De utstrakte øyeblikkene til Fønhus er, som resepsjonen peker på, nettopp Fønhus' styrke, og sådan er det der romanen finner sin mening – i de små øyeblikk. De skaper rom for kontemplasjon gjennom en atmosfære og sannhetsnærhet (Gasset 1957, 42).

#### **4.4 Stil – den Fønhuske skrivemåten**

Fønhus blir gjerne beskrevet som en knapp forfatter, og sammenliknes med sagalitteraturen (Hauge 1974, 15). Denne karakteristikken er særlig rettet mot det senere forfatterskapet. Den tidlige Fønhus kan være knapp, men i sin begeistring for hendelser og naturen, flyter setningene gjerne utover i lengre passasjer:

Det klarner utefter dagen. Jorden skifter ansigt og begynder at smile, og de siste skoddedunstene løser sig op og kverver ut av luften som ved trolldom. Ved solefald er det som et øie lukker sig indpaa fjellkammene. En skuggekant snuser sig opover østli. Langsomt og sikkert stiger den, som vand i en sluse. Den siste kvældsolen hænger som en rød hætte over en furuknatt. Det skumrer. Men den gule bjørkeskogen omkring myrene har likesom drukket solskinn i sig og beholder det. Selv i skumringen staaer bjørkekrullene og lyser som gjenglemte solpletter. Paa en

---

<sup>58</sup> Som vi allerede har vært inne på mht. fortellerens egenart

gardstaur i kanten av Morsætervolden sitter en smaafugl og slipper klare, rislende triller ut av nebbet. (Fønhus 1921, 53).

Passasjen beskriver en enkel solnedgang, men prosaen er ikke interessert i å konstatere dette på noen knapp måte. Den vil vise ringvirkningene som solen og dens forsvinning har. Den vil vise hva som står igjen, og hvordan kraften som er skjenket fra oven enda har en påvirkning på landskapet. Dette er ikke særegent for *Trollelgen*, og en finner en rekke eksempler i andre deler av hans tidlige forfatterskap. I *Skoggangsmann* finner hovedpersonen Hans Trefothaugen seg i ett med naturen, og tar inn et utstrakt inntrykk:

Da lygnet det – kvasst, saa det skar ham i øinene. Og nu fik han det vældigste syn han i sit liv hadde hat. Dypt under ham blev hele Vassfardalen et par glødende sekunder liggende dagsens klar. Han saa silvaate skoger og krøklede høgdedrag. Drengspreng-sætrene, nordre og søndre, stak frem som to huldreheimer i det store ødet ... Og Drengsprengen stod i et eneste fossende kok saa langt han kunde se nordover. Vaate svaberg trak sig langs strænderne; bølgeslaget brøt og skvulpet saa det hørtes som en jevn sus. Og over det hele et grovt, gresent regnslør, sitrende og skjælvende i himmelens elektriske blink ... Med ett svandt synet i kullende mørke, og toredunderet ramlet over hodt paa ham. Da det blev stilt, ønet han dalføret under sig som en dyp, renggraa skogsøk. Vindkast kom saa væten drysset av træerne omkring ham (Fønhus 1917, 129).

Fokaliseringsinstansen i utdraget er Hans Trefothaugen. Fjelltoppene følger hverandre inn i horisonten, men det er ikke bare «landskapet» som blir, nevnt. Det blir pekt på det høyeste i landskapet (fjell), under dem ligger setrene. Videre glir blikket ovenfra og ned til vannet som plasker. Hele spekteret skal med, og skildringene som henger seg på objektene er alt annet enn knappe. Iblandet disse utstrakte skildringene, finner en selvsagt også korte og knappe replikker. Disse kontrastene danner en eklektisk skrivestil.

De utstrakte passasjene blander flere teknikker. Når Gaupa ser inn i øynene på Rauten som nyfødt kalv, blir det gjort en typisk Fønhus-manøver. Prosaen befinner seg i et intenst, intimt, utstrakt øyeblikk. Deretter «zoomer» han ut til et makronivå, og ser på hva som foregår rundt, og alt som ikke er en del av dette øyeblikket. Opp til de høyeste fjelltoppene, eller til en fugl som vitner det hele. Fortelleren følger denne fuglen til andre enden av dalen før han dukker ned igjen tilbake til mikronivået med sin lense: «det er folkeøine, dype, skindbarlige folkeøine ... Og over hodet paa ham ringer stadig korpen og skriker aarp, aarp. Den trækker sig tilslut ind paa vestfjeldet, og skriket dør som en mørk, skurrende stemme ind i skyene» (Fønhus 1921, 19). Det er alltid en visshet om at andre ting foregår samtidig som Fønhus konsentrerer seg om akkurat *dette* øyeblikket eller møtet. Under Rauten og Gaupas siste jakt ser vi liknende tendenser: Gaupa hører noe som trer gjennom skaren utenfor. Det er Rauten: «– No har e'n! No har e'n! Over de vaarsvarte skogene i Rédalen skummer snaufjeldet som hvite fosser [...]» (Fønhus, 1921, s. 164). Blikket i eksemplet går opp og personifiserer fjellet, men idet det tar fjellets perspektiv, mimrer det tilbake til Rautens fødsel: «Akkurat slik en morgen i mai var det

at Svartkøll første gangen saa den vesle elgekalven» (Fønhus, 1921, s. 164). Dette blikket som stadig ser på helheten viser ofte at *liknende* hendelser har skjedd før. Ikke i et direkte iterativt begrep der de jakter på hverandre *hver dag*, men i at: «Liv tar liv. Slik har det været saa længe natten har dugget graset, saa længe stjerner har blunket paa himmelen» (Fønhus, 1921, s. 168). Selv om fortelleren gir oppmerksomhet til de to individene, er det ingenting for trærne (som fortelleren inntar perspektivet fra) som skiller dem fra andre skapninger. De gjør det samme som levende vesener alltid gjør. I tillegg til dette blir tempus bøyd og dreid mellom presens og preteritum: «De dreper eller blir drept: «De har set bjørnelabben klapper elgeskolten, det har set ormen sluker levende mus» (Fønhus 1921, 168). Klappingen og slukingen er noe som *har skjedd*, samtidig som det fortsetter å skje mens prosaen blir lest opp, og den skal fortsette videre i framtiden: nåtiden og fortiden smelter sammen. Hendelsene opptre som en del av verdens *rytme* for plantene. De har opplevd liknende så langt tilbake tiden går. I og med at liknende ting skjer om og om igjen, blir individet forgjengelig og mindre viktig.

Denne narrative simultaniteten gir seg ikke bare i eksempler på fugler og fjell, men også skog og stjernehimmelen:

Saa ligger han der og venter paa dagen. Snøen gnistrer; snøkornene er talløse stjerner, som ustanselig tændes og slukkes. Fjeldet er duvende skyer, som Rauten hviler den trøtte kroppen sin i, mens en og anden fjeldgran, som solen har tint snøen av, vandrer som svartklædde tusser borte efter dalségene (Fønhus 1921, 135).

Det er ingen réell bevegelse i scenen som blir skildret. Snøen ligger på bakken, fjellet står støtt, og trærne er festet i jorden med røttene sine. Likevel blir bildet gjort om til noe bevegelig og flytende der ulike ting stadig *skjer*. De mange trærne som strekker seg langs fjellene «vandrer», samtidig som fortelleren ved å «zoome» inn på snøkrystallene, sammenlikner dem med massive, kosmiske ildkuler. Fjellet som gjerne er et område for kontakt mellom det olympiske og ktoniske, fjerner seg fra bakken, og svever. Blikket «zoomer» dermed konstant inn og ut, og beveger seg kontinuerlig opp og ned.

Stilistisk er det også en motvillighet til å kun rette blikket mot *ett* objekt. Konstant vandrer blikket rundt og skifter fokaliseringsobjekt. Når Gaupa og Bjønn skal ut på jakt etter Rauten vender fortelleren seg opp i trærne: «Men i en skorte, længer oppi berget, sitter en bergulv med store fjærdusker i hodet. Urørlig sitter den, med gule øine, som holder paa at blindes av dagslyset; nebbet er endnu sleipt efter nattejagten» (Fønhus 1921, 103). Uglen har ingenting med handlingen å gjøre. Likevel dras den også inn. Oftest er det fugler som blir dratt inn i fortellerens kaleidoskopiske blikk. Dette varer bare noen korte linjer, og de forholder seg likegyldig til scenene som foregår rundt dem. Uglen har sin egen historie. Blodet som drypper



fra nebbet, viser at den deltar i den samme syklusen av liv og død som resten av skogen. Navnet *bergulv* er dialektalt, og ikke en regelrett perifrase, men distanserer fuglen fra de samme konnotasjonene som navn som ugle og hubro har, som gjerne er som intellektuelle skapninger. Identifikasjonen mellom ulv og ugle fremhever rovdyret i fuglen. Bergulven blir en synekdoke for Fønhus sin voldelige, ikke-idylliserte skog. Artskunnskapen til Fønhus ble trukket fram som en styrke av samtidsresepsjonen. Dette kaleidoskopiske perspektivet ligger nettopp til grunn for at romanen omfavner et så bredt antall arter. Det er med på å vise mangfoldet som eksisterer i Fønhus sine skoger.

#### 4.5 Sted og miljø

Handlingen i *Trollelgen* foregår i Rédalen og Motdalen. Dalførerene er inspirert av Valdres, der Fønhus selv var fra.<sup>59</sup> Motdalen ligger på tvers nedenfor Rédalsfjellene; der bor det folk. Gaupa blir i romanen tidlig skilt fra resten av bygden. Han er spelleman på dans, men holder seg primært aleine. Skjebnen til enhver Motdøling blir skildret: «I Motdalen bor folk; de krafser sig gjennom livet saa godt de kan, og naar de dør, kjøres de til den gamle, tjærebredde stavkirken, som kalder dem tilbake til jorden med mørke, alvorlige klokkeklemt.» (Fønhus 1921, 22). Motdølingene sin tilværelse blir sammenliknet med et desperat dyr ved å bruke verbet å *krafse*.<sup>60</sup> De klorer og klamrer seg til livet, men døden er uunngåelig, de som alle andre må bukke under for nytt liv. Sitatet har også en negativ karakter; motstanden de yter er meningsløs og tom, poengtert ved å beskrive deres levende tilværelse med bare ett verb. Gaupa står på utsiden av dette. Han passer ikke til vanlig arbeid eller som husmann. Han bor derfor i en selvbygget, liten tømmerhytte, men Gaupa krafser seg ikke til livet på samme måte, han er tett inntil kreftene: «Stuen staar saa like ut i elvekanten at naar vaarfloppen er rigtig stor, skvaler vandet mest helt ind paa stuevæggen» levende (Fønhus 1921, 22). Gaupestugu sin plassering og utsatthet, der han lever, blir et symbol for Gaupas egen tilværelse. Gaupa lever for å *leve*, bygdefolket på sin side, lever latent for å dø. Dette kan en betegne som en livsfornektende tilværelse. Bygden blir karakterisert som bakstreversk, ignorant og saktegående, låst inni sin egen tidsboble. Altså særlig livshemmende. Vi ser derfor på en natur – kultur inndeling. Der det samtidig ikke opptrer en spesifikk kritikk av storbyen, som har forestillinger om å være mer fremoverrettet, stimulerende og skyndsom. Den eneste bymannen

---

<sup>59</sup> Brandrud hevder Fønhus kopiert det geografiske landskapet, for så å endre navn på stedene (Brandrud 1993, 61).

<sup>60</sup> *Krafse* – skarpe, krasse, klore.

som blir presentert i romanen, Hans Braathe, er på ingen måte svakelig. Kritikken mot bygden tar først og fremst form som en kritikk mot kristen dogmatisk tenkning.

Bygden er et lukket samfunn i den forstand at det ikke har interesse for hva som skjer rundt om i verden. Innbyggerne bryr seg i hovedsak om det som skjer innenfor åsryggene. Historien om Rédalssvensken og Trollelgen sprer seg derfor raskt gjennom jungeltelegrafene. I informasjonsutvekslingen skjer det også noe annet. Det blir lagt til detaljer til historien: «De spædde paa med gamle segn og gammel tro, ja de spædde paa med Guds hellige ord» (Fønhus 1921, 26). Historien om de to sjelene får sitt eget liv, og elgen får navnet Rauten. I sekvensen mister leseren oversikt over hvem som skildrer elgen. Først blir opprinnelsesmyten til Rauten redegjort for, der fortelleren fungerer som et halvironisk talerør, samtidig som han gjør narr av gamle sladrekjerringer, og anklager om gudsbespottelse (Fønhus 1921, 28). I utdraget blir fortellerstemmens holdning til bygden klar. Den er gammeldags, og produserer lite av verdi. Videre går tiden framover i en ellipse, og fortelleren serverer oss en tilsynelatende mer autentisk skildring av et overnaturlig vesen:

Aarene gaar. Ute i ødemarken, mellem Taterkjenn og sør i Motdalen i nord, holder det sig en trollelg, som ingen hund og ingen skytter kan greie [...] Rauten gaar derute mellem Rédalsskjeldene, ikke som et almindelig jordisk dyr, men som et halvt legemlig, halvt aandeagtig væsen, usaarlig for bly, sjelden synlig for folkeøine. I brunetiden om høsten, ved skumring og gry, har skogskarere hørt brundeskriget hans. Det er et skrik mere fra et menneske end fra dyr, og da kjender skogskarere nerver i sig. De træffer av og til fåret hans, ulikt alle andre elgefår. Klauvene spriker ut fra hverandre, omtrent som sporet efter en mand som går utilbens. [...] Langbente karer har skrævet milevis efter Rauten; men sporet hans tar aldrig nogen ende. Naar hundene har jagd ham, er de kommet hinkende og kvinkende attende. Og det er en svartskjegget kar de kalder Gaupa. Han og Bjønn, de følger elgespor fra synsrand til synsrand, fra prestegjæld til prestegjæld. Men naar de træffer elgefår med sprikende klauver, da snur de. At jage en aand, det er som at jage en skygge. – Aarene gaar. (Fønhus 1921, 29)

Det tidligere ironiske preget er borte, og vi står igjen med en fantastisk myte. Brandrud hevder at myten om Rauten er skapt av Gaupa selv (Brandrud 1993, 80). Det er riktig at det var Gaupa som fortalte om Trollelgen til bygdefolket, men myten i sin helhet blir som vist klart skapt av bygden. Spørsmålet som dukker opp, er om vi som leser skal tro på at Rauten er overnaturlig. Samtidskritikken ville ikke ha en overnaturlig elg, og kritiserte derfor boken for dette, men det er også fullt mulig å lese det overnaturlige som falske myter om en betviler fortellerens sannhetsgestalt. Det åpner seg dermed to mulige lesninger: 1) At fortelleren er uærlig og presenterer myten ironisk, der han blander sammen Gaupa sine observasjoner og overtro, med bygdens dikting. 2) Det er en réell karaktistikk av en fantastisk elg, og/eller livskrefter som virker rundt oss.

Om Trollelgen er utelukkende skapt av bygden, opererer vi med en upålitelig forteller. Da det ikke bare er ett parti der Rauten blir karakterisert som en trollelg, men flere steder, bl.a. den første setningen i romanen: «Det er historien om en trollelg, Rauten som folk kaldte ham. Han var et menneske i dyreham» (Fønhus 1921, 1). Om fortelleren ikke er fullstendig ironisk og det er en sannhet i skildringen, åpner det seg opp flere fortolkninger. 1) En bokstavelig tolkning der Rauten *er* et menneske i dyreham, og fører Rédalssvenskins sjel videre, slik Brandrud tolker det (1993) eller 2) At Rauten er en representant for en prosess som finner sted i naturen, og at alt liv er knyttet til hverandre. Tett innpå vitalistiske idéer om en immanent livskraft. Rauten *er* et menneske i dyreham i den grad han er representativ for alle andre elger og dyr. Han er en ikke-menneskelig person (bygdefolkets diktning er i å koble Rédalssvenskin opp til Rauten).

#### **4.6 Fortellerens ideologi**

Det er uansett tydelig at fortelleren står for et livssyn i opposisjon til bygden, mot det han mener er en dobbeltmoral der bygdekjerringene ikke klarer å følge sin egen tro, og omdøper hedenske forestillinger og folketro i Kristi navn. Han kritiserer gjennom boken mennesker som ikke evner å forstå dyr, eller byfolk og mennesker som ikke har arbeidsnever: «Og samme kvelden rir en mand med briller, stivetøi og hvite tyndhudede hender ut over skogsveiene mot Morsætra» (Fønhus 1921, 81). Samtidig virker fortelleren til å ha sympati for dyr, grunnet hans skildring av dem, uten at han viser en sentimentalitet for død og fordervelse, så lenge det er inherent i skogens økosystem. Dyrs skjebne blir gjerne regelrett konstatert: «Et indtørket ekorn fandt jeg i peisen; dyret hadde vel krøpet ned gjennom pipen og ikke kommet opigjen. Saa blev det tilslut liggende stille paa ryggen og gape efter den maten som skulde ha holdt liv i det» (Fønhus 1921, 157). I slike likegyldige passasjer kan en klart tyde en inspirasjon fra sagastilen. Til tider blir fortelleren også revet med i entusiasmen over naturens veldige inntrykk. Det er derfor nærliggende å tro at fortelleren setter fortelleren Gaupas livsførsel høyt, og ser på det som en autentisk og sann tilværelse. Sett i kontrast til bygdens syn på jorden som en jammerdal.

#### **4.7 Karakterologi**

##### **4.7.1 Gaupa**

Gjennom en direkte karakterisering av Gaupa, får vi vite at han er kort og rund. «Han har langt skjeg, mørkt og stridt som lav. Øinene har mest samme létten som skjegget; de er saa kvasse og kalde at det ser ut som holder de paa at gro ind (Fønhus 1921, 4). Hans munnvik rykker stadig, og til vanlig har han på seg vadmelsklær og busserull. Når Hans Braathe og Gaupa er ute på jakt, er blir Braathe fokaliseringsinstans, og leseren får en fysisk beskrivelse fra noen

andre enn fortelleren: «Hans sitter og ser paa dette underlige mennesket ved siden av sig. Ansigtet til Gaupa er saa merkelig kort, næsten ingen hake, og dette er rart; for energiske folk bruker da ha hake» (Fønhus 1921, 91). Gaupa er én av de to hovedpersonene, men han er ikke fullstendig idealisert som helt av den grunn. Gaupa er jeger og «en gammel énstøing av en ungkar; han er over de femti, han har begyndt paa kveldsøkta, og han har aldrig befattet sig med kvindfolk og kjærlighet» (Fønhus 1921, 22). Videre handler han også i en slags moralsk gråsoner ved spørsmål om eiendomsrett. Han bryter seg inn i hytter, og jakter på ulovlig grunn, men disse handlingene er mer symptomer på en forkastelse av samfunnets eiendomskonvensjoner, og «rett til natur», enn en mangel på grunnleggende moral. Om en tolker romanen dithen at Rautens overnaturlighet er galskap fokalisert gjennom Gaupa, slik Brandrud (1980) gjør, og hevder at Rauten er en alminnelig elg, får han et preg av en Don Quijotisk latterliggjøring, dog med færre komiske elementer.

Fønhus sine menneskelige karakterer har tidvis blitt beskyldt for å være endimensjonale og lite virkelighetstro. Med en slik betegnelse følger det at endimensjonale karakterer ikke har et indre følelsesliv og opptrer i større grad som typer eller kun har én side til seg. Gaupa har likheter med andre karakterer fra Fønhus sitt univers som Hans Trefothaugen, som i *Skoggangsmand* trer ut av sivilisasjonen og inn i en primitiv tilværelse. Trefothaugen pådrar seg animalske trekk og smelter sammen med miljøet og naturen. Han representerer derimot en mer radikal tilværelse enn Gaupa. Knut Gjølmyr fra *Der Villmarken Suser* håndterer ikke storbytilværelsen som jusstudent, og må tilbake til fjellet og skogen. Også der skjer det en tilbaketrekning fra samfunnet. Fortellingen er kort, og de fleste karakterene der er først og fremst skildret gjennom handling, og er lite psykologisert, sett vekk fra Gjølmyrs aversjon mot bylivet. Motviljen mot bylivet og sivilisasjonen går igjen, og ved å stadig skape slike karakterer skulle en trodd at de var idealer for en frigjort villmanntilværelse, men ofte er de knyttet til sivilisasjonen gjennom kvinner og kjærlighet (Trefothaugen/Gjølmyr), eller gjennom et mer komplisert forhold til andre mennesker og samfunnet som Gaupa. Ingen av eksemplene lever i en total isolasjon, selv om de hovedsakelig oppholder seg utenfor samfunnet.

Til vanlig er Gaupa beskrevet som en mann av få ord, og karakteren spiller på forestillinger om typisk maskuline, tause, stoiske menn. Etter å ha vært nær døden under sykdom, strandet på en seter, kommer endelig Halstein Rust for å hjelpe ham, har han ikke annet å si enn: «E vart klén» (Fønhus 1921, 80). Og når Rust vil hente doktoren, ber Gaupa ham om å først hente en elgokse han har skutt. Men når han er spellemann i bygden flyr glosene og skrønene ut av ham: «Og naar han saa fikk brændevin, da tok historiene til at rende ut av skjegget paa ham. Han var

utømmelig som et opkomme, og alt han fortalte hadde noget mystisk ved sig» (Fønhus 1921, 26). Når han forteller historien om trollelgen, får jentene frysninger ned ryggen. Han er altså ikke utelukkende taus, kald og stoisk, men lar seg også lett rive med.

Når han blir kontaktet av Hans Braathe kjenner han på ærefrykt og nervøsitet. En liten gutt kommer med et brev, han tar det imot forsiktig: «Det rasler et stivt papir mellom fingrene hans, og han har for én gangs skyld følelsen av at fingrene er svarte» (Fønhus 1921, 85). Kontrasten mellom hvite og svarte hender, går igjen gjennom romanen. Ett aspekt er selvsagt at Gaupa er redd for å sverte papiret, men det er også en innrømmelse av at han ikke er lærd nok til å forstå hva papiret tyder. Lærde mennesker har «hvite, tyndhudede hænder» (Fønhus 1921, 81). Gaupas grove fingre er et resultat av et helt liv med fysisk arbeid, og lite akademisk lærdom. En uro, underdanighet, og en smule skam kryper derfor inn på ham: «Og jøsses for en mand til at haandtere pennen han maa ha vært» (Fønhus 1921, 85). Gaupa føler seg stolt og beæret etter skolemesteren har tydet brevet; at en fin mann som Braathe sender brev til ham.

#### **4.7.2 Rauten**

Enhver litterær karakter er antropomorfisert. De er først og fremst bokstaver på et papir, og inneholder ikke en psyke eller personlighet, men karakteristikker som får en leser til å anta at de gjør det (Bal 2017, 105). Det samme gjelder fiktive dyrekarakterer. Når en vet at karakteren er en elg, gjør en antakelser i hvordan denne karakteren er utfra ens forestilling av elger, noe som gjør det til en referensiell karakter. Hvilken forestilling en har av elgers indre prosesser, og hvilke begreper en kan bruke for å forstå dem, er det som vist uenighet om. Rauten er dog ikke en vanlig elg; noe romanens åpningssetning slår fast: «Det er historien om en trollelg, Rauten som folk kaldte ham» (Fønhus 1921, 1). Ordet *troll* betegner i denne konteksten noe (en elg) overnaturlig med merkelig utseende.<sup>61</sup> Med det blir leseren presentert for en virkelighet der det er mer mellom himmel og jord; naturlovene blir sprengt i filler. Med det etablerer romanen at det er en elg som bryter med klassiske forestillinger om hva en elg er.

Rauten vokser til å bli en særdeles stor elgokse. Det venstre øret er halvt; Gaupa skjærte det av når han var nyfødt. Klauvene spriker som den Rédalssvenskins gange. Brundeskricket han gir fra seg minner mer om menneske enn dyr (Fønhus 1921, 20), og han er umulig å fange. Mang en jegere har komt tomhendt hjem, han beveger seg ikke raskest av alle, men han stopper aldri. Øynene til Rauten blir beskrevet som: folkeøine, dype skindbarlige folkeøine» (Fønhus 1921, 19), i motsetning til tomme sjelløse øyne som Gaupa mener andre nyfødte dyr har. Disse

---

<sup>61</sup> Andre konnotasjoner er selvsagt fabelvesenet troll, noe ondskapsfullt eller vilt.

folkeøynene er den første markøren av menneskelige trekk Rauten får, sammen med et menneskelignende skrik, og en tørr hoste. Vanlig bly biter ikke på ham, og det følger ulykke å jakte ham. Rauten blir halvveis fabeldyr, der hans fredløse ånd flagrer og lister seg gjennom skogens skygger.

## Mellom det individskapende og individutslettende

I den følgende analysen skal vi se og zoome inn på *Trollelgen*. Romanen er uoversiktlig med flere tematikker som snor seg langs hele handlingsforløpet, og strekker seg ut i flere retninger. Det stadig skiftende perspektivet bytter fra å jakte til å bli jaktet midt i scener og kapitler. En slik struktur gjør det vanskelig å bruke hovedkarakterene som kronologiske holdepunkter. I stedet deler jeg romanen i to delvis kronologiske og delvis tematiske utviklingslinjer.

Kapittel 5 tar for seg natur- og dyreskildringen, og undersøker hvordan den skriver seg inn i den vitalistiske strømmingen. Videre ser jeg hvordan den prøver å innta dyrs *umwelt*, og ut fra en Paglia-inspirert lesning sporer jeg hvordan erotikkens farlige aspekter preger Fønhus' tidlige produksjon. Den siste bolken i denne linjen følger hvordan romanen gjennom en flerstemmighet utvikler og problematiserer dyr som moralsk subjekt, medfølgende en diskusjon om dyr som moralske agenter.

Kapittel 6 følger Gaupa, og det jeg argumenterer for er individutslettende impulser, der mennesket selv blir dyr og hengir seg til naturkreftene. Dette er en individutslettende prosess og vi aner et mønster der dyret blir trukket mot en individualiseringsprosess, mens mennesket blir trukket den motsatte veien. Hva oppstår når romanens naturdyrking møter samfunnet? Gaupa befinner seg på terskelen mellom dem. I fem delkapitler undersøker vi hvordan Gaupa veksler mellom en fri dyrisk naturdyrking og to tilbakefall til en sivilisert tilstand, før han gjennomgår en siste forvandling mot villskapen. Analysen ser hvordan romanen trykker på spenningspunktene mellom natur – kultur, og leser dette inn i en vitalistisk, sivilisasjonskritisk kontekst.

## Kapittel 5: Natur- og dyreskildring

### 5.1 *Trollelgens* naturskildring som vitalisme

*Trollelgens* naturlandskap er besjelet, og er gjenstand for en animisme. Etter en introduksjon til en av romanens hovedkarakterer – Rauten, blir vi introdusert for en utstrakt landskapsskildring: «Historien begynner i Rédalen, som ligger der og gaper i fjeldet [...] En elv siger efter dalbunden, graver sig langsomt og betænkt [...] Langs elven løper myrene» (Fønhus 1921, 1). Det iøynefallende er at naturlandskapet ikke er stillestående, det gaper, graver, og utfører bevegelser. Det er et dynamisk bilde av hvordan naturen ikke har en fast form. Den er stadig under endring. Elv, og dalføre er ikke levende objekter, likevel får de en handlingsprosess som trer fram i presens. Et slikt naturbilde er gjennomgående for Fønhus' prosa. Naturen og dets konstituenten får liv, og eksisterer ikke som døde objekter. De puster, lever og ånder. Småskoger «kryper» som levende vesener. Steiner står heller ikke støtt i prosaen. De beveger seg, og veldig snart viser det seg at det ikke *er* steiner som rugger i fjellkammene: det er bjørner (Fønhus 1921, 2). Også i «Sagnet om Elgevass-Sætra» fra *Det skriker fra kverrvilljuvet* (1920a) blir vi presentert for bjørn som forvandler seg til faste, kalde objekter: Der den gravide Ragna ser en tømmerstokk fra seterhytten. Videre beveger tømmerstokken seg; den forvandler seg til en bjørn som stirrer på henne, for så å bli en stein igjen, for til slutt å forsvinne. Disse grenseoverskridelsene danner et dynamisk landskap, der ingenting virkelig er kaldt og dødt.

Scenene som Fønhus maler, begynner ofte ett lite sted, et lite øyeblikk, før det utvider seg utover i alle retninger – med et stadig vekslende fokus, som om fortelleren i sin rus og begeistring ikke klarer å holde konsentrasjonen på én ting. Stadig er det nye vakre, sterke, forundrende *ting* som dukker opp, som ligger bak det nevnte, som flyr forbi og trekker seg vekk. Denne ekspansive scenskildringen går i tandem med Fønhus sin «zooming». I dette vandrende blikket er det ikke bare steiner som kommer til liv, men floraen også. Den kan se og tenke. Ved å gjøre *alt* levende, og ved å gi både steiner, dyr og naturfenomener egenskaper som tilhører levende dyr, altså antropomorfisering, etablerer romanen et natursyn der alt har en egenartet *essens* og sjel: «The cosmos is alive and all life is polarised into soul and body. Wherever there is a living body, there is also a soul; wherever a soul, there is also a body» (Klages 2022, 115). I Klages' metafysikk blir enhver bevegende form en manifestering av sjelen. Ekspansiviteten og besjelingen til Fønhus' scenskildring blir dermed en manifestering av et animistisk natursyn, som en finner i et vitalistisk verdensbilde.



### 5.1.1 Oppramsing og mangfold

Til tider får prosaen et preg av en oppramsing, der de stadig nye *tingene* kommer i utstrakte passasjer. Handlingen til *Trollelgen* foregår i tre daler: Rédalen, Motdalen og Tredalen. Annet enn at Rédalen er særlig uberørt: «Der [Rédalen] kan freden i maanedsviis ligge og flyte over skogen» (Fønhus 1921, 101), er det ingen større sammenlikning mellom området som handlingen foregår i, og andre dalstrøk. Oppramsingene i naturskildringene kan pågå over flere sider, der levende og i en naturvitenskaplig forståelse: ikke-levende objekter ramses opp, slik legitimeres også naturskildringen via sin artskunnskap. Men når den stopper, vender den seg ofte mot grensen eller horisonten, der særlig fjellene fungerer som en ramme rundt miljøet. Prosaen følger ofte fugler som flyr ut av rammen som er satt, eller tømmerstokker som beveger seg utenfor mot åpnere landskap: «Motdøla gik gulgrøn som øl, lettet tømmerhauger paa hundreder av tylder, sopte dem med sig i sugende fart, til stukkene langt om længe fløt ganske stilt og fredelig ut i fjorden, to mil sørpaa» (Fønhus 1921, 159). Skyene som svømmer forbi fjellene er også et hyppig brukt motiv. Men prosaen fortsetter ikke i utdypninger og beskrivelser, den skildrer ikke hva som befinner seg bortenfor de tre dalene. Den peker med andre ord mot noe som den ikke beskriver, og viser derfor en åpenhet mot et annet miljø bortenfor: mot landskapets uavsluttbarhet, og språkets ufullstendighet til å skildre det hele bildet. Perspektivet er ikke bare skiftende, men flyktende. Den vil til andre steder og ramse opp trær og fugleliv, men er låst i romanens narrativ.

### 5.1.2 Mangfold og forgjengelighet

Oppramsingen av mangfoldet peker også på avanserte prosesser og samhandlingen mellom konstituentene. Miljøet blir ikke direkte pekt på som et holistisk system, men via dets deler. En bjørk står i myrkanten, i den hakker en grønnspett, og rundt området lusker en rev. Ingen av delene står i isolasjon. Dette ser vi også gjennom skildringer av naturfenomener:

«Det er langt paa dag blit. Da tar det til at snø. Der kommer det første fnugget; det er bare ett; det kommer alene, tyndt og gjennemsiktig, let som et fugledun. Fnugget kan ikke holde likevegten, men vimser rundt, hit og dit, og har god tid med at lægge sig ned paa marken [...] Det har vært paa jorden før; det svømte i den hvite skodden over myrene» (Fønhus 1921, 110).

Sitatet binder det ene lille snøfnugget til den hydrologiske syklusen. Fønhus fester seg til at den samme materien har vært på jorden tidligere, og går gjennom konstante forvandlinger i kretsløpet. Etter å ha gitt plass til dette ene, første fnugget, blir det tapt i mengden av de som kommer etter. Fønhus presenterer ett eksempel eller individ, for så å drukne dem med inntrykk av det samme, eller helt andre *ting* der han trekker fram kontraster som sluker dem i mangfoldet. Slik oppstår det en ontologisk dragkamp i prosaen. Den peker og gir oppmerksomhet til et

overflod av objekter og subjekter. Hvilken verdi har så snøfnugg, når det finnes tusenvis liknende snøkrystaller? Verdien forringes, og prosaen individualiserer og av-individualiserer på en og samme tid. Dette grunnleggende spørsmålet forgreiner seg også til større objekter og karakter. En slik problemstilling blir også klar når en ser på syklusen som landskapet går gjennom. Sommer og vinter blir to motsetninger som skaper og ødelegger:

Over ødemarken flyter tiden. Om sommeren er det varmt, om vinteren er det kaldt. Tre dager før jul slutter solen at dale paa himmelen, siger igjen og tar langt om længe til at arbeide med en ny vaar nede paa jorden. Halve aaret ligger vandene med lukkede øine, halve aaret speiler de solegladet. Elvene stivner naar trækfuglene drar mot sør. Mens bjørnen drømme i hiet, staa trærne bladløse og knækker i kulden. Men naar graagaastogene levende ploger igjen gaar nordpaa, da spiler trærne alle sine kvister ut og favner livet ... Slik er tiden derinde hvor dyr fødes, æter hverandre og dør. (Fønhus 1921, 148)

Når vinteren farer over landskapet, er naturen som i dvale. Prosesser fryser til og stopper, og elver slutter å renne. «Naturen» samler krefter og ligger der med «lukkete øine». Alt liv vender tilbake til jorden, for så å stå opp igjen når våren og varmen kommer: «Det er utpaa høsten, og det livet som vaaren skapte holder paa at vende tilbake til jorden» (Fønhus 1921, 31). Livet blir lagt under et lokk gjennom vinteren, og når våren kommer spirer både trær og dyr fram igjen. Kraften til det døde nærer jorden, og blir grobunn for neste års liv. Slik blir livet som flyter ikke bare syklisk, men også immanent. Den er iboende materien. Stykkevis arbeider prosaen seg nedover gjennom nivåene. Den begynner med det evige blikket over landskapet, før den tar for seg årstidene. Trekkfuglene tar ikke den simple rollen som symboler for vår og varme. De regelrett trekker den med seg fra varmere strøk. V-formasjonen til *toget*, som kommer ustanselig og ikke stopper, tøffer rytmisk gjennom landskapet, og er formet som en plog. De pløyer marken fri for rim og is og gjør den fruktbar igjen. Fuglene danner sesongenes rytmer, og én av mange sykluser i universet. Så peiler den seg ned på organismer der trær og dyr skapes. Men dette er ingen paradisdrom. Fønhus dyrker like fullt døden:

Men om vaaren syder livet i alle dalens dyr. Tiuren strækker halsen, lukker øinene og hvæser lidenskap ind mot solrenningen. Hver nat er en eneste, hidsig uro. Vinger skrapper, klør river og flænger, og slevjevaate tandgarder griner arge mot hverandre i vaarnattens gulblaa maaneskin ... Over skogene svømmer Rédalsfjeldene som hvite svaner (Fønhus 1921, 2).

Paringen begynner. En nødvendighet for paring og avl – skapelse, er kampen. De sterke har overlevd vinteren, og trekker seg opp fra de snødekte myrene. Testosteronsprengte storfugler hakker hverandre til deres bane. Livet blomstrer opp, men det gjør også ødeleggelsen. I Fønhus sitt univers kan en ikke få i pose og sekk. Det ene kan ikke eksistere uten det andre. I sitatet kan en i tillegg se hvordan stille materie blir levende. Svanesammenlikningen maler et ytterligere dynamisk bilde. Gjennom skyene, regnet og vinden går de hvite fjelltoppene, og

svømmemetaforen danner en kobling til det akvatiske Alt i Fønhus sitt landskap *gjør noe*; ingenting er statisk.

Selv om naturskildringene kan ta form som storslåtte overblikk over prosessen, blir den i tider delt opp bruddstykker, der vi ikke blir presentert for hele individer og prosesser. Det er løsrevne kroppsdelene, avsondret fra resten av organismen som danner bilder av tiur som basker sammen, eller en frustrert rakkelhane som forsynder seg på en avdød motstander. Ved å dele kampen opp i de små bestanddelene, og ikke nevne hele individer, får prosaen en identitetsløs karakter. Volden som strømmer opp, blir symptomatisk for enhver vår, i enhver villmark, og delene kan være fra enhver art. De revnede lemmene, blod og skade gjennomsyrrer jorden. I de få linjene blir det malt opp rester som fra en slagmark. Den biologisk-materiske fascinasjonen springer gjennom i prosaens rus, og det blir opprettet kontraster mellom de vakre fjellenes svømming i skyene, og det voldelig og perverse:<sup>62</sup> inseminasjonen av sæd som entrer hunddyr, men også blodet som er spilt som befrukter jorden. Alt foregår i det samme landskapet. Det er ikke et idyllisert eller romantisk natursyn. *All* kraft er essensielt for at livet skal gå sin gang.

### **5.1.3 Liv og død i forening**

Disse kontrastene mellom skapelse og ødeleggelse er vedvarende gjennom romanen. Det er verken en ren idyllisk verden, eller en rå, nådeløs strid. Den er begge to på en og samme gang. Skapelsen og ødeleggelsen blir to aspekter – en manifestering av naturens prosess – en evigvarig syklus:

Rauten og Bjønn kommer frem til Tredalsvatnet. Det ligger stilt og svart som natten. Et nøkkroseblad duver i vassmaalet; det har lagt sig til at hvile, hele vandet er en stor fred. Og dette grønne hjerteformede bladet og disse to dyrene som kommer pæsende der med sin hete aande, de er som et billede paa selve ødemarkens skiftende tilværelse: evige tiders evige ro, øieblikkets utpinte anstrengelse, liv eller liv. (Fønhus 1921, 123-124).

Det hjerteformede bladet blir opphøyet som et symbol for naturens prosess, og dette er en kjærlighetserklæring. En kjærlighetsfull anstrengelse. Disse generelt motstridende konseptene legger føringer for en verdiomvelting fri fra moralisering over rovdyr og jakt. Vi kan se på Ludwig Klages' formuleringer som et program for denne verdiomveltingen: «Naturen kender ikke til nogen 'kamp om tilværelsen', kun til *den*, der kommer fra omsorgen for livet» (Klages 2021, 47). Videre er formuleringen «liv eller liv» særlig interessant. Den snur på frasen *liv eller*

---

<sup>62</sup> Jeg vil bemerke at bruken av ordet *pervers* ikke peker mot noe «unaturlig», som er ett av dens forklaringer ("pervers" 2018). I oppgaven nytter jeg ordet for å betegne noe som er avvikende og normbrytende, i samsvar med Paglias bruk (1990). Dette gjør jeg fordi jeg vil belyse det ubehagelige i naturen, samt diskutere motsetningsforholdet mellom natur og kultur.

*død*. Slik betoner prosaen at liv og død er to sider av det samme, og at liv *krever* død. Konseptene danner en helhet og et naturbilder der liv og død, skapelse og ødeleggelse, befinner seg som punkter i en syklus. Fremhevingen av at naturen aldri er stillestående danner også presedens for at alt er forgjengelig. Den eneste vedvarende karakteristikken for ødemarken er hvordan den gjennomgår transformasjoner, prosesser, syklisitet – en stadig forandring. Det er dette som danner *Livet* og kosmos i et vitalistisk henseende.

#### **5.1.4 Naturskildringen som *camera obscura***

Ludwig Klages i sin studie *Of Cosmogonic Eros* (2022) presenterer en teori for hvordan individet mister seg selv, og glemmer all individualitet i visjonære, naturnære opplevelser. Denne visjonære opplevelsen – *urbildet*, er inntrykket av fenomener med iboende mening, og en visshet om at ethvert øyeblikk er unikt og at verdens tilstedeværende også er tidligere sjeler og dødes tilstedeværelse: «the world of images shines forth only in the *visionary Eros of those that experience it*» (Klages 2022, 62). I denne *erosen* mister individet seg selv inn i materien, og glemmer all individualitet: «they are both taken out of the stream of time and all other relations» (Klages 2022, 151). En blir også revet vekk fra tiden. *Urbildet* gir ikke bare et inntrykk her og nå, men er en katalysator for en introspektiv reise gjennom tiden, og et overblikk gjennom tider. Der øyeblikket står fram som unikt – altså individualisert, samtidig som en får en fornemmelse av tidligere sjeler og en *kjærlighet* til *livet* og tidligere liv.

Heri oppstår dermed en spenning ved at noe blir unikt, og det føyer seg inn i et system, noe som forringer dens ontologiske makeløshet. Klages' utleggelse kobler seg opp mot dikter- og litteratursynet i det vitalistiske paradigmet. Den skal gjøre det uforståelige begripelig. *Trollelgen* blir et forsøk på å danne et *camera obscura* som skal vise hvordan naturen og livet *egentlig* er, altså hva som skjuler seg bak overflaten. Dikteren har en konsentrasjon og en naturnærhet – en tilgang til de grunnleggende prosessene so han prøver å mediere videre. Naturbildene som skifter mellom større økologiske prosesser, og mindre, med stadige bemerkninger til tiden forsøker å avkoble seg fra den, ved å konstant henvende til de overliggende prosessene. Traner blir malt som et kollektiv på myren i en sorgløs gange: «For Tranen tenker ikke frem og ikke tilbake; det er nok av dager; dagene kommer uavladelig» (Fønhus 1921, 1). På en og samme tid blir fuglekreaturet både knyttet og avkoblet fra landskapet. Den fremtrer som et symbol på vårens dans, samtidig som den kommenteres av forfatteren og tillegges en indirekte bevissthet om at livet er forgjengelig. Våren kommer uansett om tranen er eller ikke er. Og i sin eksistensielle troskyldighet vet tranen ikke bedre,

den er uten framtidsskymringer. Naturbildet blir ikke bare et inntrykk her og nå, men forsøker å gi en introspektiv reise gjennom tiden, der subjektiviteten og bevisstheten til fortelleren, glir inn i landskapet og i ren materie. Samtidig som den kommer med refleksjoner over tider og dens syklisitet.

De konstant vandreende, endrende scenene av bilder, kan sees på som en utforsking av muligheter for liv, eller livets potensiale. Ved å sette sammen ulike fokaliseringsinstanser gjennom denne kaleidoskopiske fokaliseringsinstansen, kan en få et begrep om den syntetiserende prosessen. Når bevegelsene blir satt sammen danner de av små forbindelser. Alt liv er relasjoner og forbindelser som strekker seg ut og danner nettverk. Ved denne nettverksbyggingen, glir fortelleren inn i landskapets strømming, og blir selv en del av det. Fortellerinstansen utforsker bevegelser og transformasjoner som ikke folder seg rundt en ev. menneskelig observatør, og tar en overnaturlig posisjon, der han streber etter inntrykk som er bortenfor en menneskelig persepsjonsevne.

I *Trollelgens* naturskildring er alt i bevegelse, og alt er både evig og forgjengelig på en og samme gang. Det er et mangfold av grenseoverskridelser. Det døde blir levende, og det levende blir dødt. Alt blir satt sammen i ett system. Men prosaen og naturskildringen er på ingen måte ensidig utslettende. I denne introduksjonen har vi sett hvor mye som nevnes i korte passasjer; det blir gitt navn til en haug med entiteter. Vi står derfor ovenfor et spenningspunkt mellom skapelse og utslettelse. Det er i dette landskapet – denne spenningen, vi skal undersøke hvordan *Trollelgen* vier plass til både det små og store, hvordan den skaper individer ut fra sitt skiftende perspektiv og hvordan den prøver å gi dyr en stemme.

#### **5.1.5 Ulike perspektiver i naturskildringen**

Vi har sett hvordan *Trollelgen* beveger seg vekk fra ett perspektiv. Fortelleren kan bevege seg fra et løvblad som faller ned fra et tre, til den morgenrøde solen som stiger opp, og videre til et fjell i horisonten der snøen allerede har begynt å falle. Naturskildringer kommer ofte fra en forteller (som en antar er menneskelig). Nå skal vi se hvordan dette den narrative simultaniteten åpner opp for perspektiver forbi menneskelige sanser og persepsjoner. Gjennom den skiftende synsvinkelen, blir verden og naturen forsøkt å bli sett på gjennom andre instanser, og ikke bare andre organismer, men også gjennom persepsjonen til årstider og langstrakte økologiske prosesser.

Ved å bruke flere perspektiver, og utforske *ting fra* flere perspektiver, bl.a. gjennom en *zooming*, opptrer det også en forskjell i hvordan man ser på objekter og fenomener.

Dimensjonen av dette er åpenbar: En kamp mellom to elgokser er annerledes om det sanses av to antropomorfe busker, et fjell eller et menneske. Når romanen bytter mellom fokaliseringsinstanser, ser romanen på like fenomener på svært ulike måter. Snøen kan sees på som et enkelt snøhorn, gjennom et holistisk perspektiv der en konstaterer at *det snør*, eller den kan bli sett på som en fenomen, der en ikke klarer å skille de ulike snøkrystallene fra hverandre. Det kan også oppfattes som ren trolldom: «Men en unghare sitter og snuser paa snøen, som den aldrig har set før igaar, og øinene staar store og brune i skallen paa den, stride av undring over en forhekset verden» (Fønhus 1921, 137), og en uforklarlig forvandling av hele verden i harepusens eksempel. Snøen oppfattes som én ting, selv om den er bygget opp av mindre bestanddeler. Dette står i kontrast til et holistisk blikk på snø og snøfnugg: «Snøen ligger paa lyngen omkring som let, hvit uld; et frossent blaabær staar der over snøen og er en liten sommer midt i vinteren» (Fønhus 1921, 118). Her settes snøen i en syklisk kontekst, der en er klar over at sommer og vinter veksler om en annen. For et menneske er snøen og årstidene sykliske. For den unge harepusen er snøen ikke en syklisk hendelse. Dette er første gangen han ser det. Hele hans verden er snudd opp ned uten forklaring. Å leve *gjennom* og *forbi* fenomener er en forutsetning for å oppfatte dem som sykliske. Det som opptrer som enkeltvis for én fokaliseringsinstans, om så et fjell eller hare, opptrer som en annen størrelse for en annen fokaliseringsinstans. Tiden foregår på flere plan, og blir forskjellig for ulike aktører ved ulike steder, og beveger seg i ulike hastigheter. Fortellerens overliggende tidsopplevelse er annerledes enn trær, som i større grad påvirkes av årstidene. Ved å ikke bare nevne, men også forsøke å representere det veldige mangfoldet av ulike instanser i landskapet, viser fortelleren hvordan verden er *subjektiv*. Den prøver å fjerne seg fra idéen om at mennesket har det objektive og riktige perspektivet.

## 5.2 Trollelgen og umwelt

Nå som vi har sett hvordan perspektivet stadig skifter i naturskildringen, skal vi gå dypere ned i hvordan *Trollelgen* utforsker dyrs *umwelt*. Slik vil vi undersøke hvordan *Trollelgen* konstruerer dyrene sine. Hva de tenker, *hvordan* de tenker, og hvordan biologiske faktorer påvirker deres sansing av verden. Dette krever en analyse der en ser på dyreskildringen i lys av naturvitenskaplige forklaringer, både fra vår egen tid, men også mer utdaterte forklaringsmodeller fra *Trollelgens* samtid for å forklare og forstå romanens dyrs egenart.

Ved mindre antropomorfe beskrivelser av Rautens indre prosesser, kan grensen mellom fortelleren og elgens synsvinkel bli uklar, og smelte sammen i prosaen. I eksemplet er det er

ingen gradvis overgang fra fortelleren som fokaliseringsinstans til Rauten, snarere blir det i blandet sammen i annenhver setning Det poetiske språket, som åpenbart ikke er levert direkte fra en elg, blir iblandet ulike observasjoner som en kan tolke som fra en elg.<sup>63</sup>

Men nu vil han attende til Rédalen; for det er der han liker sig, det er Rédalen som er hjemmet hans paa jorden. Der kan freden i maanedsviis ligge og flyte over skogen, det er som flyter freden ind i selve hans egen taggede krop, han blir selv en del av stilheten mellem fjeldene. Og ro, det er hans dypeste natur. Han vil se og selv være gjemt; han vil staa i myrkantene og se røia smyge med ungeflokken; han vil se skvetten hare sitte i troskyldighet og gnage faksehullene. Da er det ro og dagene møter ham med gamle, altid nye glæder: litt frodig, endnu sommergrønt gras i en myrhals, litt blækkje i en kjennputt. Livet det er at æte, sove og hvile, at æte igjen. Livet er lys og mørke, sol og regn, varme og kulde. Han kan sove til alle døgnets tider; men søvnen er saa let at det er som alle ødemarkens smaa lyder selv da ikke er helt ut av bevisstheten; de har bare flyttet sig ut i ørelappene og ligger og svæver der. Men det mindste uvanlige knæk, og alle lyd strømmer igjen ind i hjernen og han er lys vaaken. Rauten lever paa instinktet, erfaringer samlet av utallige slegtled, gjennom alle tide og over alle land. Erfaringene er flytt over i ham, som rislende smaabækker flyter ut i den store elv (Fønhus 1921, 101-102).

Skildringene ramser opp en elgs liv. Den er sky, og vil spise og sove. Rauten er dermed fokaliseringsobjektet. Språket uttrykker derfor en svak mimetisk modalitet, der den fortolker, kommenterer og utdyper intensjoner og ønsker til Rauten.<sup>64</sup> Uklarheten mellom elgen og fortellerens perspektiv fører til et metodisk problem. Hvordan skal en kunne skille mellom hvortid fortellerstemmen konstituerer og skildrer Rauten, og hvortid han begynner med en selvbevisst antropomorfering? Kan en ut fra språklige indikatorer skille mellom dem? Og vil i så fall en slik inndeling være formålstjenlig?

Forskjellige dyr og organismer oppfatter verden på ulike måter. Et individs persepsjon av verden er dets *umwelt* (Uexküll 2010). Dette danner det ut fra meningsbærere – sansene våre, men også gjennom kunnskap. Ulike organismer oppfatter derfor objekter forskjellig. Jeg vet hva en motor er og hvordan den fungerer. Jeg har også egne bruksområder for den. For katten er den en hindring, noe å klatre på, en potensiell varmekilde i tide og utide, eller et skremselsmoment som bråker. Enhver organisme – mennesket inkludert, blir bare et av mange subjektive opplevelser av verden og dets objekter.

### 5.2.1 Sansing

Selv om Fønhus tar utgangspunkt i andre perspektiver og ulike sanser enn mennesket har, blir det ikke konstruert en *umwelt* som er totalt ugjenkjennelig for leseren. Flåtten, som Agamben trekker frem, er et mer ekstremt eksempel enn de fleste andre pattedyr. Elger er nærsynt, og ser dermed dårlig over lengre avstander. Den har også dårlig dybdesyn. Rautens visuelle

---

<sup>63</sup> Om en ser på «som rislende smaabækker flyter ut i den store elv» som Rautens perspektiv, blir kamelen (om en holder seg til klovdyr) for stor til å sluke.

<sup>64</sup> Jeg leser utsagnene som autentiske for elgens følelsesliv.

oppfatninger er derfor vanskelig å trekke fram, fordi mangelen på dybdesyn ikke blir kommentert. Elgers syn blir derfor (antroposentriske) selvfølgheter i prosaen, men én passasje stikker seg ut. Når Gaupa kommer over elgkalven, blir det klart at kollen ikke kan identifisere hva han er: «Han braastanser. Men elgekolla, den tror at Gaupa er et dyr, med hakeskjeg saa svart som muldjord, med haarløs hud om øine og næse; rædselen damper ut fra det, og da Gaupa gaar indpaa, springer kolla» (Fønhus 1921, 18). Er vansken til å se ham grunnet hennes dårlige dybdesyn? Eller er det en karakteristikk av Gaupas dyriske utseende? Det er mellom disse spørsmålene romanen konstant befinner seg. Hva betyr: hun *tror* at Gaupa er et dyr? Det blir tilsynelatende opprettet en dikotomi mellom menneske og dyr. At Gaupa *ser ut* som et dyr, blir gjenkjent som dyr, men er det ikke.

En kan dog finne eksempler der øyeplasseringen på en grønnspett legger føringer for hvordan den beveger sitt hode: «Paa en indhul tørgran borti høgda sitter en hakkespet, grøn som bækkeslam. Den skakker paa hodet og lyer blankøiet og forundret efter pæsen derbort fra myra [...] saa lar den nebbet hvirvle mot veden igjen» (Fønhus 1921, 38). Grønnspetten har ett øye på hver side av hodet, et monokulært syn. Når dens nebb er vendt mot treet, trenger den altså ikke å dreie eller vende hodet *mot* elgoksene for å iaktta en brunstkamp som foregår nedenfor, snarere kan grønnspetten sette hodet på skakke, en høydejustering for å titte nedover. I et slikt eksempel reflekterer prosaen hvordan dyret sanser, og hvordan det tolker miljøet rundt seg med øynene, altså *hvordan* det danner sin *umwelt*. Det er ikke en årvåkenhet til alt i et objektivt landskap den registrerer, men lyder som kan signalisere faremomenter. Etter å ha sett at det er to elger, og ikke et rovdyr, fortsetter den å hakke i trestammen.

Lukt og hørsel er viktigere meningsbærere i *Trollelgens* dyreskildring, og får derimot en viktigere og klarere plassering. Når Hans Braathe og Gaupa lokker på Rauten, svarer elgen og følger lyden mot dem, men vender etter å ha luktet menneske: «Han hørte det smægtende kaldet av kolle, han gik efter det og traf menneske, saa underlig en hændelse» (Fønhus 1921, 93). En elgokse blir så klart tiltrukket av lyden, men så svarer ikke meningsbærerene med forventningene. Rauten *ser* aldri de to menneskene som jakter på ham. Det er en lukt som avslører dem, og overlevelsesinstinkt blir sterkere en paringsinstinkt. Fønhus viser her også hvor viktig det er å ha motvind er når en jakter, og hvor fininnstilt skogens dyr faktisk er: «Susen av Réðøla er nu likesom langt borte, har trukket sig dypt ned; men med ett skyller den like indpaa dem igjen, skogen gir et litet suk, og Gaupa ser at en lavdusk over hodet paa Hans saavidt rører sig» (Fønhus 1921, 93). Det skulle ikke mer til enn et lite pust før Rauten fikk teften av dem, og vendte sporenstreks.



Elger beveger ørene uavhengig av hverandre. Ved å vende på dem, peiler de inn hvor ev. lyder kommer fra (Björklöf 1994, 76). Hørselen er den viktigste sansen for å oppdage farer og trusler når elgen befinner seg i ulendt terreng eller tett vegetasjon, der luktesansen ikke klarer å identifisere alt. «Rauten ligger der paa alle fire øverst i Bergulvskaret, og ørene søker, ett frem ett tilbake. Da braareiser han sig fra lægeret og springer» (Fønhus 1921, 104). Rauten løper vekk flere sekunder før Bjønn inntreer scenen, og trenger verken å se eller lukte ham. Dette er intet enkelttilfelle, når han blir ledet inn i et villnis, blir de samme meningsbærerne varsler for at han må fortsette å bevege seg: «nu synes Rauten saa skindbarlig det e r noget omkring ham, tassel, kvisteknæk ...» (Fønhus 1921, 109). Han hører Gaupa kave seg gjennom buskaset for å finne en gunstig posisjon, og springer videre.

### 5.2.2 Dyrs begrepsapparat

Umwelt-begrepet manifesterer seg gjennom en tredjepersonsforteller, og en distanse fra sansingen er derfor alltid tilstedeværende. Fønhus sin umwelt-utforskning prøver å presentere hvordan vår egen verden er fremmed for dyrene. Dette kommer også fram gjennom hvordan fremmedlegemer blir definert og forklart. Når lyder og objekter, som kruttsmell blir oppfattet av dyreinstanser, dras det paralleller til naturkrefter: «Da stikker det med ett saa vondt i venstre bogen, og han faar ikke tid til at kjende mer paa det, saa smelder et toredøn midt paa natten» (Fønhus 1921, 61). Tordenet, er her et rifleskudd, men Rauten som er fokaliseringsinstansen, vet åpenbart ikke *hva* en rifle er, eller hvem som har fingeren på avtrekkeren. Derfor blir lyden forklart med noe som Rauten har opplevd før – uvær. Like skildringer finner en i andre deler av Fønhus sitt forfatterskap. I boken *Jerv* (Fønhus 1959) går en jerv i en saks. Dyret blir til fokaliseringsinstans, men har ingen begreper for *jern*, eller hva en jervsaks er. Den blir derfor et fremmedobjekt som beskrives gjennom ting jerven allerede kjenner:

han var blitt ute for noe farlig levende, som rådde på ham, og rådd på ham hadde noe levende hittil ikke gjort. Han ble redd, og samtidig rasende, beit videre i dette som klemte labben så ulidelig, det var glatt, og så hardt at det ble bare riper i det for tennene, disse tennene som kunne knuse lærbeinet på en rein [...] bandet holdt, ga fra seg denne klirrende, singlende lyden, som når isklumper falt nedover en bergvegg og ble splintret – også denne lyden skremte ham (Fønhus 1959, 51).

Jerven har aldri opplevd å selv bli angrepet. Han til vanlig er han på toppen av næringskjeden. Å oppleve å selv bli jaktet og angrepet på, forekommer seg svært unaturlig for ham. Siden det bare er levende vesener som jakter, er det også en antakelse om at jernsaksen er levende. Lyden av jern som klirrer blir forklart med en parallell til isklumper, noe som ser ut til å være en gjenganger for dyrs opplevelse av skjærende lyder i Fønhus' litteratur. Når Rauten hører en glassrute blir knust bortenfor myren, trekker han liknende slutninger:

Nede paa myren staar Rauten. Hva var det han hørte borte ved i maaneskinnet? Lyden avler lynsnart en bestemt forestilling hos ham: han ser og hører en istap, som falder fra en bergvæg og ned paa isjøkulen under, slaar sig i betervis og risler bortefter med skjørt singel (Fønhus 1921, 60).

Tidligere opplevelser sementerer seg i Rautens sinn. Lyder som minner ham om tidligere hendelser, bringer frem bilder i sinnet. Som Wærp påpeker, er det særlig dyrs reaksjonsmønstre Fønhus interesserer seg for, samt hvordan tidligere erfaringer former persepsjonene deres. Fønhus sine dyr innehar altså evnen til å lære, samt trekke slutninger og overføre ting de har lært til andre tilfeller (Wærp 2019, 110). For Wærp betyr dette også at man kan snakke om en personlighet ved Fønhus sine dyr. Noe som ifølge ham underbygges ved at dyr gis personnavn. Men personnavnet til bjørnen Rugg i *Der vildmarken suser*, Rauten, og for så vidt andre dyr som Sylvbukken i *Reinsbukken på Jotunfjell* (Fønhus 1926), er ikke klar over deres egennavn. Det er navn som er gitt, og ikke en selvopplevd identitet. Å gi dem egennavn markerer at de er et individ i biologisk forstand,<sup>65</sup> men underbygger av den grunn ingen personlighet. Likevel er Wærps begrep om personlighet interessant. For opplevelsene til Rauten gir ham erfaring, som han videre kan handle ut fra, og danner med det et individ som har ulike opplevelser, og derav ulik erfaring fra andre individer av samme art:

Naar Rauten av og til ligger paa Svartkøll og ser utover skogene, da kan de røre ved noget indi ham alle de hændelser som livet har vært saa rikt paa. Han kan vel ikke huske, ikke leve minderne opigjen. Men hver stor hændelse har likevel sats it merke i ham, i hans dunkle sjæleliv. De har skjerp et instinkt, øket erfaringen (Fønhus 1920a, 149).

Rauten er formet av minnene sine, men han forstår ikke hvordan. Han kan ikke *velge* å oppleve et minne, slik et menneske kan huske tilbake til en situasjon. Hendelser trigger minner og inntrykk i ham jf. den knuste vindusruten. Sjælelivet til Rauten er eksisterende, men manglende sammenliknet med et menneskes. En parallell er Henri Bergsons beskrivelse av dyrs sinnsliv:

In the dog, the recollection remains the captive of perception; it is brought back to consciousness only when an analogous perception recalls it by reproducing the same spectacle, and then it is manifested by the recognition, *acted* rather than *thought*, of the present perception much more than an actually reappearance of the recollection itself. Man, on the contrary, is capable of calling up the recollection at will, at any moment, independently of the present perception (Bergson 1998, 180).

I Bergsons metafysikk blir opplevelsene blir båret med videre i sinnet. Dyret har ikke en autonom tilgang til minnene, men analoge inntrykk kan utløse dem.<sup>66</sup> Her skiller mennesket seg fra dyret. Vi kan spole tilbake minnene ved vilje, og tre ut av vår egen temporalitet, på samme vis som at fortelleren kan huske historien som ble overlevert til ham. Erfaringene påvirker ikke

---

<sup>65</sup> Dvs. at de er én enkelt organisme so kan skilles fra andre individer av samme art.

<sup>66</sup> Bergson bruker en hund i sitt eksempel, men jeg tolker dette som et generaliserende uttrykk for en brorpart av pattedyr.

utelukkende bevisste avgjørelser. De former i tillegg instinktet til Rauten, som blir uttrykt på flere måter. Det kan ta form som noe han *må* gjøre, altså et imperativ som han ikke kan motsi. Eller som ånder og forfedre som taler til ham: «Naar han gaar mot vinden og ikke med, gjør han det fordi han ikke kan andet. Og naar han springer for folketaeft, da er det døde dyr som hvisker uhørlig til ham og advarer ham.» (Fønhus 1921, 102). Instinktet tar form som en kollektiv, nedarvet rådgivning. Samtidig viser sitatet at han ikke *kan annet*, og selv om han kan spore angsten til spesifikke hendelser, evner han ikke til å reflektere over dem:

For det er slik med Rauten at saa snart han faar dette vesle raggete, gaulende dyret efter sig, dette som lugter menneske, da synes han skogen blir usikker hvor han gaar. Det er kanskje noget han har fra den høsten da mor hans stupte i lia nordenfor Svartkøll, da hun blaaste guldstøv av næseborene og ikke orket reise sig igjen. Siden den tiden faar han altid den samme fornemmelsen for hund: det tar til at levne rundt ham, liv han ikke ser, men merker likevel. Fra hvert træ, fra hvert snar titter det paa ham; det staar angst ut fra dem... (Fønhus 1921, 108).

I sitatet er Rauten fokaliseringsinstansen, og vi får dermed vite at han ikke har et eget begrep for hva død er. I stedet forklares morens død gjennom eufemismer der kroppsfunksjoner stopper, og hun ikke reiser seg opp igjen, altså rent sanselige erfaringer. Den spøkelsesaktige angsten som brer seg rundt ham bør tolkes som Rautens instinkt. Selv om minnet legger føringer for i hvilken grad han får angst av dyret, er ikke Rauten klar over at han blir jaktet på. Ludwig Klages i sin utforsking av karakterologi i *The Science of Character* (1932), gir mennesket en opphøyd, men samtidig tragisk skjebne, som bevisst i hvor det befinner seg i tidsstrømmen. I hans system har dyr følelser, forestillinger og konkluderer fra sanselig informasjon, men han tviler på at dyr har et begrep om seg selv, en selvbevissthet. Vår rasjonalitet gjør oss også var over vår egen død. Dyr frykter gjerne å bli jaget, men frykter ikke døden sådan; det er en utelukkende instinktiv frykt: «The animal which flees in fear of death, even at that moment lives only through its immediate present, and as soon as it has succeeded in escaping has forgottent his fear» (Klages 1932, 198). Når Bjønn gir seg for dagen og slutter å jage ham, stopper Rauten også (Fønhus 1921, 130, 135, 138). Rauten tenker med andre ord ikke fremover i tid. Han er låst i sin temporalitet, mens mennesker har mulighet til å tre ut av denne temporaliteten.

Denne mangelen av forståelse for at en blir jaktet, blir også kommunisert til Bjønn under «det vilde jaget»: «han staar og ser næsten bebreidende paa dette vesle dyret foran, som han ikke har gjort det grann fortræd, og som ikke kan la ham i fred» (Fønhus 1921, 118-119). I disse antropomorfe skildringene klandrer ikke bare Rauten hunden; han setter også spørsmål til hvorfor han ikke lar ham være i fred. Selvsagt er det her også en ubestemthet om hvorvidt det er fortelleren som fortolker øynene til Rauten, eller om det er Rautens intensjoner som kommer

til syne. Men tilsynelatende er Rauten ikke klar over grunnen til at han blir jaget, dvs. han forstår ikke *hva* hunden egentlig prøver på. Selv om Rauten blir omtalt som en trollelg, har han ingen psykiske overnaturlige egenskaper. Han opptrer verken som mer opplyst eller selvbevisst enn andre elger og dyr i romanens univers.<sup>67</sup> De trolske karakteristikkene kommer fra bygden og Gaupa, og er fysiske. Det er hans veldige størrelse, menneskelige rauting og ustoppelige gange, som gjør ham beryktet.

På samme måte som Rauten, trigger visse hendelser minner for Bjønn. Under jakten på Rauten, blir han konsumert av et slags indre villdyr, men når han får elgen inn i en smal innsnevring i skogen, går tankene tilbake til Gaupa:

Mens han staar der foran Rauten og ser den grove elgestrupen, da kan han synes han faar den mellem tændene, og han husker andre elgestruer, som Gaupa har skaaret hul paa og Bjønn har slukket tørsten av. Oftest har dette hændt nar dyret staar slik op og ned inde i snarene, og derfor er det at hunden nu begynder at løtte omkring sig og vente. Nu skal Gaupa komme og lage uveir omkring ham, elgen skal sjake paa skraa bortefer, vælte over paa siden, knække smaaskogen under sig og bli liggende (Fønhus 1921, 109).

Det er synet av elgen i kjente trakter som trigger minnet. Han begynner å vente på Gaupa det rutinerte øyeblikket. Tænnen renner i vann, som et behavioristisk triggerpunkt, nettopp fordi det er dette som pleier å skje. Et dyr i denne posisjonen betyr at det snart flommer blod som kan slikkes opp. Merk at Bjønn ikke har begrep for nøyaktig hva som skjer når Gaupa kommer. Gaupa lager *uvær*, altså brak, deretter faller elgen og reiser seg ikke. Det nevnes verken rifle eller død. Selv om navnet på riflen – *uværet* er påfallende lik til *uveiret* som Bjønn venter på, refererer de ikke til det samme. Bjønn er bare klar over smellet. Bjønn har verken ord eller forståelse for tekniske menneskelige ting: «Og han kan jo ikke forstaa at det er vrangt for husbonden sin at skyte i stapmørket» (Fønhus 1921, 142). Mørke, lys og siktforhold blir derfor ikke evaluert av ham. Slik viser *Trollelgen* at Bjønn vet hva som er antesedenten og konsekvensen, men han har ikke forståelse for den egentlige prosessen.

Bjønn er i stand til deduksjon. Da Gaupa blir syk, forstår ikke Bjønn at Gaupa *er syk*, men merker at han ligger i sengen, noe han ikke pleier å gjøre. Det bryter med tidligere erfaringer, og er derfor «ikke riktig» (Fønhus 1921, 72).<sup>68</sup> I en passasje som opptrer som fri indirekte diskurs, blir også Gaupas tanker om Bjønns intellekt klart: «Skulde ikke Bjønn være sa klok at

---

<sup>67</sup> Slik samsvarer Trollelgens elgskildring med hvordan Fønhus selv har ordlagt seg rundt dyrs følelsesliv (Brandrud 1993, 82-83). Fønhus sin dyreskildring skiller seg her fra Jack Londons. Som Timothy Clark påpeker har hunden *Buck* i *Call of The Wild* (London 1903) atskillige mennesketrekk. London tar ikke hensyn til dyrs ulike sanser eller *umwelt* i sin dyreskildring (Clark 2011, 192). Huskyen Sol-Lek i den samme boken er også skildret som en gammel krigsveteran. Resultatet er dyreskildringer som er markant mer antropomorfe enn Fønhus'.

<sup>68</sup> I lys av nyere forskning opptrer dette litt ironisk, da hunder kan lukte sykdom og betennelser i mennesker.

han henter folkehjelp hvis husbonden hans ikke staar opigjen?» (Fønhus 1921, 54). Etter å ha ult forgjeves, begynner han å dilte bortover til han hører en kjent lyd: «Bjønn staar et stykke vestenfor og lyer. Disse huggene minner ham om noget og lar ham se noget: Gaupa staar utenfor Gaupestugu og hugger ved [...] Hug og folk hører sammen, det vet Bjønn. Derborti aasen, der er folk.» (Fønhus 1921, 70). Igjen er det analoge hendelser som trigger figurative minner i dyret. Lyden er lik den Gaupa lager når han hugger ved. Og Bjønn gjør derfor en generalisering om at det derfor må være mennesker i nærheten av slike lyder. Her opptrer derimot navn på redskaper: «Gaupa staar utenfor Gaupestugu og hugger ved. Han bøier overkroppen op og ned eftersom øksen letter sig og falder» (Fønhus 1921, 70). Har Bjønn forståelse for hva en øks er, men ikke rifle? Her oppstår det to tolkningsalternativer. Det ene er at prosaen ikke er konsekvent. Den andre muligheten er at det er et figurativt bilde (i Bjønns sinn) som fortelleren har tilgang til og medierer. Om det er det sistnevnte behandler prosaen dyreskildringen konsekvent.

Det er tilfeller der Bjønn opptrer uærlig:<sup>69</sup> «Saa ser han litt paa Rauten [...] som vil han indbilde elgen at han er slet ikke farlig, vil bare smaaprøte litt med ham» (Fønhus 1921, 108). Fortelleren bruker en subjunksjon før intensjonen til Bjønn blir avslørt. Ved å gjøre det, sidestiller han sin tolkning, og innrømmer også at det er en fortolkning av Bjønns ytre språk. Men det er også et faktum at Bjønn har jagd Rauten og flekket tenner, for så å dempe seg og bevege seg mer varsomt mot ham. Fortellerens fortolkning er nok en selvbevisst antropomorfering, samtidig som den gir oss den eneste måten å tolke Bjønns atferd på.

Vi har nå sett hvordan *Trollelgen* prøver å innta dyrets posisjon, og skape litterære figurer som i stor grad kan leses som ikoniske metonymer. Gjennom en slik lesning mener jeg at en kommer til bunns i hvordan dyr er og deres egenart i romanen. Vi skal videre undersøke hvordan romanen skildrer Rauten, og hvordan den skildrer en brunstkamp i vitalistikk emblematikk i nærmere og mer detaljerte scener. Fønhus sine dyr er ikke bare «enkle dyr», men en manifestasjon av livskraften.

---

<sup>69</sup> Noe Parrish (2021, 87, 274) er klar på at dyr, og bl.a. hunder, har mulighet til å være. Interessant nok står dette i motsetning til Nietzsche: «dyret vet ikke å forstille seg, det skjuler ingenting og fremstår i ethvert øyeblikk helt og holdent som hva det er, det kan altså rett og slett ikke være annet enn ærlig» (Nietzsche 2004, 16). Jeg betviler derimot at Nietzsches uttalelser skal tas som genuine forsøk på dyrepsykologi, og er heller et bidrag i sin skapende pedagogikk.

### 5.3 Kampen på Kloppmyrhøgda – Rauten som individ og overskridende dyreskildring

*Trollelgens* tredje kapittel er viet en kamp i full brunst mellom Rauten og en annen elgokse: Trearingen. Landskapet blir storslagent malt som en krigsslette, der død og ødeleggelse siver som tykk sirup gjennom luften. Blant maltrakterte dyrelik og lemlestedede fugler står det et urørlig dyr i som får bildet til mytisk koloss:

Det er i gryet; mørke og lys blander sig; dyr stiltrer varlig mot daglæret, traakker litt rundt, kruller sig sammen og lar øielokkene falde. De faa døgnet timer er slut da døden og livet tar favntak med hverandre. Men her og der ligger en bloddraape som en rød fugtig blomst paa marken, og her og der ligger en løs fjærhaug, som har fuglen klædd av sig. Men hin fuglen trænger ingen fjær mer.» (Fønhus 1921, 30)

Liv og død opptrer som deler av en syklus: «Det er utpaa høsten, og det livet som vaaren skapte holder paa at vende tilbake til jorden» (Fønhus 1921, 31). Det er ikke utelukkende floraen som skal vende tilbake. Utsagnet er vel vitende om at høsten – døden, blir etterfulgt av våren – fødselen. Liv og død blir dermed både kontraster og unisoner; likt natt og dag som er adskilt fra hver sin side av døgnet. I gryet blander mørkt og lyst – svart og hvitt, seg og danner gråfargen – gråsonen. Et område som legger til rette for grenseoverskridelser. Livet og døden har *omfavnet* hverandre i løpet av natten i mørket under månelysset. Og det spilte blodet gir nytt liv til marken. Igjen ser disse to kontrastene ut til å danne en helhet i prosaens ideologi. Det voldelige blir fremstilt med romantiske eufemismer: omfavnelser, blomster, fjærdrakter er *kledd* av seg, og ikke revet vekk fra sine lemmer av illsinne, blodige klør og tanngarder. Her står prosaen i kontrast til romanens begynnelse, som ikke utstrålte en like stor begeistring for selve ødeleggelsen.

Elgoksen blir ikke nevnt med navn før en og en halv side inn i kapittelet. Det blir demontert i prosaen. På høyden står en elgokse med mulen vendt mot nord, men: «Det er ikke noget levende dyr, som staar der; det er en gjenganger fra utdøde dyreslegter, en dyreaand fra de evige jagtmarker» (Fønhus 1921, 30). Dette spektrale motivet, og blandingen av lys – mørke, samsvarer med Paglias vitalistiske prosjekt, som sporer dekadansen gjennom den vestlige, litterære historien:

In the day we are social creatures, but at night we descend to the dream world where nature reigns, where there is no law but sex, cruelty, and metamorphosis. Day itself is invaded by daemonic night. Moment by moment, night flickers in the imagination, in eroticism, subverting our strivings for virtue and order, giving an uncanny aura to objects and persons (Paglia 1990, 4)

Det spektrale og polyforme *invaderer* lyset, og er glimt inn i den egentlige verdenen som gjemmer seg bak romantiserte forestillinger. Gjenganger-skikkelsen som elgen blir løst opp i åpner også opp for ulike tolkninger. For hva betyr «utdøde dyreslegter»? Er det elgeslekter

som strømmer gjennom ham, eller er det en identitetsløs livskraft? Prosaens samlede karakter peker på det sistnevnte. Demonteringen av elgoksen fører til at den ikke blir «gjenkjent» før dens ytre organer blir beskrevet og den kommer til øret – identitetsmarkøren kuttet av Gaupa. Ved å ikke navngi dyret av-individualiseres den av prosaen. Den blir i stedet til noe delvis ukjent: En navnløs representant. Dette fører oss inn tilbake til det nevnte individproblemet. Om naturen er en evig skapende instans gjennom stadig forvandling og formløs skapelse, sluker den individualiteten. Rauten blir til en arketype – en ren manifestasjon av livskraftene som strømmer gjennom ham.

Men Rauten står i den miasmiske myren av en grunn. En seksuallysts rytme pulserer og leder ham: «For nu æser driftene i hele den vældige kroppen, parringsdriftene, som stiger og synker i evig rytme, fra tid til tid, fra slegt til slegt.» (Fønhus 1921, 31). Det er kolle som trekker ham til myren:

Med det samme kommer en kolle ut paa myra nedenfor, og de to dyrene staar et øieblik med reiste hoder og ser paa hverandre. Da blir Rauten sa alert, saa let; han springer imot hende, nei han springer ikke, han flyter bortover. Lidenskapen fosskoker i ham; han ringer hende ind, dette undselige hunddyret med sänkete ører og taalmodige, ventende øine. (Fønhus 1921, 33).

Flytingen blir et symbol på en mindre støtvis prosess. Å springe er flere individuelle muskelbevegelser og handlinger som sammen danner en kontinuerlig bevegelse. Flyting blir derimot en bevegelse som ikke kan nedbrytes i deler like lett. Den spiller på klassiske forestillinger der rusen tar overnaturlige former. Han eleverer metaforisk opp fra bakken i sin høye rus, likt tegneseriekarakterer i forelskelse svever gjennom luften. Blikket og duften av kollen trollbinder ham. Hennes beskjedne kroppsspråk spiller på den passive, feminine naturen. Hun gir tillatelse, men trenger ikke å gjøre annet. Det er hannen som må være den aktive parten. Dette er likevel ikke en ren maskulinitetskontrollert livsutfoldelse.

### **5.3.1 «Naturens almægtige lov» – en dyrisk erotisk kraft**

Camille Paglia i *Sexual Personae* (1990) leser kjønnene inn i en apollinsk-dionysisk tradisjon, der det kvinnelige er det ktoniske, skapende og dominerende prinsippet – og derfor også det vakre i en pornografisk herlighet. Kulturen blir et maskulint apparat som forsøker å kvele, kontrollere og kue denne kraften. En slik kjønn vitalistisk tankegang fungerer særlig godt som inngang til *Trollelgens* tredje kapittel. Sterke, forførende kvinner ser en i flere verk av Fønhus. I «Vildmarkens søn» fra *Der vildmarken suser*, reflekterer hovedpersonen Knut Gjølmyr overfor sine svakheter for det motsatte kjønn:

Den cigarforretningen i kjelderetasjen, den fordømte cigarforretningen! Petra som stod der nede smeltet viljen hans med brune, hete øine. Hun var en tisper som suget kraften ut av ham. Hun var den som fikk ham til å gli ut på skraaplanet første gangen. Og nu orket han ikke snu igjen, endda han visste hvor det maatte bære hen. Hvor mangen kveld hadde han ikke gått frem og tilbake her på gulvet og svoret, med knyttede næver, at nu skulde, skulde han ikke gi etter... Han kunde smaaskjelve under kampen – men oftest tapte han. Slik ogsaa igaarkveld. Sent igaarkveld. Han kom opp på værelset sit igjen, en mand med veke knær, uten ryggrad, uten rygmarv (Fønhus 1919, 118).

Petra blir et symbol for en kvinnelig, erotisk kraft, men i motsetning til Paglia, blir hun derimot ikke knyttet til villmarken, men til bylivet og samfunnet. Flukten fra kvinneskikkelsen ender i villmarken, der slike fristelser ikke har rekkevidde. Kvinnen blir gjort til et dyr med en animalsk tiltrekningskraft som tvinger fram den erotiske underkastelsen, som samtidig er tilknyttet det sivilisatoriske. Sugingen leker også med tanker om vampyrskikkelsen. Parallelt med dette er kvinnen passiv. På samme måte som elgkollen er det bare et blikk som får ham til å kve, og mannen er den som må handle for å få det ev. seksuelle samkvemmet. Paglia setter det kvinnelige og naturen som bestyrere av den seksuelle omgangen: «No woman has to prove herself a woman in the grim way a man has to prove himself a man. He must perform, or the show does not go on.» (Paglia 1990, 20). Forførelsen er nemlig tosidig, og en kan argumentere for at Rauten kommer inn under den kvinnelige natur og elgkollens kontroll. De lokkende ventende øynene blir ikke sendt ut tilfeldig. Det er en direkte innbydelse, en falsk underkastelse av seg selv, der hun finner Rautens frø verdig. Slik sett er det kollen som kontrollerer situasjonen og skaper parringssituasjonen.

Saa rir han hende. Han følger den samme naturens almægtige lov som klunkende tiur, koglende røi, kokkende aarhøne – ja som den vesle blaaveisen, der den staar og tar farve av vaarhimmelen og drysser nyt liv ut av sine bløte støvknapper (Fønhus 1921, 33).

Det blir trukket paralleller til den berusende utløsningen i flere domener. Den samme intense driften finner vi i fuglene, som er dyr, men ikke pattedyr. Ovulerende hunndyr trer også inn i villaskapen, det er ikke et rent maskulint domene. I tillegg finner vi det i *floraen* og de mest uskyldige planter. Dette er skildringer som opptrer som utidsmessige og strekker seg til det komiske. Pollenknapper er de hannlige kjønnsorganene til frøplanter. Blåveisen, som er liten og tilsynelatende ubetydelig, har de samme perverse og erotiske driftene som andre, større organismer. Dens intensjon er å strekke seg opp, opp mot solen og spre sitt frø i en livsutfoldelse uten hensyn til andre blomsterarter – ekspansjon er naturens lov.

Under inseminasjonen trer en yngre elgokse inn i arenaen – Trearingen. De to oksene går inn i en voldsom duell over kollen, og nærer opp et intenst hat mot hverandre: «hun er hans, hans!» skyter fortelleren inn med i begge sine situasjoner. «Rauten skal æltes, Rauten skal dø! [...] Trearingen skal æltes, trearingen skal dø!» (Fønhus 1921, 34). Fortelleren legger de samme



ordene i munnen på dem. På tross av at dette er følelser og tanker som nok begge elgene har, som ilegger dem en viss personlighet, blir deres individualitet delvis hvisket vekk, grunnet at de begge ytrer de samme ordene. Igjen blir dyrene redusert til rene representanter for arten. Det kunne vært to andre elger, et annet sted, en annen tid.

### 5.3.2 «Musklene synger endnu den vilde sangen» – rytme, villskap og formløshet

At Fønhus likevel gir øyeblikket så mye oppmerksomhet, fører til en konflikt eller dragkamp mellom det individuelle og ikke-individuelle, for selv om de blir redusert er de likevel navngitt, og selv om liknende ting har skjedd før, er det nettopp *denne* konflikten som havner i romanen. Attpåtil at de blir navngitt, slipper de to elgoksene seg selv i kampen, hengir seg til instinktet, og maner fram åndene som strømmer gjennom dem:

Der staar han! Der staar han! Halvt endereist, en toresky, et uveir. Han vrænger øinene, vræ-  
ænger dem, langsomt og faretruende. Nu er de ikke brune længer, men hvite. Det er som  
galskapen strømmer sammen i øinene og tar hvit farve [...] Nu er forbenene hans ikke skind og  
ben og legeme længer. De er skygger, aander, spøkelses, uhyggelige varsler om blod og  
ødeleggelse. Lynet har blinket og toresmeldet er der. Uveiret er løs og trearingen staar der.  
Ødemarkens gud være hans krop naadig! (Fønhus 1921, 35)

Hele elgdyret blir formløst. Rauten forvandles i sin brunstgalskap til noe overnaturlig. Det er ingen elg lenger. Han blir en guddommelig personifikasjon av kosmiske krefter: lyn og torden. Han blir selv til atmosfærens tilstand: uværet, som ytterligere er en intratekstuell referanse til Gaupas rifle med samme navn, som bringer død og ødeleggelse. Som i en transe vender Rauten blikket inn mot seg selv, og blir blind for det som er utenfor, det er ikke lenger en elg som ser. Uværet har brakt, og dermed sluppet løs, nå sitter ikke Rauten lenger i førersetet. De materielle, fysiske ytre organene hans forsvinner. Fønhus leker med det spektrale og gjør beinene til skygger og ånder. En slik forståelse av erotikkens område utgjør en parallell til Paglias sex-syn: «eroticism is a realm stalked by ghosts. It is the place beyond the pale, but cursed and enchanted.» (Paglia, 1995, s. 3). Han er solen, han er en bergvegg, han er et spøkelse i konstant bevegelse og metamorfose – formløs. Det dynamiske, maskuline og kaotiske har en skapende og ødeleggende kraft, som blir to sider av samme sak.

Stanget rokker Trearingen gjennom ryggmargen i mytiske dimensjoner. Morgengryet, som utgjør en grobunn for magien, varer enda: «Solen er endnu ikke oppe, den hviler etsteds bak jorden. Men da Rauten slaar, ser trearingen likevel solen [...] De er grøntlysende som sankt-hansormen, blaaglinsende som tordivelen, kopperrøde som høstmaanen» (Fønhus, 1921, s.

35).<sup>70</sup> Treaaringen ser solen og tordivelen. Rauten triller solen opp som Khepri,<sup>71</sup> skarabéen som symboliserte den stigende solen, tilblivelse og skapelse. Han er selv solen; et bilde på en enorm livskraft og overlegenhet ovenfor det andre dyret: «Og da ser han solen, den gamle solen, som gløtter røddøiet op over østfjeldet. Treaaringen gaar baklængs og retterer» (Fønhus, 1921, s. 36). Solen her er den réelle solen. Den er ikke en metafor for Rauten. Han gløtter ikke opp over østfjeldet, men han har røde øyne som stirrer Treaaringen ned, og han kommer fra øst. Det er en tematisk identifikasjon. Fortellerens bønn: «Ødemarkens gud være hans krop naadig!» (Fønhus, 1921, s. 35) blir derfor ikke bare en retorisk gest til en abstrakt guddom eller naturen, men til Rauten som et guddommelig vesen.

Rytmen som motiv opptrer sterk i mellomkrigs litteraturen, særlig i tilknytning til ekstasen og kroppslig utfoldelse. (Vassenden 2012, 42). For bl.a. Henri Bergson blir alt liv underlagt en egen rytme, fordi livet *er* bevegelse (Bergson 1998, 128). *Rytme* kan knyttes til årstider, døgn, men også hjertets blodpumping og kroppen. De to elgene lar volden inspirere dem, og den heseblesende kampen inntar en kunstnerisk karakter. Spennende muskler, blod og voldsomhet, blir skildret ambivalent mellom det groteske og det vakre i en dionysisk passasje, der lidelse, fryd, rus og musikk blandes sammen: «bækker av kokende blod hugger rytmisk gjennom aarerne» (Fønhus, 1921, s. 36), den kroppslige vitaliteten forplanter seg videre til hodet og gis musikalske konnotasjoner: «Ja nu er Rauten himmels gal. Musklene hardner og slapner, og deres bølgende bevægelser er en vild sang» (Fønhus 1921, 38). Kampen blir en oppvisning, en dans og en dyrisk musikk tar over Rautens kropp «musklene synger endnu den vilde sangen (Fønhus 1921, 38). Den ville, dionysiske sangen blir til galskap, og beveger seg gjennom kropp og sinn. Men rusen er ikke en ren konsekvens av seksualitet: «galskapen rent uler av øinene paa Rauten; det er som vil han rigtig nytte høvet til at bli kvit noget av al den overflødige livskraften, som har samlet sig op i ham gennem et langt aar» (Fønhus 1921, 38). Rauten har allerede tømt seg i kollen, men raseriet og livskraften har samlet seg i ham gjennom et helt år, og den må ut. Det er ikke vold for forplantningens skyld, den er allerede gjort. Volden er for voldens skyld.

---

<sup>70</sup> Sankt-hansormen blir også nevnt av Rédalssvenskin: «Da blir han vár et litet blaat lys, som hopper langsmed Réðøla, hopper og hopper, og tilslut stanser det i denne haugen [...] omtrent som en ser sankt-hansormen lyser om sommernættene» (Fønhus 1921, 11). Dette blålyse som danser – *nålyset*, er en i folketroen et lys som varsler døden, særlig før uvær. Foruten å at kampen mellom de to oksene foregår i en myr, der *lyktemenn* kan forekomme, er et slikt mer dramatisk brennende, blinkende lys, nære knyttet til Sankt Elms ilden. En gnist eller utladning som dannes i tordenvær, og Rauten blir jo nettopp skildret som et uvær.

<sup>71</sup> Khepri var en egyptisk guddom, ofte ikonofisert som en gjødselsbille eller som en humanoid kropp med en gjødselsbille som hode.

### 5.3.3 *Voldsforherliggjørelse og verdiforskyvning*

Denne voldsforherligelsen blir videre underbygget av elgkollen som maner dem opp til kamp og nyter synet av kreftene som møter hverandre:

Men kolla, hun staar der betagen og ser paa, nikker med hodet, som vil hun si, at saa skal det være, slik vil hun ha det. Spændingen hos oksene flyter rent ubevisst over i hende; hun kan ikke staa rolig længer, hun springer frem, stanser, smaastraakker, og engang bæljer hun høit bare av iver. Det er jo for hendes skyld de ælter hverandre saa vidunderlig, for hendes skyld de sender klauvene bort i kroppen paa hverandre saa blodet blomstrer ut av dem [...] Men det er for Rauten kolla føler; han er den sterkeste, og hun drages mot den sterke. (Fønhus, 1921, s. 37).

I partiet blir kollen gjort til fokaliseringsinstans, og fortelleren adopterer en glede og fascinasjon over volden gjennom henne. Hun observerer det hele, og som i en sadistisk ekstase skriker hun ut i nytelse. Volden har ikke lenger en brutal karakteristikk. Slagene blir til «elting» og blir betegnet som «vidunderlig». Sårene deres får i tillegg en blomsteremblematikk:

Se den røde rosen over bogen paa Rauten, se hvor den blusser! Og rosen flyter ut og blir til et langsmalt blad, som stadig forandrer form, men ikke létt. Slike roser har treaaringen baade her og der; de gror frodig paa den unge, mørbankete kroppen hans (Fønhus, 1921, s. 37).

Kollens synspunkt fortsetter ut siden der blomstene blir til røde roser, kjærlighetssymbolet over alle, og fra kollens perspektiv, blør oksene dem ut for henne. For hun er det den største kjærlighetserklæring. Denne voldsforherligelsen forener det grufulle og det vakre, som lest med Paglia, blir en slags pervers manøver, der de blir to aspekter av det samme. Trearingens kropp blir skildret med et slikt estetisk sammenfall, der det groteske blir vakkert, og ødeleggelsen blir det samme som nytt liv og skapelse.

Kampen til de to hanndyrene drar assosiasjoner til himmelske objekter. De blir identifisert med uvær, torden, lyn, sol stjerner og himmellegemer. De delvis jordiske assosiasjonene blir da tordivelen og Trearingen som møter en «bergvegg» i Rauten. Tordivelen symboliserer derimot solen, og en loddrett fjellvegg er ikke av ktonisk karakter. Snarere er fjellet et maskulint sted for kontemplasjon og en vei *til* det olympiske. I passasjen blir de fleste kroppsvæsker nevnt. Det drypper først slevje fra oksenes hengende tunger for så å skumme. De blør, svetter og halsen gråter:

For nu gir kolla sig til at slikke ham, og tungen hendes er saa bløt, saa kjælende bløt. Han er rød over bogen som solopgangen, og halsen graater varme taarer ned paa en fugtig jord. Hvert slikk av kolla er en belønning, en ydmyg beundring for ham (Fønhus 1921, 40)

Hele kampen foregår i en myr, der det råker dårlig, miasmisk luft; en kontrast til fjellet der ren luft råder. Gressets duggdråper skinner i morgengryet. Den feminine jorden er våt og klar for hanndyrets væske. Ulike kroppsvæsker blandes og omtales sammen i eufemismer. Motivet fordrer hen at blodet bli livgivende, men også all annen kroppsvæske. Både svetten og

bloddråpene faller ned på en kjønnnet jord og befrukter den. Myren er et økosystem som sakte omdanner død, organisk materie. Stadig suger og fyller det seg opp med nye, døde ting. Det blir dermed et område fullt av ødeleggelse. Men som vi har sett tidligere, er det i nettopp slike steder skapelsen tar sted; myren blir et mudderaktig urvann. Dette ser vi også i Paglias forståelse: «the Dionysian is liquid nature, a miasmatic swamp whose prototype is the still pond of the womb» (Paglia 1990, 12). Dette fester sammensmeltingen mellom vold – sex, og ødeleggelse – skapelse ytterligere. *Trollelgen* presenterer en natur full av brutalitet; der det vakre, romantiske og sadistiske går hånd i hånd.

Fønhus sin symbolikk spiller på forestillinger om jorden og naturen som guddommelig og kvinnelig – terra mater, en idé en finner igjen i Paglia (1990, 9). Væsken som er spilt er av flere grunner. Ett aspekt er at det ligger en voldsom aggresjon i oksene som skal ut. Den andre er en hengiven til det kvinnelige og jordslige som samlet danner ett prinsipp. Naturen krever et offer om høsten, da skal livet vende tilbake til jorden. Elgkollen krever også et offer: en underkastelse til hennes vilje for paringsprivilegiumet, nettopp for at begge skal danne nytt liv til kommende tider.<sup>72</sup> I tillegg kreves det et bokstavelig offer, da Trearingen dør for at de to andre elgene skal skape nytt liv.

Fortellerstemmen fortsetter å innta en slags identifisering med kollen, og omtaler Rauten i post-coitale, deggende ord; der hun slikker hans sår, en åpenbar trøstende handling, men som sett i lys av kapitlets symbolikk har mer brokete og seksuelle konnotasjoner. Den slikkende tungen temmer ham, beroliger ham. Hunndyret blir igjen omtalt som passivt med en «ydmyg beundring», men som agitator og temmer av Rautens drifter, inntar kollen egentlig en kontrollerende posisjon. For Trearingen blir hun en femme fatale, samt hans undergang. Etter Rauten til slutt velter ham over, blir han liggende på ryggen, kilt mellom to trestubber: «som vil han bønfalde solen om hjelp» (Fønhus 1921, 41). Men den livgivende solen har ingen nåde, dens stråler skyter ut kraft som er vel så ødeleggende og «svir ham ubamhjertig» (Fønhus 1921, 41).

#### **5.4 En polyfoni av dyresyn**

Til nå har vi sett hvordan naturskildringen utfordrer et antroposentrisk natursyn. Den prøver å utforske andre subjektive opplevelser av verden. Vi har også sett hvordan fortelleren ser, og

---

<sup>72</sup> Kollens fremtoning er mer virkelighetsnær en en først kan tro. Elgkuer i Alaska har blitt observert å raute for å avvise elgokser, og for å stimulere aggresjon mellom elgokser, for slik å kunne velge en bedre partner (Bowyer et al. 2011).

tolker dyr. Nå vender vi snuten mot *Trollelgens* karakterer. Vi skal undersøke hvordan et gjensidig *blikk* blir en vei for en anerkjennelse på tvers av arter, og fører til et syn på Rauten som subjekt, samt hvordan dette motsetter seg bygdens syn på Rauten.

Dette blir etablert allerede i det første kapitlet. I et tilbakeblikk 10-12 år tilbake, møter Gaupa Redalssvenskin i skogen som hakker og graver etter Rédalsskatten.<sup>73</sup> I det han faller om i et epilepsianfall og dør, er øynene hans: «store, slappe og forvirrete» (Fønhus 1921, 12). Fønhus spiller på forestillinger om *morbis sacer* – den hellige sykdom (Holmøy 2001, 55). Epilepsi har gjennom historien blitt sett på både som en straff av Gud (eller guder), men også som en hellig kontakt med gud og noe genialt.<sup>74</sup> Rett før han får det illebefinnendet, ytrer han «Och när jag engång dör, då vil jag komma tillbaka till Rédalen, som ett djur ...» (Fønhus 1921, 12). Gaupa, som er overtroisk, trekker raskt linjer til liknende, tidligere hendelser i dalen der en ung jente ville komme tilbake til mannen sin i form av et dyr, noe hun gjorde, som rype (Fønhus 1921, 16). Etter dette er det som om Gaupa kan høre Rédalssvenskins siste ord: «djur...» i skogen. De følger ham, og «han hadde faat en artig vane: naar han hadde skutt et dyr, brukte han alltid at se det i øinene. Han var blit saa vel vant til dette at han tænkte ikke længer noget større ved det» (Fønhus 1921, 15). Gaupa tror på Rédalssvenskin; at han skal komme tilbake, på samme vis som jenta kom tilbake som rypen, og både venter og leter etter ham: til raven en dag skriker, og leder ham til en en elgkølle med en nyfødt kalv:

Dyret er saavidt født. Saa tar kalven til at kaste med hodet, og med det samme møter Gaupa kalveøinene. Da faar han et støkk; det er som blaaser et kaldt vindgufs tvers gjennom ham, og han blir staaende der paa knæ og holde dyreblikket fast. Kalveøinene møter hans egne, uten at blunke. Men det er ikke dette tomme, sjælløse i dem som hos andre nyfødde dyr. Han synes det er ikke dyreøine han ser ind i, det er folkeøine, dype, skindbarlige folkeøine... (Fønhus 1921, 18-19).

Øynene tilhører ikke hvilket som helst menneske, men en spesifikk person: «han ser ogsaa ansigtet paa Rédalssvenskin, hører det stygge vrælet med det samme han faar anfaldet, ser munden aapner sig og hører dette siste hikstet: djur, djur ...» (Fønhus 1921, 19). Det snart ti år

---

<sup>73</sup> Rédalssvenskin har begynt å grave her fordi han så et blått glinsende lys. Slike blålys kan ha en rekke betydninger i folketroen. De kan varsle om skatter som ligger begravd, eller underjordiske vesener, men også et omen som lokker folk på avveie, knyttet til *lyktemannen*, vetter og drauger. *Nålys* som også er et slikt blålys, varsler også om døden til den som ser dem. Som naturfenomen er *lyktemenn* gjerne kjent som *ignus fatuus*, (eller på engelsk: will-o'-the-wisp). Dette er fosforescerende gasser (selvlysende) som slippes ut av jordbunnen i sump og myrlandskap ("Lyktemenn" 2020; Språkrådet 2022).

<sup>74</sup> «Faldesyke» kommer fra en forestilling om at vesener fra underverdenen tok tak i den syke og holdt/dro ham ned (Tuft & Nakken 2014). Ifølge orfiske tekster, var dette gjerne en straff fra månegudinnen Mene; et aspekt av Selene (Magiorkinis et al. 2009). Både Herakles og Caesar hadde angivelig epilepsi, og den var derfor av bl.a. Aristoteles sett på som en sykdom tett knyttet til det geniale: «Why is it that all those men who have become extraordinary in philosophy, politics, poetry, or the arts are obviously melancholic [...] as is said in connection with the stories about Heracles among heroes? Indeed, he seems to have been of this nature, and this is why the ancients named the illnesses of epilepsy "sacred disease" after him» (Aristotle 2011, 277).

gamle minnet kommer tilbake. Han kan både se og høre svensken, og blir overbevist om at Rédalssvenskin har blitt gjenfødt som en elg.<sup>75</sup> Et halvt års tid senere skyter Gaupa kalvens mor. Rautingen til den morløse kalven går gjennom veggene, og høres ikke ut som et vanlig dyr. Videre følger mytologiseringen av Trollelgen som noe halvt legemlig og halvt åndelig. Denne korte seansen er det eneste romanen vier til Rauten de første to kapitlene. Men gjennom folk og byd blir Rauten ikke enhver elg. Den er spesiell og noe eget grunnet dens menneskelige karakter.

#### 5.4.1 «Sjå» – å se at en blir sett

I «Sagnet om Elgevass-Sætra» fra *Det skriker fra kverrvilljuvet*, møter den gravide Ragna en hare. Øynene deres møtes, og akkurat slik som Gaupa, klarer hun ikke å vende øynene vekk fra dyret. Blikket blir som låst fast, og haren har noe trolsk over seg: «Nu sat den der og nidstirret paa hende, som hadde den en bestemt mening med det, og hun syntes det var noget i disse hareøinene som mindte om menneske...» (Fønhus 1920a, 115). Barnet hun senere føder har «kløvd overlæpe, som en hare» (Fønhus 1920a, 115). Fønhus spiller på folketroen der det var forestillinger om at gravide harer eller haresnuter, fødte barn med hareskår. Dette motivet finner vi igjen i *Markens Grøde*<sup>76</sup>. Men her er rollene snudd på hodet. Det er ikke synet av haren som gjør barnet vanskapt; det er synet til haren. Attpåtil har haren noe menneskelig ved øynene sine. Ser Ragna seg selv i hareøynene, eller er haren en overskridende figur? I den korte fortellingen blir ingen hare nevnt igjen, og vi får intet svar. Det stirrende dyret er et motiv som går igjen i litteraturen til Fønhus. Hovedpersonen Knut Gjølmyr i «Vildmarkens søn» er født av en taterjente. I romanen dukker en kvinne med barn opp på en seter. Hun får ly, men dør etter en uke:

Nattegløden slog gjennom vinduet og ned paa ansigtet hendes, og aldrig glemte Ivar uttrykket i øinene. Slike øine hadde han set engang før, men kunde længe ikke huske hvor. En dag kom han

---

<sup>75</sup> Elgen har en lengre medisinhistorisk tilknytning til epilepsi. I 1581 skrev Appolonius Menabenus *Tractatus de magno animali*, eller det store «det store dyret» på norsk. Der utgreier han om elgens medisinske nytteverdi, og særlig om hvordan elgens klauver kan kurere epilepsi.

klövar som skurits av från djuret några dagar före eller efter första september kännetecknades av samma förmåga att bota epilepsi . Så har erfarenheten , vår läromästare i denna världen , lärt oss . Men att själva de yttersta delarna av detta djur i en särskilt hög grad skulle vara genomsyrade av denna egenskap , om de avskäres mellan Jung-fru Marie himmelsfärds dag och hennes födelsedag , det verkar vara mer rimligt (Menabenus 1996, 60).

Særlig var det den høyre bakklauven som var sykdomslindrende, siden elgen (angivelig) kun brukte den høyre til å lindre kløe og liknende mot sitt eget hode.

<sup>76</sup> I *Markens Grøde* av Knut Hamsun, føder Inger et vanskapt barn. Samiske Os-Anders som er på besøk på Sellansrå, har med seg en hare som han har skutt, og viser den til Inger (Hamsun, 1917, s. 39). Senere føder hun et barn med hareskår, kveler det og begraver det i skogen.

pludselig paa det. Det var øinene paa en elgekolle som Lars Reinsjøsæter og han hadde skutt her straks vesti (Fønhus 1919, 112).

Det er uklart om taterjenten har øynene til en elg, eller om elgkollen hadde øynene til et menneske. Kvinnen kommer både fra *villmarken* og fra et folk uten fast bosted og jordbrukskultur. Hun utgjør dermed et motstykke til det stedbundne jordbrukssamfunnet. Sønnen som hun føder: Knut Gjølmyr, har også en særlig tilknytning til *villmarken* når han vokser opp. Begge individene var hunkjønn, og hadde: «Akkurat samme sørgmodige, opgitte blikket» (Fønhus 1919, 112). Jegeren har ikke mulighet til å se elgen direkte i øynene før den er skutt og skal dø. Det må derfor være mens kollen trekker sine siste åndedrag. Og mulig forstår at hun skal til skyggelandet. Øynene antyder at kvinnen som ankom seteren også visste at hennes ende nærmer seg. Dette setter i gang en anerkjennelse av likheten mellom dyr og menneske. Kvinnen blir knyttet til det ville, samtidig som identifiseringen med kollen blir en form for omsorg for dyret. Det melder seg spørsmål om kollen var med barn, og om å gi ly til taterkvinnen er en slags botshandling for livet han tidligere har frarøvet. Humaniseringen av elgen foregår derimot ikke uten offer. Parallellen fører med seg en animalisering av et undertrykt folkeslag. Dette kan i ettertid tolkes uheldig, men viser også et betent punkt i utfordringen av et antroposentrisk perspektiv. Betyr en oppvurdering av andre liv en nedvurdering av menneskeliv? Slike problemstillinger blir relevante når vi videre utforsker hvordan humaniseringen av dyr tar form i *Trollelgen*.

I *The Animal That Therefore I Am* (2008) sporer Jacques Derrida hvordan metafysikken har mekanisert idéen om dyret. Dyret kan ikke snakke, og det blir stadfestet at det mangler menneskelige egenskaper – og forvandlet til mekaniske modeller (Selnes 2012, 310). En serie med refleksjoner over dyret og en problematisering og destabilisering av subjekt – objekt dikotomien, blir utløst etter at han selv blir sett på av sin egen katt naken. Vi ser gjerne på dyr, men hva kan vi lære av å la dem se på oss? Og å se på dem se på oss?: «The animal looks at us, and we are naked before it. Thinking perhaps begins there» (Derrida 2008, 29). Ifølge Derrida er språk ikke en nødvendig faktor for at dyr er subjekter (det ville vært *logosentrisme*). Ved å se dem *ser* man at de er subjekter. Fønhus hadde selv sine meninger på hvordan kommunikasjon mellom arter kunne foregå:

Dyret kan ikkje tala med ord, men det kan tala med augo. Eg hørde om ein mann ein gong som hadde stelt stygt in elg før han drogs inn. Den elgen sette noko augo på'n som følgde og urodde mann te han drog sitt siste sukk (Brandrud 1993, 80).<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Gjengitt av Brandrud fra et foredrag Fønhus holdt høsten 1922.

Jeg vil nytte Derridas tekst til å undersøke hvordan en resiprok blikkutveksling viser og påvirker både Gaupa og andre karakterer sitt syn på hva dyr *er*, og hvordan en forholder seg til dem i *Trollelgen*. På samme vis som Ragna når hun møter harens øyne, går det en støkk gjennom Gaupa når han i begynnelsen av romanen stirrer og blir stirret på av Rauten. Blikket penetrerer både kropp og sjel, og han blir låst fast i det gjensidige blikket med dyret. Er det da mennesket som blir holdt som gissel av dyret i sin selvrefleksjon jf. Vassenden (2017, 31)? Vel nei, for *Trollelgens* dyr har ingen. Hvem er det i så fall som holder hvem? Og er det i det hele tatt en av dem som holder den andre, eller er det mektigere kosmiske krefter som fører dem sammen? Når øyne møtes er det alltid mennesker som forblir fokaliseringsinstansen. Gir prosaen opp et verdifullt perspektiv – altså dyrets, og finner seg i at det er umulig å skildre fra den andre siden? Eller forkaster den et slikt perspektiv: at dyret ikke har (mulighet til) et slikt perspektiv?

#### **5.4.2 «Sjaa i augo paa'n» – dyreblikket som et destabiliserende moment**

Øynene er i mytologien både vindu og speil til sjelen,<sup>78</sup> og det er gjennom dem både Derrida og Gaupa blir klar over dyret *som subjekt*, og menneskeligheten til elgkalven blir etablert. Det at det er folkeøyne som ser tilbake på ham, viser at det er noe som iakttar ham tilbake, og blir starten på en prosess. Han titter inn i øynene til dyr han har skutt, men fortsetter uten skrupler med den samme jakten. Det er ikke før Gaupa får feber og begynner å drømme (om Rauten), at han begynner å overveie nettopp hva disse «folkeøinene» betyr. Disse tre feberdrømmene (eller marerittene) blir en katalysator for en etisk diskusjon. Men før disse trer fram, ligger han syk og tenker tilbake på rare hendelser som har hendt i bygda tidligere.

Rauten besteg en melkeku kalt Drople. Etter dyden mener budeien at kuen ser: «saa artig skamfuld ut» (Fønhus 1921, 63). Drople har mistet uskyldigheten sin. Ikke minst mener budeien at Drople *har* noe å skamme seg over, og dømmer kuen for den seksuelle omgangen: «Drople hadde git sig av med dette ufyselige dyret deruti Rédalsfjellet» (Fønhus 1921, 64). Melkekuen er domestisert og rår ikke over en rå naturdrift og dominans, hun gir hen til en underkastelse til sin egen kjønnsdrift, og derav den ville, groteske naturen. Hun blir derfor et offer for de sterke kreftene som bor i naturen. Rautens seksuelle dominans blir derfor ikke bare en ren kjønnslig kraft, men en anti-sivilisatorisk kraft. Avkommet blir delvis elg og fe. Kyr og elg er begge klovdyr, men ulike arter. Om en slik organisme er levedyktig er diskutabelt; før den derimot får prøve seg på livet, blir den avlivet:

---

<sup>78</sup> «Øiet er legemets lys; er ditt øie friskt, da blir hele ditt legeme lyst» (Matt 6,22).



Men jøsses for et mirakel av en kalv! Benene en halv gang til saa lang som de skulde være, letten mørk, mulen saa lang som paa en elg, og nesten ingen rove [...] – Martin, sa hun. Sjaa i augo paa'n! Martin syntes ikke det var noget særs at se i kalvæinene. – Du slær'n ihel imørgo, sa budeia. Ikkje vil e handtere eit krøter med følkeaugo! (Fønhus 1921, 64).

Kalven er et resultat av en grenseoverskridelse. En blanding mellom dyrisk og uberørt natur, og noe domestisert og sivilisatorisk. Den plasseres derfor verken som det ene eller det andre. I tillegg har den «følkeaugo». Denne menneskelige markøren blir fatal. Den blir både menneske og dyr, og havner i et fullstendig ukategoriserbart område. Det mytiske aspektet fører også med seg at paringshandlingen er en form for symbolsk bestialitet – en vel så god grunn til skam. Utfallet er at Drople blir forurenset. Hun blir *droplet* i bokstavelig forstand, og dømmes på samme måte som kalven – til døden. Et år senere ser en budeie et vesen ved samme gård:

Budeia saa et hode i skogen en kveld, og halvt var hodet dyr og halvt menneske. Det stod frem av baret paa en lurvegran; noget andet end hodet saa hun ikke, ingen ben, ingen krop. Men nogen svære horn randt ut av skallen paa det. Hodet stirret paa hende. Rørte sig ikke. Bare stirret. Og da kjendte hun sig som stod hun i vand like til halsen (Fønhus 1921, 65).

Hodet er det eneste synlige, noe som indikerer at det er en sjel som viser seg, grunnet i forestillinger om at sjelen har sete i hodet.<sup>79</sup> Men prosaen indikerer ikke at det er en elg, eller *bare* en elg. For hvilket dyr er det det er snakk om her? Er hodet halvt menneske og halvt elg, og derav en spaltet sjel? Noe kan være splittet i flere enn to deler, og de delene som er menneske (dyr) kan være ulike dyr. I så fall kan det være en kimære<sup>80</sup> som viser seg for henne, og manifestasjonen av en flakkende kompleks og mangefasettert sjel adskilt fra kroppen den tilhører. Forvirringen rundt generaliseringen *dyr* er nettopp et av punktene som Derrida peker på. Budeien (som er fokaliseringsinstansen) reduserer og adskiller menneske fra *kategorien dyr*, som inneholder alle andre dyr enn mennesket.

Kimæren har menneske øyne som stirrer på og inn i henne. Budeien blir som andre eksempler låst fast ved blikket. Vannsimilen blir da et uttrykk for en redsel og frykt for det ukjente, men den forlenger også øyeblikket; hun kan ikke se vekk, og bevegelsene hennes sakk ned, som i en tyktflytende væske. Budeien kjenner disse øynene igjen som Rédalssvenskins, men hun gjør ingen uttrykk for forunderlighet eller fascinasjon, snarere flykter hun til seteren: «Og mens hun sprang, læste hun løsrevne stubber av lærebøkene, like fra De ti bud til Troens artikler» (Fønhus 1921, 65). Blikkutvekslingen blir noe bespottelig, ondt og farlig som må unngås. Her vil en mulig innvende: kjære vene, enhver person ville reagert med forskrekkelse om en så et flytende,

---

<sup>79</sup> Descartes, som av mange får skylden for kropp – sinn-dikotomien, var overbevist om at sjelens sete var i epifysen (Stanford Encyclopedia of Philosophy 2013).

<sup>80</sup> Ofte er kimæren framstilt som et uhyre med en tredelt kropp av løve, geit og slange, men kan også betegne individer som har i seg fremmed vev (Heiberg 2022).

mutert hode i skogen. Men det er ikke det svevingen budeien reagerer på i ettertid, det er ingen reaksjon på ekle sener og lemlestelse – en form for kroppsskrek, hun gir uttrykk for. Det er de stirrende øynene som ryster henne: «dyrehuggu hadde folkeaugo [...] Og det verste va at e kjende att desse augo [...] – Det va augo aat Svenskin» (Fønhus 1921, 66). De *skal* ikke ha folkeøyne, og når de har det, er det bespottelig og ondskap.

Hvorfor er budeien så redd for dyrehodet? Og hvorfor slår man i hjel noe fordi det har dyreøyne? Et entydig svar får man nok ikke, men å bli sett på utfordrer en subjekt – objekt-dikotomi mellom menneske og dyr, og et mekanisert syn på hvordan dyr er. En opplever at det som skal sees på, ser tilbake på en. Det tilsynelatende objektet objektiviserer den som i utgangspunktet trodde den var subjektet. Noe som blir sett på som en menneskelig egenskap, og ved å inneha menneskelige egenskaper utfordrer det hva dyr *er*, og hva som *ikke* er menneske. Men derav også hva som *er* menneske. Aspektene er ikke adskilte; de beveger seg i et vekselvirkende forhold. Dette blir disruptivt og særlig ubehagelig, noe Nietzsche skisserer i sin kritikk av verdier og etablerte sannheter: «[...] når du ser lenge nok ned i en avgrunn, ser avgrunnen også inn i deg» (§ 146, Nietzsche 2009, 96). Når en blir konfrontert av nye sannheter, bryter man alltid en eksisterende sannhet eller konvensjon. Å bryte opp ens eget verdenssyn som er identitetsskapende, blir derfor en nedbrytning av ens egen identitet. Det er en påminnelse på at alt kunne vært veldig annerledes, og at eksistensielle spørsmål ikke har en stabil, fast grunn. Som når en flyter i vannet uten bakkekontakt. Skapningen som budeien ser, ryster ved hennes virkelighetsforståelse. Øynene stirrer tilbake på henne, og rører i noe; at dyret er et subjekt med følelser og behov. Det er ikke slik dyr *skal* være.

Særlig går dette imot kirkens lære, som sier at når mennesker dør: «saa kom de enten til himmelen eller helvede» (Fønhus 1921, 27). Trollelgen som en gjenfødt sjel, bryter med Motdølingenes katekismus. Det rører ved idéen om en verden etter døden og dens antroposentrisme: at jorden er til *for* mennesker.<sup>81</sup> Reaksjonen er symptomatisk for de fleste i bygden. Det er en uvillighet til å se og tolke dyrene, og til å lete etter mening i dem. Og om de

---

<sup>81</sup> Som Ludwig Klages betegner den:

Ganske vist har kristendommen alltid prædikert kærlighed, men betragter man denne kærlighed nøjere, vil man finde, at den i grunden blot med et overtalende ord besmykker et betingelsesløst 'du skal'. Det er *agtelsens* 'du skal', og det der skal agtes, er *alene* mennesket – mennesket i guddommeliggjort modstilling til den hele natur.» (Klages 2021, 52).

Denne kan leses tilnærmet ekvivalent til en av Nietzsches andre aforismer i Hinsides godt og ondt: «Kjærligheten til en eneste skapning er barbarisk. For den utøves på alle andres bekostning. Det gjelder også kjærligheten til Gud.» (§ 67, Nietzsche 2009, 83). Begge to kritiserer kristendommens antroposentrisme.

ser noe, eller rettere sagt: blir sett, sprinter de tilbake til et tak, en favn og leser opp Pontoppidans forklaring.<sup>82</sup>

#### 5.4.3 «Det er dyreøine og det er det ikke» – drømmen som grobunn til empati

I den første drømmen jakter Gaupa på Trollelgen: «Og der staar Rauten med det halve øret like foran han og ser paa ham, store, dype folkeøine» (Fønhus 1921, 48). Igjen er det fysiske menneskelige egenskaper ved elgen, han har skuddsikkert skinn og kulene preller av ham.<sup>83</sup> Om ikke det var nok gjør elgen en regelrett forvandling rett foran øynene til Gaupa: «Med det samme forandrer elgen sig til en kar, som er Rédalssvenskin, bare at han har disse digre, takkete skovlehornene paa hodet» (Fønhus 1921, 48). Vesenet opptrer likt som det gjør for budeien. Dette er den første faktiske identifikasjonen mellom Rauten og Rédalssvenskin. Likevel skyter Gaupa etter Rauten uten kvaler, og drømmen blir ikke videre diskutert i romanen. Etter han har skadeskutt Rauten, blir den andre drømmen servert. Dette er romanens mest kryptiske passasje. Gaupa befinner seg under jorden, omringet av fuktig, kvelende luft og jord:

Saa ligger Gaupa alene paa Morsætra. Men han er ikke der. Han er kommet ind i nogen rare huleganger, der det er kvævt og tung at aande, og saa trangt at han næsten ikke faar rørt sig. Han ligger strak derinde, han vil krøke benene indunder sig, men det er for trangt; han vil reise sig paa huk, men det er for trangt. Saa prøver han dra sig fremover paa maven, tar i av al magt; for det er snart slut med al luft derinde nu, halvmørkt er det, og han finder aldrig nogen utgang. Gangene krøker sig som i et rævehi, uten begyndelse og uten ende. Han drar sig tilslut fremover i vanvittig rædsel for aldrig at finde ut igjen ... Så går det plutselig et høit skud derinde, og alt er ingenting. Men om en stund kryper han igjen, kryper og kryper, efter en utgang han aldrig finder (Fønhus 1921, 69-70).

Hvilken form har Gaupa under drømmen? Er det en mann – et menneske som er innesperret i et veldig hulekompleks, eller tar Gaupa en ny form som et dyr? Siden han ligger flatklemt uten å kunne reise seg, eller sitte på huk, kan det førstnevnte være mest sannsynlig, men om han ikke deler fysisk form med et dyr, ser han i hvert fall ut til å ta perspektivet til et dyr «han er selv dyret» (Fønhus 1921, 75). Det særlig abstrakte og marerittaktige er hvordan hulegangene strekker seg i det uendelige. Det er mulig at den paradoksale uttalelsen «alt er ingenting» er en slags metaforisk død, der livet svartner i det lille lyset som befinner seg i hulegangen. Og da en beskrivelse av hvordan en i å dø, ikke regelrett forsvinner, men smelter inn sammen med materien rundt seg. Om så henviser det paradoksale henviser til at dette nettopp er ubeskrivelig og overskrider konseptuell tenking. Men skuddet endrer tilsynelatende ingenting. Prosessen stopper midlertidig, før de samme gangene krypes gjennom igjen. Lest inn i sammenhengen

---

<sup>82</sup> «spectacle for a specular subjekt who reflects his essence and who does not find, or does not want to find himself reflected in the image of the animal that he looks at but that doesn't look at him» (Derrida 2008, 82).

<sup>83</sup> Et frampek til hvorfor Gaupa smelter sammen en egen magisk kule for å ta Rauten.

blir det et språkbilde for hvordan mennesker og andre livsformer kryper blindt gjennom en tilværelse de selv ikke har kontroll over, og for så vidt at døden ikke er en stans sådan, men en fortsettelse i en annerledes form, en slags *evig gjenkomst*. Om han *aldri* finner utgangen stanser han heller aldri, det ser ut til at Gaupa blir dømt til en evig, drømmende kryping.

Sammensmeltingen med materien rundt seg, henger tett sammen med en anerkjennelse at andre organismer er skapt av det samme materiale, og får liv – bevegelse ut fra de samme prinsippene som en selv. Bevisstgjøringen av den veldige sammenhengen ser også ut til å være et startpunkt for anerkjennelsen av andre organismer som personer. Mens Gaupa ligger syk etter dette, vandrer tankene hans til elgen, og i sin egen smerte fra den stikkende synålen, trekker han paralleller og forestiller seg dyrs og Rautens smerte når de blir skadeskutt: «han kan næsten kjende det, han er selv dyret» (Fønhus 1921, 75). Denne selvopplevde identifikasjonen er et uttrykk for empati, noe som forutsetter at det andre vesenet har et indre følelsesliv – en subjektivisering, men blir også en opplevelse av å faktisk være et dyr. Dette blir like etter kontrastert med en maskulin og antroposentrisk holdning: «Gaupa er forundret over at han kan ligge her og ha vondt av dette, ja rent ut være kvindfolk» (Fønhus 1921, 75), der dyr har lite verdi, og en empati med dem er svakelig og kvinnelig. Men igjen kommer den stikkende smerten,<sup>84</sup> og han sverger å aldri skadeskyte igjen. Enten skal skuddet drepe, eller så skal han la være å skyte. Dette fører oss videre inn i den tredje og siste drømmen, hvor jakten blir ytterligere problematisert:

Nu kommer disse øinene igjen, som han av og til gjennom aarene kan ha set i drømme og alvsøvne. Det er en skog i tasmørke, sommernat visst. Det sover omkring ham. Men derborti gransnaret vaaker noget, to fugtige, brunagtige, levende flekker, som staar jevnside . . . Borti et andet snar ser han ogsaa to slike spillelevende øine, og han kjender dem. Det er øinene av døde elgsdyr, dyr han har skutt for aar tilbake, kalver han har skutt moren fra. Nu gløtter det slike øine frem fra alle kanter i skoge, og alle bebreider de og anklager ham, dyresjæler fra skyggenes land. Og han blir tat av en sitrende angst, han snur og snur sig for at komme unda disse stirrende blikkene, som fanger hans eget med uimotstaaelig magt. Men hvor han snur sig, møter han dem; hele skogen er fuld av dem. Han springer med blytunge ben, som ikke vil følge; men øinene møter overalt; det er som de stadig flytter sig og vil stirre galskapen ind i ham. Men saa blir han var to som er ulike de andre; det er dyreøine og det er det ikke; det er dem han møtte hin morgenen for otte aar siden i Svartkøll-lia. Da kaster han sig næsegrus og holder hændene for ansigtet (Fønhus 1921, 76-77).

Merk at Gaupa ikke opplever skyld for å ha skutt og drept elger i sin alminnelighet. Det er ikke en trans-artsmessig, pasifistisk proklamasjon. Det er ikke en anger og frykt for å ha tatt, og å ta

---

<sup>84</sup> Tidligere har det vært det samme for ham om han skadeskyter dyr eller ikke, men nå smerter bare tanken på et sår: «Allerbedst kjender han det hvis kulen traf elgen i lungene, saa de begyndte at blø ind, saa de ikke orket sype ordentlig luft længer, men bare snappet den rykkevis» (Fønhus 1921, 76).

liv generelt.<sup>85</sup> Det er et tidløst, etisk jegerdilemma: skal man skyte mor fra kalv? Gaupa har gjort det i alle år, men nå konfronterer og hjemsøker øynene ham, og han kjenner igjen de individuelle øynene. Dette er først og fremst en anerkjennelse av elgers individualitet. Videre (muligens siden vi befinner oss i drømmeverden), er det ingen subjunksjoner før øynene blir fortolket. De kaster ordrett moralske dommer over ham, uten at romanen tar avstand fra antropomorferingen. Tidligere har det vært «usynlige øine» (Fønhus 1921, 24) som har iaktatt ham, men det er ved dette øyeblikket at Gaupa opplever å bli sett på som objekt. Kanskje de alltid har gjort det, men den krislende, ambivalente følelsen er vekke; den er erstattet med ren angst og anger. Blikket er ikke kontrollert av Gaupa, han kan ikke få dem til å forsvinne, den eneste muligheten blir derfor å krype inn under seg selv, i en fosterstilling med hendene foran sine egne øyne. En slik prenatal stilling danner allusjoner til en gjenfødelse og derav gjenfødelse av verdier. Øynene, som tidligere har vært omtalt som «folkeøine», har nå fått nytt navn. De er «dyreøine» samtidig som de er noe annet. Øynene både er og ikke er dyr, de blir ubestemmelig og formløse. Denne oppløsningen er påfallende lik til Derridas tekst:

As with every bottomless gaze, as with the eyes of the other, the gaze called “animal” offers to my sight the abyssal limit of the human: the inhuman or the ahuman, the ends of man, that is to say, the bordercrossing from which vantage man dares to announce himself to himself, thereby calling himself by the name that he believes he gives himself. And in these moments of nakedness, as regards the animal, everything can happen to me (Derrida 2008, 12).

Grensen mellom hva som er menneskelig og hva som er dyr oppløses ikke fullstendig, men tåkelegges. Hva en skal ta hensyn til blir uklart, og Gaupa rives selv mellom sine egne følelser. Både ved at *Trollelgen* overskrider grensene mellom menneske og dyr, men også transgresjonen og verdiforskyvningen mellom «folkeøine» og «dyreøine». Ved å benevne dem som begge, mister de sin mening, og vi ender opp med et mellomrom, eller noe som er udefinert og ukjent. Gaupa opplever ikke elgene eller elgkalvene som noe *der borte*, de blir om til subjekter med tanker og følelser. Noe(n) han må ta hensyn til. Prosessen er derfor ikke bare en sammenlikning og likning mellom elg og svenske, men en anerkjennelse av *dyret, den andre*. Det fremmede som en ikke kan vite sikkert om.

---

<sup>85</sup> Brandrud tolker drømmene dithen at Gaupa blir stoppet fra driftene sine i frykten av at naturen skal ta hevn, eller at elgen er Rédalssvenskin – et menneske (Brandrud 1993, 80)

#### 5.4.4 Elg som subjekt og tilknyttet problematikk

Jaktens dualitet, eller en moralisering av den kommer derimot ikke.<sup>86</sup> Men etter Rautens nyvunne posisjon som moralsk subjekt, endres det hvordan jakt omtales.<sup>87</sup> I begynnelsen av romanen er han omtalt som jeger, det fortsetter han å bli, men etter drømmene, og etter tredagersjakten har begynt, blir han ikke bare omtalt som «den kjendte jæger Sjur Renden»<sup>88</sup> (Fønhus 1921, 116), men i sin standhaftighet som: «elgedræperen» (Fønhus 1921, 117). Han er gått fra noe som jager, til noe som dreper. To ganger blir han omtalt som elgedræper.<sup>89</sup> Språket rundt jakt hardner ytterligere. Når Gaupa skyter Trearingen, blir det en avkoblet eufemisme: «[han] sikter og skyter. Saa spræller ikke oxen mer.» (Fønhus 1921, 42). Etter drømmene befinner Gaupa seg i en veldig blodsrus og skildringen blir mer grafisk. Han skal være dekket av blod, og kle seg med liket. Endringen i Rautens moralske status topper under sluttkapitlet når Gaupa rir på ham og skriker ut: «Detta e' før'n Bjønn!» (Fønhus 1921, 167). En rikosjettert kule fra elgens gevir dreper Bjønn, og Gaupa legger skylden på Rauten. Han er ikke den første til å miste hunden i jakt på elgen. Men tidligere har det *fulgt* ulykke i å jage Rauten. Nå utfører elgen selv «ulykken». Betyr dette at Rauten i tillegg til å bli sett på som et moralsk subjekt, også har fått en status som moralsk agent? Dette er et komplisert spørsmål som et økosentrisk verdenssyn fører med seg ifølge litteraturviteren Lawrence Buell:

Indeed, the moral status of nonhuman creatures remains a vexed issue in environmental ethics. Even if animals are moral subjects, possessing ethical value, does it follow that they are moral agents? Should we include some unusually intelligent animals, like dolphins, and not others? Is it a “category mistake” to object to the difference between the great respect for the individual human agent in the tradition of liberal ethics and the lower valuation that the ecological community places on the worth of the individual organism? To most who debate such questions, it still tends to seem self-evident that animals lack personality and agency in the sense that

---

<sup>86</sup> Parallelt med disse hendelsene, begynner Bjønn å vandre for å skaffe hjelp til Gaupa. Møtet med en tømmerhugger danner en kontrast mellom ulike syn og fortolkninger av dyr. Bjønn prøver å få ham til å følge ham tilbake til Morsætra, men tømmerhuggeren forstår ikke faktene til Bjønn, og kløften mellom dem blir åpenbar: «Nu gjør hunden flere hop, snur sig og ber huggeren følge. Men huggeren har bare et ganske litet rum deroppe i hodet hvor vettet sitter; deroppe kan ikke leve andet end tømmerstokker, økser, flesk og kaffe» (Fønhus 1921, 71). Denne skarpe, nedlatende kommentaren setter grunnlag for et annet syn der dyr *bare er dyr*, og ikke har mulighet til å kunne kommunisere noe av verdi. For tømmerhuggeren er Bjønn et rent instinktivt vesen som kan jage etter vilt, og be om mat. Dette blir ytterlig befestet der tømmerhuggeren er fokaliseringssinstans: «for alle kjender jo Bjønn, omtrent som de kjender presten og lensmanden. Bjønn er en elgejager som ingen; han skaffer lange dyrelaar paa stabburene og graa horn paa stabburvæggene - alle kjender Bjønn» (Fønhus 1921, 71). Når han blir omtalt som en jeger, er det ingen hensyn til de faktiske dyrene som blir jaget. De har tilsynelatende ingen intrinsisk verdi. De blir abstrahert til god mat og pyntegjenstander, og ikke levende vesener. Slik belyser *Trollelgen* ulike syn på hva jakt er og hvilken verdi den bringer.

<sup>87</sup> Derrida i sin lesning av Levinas, trekker fram hvordan dyr ikke *kan* dø, og at en ikke *dreper* dyr: «“Thou shall not kill” doesn't forbi done to kill an anima; it forbids only the murder of the face» (Derrida 2008, 110), et fjes som dyr ikke har. Men i *Trollelgen* har dyret et fjes: Rédalssvenskins fjes. Er det derfor ordlyden blir grovere, hardere og mer alvorlig? (ff. Klages: «Budhismen forbyder som bekendt drab på dyr, fordi også dyr er af samme væsen som os [...] for den troende kristne er det kun mennesker, der har ret til tilværelsen» (Klages 2022, 52)

<sup>88</sup> Som Gaupa selv drømmer om skal stå i avisen etter han har skutt elgen.

<sup>89</sup> Han blir også omtalt som det etter tredagersjakten: «Slik gik det med Gaupa, elgedræperen» (Fønhus 1921, 156).

humans do and that respect for the individual makes more sense among people than among trees. But the more accustomed we get to thinking of trees as moral subjects, the more dubious these assumptions may come to seem (Buell 1995, 204).

Hvorfor Gaupa er ute etter hevn, er et mangefasettert spørsmål. Den enkle forklaringen er en fornektelse av sine egne handlinger, som mennesker i dyp (delvis selvforskyldt) sorg gjør. Han trenger derfor noe han kan kanalisere følelsene i. Å overføre hatet på elgen legger bevisbekreftelse for at Rauten blir ansett som moralsk agent. At Gaupa tidligere har tillagt kompliserte og gjennomtenkte intensjoner til Rauten styrker også en slik tese. Samtidig kan en ikke utelukke at ytringen har en retorisk karakter, og at *hevnen*, samt Rauten som hevnsobjekt er intet mer enn en legemliggjørelse av folketroen og den påståtte ulykken som følger med elgen.

Når vi vender tilbake til ordet *å drepe*, kan vi spore et av dilemmaene som oppstår i møtet mellom en vitalistisk naturdyrkelse, og moderne humanistiske verdier. Drepingen blir et faktum, men den blir ikke moralisert over. Å ta et annet liv er sett på som noe forferdelig (mellom artsfrender), og selv på andre arter, blir det i vårt moderne samfunn sett på som noe brutalt. Men å drepe blir ikke demonisert i *Trollelgen*. Grunnen ligger i at verden allerede er gjennomsyret av død, og verdiforskyvningen som er pekt på tidligere fører til at skapelse og ødeleggelse ikke kan skilles fordi de er to deler av samme sak – *livet* – naturens lov. Døden til et dyr fører til liv for et annet. Likevel gjennomtrenger en ømhet og empati for andre vesener gjennom. Skadeskytingen, som ikke utløser en regelrett transformasjon, og bare fører til ren smerte blir derav i *Trollelgen* en umoralsk handling.

## Kapittel 6: Gaupas utslettende grensegang mellom sivilisasjon og villskap

I dette kapitlet viser jeg at Gaupa blir mer og mer animalsk/dyrisk gjennom romanen. Jeg begynner oppgaven med å redegjøre for hvem og hva Gaupa er, før jeg viser hvordan han balanserer rundt utsiden av sivilisasjonen, og skaper seg selv i opposisjon mot bygden og det vanlige samfunnet. Gjennom romanen veksler han mellom en fri soldyrking, og tilbakeslag til svakelige tilstander. Dette tar i oppgaven form som nedslagspunkter som vi går gjennom kronologisk. Bygden i *Trollelgen* får en livshemmende karakter, og Gaupas særegne naturnærhet og opplevelse av naturen er kontrastert til bygdens verdensoppfattelse. Gaupa blir slått av en tung sykdom, som har en forbindelse med et sykeligjørende fast arbeid. Under en tre dage rlang jakt: «det vilde jaget» forsøker han å stadfeste sin posisjon som noe annerledes gjennom å henfalle seg til det animalske under. Etter dette, og etter Bjønns død, blir han svakelig og mister livskraften: han blir til en «tam huskatt», som romanen selv betegner ham. Denne degenerasjonen gjenspeiler seg også i fortellerens naturskildring, som dreier perspektivet og ser på hvordan skogen spises opp av utenforliggende krefter.

### 6.1 Hva er Gaupa? – å være dyr i periferien

Skolemesteren, bygdens intellektuelle, deler menneskeheten i to. De som er født på dagen, og de som er født på natten. De nattfødte slik som Gaupa, har en trang til mørket. Presentasjonen av skolemesteren og bygdens synspunkt blir etterfulgt av en ladet innskytning: «Se nu paa den raringen i Gaupestugu. Han var natfødt. Og han elsket natten og skydde dagen» (Fønhus 1921, 24). Innslaget av fri indirekte diskurs i den første setningen sår tvil om det er fortelleren eller skolemesteren som omtaler Gaupa. Selv om Gaupa deltar på fest og dans, samt attpåtil gjør nytte av seg, blir han referert til noe som er utenfor, annerledes og delvis latterliggjort.

Dette kommer særlig fram gjennom hvordan Gaupa ferdes i skogen. Han følger en egen rytme: «han ser ut til at ta verden saa ubegripelig travelt, og likevel har faa saa god tid som ham» (Fønhus 1921, 5). Han beveger seg ute under månelysset og følger sin egen tidsforståelse. I utakt med bygdens døgnrytme: et kattedyrs døgnaktivitet. Han teller døgnnet i solnedganger, og årstider uten lomueur og kalender. Denne rytmen er faktor i utviklingen av et særegent natursyn, fullt av overtro og mystikk. Gaupa kan tolke de bitte, små ting som vanlige skogskarer ikke har tilgang til: «Der staar et elgefår; men det er nok gammelt; for det er faldt røsslauv ned i et, og graset har reist sig» (Fønhus 1921, 5). Tegn blir stadig tolket og tydet av Gaupa, men også av fortelleren som lever seg inn i naturlandskapet, og viderefører de detaljrike



skildringene: «En myr er et beskrevet blad, en liten fortælling, som dyrene selv har skrevet med klauver og klør» (Fønhus 1921, 5). Ved å gjøre hvert dyretråkk til en særegen hendelse vender Fønhus snuten sin mot det små og gir de selv de mest trivielle naturfenomener en egen plass i landskapet: «Den som lever slik som Gaupa, han faar se mangt rart. Dyr, fugl og fisk, ja trær og græs, alt bærer underlige evner i sig og kan fortælle om fremtiden, bare en hører» (Fønhus 1921, 52). Opplevelsene i naturen krever at en ikke bare ser. Det er en forutsetning at en smelter fullstendig inn i en tilværelse der alle sansene er aktive. En må lytte, lukte og *se* på et dypere nivå. Slik åpner landskapet seg tilbake til ham, og skaper en dialog. Disse opplevelsene oppretter en parallell til Klages' prinsipp om den «drømmende sjel», som flyter inn og blir ett med planter, dyr og objekter: «animals, plants and “dead” things “speak” to him; he shares at every moment in the fate of the world surrounding him!» (Klages 2022, 189). Det er en slik besjelet verden Gaupa har tilgang til. Det kan *kommunisere*, og fortelle om hva som ikke har hendt enda. Det er usikkert om det er Gaupa eller fortelleren selv som er fokaliseringens instans, og det blir derfor utydelig om ting i naturen faktisk *kan* spå framtiden, eller om det bare er Gaupa som er overbevist om skogens entiteters symbolske forstand.

### **6.1.1 «Pjutteret som bare hører den ubrutte stillheten til» – en mystisk naturopplevelse**

Den besjelede verdenen åpner opp for en fornemmelse der Gaupa er fullstendig omkranset av livsformer. Men det er ikke bare myriader av faktiske organismer som virker og lever i skogen, det er også mystiske krefter: Ting som ikke er synlig eller tilgjengelig med menneskets sanser. Det er «usynlige øine», lyder som både er og ikke er; som unndrar seg overfladiske persepsjoner: «hele snaret kjendtes som en eneste lurende hemmelighet» (Fønhus 1921, 24). At han er oppe om natten er derfor ikke et rent sivilisatorisk opprør. Det er en hjemstedsfølelse i det uhyggelige:

For ham kjendtes ikke sollyset varmt, men kaldt. Annerledes end solen var maanen. I maanelyset smøg skyggene i skogen som aander, som aander av døde dyr – en stadig næsten umerkelig bevægelse, som likevel var der. Da kjendte Gaupa det som smøg han selv paa haarete fotsaaler. For en deilig, deilig, krislende lydløs uro det var omkring ham! (Fønhus 1921, 24).

Selv om skogen vrimler av liv, er det en paradoksal stillhet i den. Det er ingen støy der, som mulig oppstår i en by eller nært sivilisasjonen. Likevel er det aldri helt stille. Det er en murring fra eller i skogen: «som bare hører den ubrutte stillheten til» (Fønhus 1921, 62). Denne lyden har intet opphav eller sted en kan spore det tilbake til: «Det kommer allesteds og ingensteds fra.» (Fønhus 1921, 62), og det brer seg overalt.

Gaupa er svært overtroisk, og blir av presten beskrevet som en hedning: et syndig menneske (Fønhus 1921, 45). Etter Rédalssvenskin faller om, kan Gaupa gjøre pjutteret om til ord. Da kan han høre det hviskende og høylytt på en og samme gang: «fra den gangen var det mest som skogsnatten trak ham som en kjølig, krislende nydelse, som en behagelig pine, dette ene ordet: djur, djur...» (Fønhus 1921, 14). De paradoksale lydene er både frastøtende og tiltrekkende, men det er nettopp denne ambivalensen Gaupa dyrker: «han levde i spændingen» (Fønhus 1921, 14). Dette farlige og ekle aspektet i skogen har trukket ham enda lengre inn i den. Lydene får en menneskelig karakter, som om det er døde ånder som snakker til ham.<sup>90</sup> Her ser man en fellesnevner mellom Rauten og Gaupa, begge opplever døde vesener som snakker til dem. For Rauten opptrer dem som en manifestasjon av instinktet, mens for Gaupa utgjør det noe annet. Det opptrer som en del av skogens fortryllelse og er noe som drar ham inn i den. Pjutteret og den lydløse uroen er opprinnelsen til Gaupas ambivalente forhold til naturen, som både beror seg på en nytelse og en spenning, noe svakt ubehagelig; denne «behagelige pinen».

Skapelsen av en ødemark som et tilfluktssted blir pekt på av Greg Garrard (2012) og Morton (2007) som en fetisjering av naturbegrepet: «it holds out the promise of a renewed, authentic relation of humanity and the earth, a post-Christian covenant, found in a space of purity, founded in an attitude of reverence and humility.» (Garrard 2012, 66). Den prøver å male et vernet, uberørt sted som eksisterer uten innblanding fra mennesker og sivilisasjonen. En slik beskrivelse gjør seg også gjeldende for *Trollelgens* mystiske naturopplevelse. Den prøver å opprette et skarpt skille mellom mennesket (sivilisasjonen) og den øvrige naturen. Ødemarken blir ikke bare et *hjem* og fristed for Gaupa, men også en kontrast til det siviliserte bygdelivet som ikke har tilgang til naturens *eksterioritet*. Som vi har sett i naturskildringen, blir dette levende landskapet fremstilt som noe evig – tilsynelatende uten mennesker. Gaupa smelter så å si inn i landskapet som aktør, uten å legge igjen spor etter seg. Det eneste som står igjen etter ham er en enslig tømmerstue.

Morton hevder at i romantisk naturdiktning forsøk på å peke på noe uberørt for å gjenopprette menneskets kontakt med naturen, skjer det en motstridende effekt: «By setting up nature as an object ‘over there’—a pristine wilderness beyond all trace of human contact—it re-establishes the very separation it seeks to abolish» (Morton 2007, 125). Ved å peke på noe evig og

---

<sup>90</sup> «Det er som hvisk av aander omkring ham» (Fønhus 1921, 21), og «I stilheten etterpaa kan han merke dette underlige smaapratet, som bare hører den ubrutte stilheten til. Det kommer allesteds og ingensteds fra. Er det døde stemmer som gaar igjen?» (Fønhus 1921, 62), «I maanelyset smøg skyggene i skogen som aander, som aander av døde dyr – en stadig, næsten umerkelig bevægelse, som likevel var der» (Fønhus 1921, 24).

transformerende, opprettholder dermed litteraturen dikotomien mellom natur – kultur. Men eg mener man kan se på de mystiske aspektene i *Trollelgen* som en type spørsmålsstilling. Den fraskriver seg (delvis) årsaksforklaringer, og maler heller et bilde av en uforståelig *annethet*. En anerkjennelse av verdens uforklarlige elementer. Denne *annetheten* kommer også frem i dyresynet som vi har sett på. Romanen stiller seg ambivalent til både dyr og naturens egenart. Den paradoksale beskrivelsen prøver å uttrykke noe overnaturlig, noe som ikke kan forklares gjennom sted, tid og oppramsinger av materielle detaljer:

Nei, nu kan han ikke merke dette uforklarlige pjuttet langt borte, dette som hører natten og den ubrutte stilheten til; bækken her nede dæmper det. Han føler hvordan skogen omkring ham sover, staar med lukkede øine. Likevel er det noget derinde, denne krislende uroen, som ingen ophav har; han syntes det puster saa rent menneskelig etsteds... (Fønhus 1921, 139).

De andre livsformene som strømmer rundt Gaupa; villdyrene som glir som levende skygger om natten, både er og ikke er. De både ser og iakttar ham, samtidig som øynene sover. De både lager lyd og ikke: «det er en hvirvlende insektsværm uten lyd» (Fønhus 1921, 113). men det er ikke bare *andre* livsformer og fenomener som svirrer rundt ham. Det er menneskelige aspekter i dem. Gaupa gjenkjenner en del av seg selv i det *andre*. Skogen, og da spesielt om natten blir en arena for transformasjoner. Det blinde og sterile livet til bygden blir satt i kontrast med hvordan skogen opptrer. For Gaupa er den levende. En kan lese naturscenen som forsøk på å skape et naturinntrykk eller naturfølelse som kan ses parallelt med Klages sitt begrep om *kosmogonisk eros*, som er en form for platonisk kjærlighet. Det er en union eller sympati med *det andre*. (Josephson-Storm 2017, 223).

### **6.1.2 Gaupa som vill(dyr) og hedensk skapende kraft**

Navnet *Gaupa* er i seg selv avslørende for en dyrisk emblematikk, men Gaupa blir også stadig beskrevet som dyrisk: «Om dagen sov han, om natten var han oppe, som et andet vilddyr, som en anden Gaupe» (Fønhus 1921, 23). Selv om han nærmer seg 50-årene, beveger han seg raskt gjennom skogen: han halvt går og halvt løper, og hopper over hindringer, på samme vis som en katt traver gjennom terrenget (Fønhus 1921, 5). Smidigheten til Gaupa blir også trukket fram. Om han ikke klarer å dirke opp en lås eller ta ut vinduskarmer i en hytte han vil inn i: «slipper han sig ned gjennom peispipen.» (Fønhus 1921, 47). Slike bevegelige aksler er ikke alle forunt, og en får allusjoner til hvordan kattedyr trenger seg inn i enhver sprekk der hodet får plass. Denne antropomorfismen kommer også fram gjennom beskrivelsen av Gaupas syn:

Der ser han fjeldkammene vestenfor dalen. Han følger dem med øinene nordover; de synker og stiger og synker igjen, de er en eneste vuggende bølgegang mot himmelen bakenfor. Og længst nord gror to prikker op av dem, en større og en mindre. (Fønhus 1921, 113).

På samme vis som katter og andre rovdyr, er det bevegelser som opptar oppmerksomheten hans. De mer stillestående delene av landskapet blir oversett. Rovdyrsynet blir også eksemplifisert i mer hverdagslige situasjoner: «Over ene akselen bærer han (Hans Hølmin) en fiskestang med hvit top paa, og da han flytter sig, ser Gaupa at toppen bukter mjukt oppe i mørket» (Fønhus 1921, 95). Gaupa blir gjort til fokaliseringsinstans, og øynene hans fester seg i fiskestangens tupp. Det er nærliggende å sammenlikne Gaupas oppmerksomhet til tuppen med diverse duskleker en aktiviserer huskatter med. Gaupas dyriskhet trekker seg altså lengre enn fysiske karakteristikk, og handler både om psykosomatiske forhold, som i øynenes bevegelse, samt sosial atferd, der han beskrives som en «énstøing» (Fønhus 1921, 22), og trives alene, vekke fra artsfrender, på samme vis som gauper, som også lever mesteparten av livet aleine.

Gaupas tilknytning til bygden er delvis gjennom musikken. Han spiller fele på dans: «Han var svær til at fortælle. De brukte ham meget som spillemand. Da sat ha med en fele, hvor selve den hornede Fa'n var skaaret ut paa felehodet.» (Fønhus 1921, 26). Her trekker Fønhus kjente assosiasjoner mellom djevelen og felespilling. I felespillingen og festens rus åpner Gaupa seg opp, og kaster fra seg de stutte, tause, maskuline trekkene: «Og naar han saa fik brændevin, da tok historiene til at rende ut av skjegget paa ham. Han var uttømmelig som et opkomme, og alt han fortalte hadde noget mystisk lokkende ved sig» (Fønhus 1921, 26). Gaupa nyter dette åpenbart like mye som tilskuerne, da fascinasjonen for sine egne naturopplevelser blusser opp i ham. Han blir tatt av både en alkohol- og forteller-rus, nærliggende til det dionysiske prinsipp. Denne identifikasjonen med dyret, og det dionysiske prinsipp forekommer hyppig i romanen. Men Gaupa har også et nært og personlig forhold til felen og felespillingen. Den er ikke noe han gjør utelukkende for tilskuere:

Da han er ferdi med hosoa, drar han frem unda sengen et feleskrin, tar fela op, snur og vender paa den med saa varsomme hænder at det er som han vil kjærtegne. Saa leægger han den under haken og stryker, for at prøve om den stemmer; men naar han kommer ned paa ters og bas, da gir fela slikt vemodig læte fra sig, vemodig og vildt. Akkurat denne tonen er det som kan staa op av svarte, bortgjemte elvejuv. Fela er trollstemt. (Fønhus 1921, 94).

Å trollstemme en fele er for så vidt ikke uvanlig, men i folketroen stemmer man gjerne felen slik for å spille melodier fra underverdenen (NAOB 2023). Villskapen og den trolske, naturnære tonen markerer noe overnaturlig. Det er midnatt og Gaupa tar til å spille en springdans, der han «hopper og leker over strengene» (Fønhus 1921, 94). Musikken får noe dyrisk og farlig over seg: Fossegrimen og nøkkens strykeferdigheter kan i folketroen ofte høres om natten der han lokker folk til seg. Felens ornamentikk knytter også Gaupa særlig til en overnaturlig demonskikkelse, slik bygden også gjør: «Gaupa og Bjønn var som de dyrene de hadde faat navn efter, rene djævler var de» (Fønhus 1921, 26). Dette er ikke en ren allusjon til at de førte med

seg ondskap. Djevelen er en religiøs figur som lærer vekk kunstneriske ferdigheter (ofte i bytte mot ens sjel som i *Faust*). Hva Gaupa har byttet blir ikke klart, men det ser ut til å nettopp være et menneskelig fellesskap. Musikken aner fra en hedensk skaperkraft. Det er en antydning til at Gaupa og Bjønn er overnaturlige og overmenneskelige. Slik er djevlskapen en beskrivelse av en dyrisk overskridelse.

Gaupa blir omtalt som en djevel, men sett at Gaupa er hedensk, og djevel-kallingen er fra bygdens perspektiv, er det nærliggende å sammenlikne djevlskapen, med noe overnaturlig som en Pan-skikkelse i en lesning av ham som en «en tragisk-heroisk opprørar» (Parelius 2023, 18). Opplevelsen av naturens evige skaperkraft er nettopp et av de store trekkene og emblematiske Pan-skikkelsen representerer. Foruten håret, har gaupa små, skarpe øyne og andre dyriske trekk. Pan på sin side er også gjerne hårete, ingen av dem blir fremstilt som pene menn. På samme vis som «den hornede fa'n» har Pan også horn. Djevel-skikkelsens horn og hårete bein er også basert på en satyr, en kristen verdiomvelting (Bly 1990, 247). Denne sammenlikningen mellom Pan og djevelen går dypere enn bare fysiske karakteristikk. De ulike hedenske skikkelsene har dyretrekk, og blir produkter av en lengsel til det opprinnelige og naturlige (Nietzsche 2022, 55). Patricia Merivale (1969, 14) i sin Pan-studie, sporer hvordan Pan har fått en dikotomisk betydning der han av én tradisjon blir likestilt med Kristus, og gjennom en annen med demoner eller djevelen. I den første tradisjonen vil skriket: «Pan er død», være en sørging over Kristus' lidelse på korset, mens i den andre er det et uttrykk for at Kristus drepte de hedenske gudene gjennom sin martyrdom. Pan-skikkelsen representerer også hedenske forestillinger. Pan og Dionysos forbindes gjerne med hverandre i både romantisk og vitalistisk diktning (Boasson 2009, 115; Dam 2010, 169), og vi finner igjen Pan-motivet i annen norsk litteratur rundt århundreskiftet, som i Hamsuns roman med samme navn Fra 1894, der Thomas Glahn til tross for sitt ambivalente naturforhold til tider smelter inn i en gledelig naturred.

Pan og Djevelen har derimot erotisk karakter, og er et hyperseksuelt vesen som fråter i kjønnslig omgang med både mennesker og dyr. Dette skaper et hinder for en fullstendig indentifikasjon, siden Gaupa aldri har «befattet sig med kvindfolk og kjærlighet» (Fønhus 1921, 22). Gaupa opptrer som en aseksuell skikkelse. Samleie og erotikk med kvinner som *er* i kulturen ser ut til å ha en bindende effekt, som i de tre forrige utgivelsene til Fønhus, som alle leker med villmannsskikkelsen. Det er mulig her en finner nøkkelen til sammenhengen mellom Gaupas seksualitet og naturnærhet. Sett vekk fra de åpenbare konsekvensene av et samliv med en kvinne, der en blir dratt inn i rutine og ansvar, ser det ut til at lysten og seksualiteten til

Gaupa, må ofres for at skogen skal kunne være et område der han kan oppleve *den kosmologiske eros*, og småpratet som kun hører til *den lydløse stillheten*.

På den ene siden innfrir han flere karakteristikker til villmannskikkelser gjennom historien. Overtroen til Gaupa fortøner seg til dels som en slags sjamanistisk eller magisk virksomhet: «Han tar bare op tollekniven og slaar nogen mystiske slag paa det (hengelåsen) med knivbladet. Bøilen slipper taket i laaskroppen og sier værсаagod gaa ind» (Fønhus 1921, 47). Slagene er ikke nødvendigvis magiske i seg selv, men Gaupa besitter en særegen evne til å dirke seg inn. For fortelleren opptrer dette som ren magi. Vi finner også sjamanistiske spor i hvordan han legger «en tvugu av sammenbindet kraakefot» (Fønhus 1921, 79) utenfor seteren han oppholder seg i under sykdomsperioden. Samtidig unngår han simpelthen ikke bare kvinnfolk. Han er tilsynelatende aseksuell og er ikke *interessert* i kvinner (for så vidt ikke i menn heller), noe som bryter med forestillinger om villmannen som en seksuell skikkelse. Gaupa er taus og sett på som en kald type, men har et inderlig forhold til hunden sin, og han bryr seg om andre tanker om ham. Han føler en viss ærefrykt for fintfolk og høykultur. Blant annet kjenner han på en skam når han ikke klarer å tolke brevet fra Hans Braathe. Selve papiret utpeker seg også som noe særlig fint som han ikke er verdig til å ta i: «Det rasler et stivt papir mellem fingrene hans, og han har for én gangs skyld følelsen av at fingrene er svarte. Papiret er for fint til at ta i» (Fønhus 1921, 85). Mannskikkelsen navigerer mellom samfunnets normer og egne usikkerheter.

## **6.2 Sivilisasjonen og sykdommens svakelighetsgjørelse**

Vi har nå skissert Gaupa som karakter, og hva som skiller ham fra bygden. Men hva er det han nøyaktig skiller seg fra, og hva er det samfunnet betyr i *Trollelgen*? I det følgende kapitlet redegjør jeg for hvordan sivilisasjonen i *Trollelgen* ikke bare begrenser individet, men fører med seg en fysisk og åndelig svakelighet.

Vi ser en aversjon mot sivilisasjonen og bylivet i andre deler av Fønhus sitt tidlige forfatterskap. I «Vildmarkens søn» fra *Der Vildmarken suser* (1919), lengter hovedkarakteren, Knut Gjølmyr, etter en kortfattig fascinasjon for bylivet, tilbake til fjellet og den fire naturen: «Kristiania gnistret med lys som ikke lot sig tælle. Det var som alle himmelens stjerner hadde faldt ned paa jorden» (Fønhus 1919, 115). Her ser vi både en fascinasjon og en fordømmelse av byen. Gjølmyr er først spent, og de glitrende lysene blir sammenliknet med stjernehimlen, men illusjonen brister like etter. Det er et apokalyptisk bilde der himmelen har falt ned. Gatene er støvete og bråket begynner til samme tid, hver dag. Gjølmyr ligger i storbyen og vrir seg om

natten. Lovparagrafene står spent i hodet på ham: «Aa, bare en eneste bevistløs nat, en nat uten drømme, uten det mindste som hadde med tilværelsen at gjøre!» (Fønhus 1919, 109). Byen er primært ødeleggelse, og ikke en evig transformasjonsprosess, snarere er den preget av takt og rutine der de samme hendelsene skjer hver dag.

Etter en omgang med sykdom noen år tilbake, har Gaupa ikke vært i samme form. Når han strekker seg for langt, får han pustebesvær og smerter i brystet: «fra den tiden av kjendte Gaupa at naar han sprang rigtig graadig, da kunde det med ett fly en fin, grann synaal gjennom høire lungen. Denne synaalen var saa fortærende [...] Nu kjender han igjen synaalen» (Fønhus 1921, 45). Smerten blir ikke betegnet som *en torn i kjødet*,<sup>91</sup> eller andre smerter, men spesifikt en *synål*. Det samme som Gaupa bruker i arbeidet når han lager sko. Det opprettes derfor konnotasjoner mellom smerten som er livshemmende, og arbeidet – som også er det. Skomakerarbeidet er puslete og lite maskulint. Ikke bare er det en nål i lungens hans, den lager også sting i kroppen: «Det blir saa leit med denne synaalen i lungen. Den kommer saa lynende fort og uventet at kroppen likesom kvækker med det samme den faar stinget» (Fønhus 1921, 46). Den symbolske synålen blir dermed en tilknytning til sivilisasjonen, og det svakelige, samt en påminnelse på at en *ikke* er ute i det fri.

Der det faste arbeidet bl.a. blir dyrket i *Markens Grøde*, blir det i *Trollelgen* heller framstilt som en pine og noe svakelig. Gaupa er av yrke skomaker. Han er dyktig til arbeidet, men klarer ikke å opprettholde en struktur i arbeidet. Mismotet mot å stå opp hver dag og utføre det samme repetitive arbeidet blir for sterk:

Sjur skulde messom være skomaker, og en snaal kar var han til at haandtere baade syl og tråd. Men hvad hjalp det at ha skoene sine til ham naar han aldrig gjorde dem færdige? Om han fik dem i potetesgravningen om høsten, kunde man ikke vente dem igjen før gauken gol. Derfor fik han mindre og mindre at gjøre, og Gud vet hvad han levde av. (Fønhus 1921, 22-23).

Selv om han er dyktig, er ikke skomakerarbeidet sjelelig viktig for Gaupa. Det Gaupa nyter og lever for er jakten. Det er å være ute i det fri: å traske, spore og sanse. Skomakerarbeidet er i det verste tilfelle hans okkupasjon, noe han må bedrive for å få en ellers delvis selvforsynt tilværelse til å gå rundt. En kan omtale det som en type surrogataktivitet.<sup>92</sup> Det er noe han prøver å finne mening i, eller som han *må* gjøre for å overleve, selv om han direkte ikke skaper mat eller ly til seg selv ved. På tross av at han får færre kunder med tiden, hopper arbeidet seg lett

---

<sup>91</sup> Som apostelen Paulus hadde: «[det er] gitt mig [Paulus] en torn i kjødet, en Satans engel» (2 Kor, 12, 7; 2011).

<sup>92</sup> Surrogataktiviteter blir av Ted Kaczynski (også kjent som «Unabomberen») definert som fånyttede aktiviteter mennesker gjør for å oppnå et kunstig mål, for å unngå den psykologiske lidelsen en møter i sivilisasjonen (1995).

opp grunnet hans enorme ineffektivitet. Da han blir frisk og vital etter sykdomsforløpet, står det igjen uferdig arbeid i koien:

Etter den historien paa Morsætra var ikke Gaupa sig selv lik hele vinteren frem. Han holdt sig mest inde og gjorde sko, blev saa fort hukrete om han skulde drive ute. Kroppen hans var likesom blit saa grésen at han syntes det blaaste tvers igjennem den. Men han bes'net da fremefter vaaren; for det var med ham som med et livskraftig træ; om det fik et saar, fløt kvaen ut i det, og træet ble like bra igjen. Paa samme viset gik det med Gaupa. Svakheten groidde han ut av sig, smaat men sikkert. Og næste høsten stod gamle sko igjen i haugetal under sengen og venetet paa at bli stelt med (Fønhus 1921, 82).

Med en gang Gaupa blir frisk igjen slutter han derimot å være skomaker. Han er kun skomaker når han er *svakelig*. Av medisinske årsaker, er det selvsagt ikke lurt å gå ut og jakte når en er svært syk og svakelig. Men skomakerarbeidet er ikke utelukkende noe han bedriver når han *er* svakelig. Det har også en direkte sammenknytting til det svakelige – og oppretter konnotasjoner til at det selv *er* svakeliggjørende.

### 6.3 «Det vilde jaget»

«Det vilde jaget» er en heseblesende jakt som pågår over tre dager. Under den veksler Gaupa mellom en enorm drivkraft etter dyret, men også perioder preget av utmattelse og en fullstendig avmakt. Han blir presset til sine ytterste grenser, ser syner og bytter om å se på landskapet som en magisk herlighet, og et mer mekanistisk syn. I dagslyset blir han mer og mer sikker på at det er en ordinær elg han jakter, og kaster fra seg det overnaturlige; parallelt med dette, blir prosaen mer opptatt av tiden, før han faller hen i enorm begeistring for landskapets dynamiske karakter og hopper rundt i barnslig glede. Denne kontrasterende vekslingen skal vi undersøke nærmere. Ved andre tilfeller maner han derimot frem en individsprengende villdyrkraft i seg, der han forsøker å redefinere seg i henhold til bygden. Dette blir også gjenstand for en videre analyse.

Jakten starter med scener der naturen blir fremstilt som en veldig katedral eller arena, der en kamp for livs og død skal forestå med klokker som teatralisk ringer jaktens start: «Dette er begyndelsen. Stueklokkene i Motdalen singler syv langsomme slag og peispipene føder let røk op i graaveiret» (Fønhus 1921, 104). I høystemte skildringer tegnes fjellandskapet rundt: «Og morgenstille svømmer aasene vestover mot Rédalsfjellets snaurakte kropp» (Fønhus 1921, 104). Men tiden går, og Iblandet ulike delirium traver Gaupa rundt i en hel dag. Han sjekker stadig tiden, og blir etter hvert fullstendig utmattet. Han tar opp skreppen, spiser litt, men det smaker ikke, og han begynner å fundere:

Helt siden jagten begyndte har Gaupa ikke tænkt større paa at det er noget andet end en vanlig elg Bjønn strir med; det følger ikke let mystiske forestillinger med et anstrengt sprang i fuldt dagslys. Dessuten er hjernen ogsaa blit merkelig tom og slap; det er som har han svettet ut evnen til at tænke. Han har følelsen av at han gaar med skodde i hodet og at tankene ikke finder ut av



den; de arbeider bare med det som er like foran benene paa ham, med lændet og med selve losen (Fønhus 1921, 115).

Med idéen om at Rauten ikke er overnaturlig og at elgen er «ordinær», følger også en avmystifisering av resten av naturen, som gir ham et tomt sinn. «Pjutteret» stopper når Gaupa tenker på Rauten som en ordinær elg, det stopper også han er på jakt med Hans Braathe som forneker skogens mystikk. Gaupa blir åpenbart imponert av den overklasse mannen og sier seg enig med at det er elg som alle andre. Fortelleren kommer med en sterkt ladet bemerkning til dette: «Og Gaupa synes at overfor denne karen kan han ikke vise at han er overtroisk. For overtro, det var for gammelt det nu, blant de fine» (Fønhus 1921, 89-90). Gjennom jakten med Braathe er det ingen overnaturlige hendelser. Den overdådige naturskildringen stanser, og en finner ingen utgreiinger om fjell, myrer og andre objekter. Naturskildringen mister også sin fortrylling. Den særegne innlemmende innlevelsen og -vielsen er forutsatt at en holder naturens mystikk framfor en, at deltar i forestillingene. Gaupa henfaller til et nært mekanistisk syn på omgivelsene, der ingenting blir klart lenger. Han mister kommunikasjonen med landskapet.

Men når Gaupa kommer over Bjønn og Rautens spor, følger han «sporene i en slags barnslig glæde, mister dem og finder dem igjen, og ret paa Tredalen bærer det. Han har ikke lenger noen tanke om tid nu» (Fønhus 1921, 119). Gaupa mister alt begrep om tid når han er i jaktens øyeblikk. Tiden flyr når en har det gøy, men i en «klagesiansk», vitalistisk forståelse av verden ligger det dypere mekanismer bak dette perseptuelle fenomenet. Denne enkle gleden og begeistringen ved individuelle øyeblikk er nettopp det Klages mener med *urbilder*. Det er en re-kalibrering til et primitivt, eller i dette tilfellet, et barnslig tankesett, som gjør det mulig å avlære og gjenoppdage den levende verden som befinner seg rundt Gaupa. Denne rettetten fra klassifisering og dissekering av verden, fører Gaupa i en liten stund, tilbake til naturens egen rytme, og glir inn i ett, utenfor en mekanisk tidsforståelse. Når Gaupa er uthvilt, blir sporene – tegnene ikke faste. De beveger seg:

der staar altid fárene, og det er noget levende ved dem. Hvert tryk efter klauvene har en bevægelse fremover. Det ene sporet jager det andre, fra li til li, en endeløs jagt. Dette underlige levende fáret holder stadig iveren varm i Gaupa; det er som at snu det ene bladet efter det andre i en spændende bok man ikke kjender slutten paa (Fønhus 1921, 131-132).

Vi vet godt at spor endrer seg, som romanen selv påminner oss om, jevnes de etter hvert i jorden, eller blir dekt av høstrødt løv. Men bevegelsen skissert ovenfor har en annerledes karakter. Disse sporene regelrett beveger på seg, forflytter seg gjennom stien og drar seg frem etter hverandre. Bevegelsene til Rauten – fraspark og nedtråkk er en flyt som danner ringvirkninger i nedslagsfeltet. Det er som energien fra dyret forplanter seg i marken hvor den har tråkket. Han

fortsetter i en voldsom innlevelse, og når han hører kirkeklokkene i avstanden uttrykkes det i en triumferende tone: «Nu først, husker han at det er søndagen, i dag, for almindelige folk ja, men ikke for ham» (Fønhus 1921, 134). Gaupa er utenfor tidsregningen – utenfor rutinen. Søndagen er hviledag der resten av bygden verner om det gudstjenestelige liv. Gaupa har derimot brukt dagen i en blind hedensk soldyrkelse der han går: «ret mot solen og vet ikke hvad fjeldet omkring ham heter» (Fønhus 1921, 133). Tiden og dagsregningen, eller rettere sagt mangelen av dem, er markører for hvordan Gaupa blir definert: i opposisjon til bygden.

### **6.3.1 «han bærer navnet med hæder» – zoomorfisme som selvrealiseringsprosjekt**

Vi har nå sett at Gaupa skiller seg temporalt fra resten av bygden. De mest intense scenene i den tre dagers lange jakten oppstår derimot når han drømmer om å bringe dyreskrotten inn i bygden. De små stikkene som kommer opp gjennom romanen belyser at forholdet mellom Gaupa og bygden er mer komplisert enn Brandrud hevder, som mener Gaupa lever «utenfor det menneskelige fellesskap» (1993, 87). Når Gaupa tar opp jakten på Rauten, er ikke ambisjonen selve jakten, og å ta elgen, men hederen han hadde fått av bragden. Det er ikke en handling han vil gjøre for sin egen sinnsro, han ser til bygden for å konstituere seg selv:

Men er det ikke slik at folk har sat klængenavn paa ham, ja saa piskade skal de ikke ogsaa maate erkjende at han bærer navnet med hæder; for nu skal han synde dem at han er Gaupe, at han kan holde paa der andre stuper. Over alle de skoger og fjeld som findes skal han jage elgen med de svære skovlehornene og den fredløse svenskesjælen. Og naar han kommer attende til Motdalen, klærne i filler, blod paa fingrene, da skal nyheten fræse som varme over bygda at nu er Rauten skutt (Fønhus 1921, 116).

Det er ikke Gaupa som har gitt seg navnet selv, det er det bygden som har gjort. Ut fra hans raseri, er ikke betegnelsen enstydig positiv. Den skiller ham fra resten av bygden, som noe *annet*. Denne avstanden fra resten av bygden er altså ikke skapt utelukkende fra Gaupa som vil distansere seg, men også bygden som tar avstand fra en som velger en mer alternativ livsstil. Den geografiske avstanden er selvvalgt, men utdraget viser at den kan sette spørsmål om den sosiale avstanden også er det. Ved å ta tilbake navnet, tvinger han ikke bare bygden til å anerkjenne ham som annerledes. Transformasjonen som han vil vise: at han *er* Gaupe, kan knyttes til en idé om urmennesket som identifiserer seg med villdyret, som sterkere og bedre enn de fortapte sjelene som *Trollelgen* utpeker som degenererte av det sivilisatoriske livet.

Dette er et opprør, og en vei ut fra konvensjonene. Etter Rédalssvenskins død, ser det ut til at han er den eneste hedenske igjen i bygden. Han forkaster «bygdeidealene», samtidig som han har en viss fiksering på dem. Gaupa er en representant for jegeren og en mer primitiv tilværelse. Anormaliteten som Gaupa dyrker, er ingen total frihetstilværelse. Den fører med seg sine egne

problemer og begrensninger, samt en type isolasjon. Han er annerledes fordi han er bedre og sterkere enn dem. Han higer etter å bli pekt ut som noe farlig: «Smaaguttene skulde gløtte beundrende, næsten halvredde paa ham og Bjønn, og gamle kjerringer skulde riste paa hodet og spaa ham ilde» (Fønhus 1921, 99). samtidig som han vil bli sett på «som en godkar» (Fønhus 1921, 98). Han vil være *inne* i periferien, både fryktet og elsket. Det er gjennom motsetningene mellom ham og bygden Gaupa konstituerer seg selv. Nettopp ved å komme tilbake som en blodig villmann blir han noe utenfor, men som de likevel må anerkjenne.

### 6.3.2 Jaktfeber

Under «det vilde jaget» og Gaupas vekslende forestillinger, får Gaupa jaktfeber:

da merker han noget rart paa hændene sine. Han blir staaende og stirre forstøkket paa dem, som kjender ham dem ikke igjen. Ja, for de skjælver jo, og alt han vil de ikke skal gjøre det, saa skjælver de likevel, paa egen haand ... (Fønhus 1921, 121).

Denne skjælvingen er et vanlig jaktfenomen som utløses av stress og adrenalin. Under jakten veksler Gaupa mellom fortvilelse og pågangsmot, utmattelse og energi. En slik nervøsitet kommer derfor ikke overraskende på leseren. Men kan en som leser kjøpe at skjelvingen er utelukkende en fysiologisk stressreaksjon? Sett i lys av drømmene som vi har berørt tidligere, er det nærliggende å anta at det er en psykisk dimensjon til dette anfallet. Leseren får ikke noe håndfast, men romanen spiller på våre forventninger. Er det en skyldfølelse, en frykt, eller en underbevisst solidaritet med dyret som inntreffer ham?

Det er denne uforklarlige skjælvingen Gaupa ikke kan bli kvit, og før han kan ikke skyte paa Rauten. Han mestrer ikke kroppen sin lenger, han er ikke Gaupa lenger; for den rigtige Gaupa, han har aldri skjælvet for en elg, nei saa piskade heller! (Fønhus 1921, 121-122).

Det er særlig vektlagt at han ikke tidligere har skjælvet for en elg. Og det er muligens her det ligger en skam – å skjelve for et dyr man i utgangspunktet skal befinne seg over i næringskjeden. Det strømmer fram en frykt om at en kan mislykkes fordi elgen er hans likemann. Et annet interessant aspekt med hendelsen, er hvordan han mister sin *rytme*; han mister kontrollen over egen kropp. Den lystre ikke ham lenger. Dette fører også til en viss identitetsoppløsning. For hva er han om han ikke klarer å *jage* – å *drepe*? Tilsynelatende opphører han å være «Gaupa».

Jeg mener at fordømmelsen av skjelvingen er en ytterligere distansering fra bygden, nettopp fordi han *er* Gaupe, som vi har sett. Og fordi en medfølelse for elgen, som hindrer jakten – driften, blir sett på som svakelig. Å ikke være Gaupa er en begynnelse på svakeligheten. Det er en tilbakegang til det livsfornektende samfunnet. I passasjene flyter fokaliseringsinstansen sammen. Det er usikkert om det er fortelleren eller Gaupa, som ytrer «piskade». I dette

mellomrommet plasserer romanen seg. Den tar opp skadeskytingen av elg, og mulig jakt i seg selv – for så å avfeie en utstrakt human behandling som svakelig. Og det er her en kan finne en manglende brikke i dette puslespillet som er natursynet til *Trollelgen*.

En anerkjennelse av dyret betyr i *Trollelgens* natursyn ikke å sidestille det med mennesket, og la det få samme rettigheter og behandling. *Dyret* følger naturens evige transformasjoner, å fornekte denne prosessen blir virkelighetsfjernt. Den eneste måten for mennesket å ha en relasjon til elgen, er gjennom å delta i denne prosessen. Å se slik og ha en slik medfølelse med dyr er «kjerring-fakter» ifølge Gaupa, så han forkaster det, likevel kryper det noe fram i underbevisstheten. Ikke at dyret er «menneske», men at det har ønsker, drømmer, følelser. Dette er ubehagelig, men jakten må fortsette.

#### **6.4 Tilbake i samfunnet – en mentalt nedgående spiral**

«Det vilde jaget» ender med tragedie. Kulen som er designert Rauten, rikosjetterer inn i Bjønn og dreper ham. Gaupa går inn i en sorg og langvarig depresjon, som Holmøy (2001) i sin medisinske notis påpeker. Han blir liggende i sengen og lytter forgjeves etter hundens pust, og går seinere gjennom hverdagens ensomme kvaler. Han mister livskraften og lysten på villmarkslivet, og blir deretter ikke omtalt som en skogskatt, men som en stakkarslig, gammel krok av fortelleren «nu var han en tam huskat» (Fønhus 1921, 150). Han har fortsatt animalske trekk, men blir domestisert. Livet han har levd, har vært et resultat av en symbiose mellom ham og hunden. Identiteten er konstruert gjennom samspill med andre individer, deriblant, og mulig viktigst, Bjønn. Når han blir enslig, mister han livskraften, og er bare gaupe i navn: «Gaupa kjendte det var som noe sluknet i ham. Sindet var som et stadig graaveir, ensformig, uten solgløtt. Det kunde ikke lenger bruse, det var dødt og lunkent som myrvand» (Fønhus 1921, 150). En soldyrking er ikke lenger mulig når man befinner seg innendørs; og igjen blir døden knyttet til myren, denne gangen med mer negative fortegn. Depresjonen og domestiseringen er en vekselvirkende prosess, som fører ham dypere ned en allerede nedgående psykisk og fysisk spiral.

I den domestiserte livsførselen, går han ikke lenger på jakt: «Det lyste bare en døsig flatbrænderlampe i Gaupestugu, der luften ikke var let og silende ren, men tung av stank fra lær og skotøi» (Fønhus 1921, 150). Gaupestugu blir ikke lenger en hule han går i hi i, men blir sumpaktig, der tykk, grøtete, miasmisk luft henger over Gaupa. Arbeidet blir beskrevet som kvelende og ødeleggende på ham. I tillegg dras det paralleller mellom den urene luften arbeidet gir og sinnet til Gaupa. Videre blir de kroppslige smertene og alderen også knyttet til det

svakelige syarbeidet: «Naar han sat ved verkstedet sit og arbeidet, kjendte han gigten. Det var som fine, glødende traader blev sydd gennem kroppen: for der laa der noget og gnog og gnog, nogen fortærende kvasse tænder, som altid var sultne» (Fønhus 1921, 151). Attpåtil opptrer også smerten som noe dyrisk og levende, som spiser ham opp sakte, men sikkert, som om skogen har snudd seg imot ham etter han selv har vendt den ryggen. Dyrekjefter blir noe farlig og romanen gjør en helomvending i metaforbruken. Ved å miste hugen på skogen, mister han en del av det som gjør ham levende. Ikke bare mister han gleden ved å være ute i villmarken, men den nye tilstanden tærer på ham aktivt.

#### **6.4.1 Kristendommen og dødsangst**

Vi skal nå se hvordan sivilisasjonskritikken føyer seg sammen med en religionskritisk linje i *Trollelgen*. Gjennom Fønhus sitt tidlige forfatterskap, kan en tydelig lese en nedvurdering av den kristne institusjon. Mangelen på livskraft blir en grobunn for dødsangst. Når Gaupa ikke lenger kan definere seg selv gjennom/med Bjønn, søker han andre måter å få mening eller identifikasjon. Løsningen blir dermed å prøve seg på en kristen tilværelse, som han senere gir opp. I *Der vildmarken suser*, blir kristendommen også presentert som noe svakelig og livsfornektende, som nedprioriterer den jordiske tilværelsen:

Paa ham selv hadde munken likesom stivnet til. Det kunde han se naar han prøvde aa smile til speilet; smilet derinde blev ikke noget smil, bare et mat forsøk – akkurat slik som han mindtes det hos Arne Tøsteinsrud, som hadde gaat med skral helse al sin tid og som altid sukket over den jordiske jammerdal (Fønhus 1919, 116).

Gjølmyr ser seg selv i speilet og ser ikke lenger et livskraftig menneske. Denne livsfattige tilstanden er tilsynelatende et symptom på bylivets stress og frakopling fra en menneskelig natur. Ludwig Klages knytter også det livsfornektende, moderne liv til kristendommen. Ifølge ham, postulerer kristendommen gjennom skapelsesmyten at verden er til *for* mennesket: «Med menneskehedskærlighed og ‘humanitet’ tilslører kristendommen det, den egentlig mener: At alt øvrigt liv er værdiløst, undtagen hvis det *tjener* mennesket!» (Klages 2021, 52), og åpner dermed opp for en grenseløs utnyttelse av naturen. Kristendommen har fjernet sammenhengen mellom menneske og omgivelsene. Det moderne samfunnet: vitenskapen, kapitalismen og naturødeleggelsen, er intet annet enn følge av kristendommen, som igjen er det siste leddet i *geists* (rasjonaliteten) framtreten gjennom historien (Klages 2021, 55). I *Trollelgen* blir de kristne motdølingene beskrevet som trangsynte, naive og hyklerske

Rédalssvenskin hadde ikke ret tro, han trodde ikke skriften purt og rent. Bibelen sa at naar folk døde, saa kom de enten til himmelen eller helvede; ingen motdøling tvilte paa det, og alle motdølinger kom som regel til himmelen, efter liktalene at dømme (Fønhus 1921, 27).

Ironien er selvsagt at Motdølingene spekulerer nettopp om denne fredløse svenskesjelen som farer rundt. Noe som går imot den rene, pure skriftforståelse som alle Motdølinger har. Den fritenkende Rédalssvenskens oppfatning om gjenfødelse blir dømt som bespottelig. Skolemesteren prøver å forklare et det finnes ulike religioner som tenker dithen, «men folk brydde sig ikke en døit om hvad nogen anden religion lærte. Rédalssvenskin var bespottelig» (Fønhus 1921, 27). Videre følger fordømmelsen av svenskens flakkende sjel. Særs knyttes motdølingenes skepsis til døden – og livet etter, men ikke til tilværelsen i deres nåværende tilværelse. Også Gaupa har blitt grepet av en dødsangst når han tidligere har vært nær døden:

Gaupa var rigtig daarlig den gangen; ja Harald Øvrejordet, prædikanten i bygda, Ypperstepresten de kaldte, kom en dag til ham og bad ham omvende sig fordi han var saa syndig. Det er nok mulig at Gaupa var blit omvendt ogsaa, hvis han ikke netop den dagen Ypperstepresten kom, hadde kjendt at nu snudde sjuka sig og drog attende, paa rette leia. Derfor tænkte han det hastet ikke; han fik se litt paa det. Saa bésnet han, og omvendelsen satte han ut med (Fønhus 1921, 45).

Om han ikke skal dø, kan det derimot vente. Redselen går umiddelbart over når han er frisk nok til å faktisk leve, tilbake i sin naturdyrkende tilværelse. Men etter Gaupa blir en «tam huskatt», kommer dødsangsten pilende. Med en mer menneskelig tilværelse, fører det med seg mer menneskelige problemer. Han lever ikke lenger fra dag til dag, men blir konfrontert av et mer helhetlig perspektiv etter Bjønns død. Ludwig Klages setter menneskets viten om sin egen død som en av menneskets store byrder. Gjennom rasjonaliteten, *geist*, har mennesket fått evnen til å dagdrømme, og tre ut av ens temporale plassering (Klages 1932, 161). Et menneske kan ved vilje tenke tilbake på tidligere hendelser, og med vilje (samt uvillig) tenke fremover og fundere på hva som skjer i framtiden:

No animal has consciousness of time, for it is itself a form in which the stream of time manifest itself: man has consciousness of time from moment to moment because he has the fatal gift of contemplating what happens from moment to moment; and he has obtained this gift through the fact that some part of him exist beyond the reach of time and alongside of it (Klages 1932, 199).

Den mer domestiserte tilværelsen til Gaupa er en særlig faktor til dødsangsten. Den kommer beleilig nok når han slutter å ha god tid: «naar det sat aandelige folk inde hos ham, kunde han snakke om hvor fort tiden gik hernede, ja det kunde hænde han slap hørlige suk fra sig mens han sa det» (Fønhus 1921, 152). Tidligere har Gaupa hatt nesten hatt et ikke-eksisterende forhold til tiden: «han ser ut til at ta verden saa ubegripelig travelt, og likevel har faa saa god tid som ham» (Fønhus 1921, 5). Forskyvningen fra en tilværelse som følger naturen rytme og sykliske tid, til en menneskelig tilværelse med arbeid har derimot gjort Gaupa klar over sin egen dødelighet. Han knytter tidligere opplevelser med her og nå. Denne autonome fremkallingen av urbilder fører også til en uro for framtiden, som ifølge Klages, blir ytterligere forsterket av monistiske religioner som kristendommen:

man may be seized by the thought of death and hence by the fear of death in the midst of calm and safety, and, indeed, for at least three thousand years this has happened so often that unending illusions about 'continued existence after death' together with that other ineradicable illusion about unlimited existence, grew out of it (Klages 1932, 198).

Klages hyller en forfedrehedring for å bevare *bildet* (et slags minne) om dem for evig, men fordømmer forsøk i å strekke livet ut i det evige. Det er intet mer enn en egosentrisk hubris. Forsøk på å flykte fra det uunngåelige – døden, som likt alt annet er transformasjoner, er nytteløst, og en trans-temporal, separat eksistens blir derav en løgn (Klages 1932, 209). Det er en flukt fra den materielle verden, og derav et forsøk på å splitte kropp og sjel, som er *Geist*, det samme prinsippet som er skyldig i naturødeleggelse og menneskets tapte fascinasjon for verden. Dette blir for Gaupa starten på en dødsangst, som igjen fører til at han begynner å gå i kirken på sitt syttiende år, men det er nytteløst, boklærd blir han aldri. Mens han sitter på kirkebenken, fantaserer han om dyr og hvordan folkene foran ham minner om bevere og andre dyr. Klærne både binder og adskiller ham til forsamlingen, der han sitter i sitt: «enfoldige blaastripete celluloidstivetøi, uten slips» (Fønhus 1921, 152). Den unaturlige fabrikkproduserte busserullen stadfester en slik unaturlig tilværelse, men plagget er ikke like pent og rent som andres, og han passer verken inn det ene eller andre stedet. Og hva er det kirken preker? Ikke om livet her og nå: «prædikanten stod deroppe og truet forsamlingen med helvede» (Fønhus 1921, 152), men hva de skal frykte og gjøre for å oppnå et evig liv som ikke er i pine og smerte. Etter to år gir han opp og finner seg i sin verdslighet, uten av den grunn å bli kvitt frykten:

Stakkars Gaupa! Han mente det saa oprigtig, han var ingen farisæer; men likevel kjendte han det støt som en egg i sig at han ikke var rigtig frelst, og naar hjertet kom ut av takten og tok til at halte, kunde han bli en ren hare. (Fønhus 1921, 152-153).

Kuttet vekk fra skogens og dens stadig transformative karakter, har Gaupa selv falt offer for tanken om evig liv. Skogen har tidligere vært bebodd av døde dyrs ånder, der en forskyvning av det *uhyggelige* sin betydning har gitt ham en krislende følelse, og en paradoksal behagelig pine. Til tross for dette og hans overtro, har Gaupa i begynnelsen av romanen, aldri opplevd frykt i skogen: «Ræd hadde Gaupa endnu aldrig vært i skogen» (Fønhus 1921, 14). Selv ikke etter hendelsene med Rédalssvenskin. Men når han er i livets høst, opptrer ikke uglen som en representant for skogens kompleksitet og prosesser lenger, i stedet blir den et rent symbol for ulykke:<sup>93</sup>

Men om litt tar en ugle til at tutre i trærne utenfor hytta, og der Gaupa ligger, synes han tutteret kommer fra veggene, fra taket, fra gulvet ... Uglen er en ulykkesfugl og varsler feigd, og Gaupa kjender det tilslut rent uhyggelig med denne lyden (Fønhus 1921, 161).

---

<sup>93</sup> I folketroen og myter er uglers tuting generelt et varsel på død.

Selv etter å ha blitt «klar i hodet» gjennom natten, ligger han våken og lyer. De tidligere ambivalente følelsene er erstattet med en ren frykt – dødsangst. Som om dette sentimentale kapitlet ikke var nok, får han også et spark av en merr under sesongarbeidet. Hjernemassen banker ut fra skallen. Fra den tiden av blir han psykisk uvel og hallusinerer. Utfallet er at han blir «tullete», og etter å ha reket rundt på nabogårder får vi et eksempel på tidlige biopolitiske insitusjoners innblanding: «Fattigvæsenet prøvde faa ham bort paa lægd; men det nyttet ikke; Gaupa strøk ret og slet hjem igjen til Gaupestugu, og der puslet han med sylen og bektraaden og greidde sit ganske bra» (Fønhus 1921, 155).

#### **6.4.2 Flukten fra fattigvesenet**

Selv om Gaupas strabaser fører ham i periferien av samfunnet, er han likevel en del av det. Han vandrer rundt og driver både med drukkenskap og en form for betleri. Slikt løsgjengeri var ikke akseptert på midten av 1800-tallet.<sup>94</sup> Fattigvesenet, som «ga rett til å leve, men heller ikke stort mer» (Nordstrand 2014, 203), prøver å blande seg inn, men dette er noe Gaupa motsier seg. *Lægd* var en fattigomsorg der vanskeligstilte personer ble sendt fra gård til gård. Men fattigvesenet på 1800-tallet var ikke bare hjelp, men bestod i like stor grad av tvang. Fra en protestantisk arbeidsmoral la institusjonen opp til «at også de som var gjenstand for offentlig omsorg og sanksjon, skulle arbeide så langt det var mulig» (Nordstrand 2014, 96). En måtte altså gi fra seg sin autonomi. Fattigvesenet har som arbeid å holde ham i live, men dette er ikke noe *liv* for Gaupa, det holder ikke at hjertet banker og pumper blod. Løsningen blir derfor å flykte der fattigvesenets klør ikke når. Individets frihet ligger igjen i skogen, gjennom en *waldgang* der han bryter teknologien og sivilisasjonens lenker.

Fattigvesenet førte med seg stort stigma, og en forestilling om at en ikke klarer å ta vare på seg selv. Sett vekk fra den sosiale skammen, problematiserer en slik avmakt også selve spørsmålet om liv. For å forstå dette synspunktet må vi se liv ikke bare som en kvantifiserbar størrelse som er eller ikke er. Livskvaliteten er vel så viktig. Satt på spissen med moderne eksempler kan en se til mennesker i koma som befinner seg i en vegetal tilstand. Er de virkelig *levende*? Hjertet går, så det er et ja fra et medisinsk perspektiv, men hva med et filosofisk? *Trollelgen* sitt perspektiv på hva som er levende er snevrere enn denne skisseringen. Er Gaupa, som på flere måter befinner seg på terskelen mellom dyr og menneske, underlagt den samme kampen for tilværelsen som dyr? Når en rev blir gammel, treg og ikke klarer å skaffe seg føde, dør den. Det

---

<sup>94</sup> «Utbygging av et offentlig fattigvesen hadde som premiss at betleri skulle opphøre. Det var forbudt under trussel om tvangsarbeid og tukthus» (Nordstrand 2014, 76).



er intet moralsk forkastelig med dette – det er naturens lov. Å ta imot en slik hjelp, blir derfor en form for humanisering av Gaupa, og tilsynelatende – det samme som å dø – om ikke en åndelig død. Har en skogskar som Gaupa rett til å leve, når han ikke klarer å forsørge seg selv?

Det er klart at *Trollelgen* problematiserer hva liv egentlig er, og utfordrer en kvantifiserbar måling i bankende hjerter og pustende lunger. Men hvilket syn forfekter den på motdølingene? Gjelder en slik definisjon for liv også for dem, eller er det særskilt Gaupa som er underlagt slike krav? Et mer spesifikt spørsmål er om romanen ser på dem som *levende* eller døde. Det er få direkte utgreiinger om bygden, og nettopp i denne uinteresserte mangelen av skildringer om dem kan en spore en holdning. Som vi har diskutert tidligere *krafser* de seg til livet: «I Motdalen bor folk; de krafser sig gjennom livet saa godt de kan, og naar de dør, kjøres de til den gamle tjærebrædde stavkirken, som kalder dem tilbake til jorden med mørke alvorlige klokkeklemt» (Fønhus 1921, 22). Det er intet evig liv som venter dem. Kirken forfekter en løgn. De skal som dyrene og resten av skogen jevnes med jorden. Forgjeves prøver de å holde på livet – de er ikke *levende*, i *Trollelgens* forståelse, og en innestengte sjelsfattig tilværelse – de er bare levende i sin kropp

Hva skjer med et samfunn der det ikke lenger foregår naturlig seleksjon? Der fattigvesen og støtteordninger for enhver pris skal opprettholde det biologiske livet? Et slikt syn finner vi i Carrels *Mennesket, det ukjente* (1937), der han bl.a. spør om vi *egentlig* er tjent med en lavere barnedød (Carrel 1937, 21). Bygden er påvirket av Gaupa, og enhver benevnelse av den må sees i sammenheng med at Gaupa blir frontet som et nærmest overmenneskelig ideal. Et liv som har kjempet seg gjennom naturen og fortjent sin plass. Gjennom disse passasjene kan vi glimte anti-humanistiske tendenser. Og en dose sosial-darwinisme. Dette er tanker som i dag ikke er stuerene.

#### **6.4.3 Naturødeleggelse og hytten**

Gaupas tap av livskraft får også konsekvenser for naturskildringen som inntar et annerledes perspektiv på skogen. Grunnet *Trollelgens* tidsmessige diegetiske plassering, vier den ikke like mye kritikk mot et stadig mer mekaniserende samfunn, med naturødeleggelse, slik som den sterkt polemiske *Veien over fjellet* (1937b), som går på frontalangrep mot bymennesker og alle teknologiske nyvinninger etter 1920. Dette betyr derimot ikke at den er ikke-eksisterende. Utover romanen, når tiden flyter over ødemarken og de to hovedkarakterene blir eldre, trekker Rauten seg stadig mer tilbake til den dype skogen «der gamle tider endnu ligger og drømmer»

(Fønhus 1921, 149). Der han ikke kan høre øksehugg fra mennesker. For tiden er på frammarsj og med den, forsvinner stadig mer og mer skog:

For nu tar skogene i Rédalen til at grésne; tømmerkøiene gror op av jorden og sender uro fra sig. Gamle trær er døde, har skiftet tilværelse og er vandret bort fra Rédalen. Stubbene staar igjen efter dem, tid og veir æter paa stubbene; soppen slaar ned paa dem som korp paa selvdødt, raatnende dyr (Fønhus 1921, 149-150).

Utdraget spleiser sammen fortelleren som en egen størrelse, og Rauten som fokaliseringsinstans. At de *gror opp*, er et uttrykk for tømmerkoienes egenart, at de *kan* stå som en slags harmonisk forening mellom natur og kultur. Men de gror for fort. For elgen er tømmerkoiene alt annet enn naturens ro. De er forstyrrende elementer som dufter menneske – angst. Den troskyldige skildringen prøver ikke bare å nærme seg elgens perspektiv, men setter føringer for en ambivalens til skogshogsten som konsept, samt trærs status og liv. Det blir ikke objektivt skrevet at de *er hogget ned*; de har bevegde seg vekk og er dermed ikke døde, de har bare skiftet form.<sup>95</sup> Men dette blir kontrastert med hvordan de små organismer bryter ned større.<sup>96</sup> Sammenlikningen med råtnende dyr skaper samtidig et dystopisk bilde, og trer inn som en fortellerkommentar som tar en tydelig dømmende posisjon for hogsten og en modernitetsforakt for en stadig ekspanderende kultur som ødelegger skogen og natur. I sitt forsøk på å innta dyrs perspektiv blir det derfor opprettet et radikalt natur – kultur skille. Enhver framtrede av byggverk og manipulering av urskog er en forstyrrelse. I mer fortellerorienterte ytringer er det et klart faremoment ved skogshogsten, der øksen eter med sin «staalkvasse kjæft» (Fønhus 1921, 149). Er det det regelrette antallet av dem, som gjør dem til forstyrrende elementer? Gaupa har selv flere tømmerhytter,<sup>97</sup> og det eksisterer flere i dalføret som han bruker. Hvorfor er ikke disse nevnt negativt?

Ellen Rees i *Cabins in modern norwegian literature*, sporer i *Pan* av Hamsun og *Skoggangsmann*, en maskulinitet med fascinasjon for jakt, erotikk og det skitne, som samtidig prøver å gjenopprette et pastorale-ideal. Rees leser den beskjedne hytten til Hans Trefothaugen inn i Foucaults begrep: *heterotopia of crisis og deviation*. Hyttene er «by and large heterotopias of compensation, imagined into being as an antidote to the growing pressures of modernity. They are masculine spaces where the protagonists attempt to live by instinct rather than social convention» (Rees 2014, 114). Slik leser hun hytten som et sted åpent for en avvikende og

---

<sup>95</sup> Om skogshogsten kan ha nytteverdi – å skape, en kan stille spørsmål om *hvem* som har bruksrett, men det er nok heller et spørsmål om mengde og omfang.

<sup>96</sup> Utdraget er også den eneste gangen soppraket blir nevnt som objekt, og ikke en ren sammenlikning, som er når Gaupa sitt skjegg blir kommentert som å likne på lav (Fønhus 1921, 4).

<sup>97</sup> Både Gaupestugu og Taterkjennyhytta. Han overnetter i tillegg på Morsætra, samt andre ly han finner.

normbrytende livsførsel (Rees 2014, 109). Fønhus' økokritiske potensial ligger i hvordan hans mennesker blir dyr, og går inn i naturen, snarere enn å prøve å dominere den (Rees 2014, 112). Selv om lesningen av hytten som et sted for utfoldelse og fri livsførsel er relevant i henhold til *Trollelgen*, er ikke Rees påpekning av hvordan Trefothaugens hytte ikke dominerer, men smelter sammen med omgivelsene sine, direkte overførbare til Gaupas hytte. I *Skoggangsmand* er den bygd i inn i en hule, halvt menneskeskapt, og halvt naturlig skapt. Gaupestugu er en reell hytte av laftet tømmer.

Martin Heidegger i *Building Dwelling Thinking* (Heidegger 2001), ser på hvordan byggverker har mistet sin nærhet til miljøet rundt seg.<sup>98</sup> Bygging kan være oppreising av fysiske konstruksjoner. En dvelende bygging, eller bare: dveling, er noe som fasiliterer en naturlig vekst og harmoni. Å *dvele* er et pleiende forhold med det rundt oss, der vi preserverer omgivelsene. Det er å være og fortsette å være *med* ting og omgivelser; en muliggjøring av å holde verden som den er, og en anerkjennelse av sin egen endelighet. Gaupestugu er reist nært en elv, uten hensikt om å fjerne elven, og med visshet om at elven med tiden vil bryte den ned: «Stuen staar saa like ut i elvekanten at naar vaarfloppen er rigtig stor, skvaler vandet helt ind paa stuevæggen» (Fønhus 1921, 22). Gaupas hytte og andre utgir tydeligvis ikke den samme uroen. Rauten opptrer i nærheten av både Morsætra og Taterkjennhytta. Det er mulig disse byggverkene er mer beskjedne, både i antall, konstruksjonshastighet, men også i bruk, der Gaupa føyer seg inn i rekken med andre rovdyr som lever i skogen. Tømmerkoiene som reises opp er utelukkende middel for å fortsette tømmerhogsten av skogen, og er ikke laget for at folk skal *bo* i dem, slik en bor i hus. De er for å *huse* arbeidsfolk.<sup>99</sup> De er ikke bygget for å bevare omgivelsene, snarere tvert imot. De er skapt for en kontinuerlig fjerning av omgivelsene. Skogshogsten ser på skogen som forgjengelig, og representerer med det også det kapitalistiske samfunns framreden. Den organiske, sykliske tiden opptrer som en kontrast til den fragmenterte, lineære, historiske tiden som en finner i sivilisasjonen og byene, men blir bit for bit innhentet av moderniteten jf. hvordan Bakhtins presiserer at det alltid lumsker en ødeleggelse rundt idyllkronotopen:

The destruction of the idyll may be treated, of course, in a multitude of ways. The differences are determined by differing conceptions and evaluations of the idyllic world rapidly approaching its end, as well as differing evaluations of the forces that are destroyig it – that is, the new capitalist world (Bakhtin 1981, 233).

---

<sup>98</sup> Heidegger kommer fram til dette gjennom en etymologisk undersøkelse av ordene (og rundt dem): dveling og bygging.

<sup>99</sup> De kan heller kategoriseres som en 1800-talls-ekvivalent til brakker.

Rédalen og myrene rundt er et sted som tilhører en syklisk tid, der det pågår en kontinuerlig skapelse. Sett vekk fra Hans Braathes besøk, er det så godt som isolert fra resten av verden. Naturskildringen gir inntrykk om at det har eksistert for alltid, og skal fortsette å eksistere slik. Dette kan leses jf. Med Bakhtins kronotop-taksonomi.<sup>100</sup> Som kategoriserer hvordan tid og rom danner en større helhet sammen. Nærmere bestemt kan vi finne sammenfall med idyllkronotopen. Gjenkjent ved harmonien til ett sted der livet både oppstår fra, og går ned i. Hvor det menneskelige livet smelter sammen med naturen og dens sykluser, og danner en unison rytme (Bakhtin 1981, 226).

### **6.5 Det siste jaget – en metamorfose**

Bokens siste kapittel, tar for seg en siste jakt eller kamp mellom Gaupa og Rauten som ender med en død i omfavelse. Under dette jaget går Gaupa gjennom en særlig zoomorfistisk forvandling. Etter flere år i ørste og en demensliknende tilstand drar Gaupa ut til Taterkjennhytta der han blir klar i hodet igjen. En ugle tuter, og han kjenner det kaldt nedover ryggen, men med ett: «kaster den gamle manden fort og uventet paa hodet, støer hændene mot bænken og reiser overkroppen. Øinene mister det sluknete draget de har faat i det siste; de blir kvasse» (Fønhus 1921, 161). Gaupa er allerede var omgivelsene før fortelleren får introdusert lyden. Han hører et veldig dyr trakke gjennom skaren, og blir igjen et stort, vilt kattedyr. Øynene blir sylskarpe, og han går han ned i en nærmest firbent posisjon med lutende rygg, der han støtter seg opp på dørkarmen: «Han slipper føttene ned paa gulvet og blir staaende i døren, fremoverbøid, med begge nævene i dørkarmen over hodet» (Fønhus 1921, 162). I dørkarmen står han i startposisjon, øynene blir etter hvert fulle av hat og tennene flekkes: «Han gaper opp så det syner i tandgardene, der alle tændene endnu sitter i tandgardene» (Fønhus 1921, 162). Da han forstår at det er Rauten som er utenfor hytten, både hvisker og hylter han navnet som «fra en utlevd, havblind dyrehund naar den uventet stuper paa storvildt, et hyl i begeistring, en sluknende ild som fræser op» (Fønhus 1921, 162). Han tar til seg dyretrekk og mister kontrollen over sin egen kropp og stemme.<sup>101</sup> Gaupa henfaller til dyrets instinktive atferdsmønster, i grandiose metaforer er det flammer, og lys som tennes i ham. Kroppen blir igjen full av vitalitet, og smertene forsvinner hen i øyeblikket:

---

<sup>100</sup> «In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. The intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope» (Bakhtin 1981, 84-85)

<sup>101</sup> Hylet blir hørt av elgen og skremmer den. Det er derfor ikke gunstig eller gjennomtenkt i et jegerperspektiv. Hylet er instinktivt.

krop og sjæl flyttes aar tilbake i tiden; det er ingen gigtstøl kall som springer der barhodet ind mot solrenningen; nei, det er en kar med spillende muskler og skummende blod, en bustet vildmand som jager et dyr for at æte det og klæ sig med det. (Fønhus 1921, 163).

Gaupa skal dog ikke spise Rauten, han er bare interessert i å drepe, og sammenlikningen med en matauk-jakt blir arbitrær. Gaupa løper ut av hytten etter Rauten. Han flyter lett over snøen, og tar elgen snart igjen jf. gauper som flyter over snøen med sine store poter.<sup>102</sup> Han henger seg fast i elgeryggen og stikker dolken ned i ryggen på Rauten. Mens han henger på ryggen, tar han i bruk luktesansen. Han sniffer inn elglukten og «og beruses av den som et rovdyr» (Fønhus 1921, 165). Han kan nesten kjenne blodets pumping fra dyret han henger i, og får lyst til å hugge til med tennene: «han ligger bøiet fremover halsen paa Rauten, som vil han bite efter elgestrupen» (Fønhus 1921, 165). Dette er akkurat slik gauper henger seg rundt halsen på større byttedyr.<sup>103</sup> Han er ingen gammel krok lenger. Det flommer av dyriske fysiske karakteristikk: «Under næsen stritter mundskjegget som lange veidehaar» (Fønhus 1921, 165). Han sikler som et dyr etter føden, og det renner brunt tobakkslev fra munnen (Fønhus 1921, 166).

Prosaen under scenen har ingen avstand til stoffet og befinner seg i vel så mye rus som Gaupa selv. Det er en heseblesende passasje. Når Gaupa hugger kniven i Rautens rygg, verken skriker eller roper han; Gaupa «hvæser» (Fønhus 1921, 167). Han er adskilt fra tenkingen og: «sætter i et langt ul, den gamle manden, og ulet synker ned i vaarsusen fra Réddøla og ætes op av den» (Fønhus 1921, 168). Mens han rir på elgen, tar vinden tak i skjorten : «og poser den ut over ryggen» (Fønhus 1921, 168). Prosaen danner et bilde av at han skyter rygg. Han drar på seg både hunde- og kattetrekk, og blir en kimære av ulike dyr og livsformer. Kommentaren: «Han rir der i en rus, langt fra alt og alle» (Fønhus 1921, 168) blir ikke bare uttrykk for en dionysisk villdyr-rus, men et regelrett hamskifte. Han kaster fra seg de menneskelige aspektene, og opptrer på terskelen mellom menneske og dyr. Denne forvandlingen fører til uklarheter: «Nu er Rauten og Gaupa begge dyr, det ene født og fostret av skogen, det andet et menneske som skogen har gjort til dyr igjen.» (Fønhus 1921, 164). Selv om karakteristikkene om den førstnevnte er nærliggende å tildele Rauten. Kan beskrivelsen passe for begge. Om en godtar en identifikasjon mellom Rauten og Réddalssvenskin, kunne en fint betegnet elgen som «et menneske som skogen har gjort til dyr igjen». Hvem som er hvem i beskrivelsen er derfor ikke entydig, og skillet mellom hva som er hva, og hva som er menneske flettes sammen.

---

<sup>102</sup> «Den har lettest for å lykkes i tung snø, hvor byttedyret synker i» (Ellefsen 1980, 61). Gaupen har store poter som gjør at han lett kan trekke opp på skaren.

<sup>103</sup> «Store dyr angriper gaupa bakfre, hopper opp på ryggen til det og biter fra denne posisjonen byttedyret i strupen [...] Hvis gaupa mislykkes i å nå strupen med bitt, hender det den biter i nakken» (Ellefsen 1980, 60)

Kanaliseringsen av disse dyrisk overmenneskelige trekkene er en sammensmelting med omgivelsene, der han fratrer sin egen menneskelighet.

### **6.5.1 Døden som en form for skapelse og kosmogonisk eros**

Gaupa er til stede både ved elgens fødsel og død. Begge gangene bruker han den samme kniven. Det første Rauten som kalv kjenner, er smerte fra den. Enda før solstrålene treffer og varmer ham: «Den samme kniven som nu sitter der i elgekroppen, den samme kniven møtte Rauten samtidig med det første dagslyset [...] det er bestemt at det ogsaa skal svi Rauten i kroppen under dødsspranget» (Fønhus 1921, 167). Hendelsene blir lagt fram som de er en del av en lagnad. Det er forutbestemt, og det er omtalt som dødsspranget *før* de dør. Bevisstheten som er klar over, eller som styrer dette, ser ut til å være solen, eller kosmos: «Det visste kanskje de matrøde solstraalene» (Fønhus 1921, 167). Rautens liv blir deretter plassert som en brikke i skogens prosess:

Men nu har Rauten levd livet. Trær og gras, luft og vand har git ham sit, som de nu kræver tilbage. Rauten er gammel; over det tungsindige hodet er solegladet slukneyt; nu gaar han ind i den lange, lange natten, som aldrig vaakner ved nogen gry i øst. Mangfoldige elger har han skapt, og de fleste er vandret foran ham ind i skyggelandet. Nu er det hans tur til at komme efter. Skogene i Rédalen har ikke lenger bruk for ham. Benene er blit støle, han er stuttere i stegene, han er ikke længer noget rykende uveir naar brundetiden kommer. Musklene synger ingen vild sang fra bundløse kraftdybder; flommen i ham er faldt og kan aldrig vokse igjen (Fønhus 1921, 167).

Begge er i livets høst. Gaupa befinner seg i grenselandet på det en kan kalle som *verdlig liv*, når han går halvdement rundt i bygden. Rauten på sin side, har fått livet skjenket av skogen. Nå er det brukt opp, og skogen krever det tilbake. Om begge skal dø, er det da riktig å hevde at «Å drepe Troll-Elgen er å drepe noe av seg selv» (Brandrud 1993, 81)? Nei. Døden mellom dem er snarere enn union og tilbakeføring av livet. Det er en forutbestemt handling og skogens natur:<sup>104</sup> «Slik er tiden derinde hvor dyr fødes, æter hverandre og dør» (Fønhus 1921, 148). Gaupa får oppleve en siste dionysisk rus – en heroisk død, og Rauten fjernes når syklusen dømmer ham overflødig.

Dette er symptomatisk for et vitalistisk verdensbilde, der *livet* – den levende materien, ikke dør og blir livløs, men endrer form. Døden er én form for transformasjon og bevegelse, og dermed en manifestasjon til livet: «the word transformation also includes dying» (Klages 2022, 191).

---

<sup>104</sup> I samisk reindrift er øremerking ikke en identifikasjon av individet, men viser hvem det tilhører (Beach 2008, 91). Folk i bygden, informerer Gaupa når han har sett trollelgen, som om Rauten tilhører Gaupa (Fønhus 1921, 96). Øremerkingen kan også indikere eller skape et særlig bånd mellom mennesker og dyr. Slik at den enes velbehag avhenger av den andres, og når dyret dør, dør mennesket også (Frazer, 1922, p. 894). Gaupa og Rauten ser også ut til å være gjenstand for en skjebnesammenknytning.

Rauten rykker og endrer form selv etter han faller om: «indi ham bobler og laater det noget, som naar hulbækker bobler under myrtoften. Med ett krymper hele elgekroppen sig sammen og retter sig voldsomt utigjen. Saa stivner den» (Fønhus 1921, 171).<sup>105</sup> Det spirer så liv ut fra ham: «Men paa skaren ved siden av dem er det likesom sprunget ut nogen røde blomster... Sommeren kom nok tidlig til Rédalen dette aaret» (Fønhus 1921, 171). De røde blomstene er åpenbart blod i marken, men blodsutgytelsen gir også nytt liv til den. Eufemismen peker på hvordan blodet blomstrer og beveger seg, endrer form til røde blomster, for snart å oksidere, bli brun og jevne seg med jorden. All skapelse krever død, og alt vender tilbake til bunnen av næringskjeden.

Fortelleren av-individualiserer deretter hele scenen: «Denne dagen er ikke annerledes end mange andre.» (Fønhus 1921, 171), og i en siste «ut-zoomingsmanøver» vendes blikket på dalen til et fjerntliggende perspektiv: «Det er en dag i mai, da vaaren ligger og trækker veiret nede i de store dalene. Heggen blømer, skyer duver langsomt over blaa-himmelen» (Fønhus 1921, 171). Vi er tilbake til romanens begynnelse. Perspektiviseringen er i konteksten individutslettende, som døden er: da den fordrer at ens materie flyter ut i ens omgivelser. Det er en konstant skapelse. Solen reiser seg på himmelen: «Morgensolen kommer i toppene, leter sig forsigtig nedefer trærne, naar jorden, smyger fremover og snuser nysgjerrig paa manden og elgen» (Fønhus 1921, 171). Dagen gryr og det er vår, knoppene skyter opp gjennom skaren og trærne spiler ut sine grønne knopper.

Idéen om en union blir ytterligere underbygget av posisjonen de dør i: «Gaupa og Rauten sover jevnside derinde, og Rauten ligger med hodet like ind under bringen paa Gaupa, som vil dyret hvile hos ham» (Fønhus 1921, 171). Etter Rauten har sparket livet ut av Gaupa, faller han ned ved siden av ham. De to ligger der som i en omfavelse. Stillingen signaliserer på flere måter en form for lykkelig slutt. Men ikke uten tvetydighet. Vi blir servert en sentimental finte, der Rauten viser en slags nåde mot mannen foran ham. Elgen løfter frambeinet til et nytt slag for så å senke det rolig: «Det ser ut som ombestemmer Rauten sig, som tænker han at karen der foran ham har faat nok» (Fønhus 1921). Subjunksjonen inntreier igjen som en form for selvbevisst antropomorfisering. Sammen med forsiktige formuleringer som maner frem bildet av elgen som stirrer «næsten vemodig paa Gaupa» (Fønhus 1921, 170), gir Fønhus dyrene sentimentale agendaer, samtidig som han holder en avstand fra sin egne språklige virkemidler.

---

<sup>105</sup> Hvilken form Rauten tar blir ikke spesifisert. En kan spørre om kroppen endrer form til en menneskikkelse for å stadfeste idéen om en reinkarnasjon. uklart. Det kan også være en form for dødsspasmer som treffer fortellerens påsyn, en hentydning til at kroppen fremdeles jobber og pumper.

Scenen setter samtidig dette i kontrast med hvordan dyret rett og slett er for trett til å sparke, med utelukkende somatiske begrunnelser. Dermed oppstår det to forklaringer som står i konflikt med hverandre, og det er et usikkerhetsmoment hvorvidt fortellerens beretning samsvarer med scenen.

### 6.5.2 *Det hedenskes slutt*

Jeg vil her vende tilbake til Pan-motivet som jeg tidligere har presentert, og hvordan Pan er et symbol for en idyllisert, presivilisert naturlig verden. mennene igjen i området. Døden av Gaupa og Rauten (og dermed forestillingen av Rédalssvenskins sjel), som var de to siste hedenske sjelene, blir en hedenskapens siste bastion. Slutten på dem er slutten på en dyrisk overskridelse, og en syklisk tidsperspeksjon, og dermed en begynnelse på den lineære, kristne og industrialiserte tiden, som eter opp skogen rundt Rédalen. Vi kan trekke linjer til et «Den store Pan er død»-motiv<sup>106</sup> som en finner i Oscar Wildes dikt *Pan* (1913) der han bønnfaller guden om å komme tilbake for å gjenopprette naturestetikken, og blåse nytt liv i en grå verden.<sup>107</sup> Samt vitalismens symbolske hedenske undergangsberetning (Dam 2010, 172). Pan får gjennom historien en dikotomisk betydning der han av blir likestilt med både Kristus, og demoner eller djevelen (Merivale 1969, 14). Skriket: «Pan er død» er både en sorg over Kristus' lidelse på korset, samtidig som den er et uttrykk for at Kristus drepte de hedenske gudene gjennom sin martyrdom. Den kristne apologeten C. K. Chesterton gir i *Det evige menneske* (1931), et bilde der Pans død er begynnelsen på kristendommen, og betegner hedenske forestillinger og naturdyrkelse som en form for religion ingen egentlig aldri trodde på.<sup>108</sup> Pans død blir dermed et symbol for et paradigmeskifte til en rasjonell religion:

I en betydning er det sandt at Pan døde, fordi Kristus blev født. I en anden betydning er det nøsten like sandt at menneskene visste, Kristus maatte være født, for Pan var allerede død. Der blev et tomrum, da hele menneskehetens mytologi kvarv bort; det vilde ha været kvælende som et vacuum hvis ikke det var blit fyldt med theologi. Men pointet her er, at mytologien ikke i noget tilfælde hadde kunnet holde sig som en theologi. Theologi er tænkning, enten vi er enige med den eller ikke. Mytologi var aldrig tænkning, og ingen kunde i virkeligheten være enig eller uenig med den. den var bare en stemning (Chesterton 1931, 259).

---

<sup>106</sup> Pan blir i romantikken et symbol for en idyllisert, presivilisert naturlig verden, og en uskyldighet. Gjennom romantikken blir Pan en klassisk, symbolsk figur, som blir likestilt med hva enn forfatteren tenker på som typisk gresk (Merivale 1969, 115). Pans død representerer ikke bare *Pans død*, men alle de hedenske gudene og forestillingenes død. I Nietzsche (2022, 73) lesning fører dette med seg en enorm tomhet i verden.

<sup>107</sup> En finner også norske eksempler på dikt som sørger over Pans, og dermed (natur)estetikkens død som Nils Collett Vogts dikt: «De kjæmper ikke», som avslutter med: «Og al Naturen vaander sig i Smærte, / og gjennem Skogen sukker det om Kvælden: / Den store Pan er død ...» (Vogt 1894, 62).

<sup>108</sup> «i en ordnet civilisations ensformighet kommer der en tid da mennesket er blit lei av at leke mytologi og late som et træ er en jomfru og at maanen gjør kur til en mand» (Chesterton 1931, 258)



I *Trollelgen* er Gaupa og Rautens død teologiens begynnelse. Det er døden av den gamle orden, og det nyes inntog. Men der dette er en utelukkende positiv hendelse for Chesterton, tar *Trollelgen* og vitalismen en helomvending, og betegner det som starten på en *kali yuga*. Som Chesterton skriver er kristendommen karakterisert av sin tenking og rasjonalitet. Men rusen og det irrasjonelle er nettopp det som dyrkes i den vitalistiske strømmingen. Rasjonaliteten fører med seg en avtrylling av verden – en avvisning av skogens mystikk som er atskilt fra det guddommelige. Det er denne prosessen Klages kritiserer i *Menneske og jord*.

Nutidens menneske er blevet fremmed for de planetariske strømme og ser i alt dette kun barnlig overtro. Det glemmer, at de tydende fantasmer var botvejrende blomster fra et indre livs træ – et indre liv [Innenleben], der gemte på dybere viden end hele nutidsmenneskets videnskab: viden om den *altforbindende kærligheds verdensskabende vævekraft* (Klages 2021, 57).

Gaupas overtro er ikke overfladiske forestillinger. Men en tilknytning som blir fortrent av den nye tiden. Som Fønhus skriver i en artikkel i *Norsk Idrætsblad og Sport* for verning av Jotunheimen:

Nok har teknikken og maskinen surret sig ind i nervene paa folk. Det kan være godt en gang i fremtiden at ha et sted der det er stilt, der det er fred. Stillheten, den guddommelige stilheten, den er fjeldets sjæl. Og sjælen, den bør fjeldet faa ha (Fønhus 1920b).

Skogen blir dermed et mikrokosmos, der magien og mystikken enda er intakt. Et sted der livets transformasjoner kan foregå – enn så lenge. Siden skogen visner, og sakte blir spist opp av skogshosten og det industrielle samfunnets inntog, er det usikkert hvor lenge dette varer før skogen blir jevnet med jorden, med bare et øde slettelandskap igjen. Samt om det er mennesker igjen som kan oppleve naturens mystikk, og ikke er hengitt til kristendommen og rasjonaliteten. Det gjøres et poeng av at den som lever som Gaupa «faar se mangt rart» (Fønhus 1921, 52). Hva går tapt når ingen lenger lever som Gaupa? Lest mellom linjene er romanens slutt en tragedie, der muliggjøringen av den kontinuerlige skapelsen snart tar slutt. I lys av det fantastiske, skapende stedet som skogen blir presentert som, må en betegne dette som en tilkommende dystopi.

## Kapittel 7: Avsluttende refleksjoner

### 7.1 Jaktens metafysikk

Jeg vil argumentere for at den særegne kontakten med naturen er nært knyttet til selve jakthandlingen, og at jakten er en forutsetning for en form for dionysisk naturnær dyriskhet. Jose Ortega y Gasset's *Mediations on Hunting* (1972) presenterer en estetisert jaktens metafysikk, der den blir en flukt fra den menneskelige tilværelsen, og en reise tilbake til en paleolittisk tid: «by hunting man succeeds, in effect, in annihilating all historical evolution, in separating himself from the present, and in renewing the primitive situation» (Gasset 1972, 117). For Gasset er jakten ingen voldelig, overfladisk aktivitet, men en dyp, mytisk handling. Jegeren imiterer et rovdyr, og gir fra seg en del av det menneskelige. Han inntar dyrets synsvinkel. Denne identifikasjonen med dyret fører til en mystisk union:

the hunter begins to behave like the game. He will instinctively shrink from being seen; he will avoid all noise while travelling; he will perceive all his surroundings from the point of view of the animal, with the animal's peculiar attention to detail. This is what I call being *within* the countryside. Only when we see it through the drama that unfolds in the hunt can we absorb its particular richness (Gasset 1972, 124).

Jakten blir dermed et rite, en religiøs ydmykelse, der en senker ens egen overlegenhet *mot* dyret (Gasset 1972, 97). Under denne prosessen reflekterer en over sin egen rolle, posisjon og det felte dyret. Dette gir oss en autentisk væren, og en respekt for dyret som egenartet og subjekt, gjennom rehabiliteringen av vår animalitet (Goodbody 2007, 139). Gasset's esoteriske jakt avviser derimot dens etiske implikasjoner. Ifølge Gasset jakter en ikke for å drepe. Å drepe er kulminasjonen, og en forutsetning av en autentisk jakt. Man dreper i stedet *for å ha jaktet* (Gasset 1972, 97). Dette er en noe naiv og estetisert innstilling. Henning Howlid Wærp kategoriserer Fønhus sine jaktskildringer som en nødvendighet av en selvbergingstradisjon:

Den jakten Fønhus anerkjenner i sine bøker står i en lokal matauk-tradisjon. Det er ikke sportsjakt eller troféjakt han skildrer, der jegerens maskuline styrke skal bekreftes. Jegeren er hos Fønhus ikke i en overlegen posisjon, men må selv risikere noe, til og med sitt liv, jf. hvordan elgjegeren til slutt dør i *Trollelgen*, sammen med byttet, og hvordan Heine Juvet mister livet i Jerv, i en forfølgelse av dyret. Dette gjør jakt til noe annet enn nedslakting, noe annet enn dominans, eller det Margaret Atwood kaller 'mperialisme' (Wærp, 2019, s. 112).

Wærps betegnelse av hvilken «type» jakt Fønhus anerkjenner er generaliserende, og ikke riktig i *Trollelgens* tilfelle. Som vist er det definitivt et aspekt ved Gaupa som higer etter anerkjennelse. Ikke minst er den siste jaktscenen preget av et hevnaspekt. Gaupa har mat nok, og jakter Rauten ut fra personlige motiver. Wærp har rett i at jakten ikke bærer preg av nedslakting, men all jakt har derimot et dominansaspekt, om ikke er det ingen jakt, men en likeverdig duell som Gasset hevder: «Hunting is what an animals does to take possession, dead

or alive, of some other being that belongs to a species basically inferior to its own» (Gasset 1972, 49). All jakt krever at den som jakter, er sterkere enn den som blir jaktet, om ikke, er ikke en jakt mulig.

I *Trollelgen* blir naturskildringene særlig sterke under jakt. Sporene de to jegerne følger er ikke *bare* spor. De kan fortelle en så meget mer: «Hvor han gaar, læser han foran benene paa sig. En myr er et beskrevet blad, en liten fortælling, som dyrene selv har skrevet med klauver og klør. Der staar et elgefår; men det er nok gammelt; for det er faldt røsslauv ned i det, og graset har reist sig.» (Fønhus 1921, 5). For Gaupa og Bjønn er ikke naturen lukket som noe *der ute*, den er rundt dem, og den snakker til dem. Ved å dykke ned i den, åpner den seg tilbake gjennom tegn i faunaen, eller tale fra andre dyrearter.

Når Hans Braathe, grossist og verdensmann, blir med Gaupa på jakt, sitter de under en gran og venter. De har allerede satt ute én kveld og lokket. Gaupa blir mer og mer spent utover kvelden, og etter hvert får han et stort, stivt smil på seg. Det er her spenningen ligger for jegeren. Klarer de å lokke elgen? Klarer de å lure den? Det vanskeligste under jakten er nettopp å finne dyret, for det vil ikke bli funnet (Gasset 1972, 76). Derfor er det også den mest omfattende prosessen og den mest nytelsesverdige. Vi finner et samsvar med dette i kronikker til Fønhus på 20-tallet: «det er efter min mening nettopp dette som er hovedsaken ved jagten, naturstemningene og mystikken» (Fønhus 1922a). Fønhus estetiserer videre jakten på samme måte som Gasset ved å betone at det ikke er drepingen som er kilden til nytelsen:

Vi jægere beskyldes for at være raare mennesker end andre, for at eie mindre medlidenhet, mindre fine føelser naar det gjælder dyr. Jagtglæde, det er rent ut en vellystig blodtørst. At slukke liv, det er jagt. Jeg kan indrømme at det er mange raee jægere, for hvem dette at dræpe kanskje er hovedsaken. Men den som eier jagtiverens glød og lar vildmennesket i sig holdes i tømme av kulturmennesket, lar kulturmenneskets forfinede aand lytte og se – han eier en misundelsesværdig egenskap, en kilde til stadig og ny glæde (Fønhus 1922a).

Det er jakten i *seg selv*. Jakten med Braathe ender derimot i skuffelse. Et vindkast gir Rauten teften av dem, og med ett er han borte, uten at jakten blir omtalt som en fiasko. I stedet ligger kapitlet igjen som eksempel på at jakten ofte ikke *er* vellykket, og deri får sin verdi. Dette trer fram i hvordan selve *jaget* fungerer som en besettelse:

Når de to hadde begyndt at ræke et får, da gav de sig ikke. De aat paa sporet, de hvilte paa sporet, ja de sov paa sporet. De fulgte det fra himmelrand til himmelrand, fra prestegjæld til prestegjæld, og tilslut laa elgen paa ryggen, med alle fire benene i veiret (Fønhus 1921, 25-26).

Under åpningsscenen følger de ett spor i mangfoldige timer, og seinere jakter de på Rauten i tre hele dager, der de som nevnt, både sover og spiser på sporet. Gasset kaller Dionysos for jaktguden (Gasset 1972, 77). En slik symbolbruk trekker paralleller mellom jegeren, kattedyret

og en naturnær animalitet. Jegeren går gjennom en type mimesis, han etterlikner, og *blir* dyret han jakter på. Denne mimesisen er en konsekvens av at en prøver å tenke som dyret; å «komme inn i hodet» på det, slik at en kan forutsi dets bevegelser og handlinger. Modusen som Gaupa går inn i er en slags metamorfose mot det dyriske, men ikke nødvendigvis dyret han jakter. I den grad Gaupa identifiserer seg med byttet, kommer det ut gjennom en antropomorfering av det. Han prøver å sette seg inn i dyrets forståelse, og tar da for gitt at Rauten vet at han blir jaktet på: «At noget elgdyr har prøvd at gjemme sporet sit paa saa lur en maate, det har Gaupa aldrig set.» (Fønhus 1921, 133). I tillegg til å gi dyret en viten om selve jakten, blir vandringen gjennom bekken også antatt for å være en form for kamuflasje utført med intensjon. Dette blir kontrastert ved at romanen er klar på at Rauten *ikke* vet at han blir jaktet på.

Proklamasjonen av en uhemmet sanselig ekstase er et forsøk å gi stemme og form til et natursyn som ser på hele kosmos som levende, der hele den veldige naturen er dynamisk. Men naturskildringen er ikke slik gjennomgående. I kapitlene som hovedsakelig følger Gaupa, veksler den i ulike passasjer. Gjennom et slikt perspektiv kan en spore hvordan jakten blir en forutsetning og katalysator for denne sanselige ekstasen. Den blir en forutsetning for natursynet som romanen forfekter. Da stiller spørsmålet seg: Hva er romanens natursyn og ideologi?

## 7.2 Trollelgens ideologi

Ved oppgavens begynnelse satte jeg fram min tese om hva *Trollelgen* gjør: Hva dens essens er. I analysen har jeg undersøkt hvordan romanen kobler seg opp til en vitalistisk kontekst gjennom dyre- og naturskildringen, men også gjennom karakterers berusede øyeblikk. Det sivilisasjonskritiske aspektet har også blitt pekt på og undersøkt gjennom Gaupas stadig vekslende tilstand. Et annets hovedfunn i oppgaven har vært hvordan den prøver å destabilisere grensen mellom menneske og dyr. Denne prøver å skape subjekter ut av dyr, særlig gjennom en utforsking av deres *umwelt*. Denne prosessen skjer gjennom et gjensidig blikk. Der Gaupa blir konfrontert av at dyret *er* der, selv om det ikke har språk. Dette hender derimot ikke uten en dualitet. Ødemarkens syklus – de vitalistiske kreftene utsletter også individene.

*Trollelgen* prøver å mane fram en tid som er tapt gjennom flere plan. Det første er at handlingen er situert på slutten av 1800-tallet; det andre gjennom den hukommelsesliknende strukturen. Et tredje plan er Gaupas marginaliserte posisjon samt den tvetydige slutten. Mennesket har fjernet seg fra sitt naturlige habitat, og dermed fjernet seg fra *Livet*. Men den forfekter ingen helomvelting av samfunnet. Dens dypeste mening er ikke barbari eller en nedrivning av

sivilisasjonen, men en vital livsutfoldelse i samklang med naturlige prosesser. Det er en appell til ånd, ikke til maktimpulsen. Det er en dyrking av en tapt naturforståelse. Når Gaupa drømmer om å komme tilbake med dyreskrotten er det ingen malise. Han vil vende inn i bygden som et overmenneskelig ideal.

I den biografiske forskningen har det blitt pekt på hvordan Fønhus særlig tok rovdyr i forsvar (Brandrud 1993, 285), noe han også gjør i *Trollelgen*. En passasje fra Klages' *Menneske og jord* kan være behjelpelig til å ramme prosjektet: «Naturen kender ikke til nogen 'kamp om tilværelsen', kun til *den*, der kommer fra omsorgen for livet» (Klages 2021, 47). «Kampen for tilværelsen» er ikke noe annet enn en projisering av menneskets eget bilde. Dette er ingen fornektelse av råskapen og volden, men en identifisering av naturen som en amoralsk sone – et slag for rovdycet, som av samfunnet blir sett på som et skadedyr –fordi de bringer ødeleggelse. I *Trollelgen* er hver en natt en streben for overlevelse mot tanngarder og lysende rovdycrøyne, likevel er det aldri en moralisering over rovdycrs drift. Det er ikke jakten som er den sanne ødeleggelsen, verken i regi av menneske eller dyr. Det er industrien som spiser opp skogene og forneker syklusen. *Trollelgen* prøver å humanisere rovdycet – å opprette paralleller mellom oss og dem, ved å animalisere mennesket.

Sivilisasjonskritikken, som også tar form i naturskildringen som et korrektiv, er en utfordring av åndens suverenitet – og holdninger om menneskets særposisjon, til tross for biologiske forskjeller. Den danner et program som forkynner at *livet* er her og nå rundt oss, og ikke i en tenkt verden etter døden, som kristendommen blir et eksempel på. Forsøket på å sette seg inn i dyrs *umwelt* blir en problematisering av et objektivt blick på verden. I samklang med dette utfordrer det observante naturblikket trangen til å gjøre forskjell og skille mellom høyere og lavere livsformer. Romanen forfekter en form for økosentrisme. I sin verdiforskyvning utfordrer den hva som er vakkert og ikke. Så hva mener Fønhus i utropet for verning av Jotunheimen i 1920?

Nu vi lever ikke bare av romantikk. Livet kræver ogsaa noget andet. Jøtnernes kræfter, som sover deroppe, de maa kanske vækkes, for at tjene kulturen. Men kulturen bør ikke sluke jøtterne med hud og haar, og det kommer den til at gjøre hvis mammon skal faa lov at strække de graadige fingrene sine uhindret ind over sneriket (Fønhus 1920b).

Det er en søken mot en bedre mer naturnær kultur, som ser seg selv i naturen – *nosce te ipsum*. Jotnernes krefter er ikke noe som skal betraktes, eller en metafor for materiell verdiskapning, men noe Fønhus mener vi kan lære av. En kraft iboende naturen. Fønhus inviterer oss ned i den mygledede myren der han selv bader i blod og andre kroppsvæsker – som tar komisk overdådige vendinger. *Trollelgens* blanding av mystikk og realisme til en mørkje, samt grensegangen

mellom dyr og menneske, blir ubehagelig for møttdølingene selv. Gjenspeiler deres syn også samtidens kritikk? Tør ikke kritikere å bade i den slurpende sumpen til Fønhus som er full av skapelse og grenseoverskridelser? For det er nettopp det overnaturlige som bryter den romantiske illusjonen for Carl Nærup. Elgen blir *for* menneskelig.

Humaniseringen av Rauten har i senere lesninger ført med seg et postulat der å drepe Rauten er mord (Brandrud 1993; Fyllingsnes 1993). Men denne tolkningen er for unyansert. Selvsagt er det en spenning mellom hva Rautens egenart er, men så snart Gaupa forlater Morsætra, forlater han, samt romanen, enhver barmhjertighet for dyret. Jaktefeberen blir et siste pek på jaktens dualitet – vissheten om at dyr ikke er mekaniske modeller. Siden mennesket har trådt ut av en naturlig tilværelse, og har mulighet til å stanse transformasjonene (med utbygging av industri, stadig nye tettsteder osv.), har mennesket et særlig moralsk ansvar for å ta vare på ødemarken, der livet kan gå sin gang. Samtidig som det er nødvendig for en autentisk væren for mennesket å delta i jakten – å delta i ødemarkens transformasjoner. Dikotomien som Fønhus skisserer i *Jagt og Romantik* (1922a),<sup>109</sup> er ikke en ren forklaringsmodell til *Trollelgen* fordi Gaupa fortaper seg totalt til villskapen. Forvandlingen mot romanens avslutning er såpass ekstrem at han kaster av seg menneskelige trekk, og romanen stiller seg ikke kritisk til Gaupas transformasjon. Den lever seg fullstendig inn i den; den blir knappere – mer tettpakket, og virker til å selv bli fylt av den samme rusen til Gaupa. Det er ikke før etter de begge har falt om, at fortelleren distanserer seg. Dette er en gjennomgående tendens. De berusede øyeblikkene flyter over i prosaen, og er vel så begeistret for landskapene som karakterene er.

Innledningsvis hevdet jeg at *Trollelgen* har blitt lest *for humanistisk*. I oppgaven har jeg belyst klare anti-humanistiske tendenser. Som jeg har gjort rede for tidligere er også de vitalistiske kreftene i seg selv individutslettende, fordi de forklarer *livet* gjennom ett prinsipp: «Human beings are not nature's favorites. We are merely one of a multitude of species upon which nature indiscriminately exerts its force» (Paglia 1990, 1). Mennesket er ikke spesielt, og å henfalle til naturen og villdyrets krefter blir subjektsoppløsende. Når en oppvurderer livskraften og syklusene – blir menneskelivet i biologisk forstand mindre viktig. Dette blir også eksemplifisert i fattigvesenet som har som rolle å ivareta biologisk liv, uten å ta hensyn til hvordan et slikt liv er levd – dets kvalitet.

Gaupas avvisning av slike tilsynelatende humanitære hjelpeordninger peker på en underliggende tematikk. Det *vitale* er ikke bare blodpumping. Gaupa i sin rabiante hvesing

---

<sup>109</sup> Det er trolig fra denne artikkelen Brandrud (1980) hentet inspirasjon til sin egen dikotomi.

fraskriver sin egen humanitet og vil heller møte et dyrs skjebne. Livet er ikke verdt å leve om driften fornektes – om han blir plassert i faste rammer. Døden blir dermed også en form for opprør mot et oversivilisert samfunn som i større grad prioriterer dets innbyggers biologiske liv. Noe som kan karakteriseres som en form for forvaltning (Vassenden 2012, 50). En avhumanisering som dras langt nok kan, og har fått fatale etiske konsekvenser i historien (Agamben 2004, 37). *Trollelgens* mandat er derimot ikke av en slik ekstrem karakterer.

Selv om Gaupa pådrar seg animalske trekk, blir han ikke fullstendig dyr, men noe imellom – «en bustet vildmand» (Fønhus 1921, 163). Som Agamben viser, er villmannen en egen kategori – *homo ferus*, som rokker i menneskets skjøre identitet: «who appear more and more often on the edges of the villages of Europe, are the messengers of man's inhumanity» (Agamben 2004, 30). Gaupas glidende overgang til villmannen tåkelegger kategorien. Han både er og ikke er innenfor den menneskelige sfæren. Dermed mener jeg det «ubehagelige» i romanen ikke oppstår i et ev. mord på elgen, men grenseoverskridelsene i seg selv.

Det *Trollelgen* derimot stiller seg kritisk til, er sin egen antropomorfisme. Her kan vi for så vidt se en utvikling i forfatterskapet fra tidligere romaner, der to forlatte haukunger fra *Det skriker fra Kverrvilljuvet* befinner seg i en meksikansk «stand-off»:

Saa tok de to der i reiret til at sitte og passe paa hverandre. De forstod begge hvad det gjaldt, fordi at i begge brandt den samme tørsten efter den andres blod. Sulten hadde nu helt dræpt alle ømme følelser de hadde hat for hverandre [...] de sat paa hver sin side av reiret, og lukket de øinene litt, saa sov de ikke likevel (Fønhus 1920a, 102-103).

Dyreskildringen i *Trollelgen* er i høyere grad nyansert; så raskt det har glippet noe som er for overdådig, blir det kontrastert med somatiske prosesser og biologiske forklaringer. De gangene det ikke blir det, opptrer subjunksjonen *som*. Denne kritiske holdningen til (en del) av sin egen prosa – underbygget av forsøket på å innta dyrs perspektiv og kartlegge deres *umwelt*, utgjør et nyansert dyresyn som stadig kjemper om plass med mer mytologiske passasjer. De biologiske forklaringene er samtidig tidstypiske for samtidens dyrepsykologi og vitalistisk filosofi, der det opprettes et klart skille mellom dyr og mennesker i deres opplevelse av tid: «Mennesket har evnen til vilkårlig reproduksjon av det opplevde. Det har ikke dyr» (Eriksen 1934, 109).<sup>110</sup> De blir dermed instinktive vesener. I Garrards taksonomi kan en betegne dette som «critical

---

<sup>110</sup> Eriksen utgreier om dette ytterligere i en senere passasje:

Dyret orienterer seg fra situasjon til situasjon alt eftersom de finner sig. [...] mennesket derimot orienterer sig til like i rummet ved hjelp av et visst overblikk. Vi overskuer et hvilket som helst rumlig hele og stiller hver enkelt ting på sin plass i dette hele (Eriksen 1934, 123).

anthropomorphism». Samtidig er antropomorfismene mer nyansert, og begrepet sier ingenting om hvordan antropomorfismer *fungerer*.

I spenningen mellom en biologisk og mytisk forståelse av hva dyr er, kommer et av romanens hovedoppdrag fram. Her blir de Mans essay et nøkkelelement for å forstå hva som egentlig skjer. *Trollelgen* tøyser og strekker grensene for hva som er og ikke er antropomorfisering, og derav hva dyr *er*. I mellomrommet mellom menneske og dyr – antropomorfisering og «naturvitenskaplig» prosa oppstår det en usikkerhet – noe udefinert. Om en ser på menneske og dyr som to substanser på en akse, vil en skaking av hva som er dyr også klusse med grensene for det menneskelige – det er en vekselvirkende prosess. Sammenfattet med zoomorfismen av Gaupa trer *Trollelgens* program fram: Den vil rote i grunnkategoriene våre.



## Kildehenvisning

### Samtidskritikk

- hocs-. (1921, 15. november). Litteratur. *Akershus*, s. 4.
- B., T. (1921, 11. november). Litteratur. *Vestlandske Tidende*, s. 1.
- Bruun, H. (1921, 25. november). Trollelgen. *Aftenposten*, s. 7.
- Carlsen, I. (1921, 17. november). Mikkjel Fønhus: "Troll-elgen". *Romsdalsposten*, s. 5.
- Christie, S. (1921, 10. november). Mikkjel Fønhus: TROLL-ELGEN. *Jarlsberg og Larviks Amtstidende*, s. 2.
- D, F. (1921, 28. november). Mikkjel Fønhus: Troll-elgen. *Trondheims Adresseavis*, s. 2.
- D, T. (1921, 28. november). Trollelgen. *Lillehammer Tilskuer*, s. 1.
- d. (1921, 3. november). Mikkje Fønhus: Troll-Elgen. *Agderposten*, s. 1.
- Dahl, D. K. (1921). Mikkjel Fønhus "Trollelgen". *Norsk idrætsblad og sport*, (1), 11.
- Dahl, W. (1989). *Norges litteratur 3: Tid og Tekst 1935-1972 : med et sluttkapittel om tekstene i 70- og 80-årene*. Aschehoug.
- E, C. (1921, 8. november 1921). 3 bøker om dyr. *Ofotens Tidende*, s. 1-2.
- Elster, K. (1921, 29. oktober). Trollelgen. *Aftenposten*, s. 6.
- F. (1922, 6. januar). Bøker og bokskriveri. *Indtrøndelagen*, s. 1.
- G, B. (1921, 23. november). Mikkjel Fønhus: Troll-Elgen. *Stavangeren*, s. 6-7.
- G, J. (1921, 7. desember). Mikkjel Fønhus: Troll-Elgen. *Gudbrandsdalens Social-Demokrat*, s. 1.
- G, S. (1921, 19. desember). Mikkjel Fønhus: Trollelgen (Aschehougs Forlag). *Eidsvold Blad*, s. 2.
- G. (1921, 17. november). Bøker. *Romerike*, s. 1.
- H, G. (1921, 25. oktober). Troll-Elgen. *Valdres*, s. 2.
- Harbitz, A. (1921, 22. oktober). Mikkjel Fønhus: Troll-elgen. *Morgenbladet*, s. 6.
- Hoel, S. (1922, 14. desember). En bok om dyr. *Social-Demokraten*, s. 6-7.
- Horvei, J. (1921, 8. november 1921). Tri dyreromanar. *Den 17de Mai*, s. 2.
- J-s. (1921, 12. november). Litteratur. *Iste Mai*, s. 6.
- J, E. (1921, 22. oktober). Troll-elgen. *Nationen*, s. 3.
- Nærup, C. (1921, 29. oktober). Dyr og mennesker. *Tidens Tegn*, s. 8.
- Olask. (1921, 3. november). Trollelgen. *Eidsiva*, s. 1.
- Omsted, A. (1921). Trollelgen. *Norsk Jæger- og Fisker-Forenings Tidsskrift*, 50, 419-421.
- P, A. (1921, 25. oktober). Mikkjel Fønhus: Troll-elgen. *Arbeidet*, s. 5.

- R., T. (1921, 28. oktober). Troll-Elgen. *Nordlandsposten*, s. 1.
- rk. (1921, 1. november). Mikkjel Fønhus. *Sundmørsposten*, s. 3.
- S, A. (1921, 29. oktober). Mikkjel Fønhus: Troll-Elgen. *Bergens Aftenblad*, s. 9.
- S, O. L. (1921). Troll-elgen. *For folkeoplysning: tidsskrift for boksamlinger og folkeakademier*, 6, 149.
- S, T. (1921, 16. november). Trollelgen. *Indre Akershus*, s. 1.
- S. (1921, 26. oktober). Troll-elgen Rauten. *Norges Handels og Sjøfartstidende*, s. 4.
- Skaun, S. (1921, 5. november). En ny bok om norsk vildmark. *Dagsposten*, s. 5.
- Stiloff, A. (1921, 5. november). Mikkjel Fønhus: Troll-elgen. *Social-Demokraten*, s. 7.
- Trollelgen. (1921, 20. oktober). *Aftenposten*, s. 6.
- Vogt, N. C. (1921, 22. oktober). Troll-elgen. *Dagbladet*, s. 2.
- Wentzel, K. (1921, 27. oktober). Mikkjel Fønhus: Troll-Elg. *Ørebladet*, s. 3.
- Aas, E. (1921, 2. desember). Nye bøker. *Haugesunds Avis*, s. 2.

## Litteratur

- Adams, L. (1983). Reviewed Work(s): About Looking by John Berger. *Leonardo*, 16(1), 66.
- Agamben, G. (2004). *The Open: Man and Animal* (K. Attell, Overs.). Stanford University Press.  
(Opprinnelig utgitt 2002)
- Ahlberg, A. (1947). *Menneskekunnskap og menneskebehandling*. Stabenfeldt.
- Andersen, P. T. (2012). *Norsk Litteraturhistorie* (2. utg.). Universitetsforlaget. (Opprinnelig utgitt 2001)
- Aristotle. (2011). *Problems: Books 20-38, Rhetoric to Alexander* (R. Mayhew & D. C. Mirhady, Overs.). Harvard University Press.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination* [ Voprosy literatury i estetiki] (M. Holquist, Overs.). University of Texas Press.
- Bal, M. (2017). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (4. utg.). University of Toronto Press.
- Beach, H. (2008). Reindeer Ears: calf marking during the contemporary era of extensive herding in Swedish Saamiland. *Annales Societatis Litterarum Humaniorum Regiae Upsaliensis*, 91-118.
- Berger, J. (1980). Why Look at Animals? I *About Looking* (s. 2-28). Pantheon Books.
- Bergson, H. (1998). *Creative Evolution* [L'Évolution créatrice] (A. Mitchell, Overs.). Dover.  
(Opprinnelig utgitt 1907)
- Beyer, H. & Beyer, E. (1996). *Norsk litteraturhistorie* (5. utg.). Tano Ascheoug.

- Biehl, J. (1997). *Økofascisme*. Kooperativet Nisus forl.
- Bishop, P. (2017). *Ludwig Klages and The Philosophy of Life: A Vitalist Toolkit*. Routledge.
- Björklöf, S. (1994). *Älgen: i vår historia och vardag*. Tiden.
- Bly, R. (1990). *Iron John: A Book About Men*. Addison-Wesley.
- Boasson, F. (2009). *Men livet lever: Hamsuns vitalisme fra Pan til Ringen sluttet*.
- Bowyer, T. R., Rachlow, J. L., Stewart, K. M. & Van Ballenberghe, V. (2011). Vocalizations by Alaskan moose: femal incitation of male aggression. *Behavioral Ecology and Sociobiology*, 65, 2251-2260.
- Brandrud, R. (1980). *Fra villdyr til vokter* [Hovedoppgave, Universitetet i Oslo].
- Brandrud, R. (1993). *Drømmejegeren: en biografi om Mikkjel Fønhus*. Aschehoug.
- Brenne, T. (1993). *Mikkjel Fønhus: hans liv og forfatterskap*. Landsbruksforlaget.
- Brynildsen, A. (1973). *Svermeren og hans demon: fire essays om Knut Hamsun: 1952-1972*. Dreyers Forlag.
- Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard University Press.
- Burghardt, G. (2007). Critical Anthropomorphism, Uncritical Anthropocentrism, and Naïve Nominalism. *Comparative Cognition & Behavior Reviews*, 2. <https://doi.org/10.3819/ccbr.2008.20009>
- Burghardt, G. M. (2004). Ground rules for dealing with anthropomorphism. *Nature*, 430(6995), 15-15. <https://doi.org/10.1038/430015b>
- Burt, J. (2005). John Berger's "Why Look At Animals?": A Close Reading. *Worldviews*, 9(2), 203-218.
- Børte, T. (1972). *Mikkjel Fønhus - fra Nissebakken til Thika River*. Aschehoug.
- Carrel, A. (1937). *Mennesket, det ukjente* (J. Heimbeck, Overs.). Gyldendal. (Opprinnelig utgitt 1935)
- Cassirer, E. (2006). *Form og teknikk* (I. Folkvord, Overs.). Cappelen akademisk forl.
- Chesterton, C. K. (1931). *Det evige menneske* [The Eternal Man] (S. Undset, Overs.). Aschehoug. (Opprinnelig utgitt 1925)
- Clark, T. (2011). *The Cambridge Introduction to Literature and Environment*. Cambridge University Press.
- Dagbladet. (1935, 15. november). Skriftklok professor avslører vår karakter. *Dagbladet*, s. 15.
- Dahl, T. (1994). *Teknikkfilosofi: mellom åndsfravær og handlingslammelse*. Senter for teknologi og samfunn, Universitetet i Trondheim.
- Dale, J. A. (1965). *Norsk litteraturhistorie for gymnaset*. Cappelens Forlag.

- Dale, J. A. (1972). *Norsk litteraturhistorie for gymnaset*. Cappelen Forlag AS.
- Dam, A. E. (2010). *Den vitalistiske strømning: i dansk litteratur omkring år 1900*. Aarhus universitetsforlag.
- De Man, P. (1983). *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. Fordham University Press. (Opprinnelig utgitt 2006)
- Egeland, K. (1996). *Mellomkrigstid*. Cappelen.
- Ellefsen, B. (2022). *Det som går tapt: naturen som forsvinner og litteraturen som forteller om den*. Cappelen Damm.
- Ellefsen, S. (1980). *Viltrapport 14: Jerv, ulv og gaupe i Norge*. Direktoratet for vilt og ferskvannsfisk.
- Elster, K. (1934). *I Illustrert norsk litteraturhistorie. 6 : det tyvende århundre*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Emberland, T. (2003). *Religion og rase*. Humanist forl.
- Eriksen, R. (1934). *Hvad er mennesket?* Aschehoug.
- Fidjestøl, B., Kirkegaard, P., Aarnes, S. A., Aarseth, A., Longum, L. & Stegane, I. (1996). *Norsk litteratur i tusen år: teksthistoriske linjer (Bd. 2)*. Cappelen Akademisk Forlag as.
- Fyllingsnes, O. (1993, 28. oktober). Pa jakt etter draumen. *Dag og Tid*, s. 16-17.
- Fønhus, M. (1917). *Skoggangsmand*. Steenske forlag.
- Fønhus, M. (1919). *Der vildmarken suser*. Aschehoug.
- Fønhus, M. (1920a). *Det skriker fra Kverrvilljuvet*. Aschehoug.
- Fønhus, M. (1920b). Jotunheimen som Norges nasjonalpark. *Norsk idrætsblad og sport*, 1920(33), 1-2.
- Fønhus, M. (1921). *Trollelgen*. Aschehoug.
- Fønhus, M. (1922a). Jagt og romantik. *Norsk idrætsblad og sport*, (17).
- Fønhus, M. (1922b). *Under polarlyset. En fortælling fra Spitsbergen*. Aschehoug.
- Fønhus, M. (1926). *Reinsbukkene på Jotunfjell*. Aschehoug.
- Fønhus, M. (1937a, 1937, 13. juli). Maskinkulturen og fjellbonden. *Valdres*, s. 1.
- Fønhus, M. (1937b). *Veien over fjellet*. Aschehoug.
- Fønhus, M. (1959). *Jerv*. Aschehoug.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. Routledge.
- Gasset, J. O. y. (1957). The Nature of the Novel. *The Hudson Review*, 10(1), 11-42.

- Gasset, J. O. y. (1972). *Meditations on Hunting* [Prolog til Venite años de caza mayor] (H. B. Wescott, Overs.). Charles Scribner's sons. (Opprinnelig utgitt 1942)
- Gasset, J. O. y. (2019). Notes on The Novel. I *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton University Press.
- Gleditsch, U. (1960). *Mikkjel Fønhus: skoggangsmann og tradisjonsbevarer*. Aschehoug.
- Goodbody, A. (2007). The Hunter as Nature-Lover: Idyll, Agression and Ecology in The Germananimal stories of Otto Alscher. I F. Becket & T. Gifford (Red.), *Culture, Creativity and Environment: New Environmental Criticism* (s. 135-159). Rodopi.
- Gren, J. (2018). *Tradisjonell naturlyrik*.  
<https://forfatternesklimaaksjon.no/2018/10/27/tradisjonell-naturlyrik-jonas-gren/>
- Hamsun, K. (1894). *Pan: af Løjtnant Glahns Papirer*. P. G. Philipsen Forlag.
- Hamsun, K. (1917). *Markens Grøde*. Gyldendal.
- Hauge, K. (Red.). (1974). *Mikkjel Fønhus: Slik som vi husker ham*. Aschehoug.
- Haukland, A. (1921). *Elg - En kongesaga fra vildmarken*. Gyldendalske Bokhandel: Nordisk Forlag.
- Havin, H. (1942). *Håndskrift og intelligens*. O. Fredr. Arnesen.
- Havnevik, I. (2005). *Norske forfattere på norsk forlag : Aschehoug-bøker i tiden rundt 1905*. Aschehoug.
- Heiberg, A. (2022, 30. juni 2022). kimære. I *Store norske leksikon*.  
<https://sml.sn.no/kim%C3%A6re>
- Heidegger, M. (2001). *Poetry, Language, Thought* (A. Hofstadter, Overs.). Harper Perennial Modern Classics. (Opprinnelig utgitt 1971)
- Holmøy, T. (2001). Trollelgen: Mikkjel Fønhus, Freud og faldesyken. I E. Dietrich & R. Stien (Red.), *Hjernen og kunsten* (s. 53-58). Nævro litterære klubb.
- Houm, P. (1955). *Norges litteratur: fra 1914 til 1950-årene*. Aschehoug.
- Johnson, B. (1998). Anthropomorphism in Lyric and Law. *Yale Journal of Law & the Humanities*, 10(2), 549-574.
- Josephson-Storm, J. (2017). *The Myth of Disenchantment*. University of Chicago Press.
- Kaczynski, T. J. (1995). *Industrial society and its future*.
- Klages, L. (1932). *The Science of Character* (W. H. Johnston, Overs.). Sci-Art Publishers. (Opprinnelig utgitt 1928)
- Klages, L. (2013). *The Biocentric Worldview* (J. D. Pryce, Red.). Arktos Media.
- Klages, L. (2015). *Cosmogonic Reflections: Selected Aphorisms from Ludwig Klages* (J. D. Pryce, Red.). Arktos.

- Klages, L. (2021). *Menneske og jord* (L. H. Ylander, Overs.). Forlaget Love Innovation. (Opprinnelig utgitt 1929)
- Klages, L. (2022). *Of Cosmogonic Eros* (M. Kuhn, Overs.). Theion publishing. (Opprinnelig utgitt 1922)
- Libell, M. (2014). Seeing animals. anthropomorphism between fact and function. I E. Cederholm, A. Bjørck, K. Jennbert & A.-S. Lønngren (Red.), *Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture* (s. 141-153). Lund.
- Lippit, A. M. (2000). *Electric Animal: Towards a Rhetoric of Wildlife*. University of Minnesota Press.
- Loe, E. (2011). *Fvork*. Cappelen Damm.
- London, J. (1903). *Call of The Wild*. Macmillan.
- London, J. (1921). *Naar villdyret lokkar* [Call of the Wild] (J. Bakke, Overs.). Olaf Norlis Forlag. (Opprinnelig utgitt 1903)
- lyktemenn. (2020, 17. februar 2020). I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/lyktemenn>
- Magiorkinis, E., Sidiropoulou, K. & Diamantis, A. (2009). Hallmarks in the history of epilepsy: Epilepsy in antiquity. *Epilepsy & Behavior*, 2010(17), 103-108.
- Menabenus, A. (1996). *Det stora djuret. En 1500-talsskrift om älgen* (H. Helander, Overs.). Fischer & Co. (Opprinnelig utgitt 1581)
- Merivale, P. (1969). *Pan The Goat-God: His Myth in Modern Times*. Harvard University Press.
- Michelet, J. (1977). *Orions Belte*. Oktober Forlag.
- Mikkjel Fønhus: Troll-Elgen. (1921, 8. november). *Østerdølen*, s. 2.
- Moore, B. L. (2008). *Ecology and Literature: ecocentric personification from antiquity to the twenty-first century*. Palgrave Macmillan.
- Morton, T. (2007). *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press.
- NAOB. (2023). *trollstemt*. Det Norske Akademis Ordbok. <https://naob.no/ordbok/trollstemt>
- Naustdalslid, J. (2022). *Klimatrusselen: krise for demokratiet?* Kolofon forlag.
- Nestås Mathisen, I. (2011). *"Den aldri stansende livets strøm" Ei utforsking av vitalismen i Sigrid Undset og Cora Sandel sine debutromanar* [Masteroppgave, Universitetet i Bergen].

- Nietzsche, F. (2004). *Historiens nytte og unytte for livet* [Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben] (Ø. Skar & B. Hansen, Overs.). N.W. Damm & Søn. (Opprinnelig utgitt 1874)
- Nietzsche, F. (2009). *Nietzsches samlede verker: Hinsides godt og ond: forspill til en fremtidsfilosofi* (T. B. Eriksen, Overs.). Spartacus. (Opprinnelig utgitt 1886)
- Nietzsche, F. (2022). *Tragediens Fødsel* [Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik] (Ø. Skar, Overs.). Spartacus Forlag. (Opprinnelig utgitt 1872)
- Nordstrand, L. (2014). *Liv og nød: fattiglov og fattigvesen 1863-1900*. Bodoni.
- Paglia, C. (1990). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickonson*. Yale University Press.
- Parelius, F. (2023). «Levninger af første Chaos». Skrekkøgle, katastrofisme og mytopoesis i Wergelands «Cæsaris» (1833) og Uppdals «Sauros-skratt» (1918). I S. A. Hevrøy, I. Nielsen & F. Parelius (Red.), *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege: Ti tekstar om lyrikk* (s. 13-40). Novus Forlag.
- Parrish, A. (2021). *The Sensory Modes of Animal Rhetorics: A Hoot in the Light*. Palgrave Macmillan.
- pervers. (2018, 4. mai 2018). I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/pervers>
- Reed, B. M. G. (2018). Besjelingens åpne begrensinger. *Nordisk poesi: Tidsskrift for lyrikkforskning*, 1(3), 20-36.
- Rees, E. (2014). *Cabins in modern norwegian literature: negotiating place and identity*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Renberg, T. (2018). *Tore Renberg les Mikkjel Fønhus*. Nasjonalbiblioteket.
- Riiser, J.-M. (1988). *To romaner fra Svalbard: Jon Michelet: Orions Belte og Mikkjel Fønhus: Under Polarlyset* [Norsk Polarinstitut].
- Robbe-Grillet. (1971). *For en ny roman* [Pour Un Nouveau Roman] (J. K. Sanaker, Overs.). J.W. Cappelens Forlag A.S. (Opprinnelig utgitt 1963)
- S, J. (1921). Mikkjel Fønhus: Trollelgen. *Urd*, 25, 585.
- Sandel, C. (1926). *Alberte og Jakob*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Selnes, G. (2012). De dekonstruktive dyrene; eller Heidegger avec Defoe? *Agora*, 11, 304-325.
- Skjervheim, H. (1974). *Objektivismen - og studiet av mennesket*. Gyldendal.
- Smedshaug, E. (2000). *Mikkjel Fønhus og friluftsliv - en historisk biografisk beskrivelse, analyse og drøfting av ulike aspekter omkring Mikkjel Fønhus' forhold til friluftsliv* [Høgskolen i Telemark].

- Språkrådet. (2022, 7. mars 2023). *Blått lys*. Språkrådet.  
<https://www.sprakradet.no/svardatabase/sporsmal-og-svar/blatt-lys/>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2013, 18. September 2022). *Descartes and the Pineal Gland*. Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/pineal-gland/>
- Stensrud, G. F. (1985). *Mikkjel - far min*. Aschehoug.
- Stueland, E. (2016). *700-årsflommen: 13 innlegg om klimaendringer, poesi og politikk*. Oktober.
- Thoreau, H. D. (1953). *Livet i skogene [Walden]* (A. Eriksen, Overs.). Dreyers Forlag. (Opprinnelig utgitt 1854)
- Tuft, M. & Nakken, K. O. (2014). Epilepsy as stigma – evil, holy or mad? *Tidsskrift for Den norske legeforening*, 134(23/24), 2328-2331.
- Uexküll, J. v. (2010). *A Foray Into The Worlds of Animals And Humans: With A Theory of Maning* [Streifziige durch die Umwelten von Tieren und Menschen, Bedeutungslehre] (J. D. O'Neil, Overs.). University of Minnesota Press. (Opprinnelig utgitt 1934, 1940)
- Utdanningsdirektoratet. (2020). *Læreplan i norsk* (NOR01-06). L. f. K. 2020.  
<https://www.udir.no/lk20/nor01-06>
- Vassenden, E. (2012). *Norsk vitalisme: litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*. Spartacus Forlag.
- Vassenden, E. (2017). Menneske, dyr og nye utsigelsesinstanser i norsk samtidspoesi. I O. K. H. K. Rustad (Red.), *Nordisk samtidslyrikk* (s. 15-35). Aalborg universitetsforlag.
- Vetlesen, A. J. & Willig, R. (2018). *Hva skal vi svare våre barn?* Dreyers forl.
- Vogt, N. C. (1894). *Fra Vaar til Høst*. Olaf Norlis Forlag.
- Weber, M. (2004). *The Vocarion Lectures: "Science as a Vocation, "Politics as a Vocation"* (R. Livingstone, Overs.). Hackett Publishing Company.
- Wilde, O. (1913). *Poems: with the Ballad of Reading Gaol*. Methuen & CO. LTD.
- Winsnes, A. H. (1949). *Diktning og livssyn*. Aschehoug.
- Wynne, C. D. L. (2004). The perils of anthropomorphism. *Nature*, 428(6983), 606-606.  
<https://doi.org/10.1038/428606a>
- Wærp, H. H. (2019). Mikkjel Fønhus og dyreskildringen. *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, 3, 99-113.
- Wærp, H. H. (2022, 2022, 19. februar ). Engasjert, men overfladisk om klimalitteratur. *Aftenposten*, s. 22.
- Aarnes, A. & Kolstad, H. (Red.). (1993). *Den skapende varighet: en essaysamling om Henri Bergson*. Aschehoug.



## Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur  
Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske studium  
Universitetet i Bergen  
Våren 2023

**Student:** Chris Langøen

**Veileder:** Eirik Vassenden

**Tittel:** «Der mennesker er, der er vondt at være»

**Undertittel:** En studie av vitalisme og naturskildring i Mikkjel Fønhus' *Trollelgen*

Denne masteroppgaven tar for seg Mikkjel Fønhus' roman *Trollelgen* (1921). Dette var hans mest populære roman, og den som i ettertid står igjen som hans *magnum opus*. Gjennom romanen følger vi elgen Rauten og jegeren Gaupa gjennom en 30-års periode som ender med døden i hverandres omfavelse. Interessen for Fønhus som person har vært stor, men i litteraturvitenskaplig sammenheng har han blitt oversett, og plassert i den reduserende boksen «villmarkslitteratur». Jeg argumenterer for at *Trollelgen* er mer enn en jaktroman og skriver seg inn i samtidens vitalistiske strømning, en kobling som hittil har blitt ignorert.

I min oppgave ser jeg hvordan *Trollelgen* skriver seg inn i den vitalistiske impulsen, med blick på naturskildringen. Gjennom et dypdykk ned i romanens dyreskildring viser jeg hvordan den grenser til mellomkrigstidens dyrepyskologi, og forsøker å innta dyrs *umwelt*. I *Trollelgen* antropomorfiserer Fønhus dyr, og prøver å skape subjekter av dem. Erkjennelsen av at dyr *er* her og er noe vi må ta hensyn til, er en prosess startet av et gjensidig blick. Han viser frem dyrs grenseoverskridende menneskelighet – noe romanens sivilisasjon reagerer sterkt på. Samtidig stiller romanen seg kritisk til sin egen antropomorfisering. På den andre siden blir Gaupa animalisert, og får har tilgang til en villdyrkraft og -rus som blir idealisert av romanen. Naturen blir et særlig område for denne hedenske livsdyrkingen, der Gaupas innlevelse i landskapet, sammen med et estetisert jaktsyn, fungerer som en kontrast til en svakelig tilværelse i bygden. Ved å grundigere undersøke Fønhus' einstøings forbindelse til samfunnet rundt ham, belyser jeg hvordan romanen retter kritikk mot kristendommen og et potensielt oversivilisert samfunns humanitet.

*Trollelgen* er et forsøk på å gi stemme, og re-sakralisere naturen. Problematismen av humanitet og overskridelsene mellom menneske og dyr, er i min lesning funksjonen til *Trollelgen*. Den antropomorfiserer dyr, og zoomorfiserer mennesker, disse utviklingslinjene møtes og tåkelegger grensen mellom menneske og dyr, uten å hviske dem komplett ut.

## Abstract

MA thesis in Nordic Literature  
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies  
University of Bergen  
Spring 2023

**Student:** Chris Langøen

**Tutor:** Eirik Vassenden

**Title:** «Der mennesker er, der er vondt at være»

**Subtitle:** A study of vitalism and nature depiction in Mikkjel Fønhus's *Trollelgen*

This thesis is a study of Mikkjel Fønhus's novel *Trollelgen* (1921). This was his most popular novel, and the one that later stands as his *magnum opus*. Throughout the novel, we follow the moose Rauten, and the hunter Gaupa through a 30-year period that ends with their death in each other's embrace. There has been an interest in Fønhus as a person, but in a literary context he has been mostly overlooked and placed in the reducing box "wilderness literature". I argue that *Trollelgen* is more than a hunting novel and writes itself into the contemporary vitalist movement, a link that so far has been ignored.

In my thesis, I see how *Trollelgen* writes itself into the vitalistic impulse, with an eye on the depiction of nature. Through a deep dive into the novel's depiction of animals, I show how they border on the animal psychology of the interwar period, and attempt to show the animal's *umwelt*. In *Trollelgen*, Fønhus anthropomorphizes animals, and tries to create subjects out of them. The recognition that animals *are* here, and that this is something we must take into account, is a process started by the mutual gaze. He showcases animals' transcending humanity - something the novel's civilization reacts strongly to. At the same time, the novel is critical of its own anthropomorphism. On the other side, Gaupa is animalized, and gains access to a wild animal power and intoxication that is idealized by the novel. Nature becomes a special area for a pagan cultivation of life, where Gaupa's immersion in the landscape, together with an aestheticized view of the hunt, functions as a contrast to a weak existence in the village. By more thoroughly examining Fønhus's solitude man's connection to the society around him, I illuminate how the novel directs criticism at Christianity and a potentially over-civilized society.

*Trollelgen* is an attempt to give voice to, and to re-sacralize nature. The examination of humanity and the transgressions between man and animal is, in my view, *Trollelgen's* purpose. It anthropomorphizes animals, and zoomorphizes humans, these lines of development meet and blur the boundaries between humans and animals, without completely erasing them.

## Oppgavens profesjonsrelevans

En litteraturvitenskaplig masteroppgave er i bunn og grunn lesningen av en rekke tekster, samt produksjonen av en egen akademisk tekst. Som lærer er dette fruktbart fordi en undervisning i akademisk skriving og kildeføring krever at en selv behersker sjangeren.

Tekstforståelse er norskfagets basale ferdighet. Masteroppgaven er en trening i å lese og skrive, og gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg hevet min forståelse av hva tekster er og *kan* være, samt vist språkets estetiske sider. Det ideologikritiske blikket, der vitalistiske impulser blir diskutert i et posthumanistisk og postsekulært perspektiv innebærer at oppgaven foruten plasserer *Trollelgen* til sin litteraturhistoriske kontekst, også tar opp en mer aktuell debatt som preger elever og for så vidt samfunnet rundt dem. Ikke minst vil en idéhistorisk oppgave kreve at en setter seg inn i andres tankesyn, og å se tekster fra nye perspektiver. Dette krever en kritisk tilnærming, der man ikke bare undersøker hvilken påvirkningskraft tekster har, men også hvilken påvirkningskraft de har fra andre henseender. Det er en rekke reflekteringer, avkodinger og tolkinger av ulike tekster, men også innsikt, og prøven etter forståelse for andres synspunkter. Dette er et av norskfagets grunnferdigheter. I tillegg har oppgavens forarbeid der jeg har kartlagt ulike litteraturhistorisk posisjoner gjort meg enda mer forberedt på den litteraturhistoriske undervisningen, som er og forblir en stor del av norskfaget på videregående nivå. Det ovennevnte føyer seg inn under flere av kompetansemålene etter vg3 studieforberevende utdanningsprogram:

- analysere og tolke romaner, noveller, drama, lyrikk og sakprosa på bokmål og nynorsk fra 1850 til i dag og reflektere over tekstene i lys av den kulturhistoriske konteksten og egen samtid
- utforske og reflektere over hvordan tekster fra den realistiske og den modernistiske tradisjonen framstiller menneske, natur og samfunn
- skrive litterære tolkninger og sammenligninger
- orientere seg i faglitteratur, vurdere kilder kritisk og skrive fagartikler som greier ut om og drøfter norskfaglige emner (Utdanningsdirektoratet 2020, 15-16).

Når oppgaven diskuterer natursyn både i fortid i nåtid, berører oppgaven også et av de nyere tverrfaglige temaene i læreplanen: bærekraftig utvikling. I å selv se hvordan tekster behandler natur, miljø og andre veseners persepsjonsverdener, og gjennom å gå i dialog med slike tekster, er jeg bedre rustet til å undervise, og å utvikle framtidige elevers forståelseshorisont. Et biografisk blikk på Fønhus og hans oppblomstring på 1970-tallet, kan også utvikle og vise *hvordan* litteraturen ikke bare kan ha, men *har* hatt påvirkning på samfunnets natursyn, samt hvordan dette har blitt kivet om og debattert.