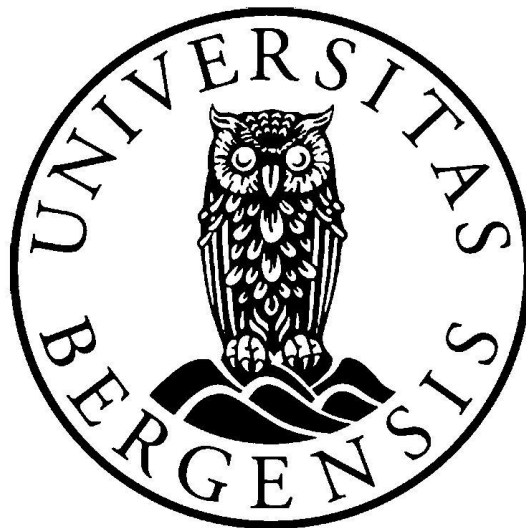


Feler og vitalisme i Hans E. Kincks *Flaggermus-vinger*

av Marte Øgar Rastad



Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske fag

Mai 2012

Forord

Jeg må selvsagt takke min veileder, Lars Rune Waage. Takk for grundige og kritiske gjennomlesninger, mange oppmuntringer og tusenvis av gode råd.

Stor takk skal også rettes mot det som for meg fremstår som et utmerket fagmiljø. Ikke minst skal de kommende beboerne av Gullkongens hus ha takk for masse glede og inspirasjon.

Takk til Anna.

Hjertelig takk til Kristoffer som (i tillegg til alt det andre) har bidratt med korrekturlesninger og gode råd.

Aa felaa læt` i vilde skogjen,

Ja, felaa læte

(Kinck 1895)

Innhold

| | |
|--|-----------|
| 1. Innledende perspektiver | 6 |
| 1.1 Tema og problemformulering | 6 |
| 1.2 Teoretisk bakgrunn, metode og oppgavens oppbygning..... | 7 |
| 2 Vitalisme | 11 |
| 2.1 Liv og livskraft | 11 |
| 2.1.2 Nietzsches <i>ja</i> til livskreftene | 12 |
| 2.1.3 Naturlighet, frihet, drift og instinkt | 14 |
| 2.1.4 Inn i naturlandskapet..... | 15 |
| 2.1.5 Kontakten med livskildene | 16 |
| 2.1.6 Livsdyrkingens problematiske sider | 19 |
| 2.1.7 Et vitalistisk kunstideal | 21 |
| 2.1.8 Paradokser ved kunstidealet | 23 |
| 3 Resepsjonen | 26 |
| 3.1 Resepsjonen av <i>Flaggermus-vinger</i> | 26 |
| 3.2 Behandlingen av felemotivet | 29 |
| 3.3 Tilnærminger til Kincks vitalisme..... | 31 |
| 4 Analyse | 37 |
| 4.1 Naturen og erotikkens fele i "Hvitsymre i utslaatten" | 37 |
| 4.1.1 Handlingsreferat..... | 37 |
| 4.1.2 Det (fele)musikalske språket | 38 |
| 4.1.3 Den frie erotikkens fele | 39 |
| 4.1.4 Det er i naturen at <i>livet</i> ligger..... | 44 |
| 4.1.5 "Aa hei aa ho" – den vitalistiske opplevelsen | 46 |
| 4.1.6 Nærmere livets kilder? | 49 |
| 4.1.7 Ensomhet, melankoli og "saar barnegraat" – midt mellom natur og kultur..... | 51 |
| 4.1.8 "Hun kjente ham ikke" – individets ubetydelighet i den større sammenhengen | 52 |

| | |
|--|------------|
| 4.1.9 "Som op i en hvitsymre-flok" – mellom smerte og harmoni i det jegløse fellesskapet | 55 |
| 4.1.10 Oppsummerede kommentarer: de livgivende og jeg-utviskende livskreftene..... | 57 |
| 4.2 Dionysisk villskap i "Felen i vilde skogen" | 57 |
| 4.2.1 Handlingsreferat..... | 58 |
| 4.2.2 Et viktig, men tvetydig felemotiv..... | 58 |
| 4.2.3 Feleusikken som et ikke-verbalt uttrykk | 60 |
| 4.2.4 Fela i kampen mot naturkreftene | 63 |
| 4.2.5 Menneskene er selv natur | 65 |
| 4.2.6 Dionysisk felemusikk | 68 |
| 4.2.7 "Dette er tonenes rystende makt" | 70 |
| 4.2.8 "Længer og længer væk" | 72 |
| 4.2.9 "Elders va du i stan te å spela deg ratt burt, – burt fraa deg sjøl" | 73 |
| 4.2.10 "Felen i vilde skogen": om makten i de brutale naturkreftene..... | 75 |
| 4.3 Livet framfor alt i "Fele-Aasmun" | 75 |
| 4.3.1 Handlingsreferat..... | 76 |
| 4.3.2 "Han hadde i grunden ikke faret med stort andet enn feler" | 76 |
| 4.3.3 "klang og kraft" | 79 |
| 4.3.4 "Et par famlende stryk og saa en lang stans" | 81 |
| 4.3.5 "Han kendte det som en ustyrlig hvileløs tørst": Fele-Aasmun og livsbejaelsen..... | 82 |
| 4.3.6 Ergrelsen over "dette gamle" | 83 |
| 4.3.7 Eiertrang, maktkamp og nederlaget..... | 85 |
| 4.3.8 Oppsummerende kommentarer: den vitalistiske livsbejaelsen under lupen? | 88 |
| 5 Avsluttende betraktninger | 89 |
| 6 Litteratur..... | 92 |
| Sammendrag:..... | 99 |
| Abstract: | 100 |

1. Innledende perspektiver

1.1 Tema og problemformulering

For hva var denne veke bryllups-laaten at møte frem med! – Det var ingenting, imod den brede felen og den lange buen, – mod den svære sang-sjø, som selve livet flød paa. Men som skylled høit over kirker og hjem (Kinck 1895: 37).

Det er Gertrud, en av hovedkarakterene i Hans E. Kincks debutnovellesamling, *Flaggermusvinger: Eventyr vestfra* (1895) som her benytter seg av *fela* for å sette ord på sin virkelighetsforståelse. Dette er bare ett av mange eksempler på hvordan felemotivet blir brukt i Kincks novellesamling. Motivet går stadig igjen på ulike måter. Noen ganger kan hele tekstens handlingsforløp kretse omkring ei fele. Andre ganger er fela bare så vidt tilstede i teksten. Fela kan fremstå som et konkret musikkinstrument i handlingen, men den kan også utspille seg på et symbolsk nivå. Felemotivet spiller med andre ord en helt spesiell rolle i *Flaggermusvinger*.

I passasjen over blir felemotivet benyttet for å formidle et bestemt tankestoff. Gertrud opererer med et bilde på virkeligheten som metaforisk referer til ei stor og ei lita fele. Den store fela står i en særstilling. Den symboliserer, som det kommer fram av sitatet, det livet som ”skylled høit over kirker og hjem.” Det er både en religionskritikk og en mer generell sivilisasjonskritikk som utsies her. Gertrud søker en tilværelse hvor mennesket kan leve fritt i tråd med egne instinkter, uhemmet av sivilisasjonens normer og krav til konvensjoner. Det er her, i det frie og naturlige universet, at ”selve livet” ligger, i følge Gertrud. Et slikt livssyn må ses som en del av den *vitalistiske strømmingen* i tiden.

Dette er med på å underbygge min påstand: Kinck var en del av tidens vitalistiske strømming, og dette kommer tydelig til syne i *Flaggermusvinger*. I oppgaven vil jeg undersøke om ikke nettopp felemotivet kan kaste lys over de vitalistiske aspektene i novellesamlingen. I arbeidet med å undersøke dette tar jeg utgangspunkt i et utvalg tekster. To spørsmål skal føre meg gjennom lesningen av disse: *Hvilken rolle spiller felemotivet? Hvordan kan vi gjennom felemotivet påvise et vitalistisk tankestoff?*

Innfallsvinkelen gir for det første mulighet til å rette oppmerksomhet mot Kincks interessante og særegne måte å benytte bestemte motiver i diktningen. For det andre får jeg mulighet til å se diktningen hans i lys av en idéhistorisk tradisjon han tydelig tilhører, men som ingen tidligere har lest forfatterskapet hans inn i.

Flere har vel å merke pekt på forbindelsen mellom Kinck og vitalismen. Rolf Nyboe Nettum (1949) beveger seg nært det vitalistiske feltet i sin undersøkelse av Kincks livssyn. I litteraturhistorien kan vi også, ved noen få anledninger, lese at Kinck var påvirket av tankestoffet. Edvard Beyer (1956, 1965) tar opp tilknytningen til vitalismen i sin doktoravhandling om forfatteren. Men Kincks vitalisme har ikke blitt gjort til gjenstand for noen grundigere analyse.

Årsaken til dette er neppe at tilknytningen til vitalismen er vag, men må snarere ses som et resultat av en dalende interesse for forfatteren. Vitalismen skulle ikke bli et stuerent forskningsobjekt i litteraturvitenskapen før på 2000-tallet, og i denne perioden har ingen beskjeftiget seg med Kincks arbeider.¹ Mens vitalismen er ført inn i varmen, har Kinck blitt mer og mer marginalisert. Slik er denne avhandlingen et forsøk på å løfte fram et forfatterskap som stadig har havnet lenger ut i marginene, og som dessverre ikke har fått den oppmerksomheten det fortjener.

1.2 Teoretisk bakgrunn, metode og oppgavens oppbygning

Når vitalismen ikke har blitt grundigere belyst i litteraturforskningen, henger det sammen med dens problematiske status. Historisk er vitalismen uløselig knyttet til de framvoksende ideologiene i tiden, fascismen og nazismen. Tankestoffets uttalte primitivisme, sivilisasjonskritikk og livsdyrking kunne enkelt tas i bruk og utnyttet. Slik har vitalismen bidratt til ideologienes gjennomslagskraft. Tradisjonelt har det først og fremst vært ideologikritikken som har tatt tak i og studert vitalismen. Gjennom et ideologikritisk blikk må den nødvendigvis fordømmes (Boasson 2009: 42-44).

I den nordiske litteraturforskningen har man de siste årene aktualisert vitalismen som beskrivelseskategori ved å arbeide fram et utvidet og nyansert vitalismebegrep. Frode Boasson (2009) skriver at dette har tilført en ny forståelseshorisont, slik at begrepet har virket nyanserende i møtet med den ideologisk stigmatiserte litteraturen (Boasson 2009: 43). Vitalismens forbedrede status står særskilt i gjeld til den danske vitalismeforskeren Sven Halses arbeider med å definere begrepet, skriver Boasson (Boasson 2009: 43). Jeg kommer tilbake til Halses begrepsavklaring når jeg gjør rede for vitalismebegrepet i det neste kapitlet.

¹ Unntaket er Jon Isaksen (2008), som i sin bacheloroppgave på biblioteks- og informasjonsstudiet, har skrevet en oversikt over Kincks biografi. Dette er et oppslagsverk over det som tidligere er skrevet, og således ikke et nytt bidrag i forskningen. Utover dette må vi tilbake til 1990-tallet for å finne arbeider på forfatteren.

En kartlegging av den rollen vitalismen spilte i litteraturen i tiden fra 1890 og fram til andre verdenskrig er nå i gang. Anders Ehlers Dam har i verket *Den vitalistiske strømning* (2010) knyttet en rekke danske forfattere til paradigmet. Det første fullstendige verket om vitalismen i norsk litteratur, *Norsk vitalisme* av Eirik Vassenden (2012), kom ut i april dette året. Vassenden viser hvordan det vitalistiske tankestoffet, på ulike måter, kommer til syne i litteraturen til blant andre Knut Hamsun, Åsmund Sveen, Olav Duun, Kristoffer Uppdal, Tarjei Vesaas og Aaslaug Vaa. Min egen oppgave er ment å være et bidrag til denne kartleggingen av vitalismen i norsk og nordisk litteratur.

At vitalismebegrepet er utvidet og nyansert betyr imidlertid ikke at det skal ses som apolitisk. Det er stadig en nær forbindelse mellom tankestoffet og ideologien. Til tross for at det ideologiske perspektivet ikke skal dominere mine lesninger, er utgangspunktet problematiserende. Mens man tidligere har tendert mot å fremstille Kinck som en tannløs folkelivsskildrer fra Hardanger, vil jeg vise hvordan litteraturen hans også må ses som en del av et innfløkt idégrunnlag. Dette er ikke ment som en oppfordring til å vende forfatterskapet ryggen, men snarere et forsøk på å tydeliggjøre den kompleksiteten og spenningen som preger det.

De forskerne jeg har nevnt danner grunnlaget for min forståelse av vitalismebegrepet. Det er likevel den vitalistiske livsfilosofien slik den kommer til uttrykk hos Nietzsche som skal være utgangspunktet for arbeidet. På mange måter er Nietzsche en typisk og rendyrket vitalist. Filosofien hans er, i større grad enn den til henholdsvis Bergson, knyttet til livsfilosofiens problematiske og amoralske aspekter. Slik kan den bidra til å vise fram den spenningen og kompleksiteten som jeg mener kjennetegner vitalismen hos Kinck. Dessuten er et av Nietzsches viktigste vitalistiske verker, *Tragediens fødsel*² (1993) [1878] interessant i forhold til min innfallsvinkel.³ For det første kan flere av ideene som kommer fram her kaste lys over Kincks karakterskildringer. For det andre skal vi se at Nietzsche også behandler kunsten, først og fremst til musikken, i dette verket. Slik kan vi tydeliggjøre en forbindelse mellom karakterenes egenskaper og den felemusikken de skaper. Samtidig skal dette åpne opp for en undersøkelse av et bestemt vitalistisk kunstsyn. Spørsmål omkring kunstens og kunstnerens rolle bidrar felemotivet tydelig til å reise i flere av Kincks noveller.

Forsøket på å parallellisere Kinck og Nietzsche kan problematiseres. Kinck skal nemlig ha hevdet å aldri ha lest Nietzsche. Dette reiser spørsmål om hvorvidt det er

² Original tittel er *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

³ Dam omtaler verket som det mest sentrale innenfor den vitalistiske livsfilosofien til Nietzsche (Dam 2010: 164).

nødvendig å påvise en eksplisitt forbindelse mellom litteraturen og det vitalistiske feltet man undersøker. Daniel Haakonsen (1993) antyder, i sin artikkel om Bergsons betydning for den norske litteraturen i perioden, at dette er uproblematisk: ”Innenfor tidsåndens faranger er dikterne både smittede og smittekilder [...]” (Haakonsen 1993: 218)⁴. Nietzsches filosofi var både et resultat av og ga impulser i tiden Kinck virket. Slik er det en forbindelse mellom dem, til tross for at Kinck ikke hadde førstehåndskunnskap om filosofen. I verket *Nietzsche og Norden* skriver Harald Beyer (1957) at det tross alt finnes en rekke paralleller mellom Kinck og Nietzsche, og at flere Nietzsche-tanker også har flytt inn i diktningen hans. Det er dessuten heller ingen tvil om at Kinck kjente godt til Nietzsche. Beyer viser til at Kinck flere ganger har uttalt seg om filosofien hans, om enn oftest i negative ordelag (Beyer 1957: 111-112). Så til tross for at novellene ikke kan leses som noen programtekst for Nietzsche, vil det være både fruktbart og interessant å undersøke hvordan aspekter ved filosofien hans er transportert inn i diktningen, og på hvilke måter disse blir fremstilt.

I analysen vil jeg undersøke hvordan det vitalistiske tankestoffet kommer til syne i tre av novellesamlingens tekster. Ved å begrense utvalget til bare tre noveller får jeg mulighet til å nærlese tekstene, og slik gå langt grundigere til verks enn det som er gjort tidligere.⁵ Tekstene som skal analyseres er ”Hvitsymre i utslaatten,” ”Felen i vilde skogen” og ”Fele-Aasmun.” Felemotivet spiller en sentral rolle i disse tekstene. Slik kan de ses som typiske for novellesamlingen, samtidig som materialet blir stort nok. Lesningene tar utgangspunkt i motiver, karakterskildringer, stil og tematikk i forsøket på å besvare spørsmålene jeg stilte innledningsvis.

Før jeg begynner med analysen, er det nødvendig å gjøre rede for noen sentrale trekk ved vitalismebegrepet. Det gjør jeg i avhandlingens andre kapittel. Jeg gir ingen generell redegjørelse for vitalismebegrepet, men konsentrerer meg om de aspektene ved det som skal bli relevant i arbeidet med Kincks noveller. I kapitlet vil jeg også undersøke hvorvidt det vitalistiske idégrunnlaget jeg presenterer kan spores i Kincks egen sakprosaproduksjon. Dette må nødvendigvis bli overfladisk, og det er ikke min hensikt å gi noen grundig redegjørelse av Kincks sakprosa. Poenget er å vise at ideene jeg presenterer også kan spores hos forfatteren selv.

I det tredje kapitlet gjør jeg rede for resepsjonen av Kinck. Hensikten med kapitlet er å presentere den delen av resepsjonen som berører mitt eget anliggende: novellesamlingen

⁴ Vassenden er inne på det samme når han skriver at det er interessant å undersøke tekster hvor den vitalistiske impulsen ikke kan spores direkte ned i en filosofisk kildetekst (Vassenden 2012: 52).

⁵ I resepsjonskapitlet skal jeg vise at det er gjort svært få forsøk på å nærlese tekstene i *Flaggermus-vinger*.

Flaggermus-vinger, felemotivet og det vitalistiske tankestoffet. Jeg spør hvordan disse elementene er behandlet i resepsjonen og hvordan mitt eget prosjekt skal plasseres i forhold til denne.

I analysekapitlet skal vi se at felemotivet kan være en inngangsport i tilnærmingen til det vitalistiske feltet, da en vitalistisk verdensanskuelse blir tilgjengelig gjennom dette. Et minimumskriterium for at vi skal kunne tale om en vitalistisk verdensanskuelse er troen på *livskreftene* som en autonom og styrende instans i verden.⁶ De tre ulike felemotivene skal på hver sin måte formidle livskreftene. Hos Kinck er disse knyttet til den primitive naturen, og derfor vil betegnelsen ”naturkraft” også ofte benyttes. Vi skal se at novellene fremstiller *ulike* sider ved de primitive livskreftene. Vi skal også se at en bestemt form for felemusikk blir skildret i to av novellene, og at denne svarer til et vitalistisk kunstideal.

I avslutningskapitlet vil jeg kort oppsummere funnene i analysen, samt trekke noen tråder mellom de vitalistiske aspektene i novellene og forfatterens egne uttalte perspektiver, slik de kommer fram i sakprosaen hans. Det blir slått fast at vi så visst har funnet en tilknytning til det vitalistiske stoffet gjennom lesningene. Men det blir også argumentert for at forfatteren, gjennom sin novellekunst, har vist fram problematiske aspekter ved den vitalistiske livsdyrkingen og ved kunstsynet som springer ut av denne.

⁶ Vassenden setter opp et slikt minimumskriterium for en vitalistisk verdensanskuelse (Vassenden 2012: 51).

2 Vitalisme

Vitalismebegrepet er sammensatt og lite koherent. Som en minimumsdefinisjon sier en gjerne at ”vitalisme” betegner troen på at det finnes en livskraft og en tilbøyelighet til å dyrke alt det som fremmer, styrker og intensiverer livet.⁷

I sine forsøk på å begrepsavklare vitalismen, skiller Halse mellom tre former for vitalisme som delvis konvergerer: den naturfilosofiske vitalismen, den kunstneriske vitalismen og den pragmatiske vitalismen.⁸ Vitalismen skulle få betydning i alle disse tre sfærene fra 1890 og fram til andre verdenskrig (Halse 2004: 1).⁹ Dam skriver ut fra dette at vi har å gjøre med en vitalistisk strømning i Europa den første halvdel av 1900-tallet (Dam 2010: 9). Jeg benytter meg begrepet ”strømning” som en samlebetegnelse for de ulike sfærene vitalismen fremtrer i.

Det er den vitalistiske livsfilosofien som skal danne grunnlaget for mine lesninger, og følgelig tar jeg utgangspunkt i denne i den videre redegjørelsen. Til grunn for filosofien ligger opphøyning av livskraften, eller ganske enkelt *livet*. Jeg starter derfor med en kort redegjørelse for hva dette innebærer.

2.1 Liv og livskraft

Troen på at en skjult livskraft målbevisst styrer alle livsformers utvikling er grunnleggende for den vitalistiske filosofien. Den forbindes i første rekke med naturfilosofien til Hans Dreich (Halse 2004: 2). Men vi finner den også igjen i livsfilosofien, og denne forbindes først og fremst med Henri Bergson og Friedrich Nietzsche.¹⁰ Det er imidlertid Arthur Schopenhauer som lanserte ideen om livskraften i livsfilosofien. I verket *Verden som vilje og forestilling* [1818] (2000)¹¹ skriver han at alt liv og alle prosesser i naturen – også menneskets tankevirksomhet – i bunn og grunn styres av en immanent, skjult livskraft. Denne kraften har ikke noe annet mål enn å fremme og styrke livet (Schopenhauer 2000: 43). Dette innebærer et syn på mennesket som underordnet livskraften, samt en idé om at mennesket er styrt etter de samme prinsippene som resten av naturen. Dette kommer jeg tilbake til senere i kapitlet.

⁷ En lignende definisjon er benyttet av blant andre Eirik Vassenden (2008b: 45, 2012: 13), Halse (2004:2), Hansen og Oelsener (2008: 7) og Dam (2010:10-11).

⁸ Halses arbeider med å begrepsavklare vitalismen finner vi i ”Vitalisme – fænomen og begreb” (2004), ”Vitalismen – flere tilløb til en begrepsdiskussion” (2006: 124) og ”Den vidtfavnede vitalisme” (2008: 52).

⁹ Dam (2010: 10) og Boasson (2009: 42) opererer med den samme periodiseringen.

¹⁰ Halse (2004) og Vassenden (2012) legger vekt på disse tenkerne.

¹¹ Original tittel er *Die Welt als Will und Vorstellung*.

For Schopenhauer er livsviljen det egentlige sanne. Det er *selve livet* (Schopenhauer 2000: 91-92). Ettersom livskraften ses som selve livet skiller man ikke nødvendigvis mellom disse størrelsene i det vitalistiske vokabularet.

Hvordan oppfattes så livet eller livskraften blant de vitalistiske filosofene? Som regel ses livet som en metafysisk, uendelig størrelse, hvor fødsel, liv og død inngår i et evig kretsløp. Tidsoppfatningen er dermed syklisk (Dam 2010: 33)¹². Fordi livsbegrepet er metafysisk skriver Dam at vi ikke taler om ”blot liv,” men om ”livet selv” (Dam 2010: 54).

Videre viser ikke livsbegrepet nødvendigvis til liv slik vi tenker oss det til vanlig, altså som det motsatte av død. Livet ses som det intense og opphøyede livet, som en form for motsetning til det avmålte hverdagslivet. Dam skriver om dette at det livet som ikke er dødt, men som heller ikke er intenst, sterkt og forhøyet, ikke er liv i vitalistisk forstand. (Dam 2010: 98).

Det er denne ideen om livskraften, eller det Schopenhauer kaller viljen, som forener de filosofene vi omtaler som vitalistiske. Utover dette må disse sies å være svært ulike, også når det gjelder tilnærmingen til livskraften. Schopenhauer vender seg vekk fra denne, da den i sin meningsløse søken etter mer liv genererer smerte (Dam 2010: 23). Bergson og Nietzsche anerkjenner og dyrker livskraftene¹³. De store innbyrdes ulikhetene gjør det hensiktsmessig å konsentrere seg om én bestemt retning innenfor filosofien. Jeg tar utgangspunkt i trekk ved tankegodset slik det kommer fram hos Nietzsche. Det er imidlertid ikke fritt for at er aspektene jeg nevner også må ses som typiske for vitalismen i sin helhet. Dette gjelder spesielt opphøyingen av menneskets primitive og instinktive egenskaper. Hos Vassenden inngår primitivismen i definisjonen av vitalismebegrepet (Vassenden 2012: 13).

2.1.2 Nietzsches ja til livskraftene

Troen på at alt styres etter en blind livskraft avslører et moderne, nihilistisk verdensbilde: Livet har ingen dypere mening enn viljen til fortsatt liv. Gud er død, alle oversanslige verdener opphørt og det tradisjonelle verdigrunnlaget visket vekk. Det er ingen forskjell på løgn og sannhet, rett og galt (Eriksen 1989: 71-73). Mens Schopenhauer gir verdens meningsløshet en negativ vurdering og vender seg bort fra det meningsløse og smertefulle livet, gjelder det for Nietzsche å konfronteres med den meningsløse verdenen. Nietzsche sier

¹² Hos Nietzsche kommer den sykliske tidsoppfatningen til syne gjennom ideen om alle tings evige gjenkomst (Melberg 2003: 148-151).

¹³ Dam opererer ut fra dette med en forståelse av to linjer innefor vitalismen, en livsfornektende (Schopenhauer) og en livsbekreftende (Nietzsche og Bergson). Det er den livsbekreftende linja som ses som ”egentlig” vitalistisk, skriver han (Dam 2010: 23).

dermed *ja* til livsviljen og *ja* til livet, og som det artikuleres i *Ecce Homo* [1888] (2009), "[...] selv til dets mest fremmede og harde problemer" (Nietzsche 2009: 62). Jon Hellenes (2001) skriver at Nietzsche på denne måten seirer over nihilismen ved å stille opp en *aktiv* nihilisme: han vender den meningstomme virkeligheten om til noe positivt ved å dyrke livet til tross for alt (Hellenes 2001: 21).

Nietzsche gir med andre ord verden ny mening ved å opphøye livet. Det vil si at han dyrker alt det som lagrer kraft, og alt som rettferdiggjør følelsen av makt og livsoverskudd (Beyer 1957: 41). Dette betyr at viljebegrepet slik Nietzsche bruker det også innebærer viljen til makt.¹⁴

Det er altså det intense, kraftfulle og mektige livet Nietzsche søker etter. Som en guddom for dette livet karikerer han Dionysos.¹⁵ Til grunn for dionysosdyrkelsen ligger forståelsen av at verden består av apollinske og dionysiske krefter. Det apollinske tilhører det avmålte hverdagslivet (Nietzsche 1993: 39), mens det dionysiske er hevet over hverdagens begrensninger. Det kraftfulle, intense og det *egentlige* livet (Nietzsche 1993: 43).¹⁶

Ettersom dionysosfiguren representerer alt det som genererer og styrker livet, gir begrepet tilgang til Nietzsches ideer om hva som er de livgivende elementene i mennesket og i verden. Vi skal se nærmere på hva dette er i den videre redegjørelsen, men først vil jeg konstatere at vi også finner en livs- eller vitalitetsdyrkelse hos Kinck selv.

Harald Beyer har allerede pekt på parallellen mellom Kinck og Nietzsche: "Etter begges mening svarer lykke til instinkt så lenge livet er i vekst, og hos begge er livskraften – eller Kincks «vitaliteten» - en målestokk de bruker" (Beyer 1958: 111). Spesielt tydelig kommer Kincks vitalitetsdyrking fram i essaysamlingen *Sagaenes ånd og skikkelser* (1951). Her fremstiller Kinck vitaliteten som verdens og menneskets viktigste målestokk: "Ens vitalitet avgjør til slutt det hele. Det er den det gjelder at verne. Det er livsvisdommen" (Kinck

¹⁴ En vanlig forståelse av Nietzsches viljefilosofi er at viljen til makt egentlig er det samme som viljen til liv, fordi viljen til makt i bunn og grunn er livsbetingelsen i verden. De kreftene som utvikler, kontrollerer og behersker kreftene i verden er avgjørende, og viljen til makt blir dermed det ontologiske grunnprinsippet som styrer alle prosesser (Henriksen 1993: 34).

¹⁵ Dionysos er opprinnelig den greske guden for fruktbarhet, for høsting av vindruene og for rituell galskap og ekstase.

¹⁶ I følge Nietzsche trenger mennesket og kulturen et balansert forhold mellom det dionysiske og apollinske (Nietzsche 1993: 43). Det dionysiske er nødvendig fordi det er selve livet, det apollinske trengs for å holde den utemmede Dionysos i tøylene. Når vi likevel kan tale om en dionysosdyrkelse er det fordi Dionysos står i en særstilling ved at han representerer selve livskildene. Det Nietzsche søker i *Tragediens fødsel* er å finne tilbake til de dionysiske kreftene som han mener har gått tapt i det moderne. Dette kommer jeg tilbake til senere.

1951: 194).¹⁷ I analysekapitlet skal vi se at vitalitetstroen også kommer til syne i novellekunsten hans, ved at livskreftene og vitaliteten blir tematisert på flere ulike måter.

I det følgende skal vi se at den utpregede livsdyrkelsen, både hos Kinck og Nietzsche, fører til et bestemt syn på hva livet bør inneholde.

2.1.3 Naturlighet, frihet, drift og instinkt

Det er typisk for det vitalistiske tankestoffet at livskreftene ligger i urkraften – i det primitive og førrasjonelle livet. Følgelig tilhører også Dionysos dette universet. Han karikeres blant annet som ”det ur-ene” og ”[...] enhet mellom mennesket og natur” (Nietzsche 1993: 46). At livskreftene ligger i denne primitive, førrasjonelle sfæren innebærer at instinkt, intuisjon og det umiddelbare uttrykket foretrekkes (Dam 2010: 73, 87). Hos Nietzsches fører det også til en idealisering av *driftene*. Driftene opphøyes fordi de er en umiddelbar og ekte realisering av viljen. Derfor er driftene for Nietzsche identisk med selve livet (Beyer 1958: 31).

Det som søkes er med andre ord en livsform hvor mennesket fritt og uhemmet kan leve ut sin primitive natur. De løse reformklærne som kom på mote i tiden kan ses som eksempel på realiseringen av dette (Halse 2004: 4). De nakne badende barna Munch fremstiller på bildet ”Badende menn” (1907) er et annet eksempel på hvordan idealiseringen av den frie og naturlige livsutfoldelsen kommer til uttrykk.

Kulturen ses som et hinder for dette frie og naturlige livet. Livet betraktes som fritt, mens kulturens normer og krav til mennesket ses som noe som holder det borte fra dette frie livet (Vassenden 2008b: 45). Hos Nietzsche innebærer dette også til en religionskritikk. Religionens normer og krav til mennesket holder det borte fra det egentlig livgivende (Beyer 1958: 44). Gjennom denne frihetssøkende bevegelsen bort fra borgerlig puritanisme ligger det til grunn en revolusjonær frihetstenkning (Vassenden 2012: 15).

Vitalismen kan imidlertid også framstå reaksjonær. For i troen på driftene og instinktene ligger det også en motstand mot den moderne vitenskapen. Refleksjonen og den bevisste tanke ses som livshemmende, og følgelig trenger en antiintellektualistisk kritikk mot den moderne opplysningen seg fram. Dette kommer tydelig fram hos Nietzsche. I *Tragediens fødsel* argumenterer han for at opplysningens klokkeetro på fornuft og vitenskap har ført til en neglisjering av de kreftene som holder mennesket levende – av driftene og instinktene. Det moderne mennesket er blitt sykt, mener han. Det er redusert til en ”bibliotekar,” ”[...] ynkelig

¹⁷ Et annet eksempel på Kinck interesse for det levende og vitale finner vi i *Edda og Ballade* (1989) [1932]. Her skriver han blant varmt annet om ”viljen til liv” og om levedyktighet og livslyst (Kinck 1989: 21).

blindet gjennom bokstøv og trykkfeil” (Nietzsche 1993: 114). Senere skal vi se at vitalismen også kan være reaksjonær gjennom en søken tilbake til en førmoderne, agrar livsstil.

Hvordan er det så med Kinck? Vi finner i alle fall en tendens til at han opphøyer naturdriften og de instinktive sidene ved mennesket. Beyer (1956, 1965) har flere ganger pekt på dette poenget, og jeg vil derfor nøye meg med noen få eksempler: I ”Renæssanse-mennesker” (1916) taler Kinck om ”det naturlige og sunde menneske-instinkt” som ”den egentlige og evige livsvisdom” (Kinck 1916: 92). I ”Litt om Nikolai Astrup” (1928) opphøyer han Astrups evne til blindt å følge sitt ”kjernesunde, lykkelige instinkt”, uten å la seg hemme av ”intelligens og bergning” (Kinck 1928: 134). Vi finner også en religionskritikk hos Kinck som minner om Nietzsches. Harald Beyer nevner dette i *Nietzsche og Norden*:

I «Götzen-Dämmerung» («Die Verbesserer der Menschheit», særlig nr. 2) hevder Nietzsche at germanerne da de ble temmet av kirken, i virkeligheten ikke ble «verbessert» men svekket [...] Og det er ikke fritt for at Kinck synes å mene det samme om kristningen av nordmennene, slik han for eksempel framstiller det i «Storhetstid». Møtet med den kristne sivilisasjonen gjorde dem ikke bedre, men svekket dem (Beyer 1957: 111).

I analysen skal vi se at karakterene Kinck tegner er naturnære, primitive skikkelser som nesten utelukkende handler etter instinkt. Favoriseringen av den frie utfoldelsen av driftene og instinktene blir dessuten tematisert i ”Hvitsymre i utslaatten”. I analysen av denne novella skal vi også spore en religionskritikk.

2.1.4 Inn i naturlandskapet

Dionysos representerer også ”naturens skapende trang” (Nietzsche 1993: 48), og dette illustrerer at naturen ofte ses som livgivende i det vitalistiske tankestoffet. Naturen oppleves som vital og livgivende, mens den moderne sivilisasjonen ses som en trussel som øver vold på naturen og utarmer *Livet* (Boasson 2009:43)¹⁸. I så måte representerer vitalismen en negativ holdning til moderniserings- og urbaniseringsprosessen, og vi har å gjøre med en

¹⁸ Det bør påpekes at naturdyrkelsen er et vanlig, men ikke absolutt trekk ved vitalismen. Mange mener også å finne livgivende elementer i byen. Dam (2010) nevner at Jensen i *Den gotiske Renaissance* opplever at livskraften ligger i den moderne teknologien (Dam 2010: 16).

sivilisasjonskritikk hvor naturen ses som det positive motbildet til tidens voksende metropoler (Oelsner 2008:159).

Dette uttrykkes i mye av i periodens litteratur, hvor man søker seg inn i det konkrete naturlandskapet. Flere forfattere skildrer en agrar og førmoderne livsstil, hvor mennesket kan leve fritt og uhemmet i kontakt med naturen. Vi finner det i store deler av den tyske *Blut und Boden*-litteraturen fra 1930- og 40- årene (Vassenden 2012: 14), men også i mye av litteraturen her hjemme. Knut Hamsuns *Markens Grøde* (1917) er et opplagt eksempel på dette.

I perioden omkring 1900 får vi også en stor mengde heimstadsdiktning og en lokalorientert litteratur. Også denne må ses som en del av den vitalistiske strømmingen. Dam skriver at heimstadsdiktningen forsøker å trenge inn i det konkrete lokale landskapet for der å finne livet selv (Dam 2010: 79).

Vår egen gjenstand for analyse, *Flaggermus-vinger*, er nettopp lokal litteratur fra vestlandet. Undertittelen *eventyr vestfra* avslører dette. Kinck skildrer det lokale bygdemiljøet utenfor den øvrige sivilisasjonen, og vi skal se at han benytter seg av et ordforråd fra den lokale dialekten. Senere skal han dog skildre så mange andre plasser og bevege seg langt utover det lokale bygdemiljøet, men han innrømmer også at hans beskjeftigelse med vestlandsnaturen står i en særstilling, den "[...] vedblev at være den største (Kinck 1895: 132).

Gjennom dette lokale uttrykket søker Kinck å finne fram til det nasjonale (KILDE). I denne sammenhengen kan det være interessant å trekke fram Vassenden, som spør om ikke det nasjonale bør kunne ses som et fjerde konvergerende felt for vitalismebegrepet. Dette er spesielt aktuelt her hjemme, da spørsmålet om forholdet mellom et "naturlig" morsmål (norsk) og et "påtvunget" farsmål (dansk), er så viktig for mange av dikterne i perioden (Vassenden 2012: 32).

2.1.5 Kontakten med livskildene

Ved å hengi seg til de primitive kreftene kan mennesket oppleve å komme i kontakt med livskraften. Etersom livet ses som en strøm og mennesket er en del av denne, er det typisk for vitalismen at livskraften fremtrer for subjektet som en opplevelse (Dam 2010: 92). Vi skal se nærmere på den vitalistiske opplevelsen slik den kommer fram i *Tragediens fødsel*. Her svarer den vitalistiske opplevelsen til det Nietzsche kaller kontakten med det dionysiske.

Det dionysiske - det egentlige sanne livet - er skjult for oss til vanlig. Her tar Nietzsche utgangspunkt i Schopenhauers lære om to verdener hvor den ene er tilgjengelig for

oss, mens den andre er skjult bak ”Majas slør.” Virkeligheten bak ”Majas slør” svarer til den dionysiske virkeligheten. Den omtales av Schopenhauer som en førindividuell urkraft, hvor det egentlige og sanne livet befinner seg (Schopenhauer 2000: 91-92).

Ifølge Nietzsche kan mennesket oppnå kontakt med det sanne livet bak ”Majas slør.” Ettersom dette er et førrasjonelt kaos, kan det ikke nås gjennom bevisst tenkning, men gjennom det primitive instinktet. Nietzsche beskriver flere ganger, i ulike ordelag, hva som kjennetegner opplevelsen av å komme i kontakt med denne kjernen i livet. En god illustrasjon på opplevelsen ser vi i det følgende sitatet:

Under dette verdensharmoniens evangelium føler hver enkelt seg ikke bare forenet, forsonet og sammensmeltet med sin neste, men endog som ett, som om Mayas slør er revet i stykker og nu bare flagret i filler, foran det hemmelighetsfulle éne, opprinnelige. Syngende og dansende ytrer mennesket seg som medlem av et høyere fellesskap (Nietzsche 1993: 41).

Kontakten med verdensaltet fører til en opplevelse av at det som skiller mennesket fra livet er visket vekk, og at grensen mellom mennesket selv og omgivelsene er brutt ned. Mennesket opplever å være smeltet sammen med omgivelsene. En slik opplevelse av grensenedbrytning er typisk for det vitalistiske tankegodset. Grensenedbrytningen forekommer på flere nivåer. For det første er grensen mellom mennesket og omgivelsene brutt ned. For det andre er grensen mellom individer brutt ned. For det tredje har vi å gjøre med en nedbrytning av grenser hos individet selv, slik at bevisstheden åpner seg for det irrasjonelle og ubeviste livsdypet (Dam 2010: 93).

Den siste setningen i sitatet viser at opplevelsen skaper ekstase. Det er en intensiv og opphøyet livsfølelse som erfares her, og denne sammenligner Nietzsche med rusfølelsen (Nietzsche 1993: 40). Med dette markerer han at opplevelsen fører bort fra hverdagslivet og inn i et ekstatisk univers som er preget av voldsom opplevelsesstyrke, glødende sansebilder og en eksplosiv oppdagelse av mening og sammenheng, en følelse av å forstå hvordan alt henger sammen (Haaland 1993: 18). Dette skiller tilstanden markant fra den apollinske virkeligheten, som heller representerer den ” måteholdne begrensning” og den ”rolige visdom” (Nietzsche 1993: 43).

Denne ideen om en sannere og mer intens virkelighet bakenfor den ytre virkeligheten har religiøse aspekter, og vitner om en søken mot noe guddommelig. Den guddommen som søkes ligger imidlertid ikke i transcendenten, slik man tenker seg den i kristendommen. Det

åndelige er snarere immanent i selve materien, i kroppen og naturen. Således brytes det kristne dualistiske verdensbildet opp: allnaturen og det religiøse er i vitalismen forenet til en helhet (Dam 2010: 106).

Gjennom bekeftelsen av guds død skapes altså en ny guddommelighet. Trond Berg Eriksen hevder i *Nietzsche og det moderne* (1989) at Nietzsche overvinner nihilismen ved å gjøre den immanente skaperkraften i alt liv til den nye guddommen (Eriksen 1989: 71). Livskraftsdyrkingen marker med andre ord en alternativ religiøsitet og livsfilosofien ses som en gudserstatning i den moderne, gudløse tiden.

Hvordan er det med Kinck? Kan vi spore en interesse for en slik livsopplevelse hos ham? I sakprosaen skildrer han flere steder hvordan alt blir en del av ”den større sammenhengen,” og gjennom dette opphører til ekstase. Vi finner det for eksempel her, i *Steder og folk* (1924):

En fruktblomstrende godveirsdag i mai, naar fjorden ligger blikk stille, og fonnen og elvene og blaa himmel speiler sig, da smelter hus eller baater sammen med det, gaar op i eventyret, vidunderlig luftig som selve ternen eller massen imot himlen udenfor nessene. Hvit fonn og blaa himmel! Det er jo i grunden ingen farve. Det er farvens opphør. Det er ekstasen. (Kinck 1924: 90).

Det som fremstilles er en holisme, hvor grenser opphører og alt blir en del av en større sammenheng. Hus, fjord og himmel forenes i et større hele, og opphører til ekstasen.

I essayet ”Litt om Nikolai Astrup” ser Kinck for seg hvordan Astrup går opp i den større sammenhengen:

[...] hvilken evne han ikke eier i kraft av ublandet vestlandsk herkomst. Og det igjen løfter ham op og ut av den umiddelbare virkelighet. Skaper henrykkelse. Gir ekstasen” (Kinck 1928: 135).

Ekstasemotiver og jeg-oppløsninger er ikke uvanlig i den vitalistiske litteraturens emne- og motivkatalog (Vassenden 2008a: 282). Vi skal se at dette også tematiseres hos Kinck. I ”Hvitsymre i utslaatten” opplever hovedkarakteren å komme i kontakt med et naturguddommelig univers. Elementer av sammensmeltning, ekstase og jeg-oppløsning finner vi også i de to øvrige novellene som skal analyseres.

2.1.6 Livsdyrkingens problematiske sider

I *Hinsides godt og ondt* (1983) [1886]¹⁹ viser Nietzsche hvordan livet selv, slik det utfolder seg i naturen, ikke følger moralske konvensjoner: ”Tenk dere et vesen, slik naturen er, sløssaktig uten grenser, likegyldig utover alle målestokker, uten hensikter og hensyn, uten barmhjertighet og rettferdighet” (Nietzsche 1989: 30). Det finnes ikke fra naturens side noe rett og galt, godt og ondt, mener Nietzsche.

Dette illustrerer den problematiske siden ved livsdyrkingen. Livet søkes uavhengig av hva det innebærer. Det livgivende er i seg selv ”det gode.” Vi får det Vassenden omtaler som en bevegelse *fra biologi til moral*. Han påpeker at mange realiseringer av et slikt tankestoff må ses som positive, slik som de mange helse- og naturlighetsreformene. Men i andre tilfeller fremstår vitalismen som en motsats til hele sivilisasjonens opplysningsprosjekt (Vassenden 2012: 30)²⁰.

Nietzsches livsbejaelse satt ut i praksis må nødvendigvis føre til et samfunn basert på ”den sterkeste rett” (Beyer 1958: 42). Her åpnes det ikke for medfølelse eller moralske spørsmål. Brutaliteten ved dette gjenspeiles i Nietzsches skildringer av Dionysos. Han er ikke bare livgivende, men også ”rå”, ”karikert” og ”naturens villeste udyr” (Nietzsche 1993: 42-43).

Vitalismen beror også på et neglisjerende syn på individet, som må ses som problematisk. For det første er livet selv menneskets målestokk. Dets verdi måles dermed bare ut fra evnen til å formidle skaperkraft og styrke. Følgelig må ideen om menneskets egenverdi vike. For det andre ses individets plass i livsstrømmen som ubetydelig. Livskraften er autonom og styrer alt liv i naturen, også menneskelivet. Mennesket kan ikke annet enn å underlegge seg de kreftene som råder (Vassenden 2008a: 282). Walter Baumgartner (1977) viser hvordan dette kommer fram i *Det store spelet* av Vesaas. Mennesket må underkaste seg ”det store spelet” på gården Bufast: ”Garden og den biologiske voksteren der må gå videre [...] Det er ikke menneske som har garden i bruk, men omvendt (Baumgartner 1977: 579). Dette peker mot et tredje problematisk aspekt ved menneskesynet: mennesket er underlagt de samme prosessene som naturen. Vi er selv natur, og denne virker ubevisst i oss (Vassenden 2012: 6). Derfor er mennesket uten herredømme over egen skjebne. Vi kan nok tro at vi forfølger våre mål, men i bunn og grunn er alt vi foretar oss livskraftens ytringer. Synet på

¹⁹ Original tittel er *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*.

²⁰ De problematiske aspektene ved vitalismen må sies å komme tydeligst fram hos Nietzsche. Vassenden (2009) skriver at mens Bergsons vitalisme bunner i en sympati og samkvem mellom alt levende, er Nietzsches vitalisme brutal (Vassenden 2009: 28).

livskraften utfordrer på denne måten opplysningens ide om det autonome mennesket som kan bruke fornuften og viljen som redskaper for å forfølge bestemte etiske mål (Dam 2010: 24).

En slik oppfatning av at mennesket er determinert til biologi må selvfølgelig avvises i dag, av moralske så vel som vitenskapelige grunner. I så måte er også Kincks eget menneskesyn problematisk. I *Rormanden over bord* (1920) taler han om folket som en organisme (Kinck 1920: 217). Han er heller ikke fremmed for å forklare personlige egenskaper og særtrekk ut fra et biologisk utgangspunkt. Ofte, som i ”Litt om de tre stammer i Norden” (1923), forklarer han personlighetstrekk ut fra fysiologiske egenskaper. Han taler han for eksempel om en ”blond svakhet”: ”Den underlig ubegrunnede spleen, det refleksionsshenfaldne i deres natur [...]” (Kinck 1923: 161).

Kinck kan også tale om rase- eller stammetrekk, og om ”folkets mystikk” og om ”folkesjæl.”²¹ I ”Litt om de tre stammer i Norden” ønsker han å kartlegge det han kaller ”stamme-træk” i de nordiske landene (Kinck 1923: 142). Om den norske ”ætterasen,” skriver han at den er stridig og levedyktig. Dette er trekk som har gått igjen gjennom generasjoner, og som Kinck gjenkjenner i kongesagaene (Kinck 1923: 151-152)²². Det er nærliggende å trekke tråder til nasjonalromantikkens forestillinger om ”folkesjelen.” Begrepet, som er hentet fra Herders kulturfilosofi, ble tolket slik at ethvert folk hadde en iboende ånd som kom til uttrykk i dets diktning, seder og skikker (Andersen 2001: 191).

Det Kinck kaller stamme- eller rasetrekk er på en annen side ikke først og fremst ånd, men et resultat av livsvilkårene. Han ser for seg at naturomgivelsene har preget folket og skrevet seg inn i sinnet deres.²³ Her kan vi se paralleller til Montesquieus klimateori, som i korte trekk går ut på at kulden har satt sitt preg på folket i nord og gjort dem fysisk sterke, modige og uavhengige (Andersen 2001: 148-149). I alle tilfeller har vi å gjøre med en oppfattelse av at mennesket er et resultat av dets opphav – av arv, fysiologi og historie.

Dette, kombinert med opphøyningen av instinktlivet, må sies å være problematisk. Når vi så tenker på hans Kincks store interesse for av Italia,²⁴ kunne det nok også være fristende å trekke paralleller til fascismen. Kinck tok derimot sterkt avstand fra denne, og skrev flere

²¹ Se for eksempel *Rormanden over bord* (1920: 217, 228)

²² Han refererer blant annet til Kong Valdemars karakteristikk av det norske folket som et ”hardt og ulydig folk”. Og denne egenskapen mener Kinck at fremdeles kjennetegner nordmannen (Kinck 1923: 51-52).

²³ Derfor mener Kinck at også nordmenn fra ulike deler av landet også har ulike særtrekk. Dette skyldes at naturomgivelsene er så forskjellige i de ulike landsdelene. Kartleggingen av folkesjela går dermed også ut på en grundigere undersøkelse av særpreg for hvert enkelt område. For eksempel er ”saltvannsmenneskene”, det vil si “[...] *Møre-jarlene* fra litt søndenfor Trondheim” et hardført og levedyktig folkeslag fordi de bor ute mot Atlanterhavet, der ”Det farlige hav har preget også dem” (Kinck 1923: 163-164)

²⁴ Denne kommer blant annet til syne i essaysamlingene *Gammel jord* (1907) og *Stammens røst* (1919), som begge tar for seg den søreuropeiske kunsten og diktningen. Interessen for Italia er også tydelig i mye av Kincks novellekunst.

avisartikler om sin avsky for dens vold og rettsløshet (Beyer 1965: 292). Her finner vi en kompleksitet hos ham, og kanskje en uvitenhet om mulige konsekvenser av eget livssyn?

Til en viss grad må Kinck selv sies å være klar over sitt livssyns problematiske sider. I *Rormanden over bord* (1920) antyder han at krigen har vist fram de negative konsekvenser med den instinktive livsførselen, og at man i en kultur også trenger åndsliv: ”Ved siden av den biologiske renslighet er der i tider som disse bare én kur: *åndsliv*” (Kinck 1920: 224). Beyer (1965) skriver at vi utover Kincks forfatterskap kan merke økende erkjennelse av instinktets svake og brutale sider. Han slutter ut fra dette at vi finner en økende trang til syntese mellom instinkt og ånd hos Kinck (Beyer 1965: 276). Her kan vi trekke paralleller til Bergsons vitalisme, da også han setter opp en syntese mellom innsikt og instinkt (Vassenden 2009: 29-30).

Kanskje er det først og fremst gjennom sin novellekunst at Kinck gransker og problematiserer tankestoffet? I analysen av ”Fele-Aasmun” vil jeg argumentere for at Kinck viser fram de problematiske aspektene ved den vitalistiske livsdyrkingen.

2.1.7 Et vitalistisk kunstideal

Ut fra livsdyrkingen til Nietzsche springer det også et bestemt estetisk ideal. Dette kommer fram i *Tragediens fødsel*, hvor et bestemt estetisk syn formidles gjennom dionysosbegrepet. La oss se nærmere på dette.

Både Apollon og Dionysos er to greske guder for kunst. Hos Nietzsche representerer Apollon den plastiske kunsten, det vil si alt det som er synlig, klart og tydelig (Haaland 1993: 19). Dionysos er guden for den ikke-billedlige frembringelsen. I første rekke finner vi den dionysiske kunstformen i den rene, tekstløse musikken (Nietzsche 1993: 37). Den dionysiske kunsten er en ren gjenspeiling av den dionysiske verdensviljen, av den kaotiske ur-tilstanden bak ”Majas slør” (Nietzsche 1993: 108). Den er ikke mimetisk, men en avbildning av den bildeløse urtilstanden (Nietzsche 1993: 53). Etersom den dionysiske kunsten gjenspeiler den sanne viljen, står den i en særstilling hos Nietzsche. Arne Melberg (2003) skriver at kunsten har privilegert status hos Nietzsche nettopp fordi den kan formidle sannheten: ”Til forskjell fra filosofien, religionen, moralen, kan kunsten opprette en forbindelse – per ekstase – med det før-individuelle kaos som går forut for alle sannheter” (Melberg 2003: 95).

I det livssøkende prosjektet til Nietzsche skal kunsten bidra til å intensivere livet. Det gjør den ved å være en *livsytring*: den formidler livsoverskuddet og det intense livet (Dam 2010: 99). Dette er i følge Dam typisk for den vitalistiske estetikken (Dam 2010: 102).

At kunsten er en livsytring innebærer for Nietzsche at den er skapt i møtet med det intense livet. Kunsten skal være et umiddelbart uttrykk for den henrivende tilstanden kunstneren kommer i når han eller hun kommer i kontakt med livets krefter, et avtrykk av selve viljen (Nietzsche 1993: 58). Derfor er det ekte kunstverket et resultat av instinkt,²⁵ og den ekte kunstneren er den som er ”[...] bevisstløs og ikke lenger har sin forstand” (Nietzsche 1993: 88).²⁶ Det som søkes er med andre ord en improvisatorisk kunstform, skapt i en nærmest ekstatiske tilstand.

Dette innebærer at kunsten ikke skal være stilistisk og gjennomarbeidet. Først og fremst skal den være *ekte*, et umiddelbart uttrykk for livsviljen. I *Tilfeldet Wagner* [1888] (2011)²⁷ går Nietzsche hardt ut mot den melodiose, stilistiske og gjennomarbeidede musikken som bare er til for å skape fornøyelse (Nietzsche 2011: 48). En slik musikk er langt fra noen livsytring – den viser ikke fram noen sunnhet og styrke, men dekadanse (Nietzsche 2011: 38-43). Dam skriver at ettersom kunsten i den vitalistiske strømmingen søker å være et eksempel på liv, søkes gjerne en ”naturlig” stil eller ikke-stil, hvor dekadent stilisering forkastes (Dam 2010: 102).

En slik form for estetikk, som tok sikte på å formidle det intense livet, gjorde seg gjeldende omkring århundereskiftet. Man viste ofte fram livskraftene gjennom en bred motivkrets. For eksempel skulle sola og vannet bli vanlige motiver i tiden, da begge representerer livgivende krefter. Et klassisk eksempel på dette er Edvard Munchs *Badende menn* (1907) (Halse 2004: 3). Dette bildet er også et eksempel på hvordan den sunne og naturlige kroppen fremstilles i kunsten. Statuene til Gustav Vigeland er et annet eksempel på dette. I andre tilfeller er motivkretsen i den vitalistiske litteraturen mer konfronterende. Ekstreme situasjoner, slik som naturkatastrofer, kamp, vold og krig, viser fram ulike sider ved livskraftene (Vassenden 2012: 29).

Dam skriver at vi i perioden også finner en idealisering av et det umiddelbare og ”organiske” språket, en idé om språket som en kroppslig bevegelsesrytme. Stilen søker med

²⁵ Ideen om at kunsten skal være et resultat av instinktet kommer tydelig fram i *Tilfeldet Wagner* [1888] (2011). I følge Nietzsche er Wagner dekadent, og hans dekadanse skyldes nettopp at han *ikke* er en musiker av instinkt (Nietzsche 2011: 52).

²⁶ Melberg skriver om Nietzsches egen improvisatoriske stil at den må ses som et forsøk på å skrive den inn i den ”utidmessige” evigheten som viljen befinner seg i. For til tross for at improvisasjonen ikke er annet enn en performativt tilsiktet kunst som skal virkeliggjøre øyeblikket, tar nettopp dette øyeblikkets innfall hos Nietzsche sikte på å skrive seg inn i den permanente evigheten. Gjennom ”den lille stilen” som improvisasjonen er, søker han den store: han vil [...] bli herre over det kaoset og sette det i system gjennom kunsten (Melberg 2003: 29).

²⁷ Original tittel er *Der fall Wagner - ein Musikanten-Problem*

andre ord å være et naturlig og umiddelbart språk (Dam 2010: 103). Her hjemme kan vi se dette i oppblomstringen av litteratur på dialekt. Dette finner vi jo også hos Kinck.

Oppsummert ses kunsten som et middel i livskampen. Dette må vi kunne se i sammenheng med Kincks egen diktergjerning, i alle fall slik han selv beskriver den i forordet i *Rormanden over bord*: ”Ti jeg sætter som mit maal at holde de unge hjerterets uro levende” (Kinck 1920). Vi ser også paralleller mellom den vitalistiske estetikken og Kincks oppfatning av sin egen stil. Om sitt arbeid med *Flaggermus-vinger* skal han ha sagt: ”jeg magted ikke beherskelsen, jeg saa og skrev udelukkende i ekstase” (Kinck sitert i Beyer 1956: 405). I ”Litt om Nikolai Astrup” skriver han hva han mener med en slik ekstatiske kunstform:

Og naar han staar her foran sit stykke natur, kommer saa endnu et moment til. Der kommer hans egen sindsstemning, hans sjæls tilstand i det øieblikk han søkte ind til naturen. Hans egen personlige grund. Den, som oplot hans øine hin stund han stanset og visionens gave dalte ned over ham (Kinck 1928: 136).

Videre utdyper han: ”Han stod i ekstase. Og han steg ut av ekstasen, omsatte opplevelsen enkelt og uavkortet til farve” (Kinck 1928: 138). Det er den umiddelbare og ufiltrerte livsopplevelsen Kinck mener å finne i Astrups bilder. En slik oppfattelse av at kunsten skal være ufiltrert finner vi igjen hos ham i ulike ordelag. Vi kan for eksempel lese at ”Kunstens væsen er nemlig med et gammelt uttrykk «uforsættelighet», det vil si: den væsen er bare det at være en sjæls tale indnefra én selv” (Kinck 1928: 63).

Med dette tegner Kinck et syn på at kunsten verken er lært eller påvirket av noe utenfra. Den kommer fra den innerste sjelstilstanden, fra det Nietzsche kaller det dionysiske. Den er, som hos Nietzsche, en gjenspeiling av den innerste livsviljen. I analysen av ”Felen i vilde skogen” og ”Fele-Aasmun” skal vi se at felemusikken til karakterene kan leses som en realisering av dette kunstidealet.

2.1.8 Paradokser ved kunstidealet

Det vitalistiske kunstsynet som er skissert over beror på et ufravikelig paradoks. Dam illustrerer hvordan paradokset kommer fram hos Johannes V. Jensen, som i et intervju sa at han håper litteraturen vil forsvinne: ”Min Opgave med at skrive er i Virkeligheden den at give Folk Afsmag for Litteraturen og Lyst til at leve Livet” (Jensen sitert av Dam 2010: 104). Den

vitalistiske forfatter eller kunstner oppfordrer altså til livsutfoldelse mens han selv, gjennom sitt virke, vender seg bort fra livet.

Løsningen blir for Nietzsche å se litteraturen som en livsytring: kunsten er et resultat av den intense livsopplevelsen og et avtrykk av livsviljen. Denne løsningen fører imidlertid til et praktisk problem. For er det mulig å omforme den ekstatiske livsfølelsen man føler i øyeblikket om til kunst? Kan kunsten oppstå så umiddelbart? Kan for eksempel Astrup både kjenne en intensiv livsfølelse og male sitt bilde på en og samme gang? Kan den gjennomgående rytmiske, lyrikkpregede stilen i *Flaggermus-vinger* oppstå så spontant?

Paradokset er på en annen side ikke like gjeldende for musikken. Musikken kan godt være improvisatorisk, og den forstås også ofte som noe umiddelbart. Dam skriver at dette er en grunn til at musikken som kunstform står i en særstilling i vitalismen: ”Netop fordi der er tale om musikk, og ikke en anden kunstart, er det mulig at udtrykke livet” (Dam 2010: 192). Der andre kunstarter bare forestiller og omskriver liv, er altså musikken selv liv.

Et annet aspekt som kan problematiseres er knyttet til kunstens verdi. For både musikkens og annen kunsts verdi måles her utelukkende ut fra hvorvidt vi har å gjøre med en livsytring. Dette fører til at forestillingen om det autonome verket må vike. Kunsten i seg selv, som en estetisk nytelse, har ingen verdi. Melberg er inne på dette når han skriver at Nietzsche er mer opptatt av den aktiviteten som skaper verket enn av verket i seg selv (Melberg 2003: 18).

Det samme paradokset gjelder for kunstneren. På den ene siden er han et geni, på den andre siden er det ikke han selv, men *livet* eller livsopplevelsen som skaper den geniale kunsten. Denne kjennetegnes av at det individuelle er opphørt. Nietzsche skriver om dette: ”For så vidt som subjektet er kunstner, er det allerede løst fra sin individuelle vilje og liksom blitt et medium” (Nietzsche 1993: 55). Derfor er han heller ikke den egentlige skaper av kunsten, men bare den som formidler den. Alt i alt ser vi at primaten til livet gjør at kunsten blir sekundær. Kunsten måles, på samme måte som alt annet, ut fra hvorvidt det kan vise fram, styrke og intensivere livet.

Kommer så refleksjoner omkring dette fram hos Kinck? I alle fall skal det ifølge Beyer ligge tilbake en rekke opptegnelser og kladder ette ham som viser at han jobbet langt grundigere med diktningen enn han ga uttrykk for. Til en viss grad modererer han også opphøyelsen av den umiddelbare stilen, ifølge Beyer, for utover forfatterskapet kan vi ane et ideal som også inkluderer det bevisste arbeid (Beyer 1956: 405).

Kanskje kan kunstidealets mer problematiske sider best leses fram i novellekunsten hans? I analysekapitlet vil jeg argumentere for at "Fele-Aasmun" kan leses som en tematisering av den dionysiske kunstens paradoksale og problematiske aspekter.

3 Resepsjonen

Hvordan har man tidligere behandlet *Flaggermus-vinger*? Hva med felemotivet? Hvilke aspekter ved det vitalistiske tankestoffet har man påvist hos Kinck? Hensikten med resepsjonskapitlet er å gi en gjennomgang av hvordan disse elementene har blitt behandlet i resepsjonen, samt vise hvordan mitt eget prosjekt forholder seg til den øvrige resepsjonen.

3.1 Resepsjonen av *Flaggermus-vinger*

Som novellekunstner var Kinck best, skriver Per Thomas Andersen (2001) i *Norsk Litteraturhistorie* (Andersen 2001: 307). Her gjentar han det som har gått som nærmest et mantra gjennom litteraturhistorien. For til tross for en mangfoldig litterær produksjon blir Kinck framhevet som novellist. Særlig framheves *Flaggermus-vinger*. Hos A. H. Winsnes (1924) kan vi lese at han med novellesamlingen vant en avgjort seier (Winsnes 1924: 300), mens Asbjørn Aarseth (1995) skriver at det var med denne han ble lagt merke til som dikter (Aarseth 1995: 385). I følge Rolf Nyboe Nettum (1995) har denne samlingen har et langt sterkere enhetspreg enn de andre samlingene (Nettum 1975: 92),

Edvard Beyer, som med sin tobinds doktoravhandling fra 1956 og 1965 har gjort det mest omfattende arbeidet på forfatteren, har behandlet *Flaggermus-vinger* utførlig. Han kommenterer novellesamlingens tilknytning til eventyrsjangeren, og påpeker at det er karakteristisk at novellesamlingen har flere intertekstuelle referanser til gamle eventyr og sagn, men at eventyrsjangeren også brytes. Dette kommer fram allerede i tittelen, hvor eventyret – som jo skal være østenfor sol og vestenfor måne – forekommer i en vestlandsk virkelighet.²⁸ Dette gjør Kinck til en moderne og selvstendig dikter, skriver Beyer (Beyer 1956: 113).

Beyer understreker også den uklare grensen mellom virkelighet og eventyr. Vi har å gjøre med en intim sammensmeltning av ram virkelighet og poetisk fantasi. Eventyr er blandet med realisme, uten at vi kan avgjøre når det ene begynner og det andre opphører.

Når grensen mellom eventyret og realismen er vag, henger dette sammen med at eventyrene egentlig ikke er annet enn skildringer av karakterenes fantasiliv, skriver Beyer: "[...] han låner personene sin egen lyriske fantasi og symbolskapende evne" (Beyer 1956: 97).

²⁸ Rolf Nyboe Nettum (1996) har det samme poenget i artikkelen "ekspresjonismen i Hans E. Kincks tidligste noveller" (Nettum 1996: 25).

”Mennesket i naturen og naturen i mennesket” er i følge Beyer grunnmotivet i *Flaggermus-vinger*:

Han skildrer ikke mennesker i forhold til samfunn og klasse, men til naturen og maktene i seg og om seg, i dyp harmoni med dem, hjelpeløs i deres vold, i villt opprør eller rasende forsvar mot dem – naturen som sjelelig realitet” (Beyer 1956: 96).

Dette ser ut til å være Beyers hovedpoeng i behandlingen av *Flaggermus-vinger*. Den handler om mennesker som lever tett på naturen og som også selv er natur. Grensen mellom mennesket og natur er like uklar som den mellom fortelleren og karakteren, mellom eventyr og realisme.

Naturen kan løfte mennesket høyt over bygd og hverdag, i ekstatisk naturfryd (”Hvitsymre...”, ”Flmv.”) eller knuge det og jage det og drepe all glede (”Høstnætter”). Men den tar selv farge av menneskesinnene; sinnet fyller naturen med sin egen lykke og med sin egen ville angst. Derfor blir trær og dyr, vind og vær uttrykk for det som lever i mennesket (Beyer 1956: 100).

Beyer viser her hvordan mennesket, tematisk lar seg prege av naturen, men at naturen også på et språklig nivå fremtrer som en projeksjon av menneskenes sinnstemninger.

Her beveger han seg inn på det psykologiske feltet. I bunn og grunn er de ytre virkelighetsskildringene uttrykk for menneskenes sinnsstemning. En annen som behandler *Flaggermus-vinger* i et slikt perspektiv er Nettum. Han skriver at Kinck først og fremst skildrer det moderne menneskets psykologi. Her trekker Nettum linjer til Hamsuns fremstillinger av det irrasjonelle sjelelivet, og han ser *Flaggermus-vinger* som representant for nyromantikken og ekspresjonismen (Nettum 1995: 193).²⁹ Senere har behandlingen av Kinck som nyromantikker og ekspresjonist blitt fulgt opp av blant andre Andersen (2001: 306).

Mens den nyere resepsjonen har tendert mot å se *Flaggermus-vinger* som en skildring av moderne sinnslivets psykologi, har den eldste resepsjonen i første rekke lest novellesamlingen som en form for folkepsykologi. Winsnes skriver at *Flaggermus-vinger* lot Kinck prøve ut behandlingen av det kulturpsykologiske problem, som opptok ham mer enn noe annet. Han tematiserer i følge Winsnes brytningen mellom en moderne, internasjonal,

²⁹ I artikkelen ”Ekspresjonismen i Hans. E. Kincks tidligste noveller” går han grundig inn på dette (Nettum 1996: 25).

rasjonalistisk sivilisasjon og de nasjonale åndskulturer med deres røtter dypt nede i folkenes fortid og naturgrunnlag (Winsnes 1924: 300). Kristian Elster (1934) er inne på det samme. Kincks psykologiske skildringer er først og fremst rasepsykologi, skriver han:

Det løsrevne enkeltindivid har han aldri skildret, fordi det ikke eksisterer for ham, han tror ikke på det; individet er bare en uendelig liten del av det hele, et ledd i kjeden [...] Hvor han gir bilde av de mange, fordyper han sig derfor i rasepsykologi, i det felles og mangefiltrede i massesinnene, samtidig som han viser hvordan livsvilkårene gjennom slektsledd danner typene (Elster 1934: 120).

Merkelappene har altså vært mange, og Kinck har ikke blitt knyttet til bare én bestemt retning eller til ett bestemt program. Dette tyder på at han er vanskelig å plassere, noe som også flere har pekt på. Nettum skriver at Kinck var en særegen forfatter som ikke riktig følte seg hjemme i tidens klima (Nettum 1995: 188). Beyer åpner sin doktoravhandling med å skrive at Kincks livsverk vanskelig kan ses i lys av ett bestemt program. Både som dikter og tenker er det indre motsetninger og skiftende syn og vurderinger som preger både tenkningen og diktningen hans, skriver han: ”Det er ikke bestemte meninger eller idéer, men disse brytningene som gir forfatterskapet intensitet, dobbeltbunn, indre liv” (Beyer 1856: 1). En kunne komme i skade for å tro at mitt utgangspunkt, som jo er å påvise hvordan én bestemt retning har påvirket forfatterskapet hans, bryter med Beyers oppfatning. Men også i mitt arbeid vil spenningen, tvetydigheten og de indre motsetningene hos Kinck skinne gjennom.

Det er interessant i forhold til min egen innfallsvinkel at flere har pekt på Kincks primitivisme. Beyer legger vekt på at *Flaggermus-vinger* handler om primitive mennesker og at vi har å gjøre med en irrasjonell grunnstemning (Beyer 1956: 100-102, 112). En slik framstilling går stadig igjen i resepsjonen. Dina Lea (1941) skriver i sitt verk *Hans E. Kinck. Grunnmotiver i hans diktning* at han skildrer ”urinstinktet” hos menneskene, og at naturen og menneskeverden går i ett i *Flaggermus-vinger* (Lea: 1941: 39). Asbjørn Aarseth (2005) skriver at karakterene til Kinck er underlagt instinktet og at de er nært beslektet med planter og dyr (Aarseth 2005: 386). Dette aspektet skal vi gå grundigere inn på senere, når vi ser på resepsjonens behandling av aspekter som kan knyttes til vitalismen.

Flere av de momentene som er tatt opp i resepsjonen skal også tas opp i min egen oppgave. Særlig vil jeg rette oppmerksomhet mot det nære forholdet mellom mennesket og naturen, samt mot de irrasjonelle, primitive karakterene. Men mine lesninger blir langt grundigere enn den øvrige resepsjonens. Man har hatt en tendens til å gå overflatisk til verks,

og det kan være fristende å snakke om at antakelser og generaliseringer. For det er langt mellom nærlesningene av novellene i *Flaggermus-vinger*. Øyfred Valvik (1948) har i sin hovedfagsoppgave gjort noen detaljerte lesninger av stilen og skriveteknikken i novellesamlingen. I *Renessanser – åtte stu* Per Thomas Andersen (1995) har gjort en grundig forløpsanalyse av ”Hvitsymre i utslaatten.” Nancy Louise Coleman (1975) har gjort lesninger av alle Kincks noveller i sin doktoravhandling, men disse må sies å være mer eller mindre overflatiske. Gjennom mine nærlesninger håper jeg å kunne bidra med en mer grundig, nyansert og vitenskapelig behandling av aspekter som allerede er tatt opp i resepsjonen. Samtidig bidrar jeg med en ny innfallsvinkel som kan belyse nye aspekter, nemlig felemotivet.

3.2 Behandlingen av felemotivet

Det er heller ikke gjort noen nærlesning av novellene i *Flaggerus-vinger* med utgangspunkt i felemotivet. Flere har, svært knapt, konstatert felas betydningsfulle rolle. Beyer skriver at fela er et sentralt gjennomgangssymbol som bidrar til å skape et tydelig enhetspreg i novellesamlingen. Han påpeker også at fela er langt mer enn ”bare ei fele.” Den er både et musikkinstrument og et uttrykk for syner, drømmer og lengsler, skriver han (Beyer 1956: 98). Til tross for at Beyer er opptatt av det nære forholdet mellom mennesket og naturen, går han ikke inn hvorvidt felemotivet kan tematisere dette forholdet. Han nevner kort at den er knyttet til naturen ved at den noen ganger kan tone ut fra denne (Beyer 1965: 98). Her antyder han en interessant kopling mellom fela og den øvrige tematikken uten at han går grundigere inn på denne.

Andersen skriver at fela er et ekspresjonistisk uttrykk, og videre noen få setninger om felemotivet i ”Felen i vilde skogen” og ”Hvitsymre i utslaatten.” I den første er fela et litterært symbol, skriver han, mens i den andre er den et ekspresjonistisk uttrykk for en vitalistisk, altomfattende erotikk (Andersen 2001: 306).

Aarseth er inne på det samme som Andersen. Han skriver at felemotivet først og fremst synliggjør de instinktive følelsene til mennesket: ”Musikken, særlig i form av felespel, er med på å gje uttrykk for kjensler og syner, og binde saman tanke og instinkt, menneske og natur” (Aarseth 2005: 385). Dette er et aspekt ved felemotivet som skal bli behandlet langt grundigere i mine analyser.

Aslaug Groven Michaelsen (1977) skriver om *Flaggermus-vingers* tilknytning til romantikken. Dette danner grunnlaget for hennes oppfatning av felemotivet. Helt fra

romantikkens tid har fela og folkemusikken stått som et symbol på den norske folkesjel, skriver Michaelsen. I *Flaggermus-vinger* representerer fela og felemusikken en mystikk, noe ”tåket” og virkelighetsfjernt. Men like fullt viser motivet en ”dyp forståelse for det bygdenorske,” skriver hun. For å illustrere poenget tar hun for seg ”Felen i vilde skogen”. Denne leser hun som en illustrasjon på det nasjonale sinnets frustrasjon over ikke å kunne utfolde seg fritt (Michaelsen 1977: 95). Michaelsen ser altså felemotivet som et uttrykk for den norske ”folkesjelen.”

I analysene mine argumenterer jeg for at musikaliteten og rytmen i språket kan knyttes til felemotivet. Den språklige musikaliteten blir ofte nevnt i resepsjonen, blant annet hos Andersen og Aarseth. Andersen skriver at de mange gjentakelsene skaper musikalitet (2001: 304). Aarseth skriver at de fleste novellene har en og annen versegruppe på dialekt, og at disse versene ofte kommer tilbake, slik at de danner et slags refreng (Aarseth 2001: 385). Beyer skriver at språket i novellesalingen er prosalysrisk, rikt på fargesterke adjektiv, dvelende presens partisipp og gjentakelser (Beyer 1956: 108). Resepsjonen har imidlertid gått svært overfladisk inn på dette. I min egen lesning vil jeg synliggjøre flere virkemidler som skaper musikalitet i språket, og jeg vil knytte disse mer eksplisitt til felemotivet enn det man har gjort tidligere.

Den resepsjonen jeg har nevnt til nå har behandlet felemotivet svært overfladisk, med bare noen få linjer. Even Arntzen (1996) har gått grundigere inn på motivet. I artikkelen ”Galskap rus og ekstase – litt om det musikalske motivet i Hans E. Kincks forfatterskap” skriver han at det musikalske motivet er sentralt hos Kinck, og at musikken uttrykker seg i ulike former – blant annet gjennom felespillet (Arntzen 1996: 38). Arntzens artikkel er interessant fordi han viser at fela spiller en sentral rolle gjennom hele Kincks forfatterskap, og ikke bare i *Flaggermus-vinger*. Når det gjelder behandlingen av felemotivet i *Flaggermus-vinger* gjentar han blant annet Beyers poeng om at felemusikken ikke bare skapes av karakterene, men at den også toner ut av naturen (Arntzen 1996: 45). Arntzen ser dette som en illustrasjon på at musikken fungerer som et kommunikasjonsmiddel mellom mennesket og naturen. Slik anskueliggjør felemusikken et nært forhold mellom mennesket og naturen, skriver han (Arntzen 1996: 51).

Det er interessant i forhold til denne oppgaven at Arntzen nevner at fela uttrykker ”naturens dionysiske drag” (Arntzen 1996: 50). Han viser med dette at rus- og galskapsmotiv kommer fram gjennom fela. Felemusikken ses av Arntzen som ren nytelse eller rus, men også som et middel til å formidle alle menneskelige affekter og lidenskaper (Arntzen 1996: 57).

Her er det tydelige forbindelser til det vitalistiske tankestoffet, og disse perspektivene på felemusikken vil videreføres, samt behandles mer omhyggelig, i mine analyser.

I det store og hele er Arntzens fokus på musikk, det dionysiske og primitivistiske ikke ulikt mitt eget. Mens artikkelen er en overfladisk gjennomgang av det musikalske motivet, gjør jeg nærlesninger. Jeg vil også i langt større grad enn Arntzen integrere den kunsttematikken som tydelig bringes på bane gjennom felemotivet. Dessuten vil jeg selvfølgelig undersøke felemotivets tilknytning til det vitalistiske tankestoffet, noe Arntzen bare har gjort vagt og indirekte.

I det store og hele har resepsjonen flere ganger påpekt felemotivets betydning for novellesamlingen. Men noen grundigere undersøkelse av *hva* som bidrar til dette eller hvilket rolle det spiller har man ikke gjort. I så måte har man etterlatt seg et interessant tomrom, som venter på å fylles.

Noen få antyder en forbindelse mellom felemotivet og vitalistiske aspekter. Beyer gjør dette ved å peke på at felemotivet tydeliggjør en tematisering av forholdet mellom natur og kultur, Arntzen ved å påpeke forbindelsen til det dionysiske. I analysen skal vi se at fela må kunne knyttes langt mer eksplisitt til den vitalistiske strømmingen enn det man har gjort tidligere.

3.3 Tilnæringer til Kincks vitalisme

Noen systematisk undersøkelse av vitalismen i Kincks verker er ikke gjort. Merkelappen ”vitalistisk” er heller ikke brukt om ham annet enn i få tilfeller. I litteraturhistorien til Edvard og Harald Beyer (1996) [1952] blir betegnelsen brukt én gang (1996: 272). Andersen skriver at vi finner ”vitalistiske innslag” hos ham (2001: 309), og Asbjørn Aarseth bruker betegnelsen ”vitalromantisk” om *Flaggermus-vinger* (Aarseth 2005: 386). Ved noen få anledninger dukker også begrepet opp i doktoravhandlingen til Beyer. En kan undre seg over dette. For til tross for at vitalismebegrepet nærmest er fraværende, har man påvist en rekke aspekter hos ham som må kunne knyttes til paradigmet.

I doktoravhandlingen til Beyer er Kincks tilknytning til vitalismen tatt opp direkte. Han skriver at Kinck er mer eller mindre helhjertet revet med av tidens vitalistiske strømninger:

Kinck kan også plasseres i forhold til andre vitalistiske og antiintellektualistiske strømninger i nitti-årene og framover. Han følger dem i reaksjonen mot fantasi- og

kjenselfattig forstandstørrhet og en mekanisk sivilisasjon, og han framhever vitaliteten, instinktene og driftene som opprinnelige og sunne og gode makter i menneskelivet (Beyer 1965: 367).

Beyer ser hos Kinck relasjoner til både Nietzsche, Schopenhauer og Hartmann. Læren om viljen som det egentlige og innerste i all eksistens er en bærende tanke både hos Kinck og hos disse tenkerne, skriver han (Beyer 1965: 345-346). Det er spesielt primitivismen som kjennetegner Kincks livsfilosofi, skriver Beyer:

Grunnlaget er instinktene, og han framhever ofte verdien av den instiktive opplevelse og den umiddelbare reaksjon på bekostning av den ”opptrexlende rationalisme” (f.eks. *St.o.f.* s. 90). Han forkaster intellektualismen (nedenf. S. 376 f.), men lovpriser det ”kjernesunde, lykkelige instinkt” og ”instinktets egen store logikk” [...] (Beyer 1965: 276).

Beyer mener videre at Kincks grunnsyn gjenspeiles hos mange av karakterene hans, da disse ofte lar seg styre av drift og sansing (Beyer 1956: 100-101).

Likevel har Beyer en tendens til å nyansere eller stille opp motsetninger. Derfor påpeker han samtidig at Kinck også er bevisst de negative konsekvensene av det rene instiktlivet. I så måte er det kanskje ikke så underlig at han fremhever slektskapet mellom Kinck og Bergson. De to har begge et mer forsonende livssyn, skriver Beyer. Dette bunner i at de forsøker å forene instinkt og intellekt (Beyer 1965).

Kincks vitalisme blir også berørt, om enn mer indirekte, i Dina Leas (1941) undersøkelse. Hun fremhever vitaliteten hos skikkelsene hans (Lea 1941: 126), og skriver at Kinck skildrer selve *livstrangen* (Lea 1941: 24). Lea legger også vekt på ”urinstinktet” hos karakterene til Kinck. Karakterene er gjerne primitive, skriver hun – som om de var dyr (Lea 1941: 57).

Også i litteraturhistorien til Nettum påpekes Kincks primitivisme. I følge Nettum finner vi hos Kinck: ”[...] den åndelige energi i mennesket som lå bakom de rasjonelle ytringer: det irrasjonelle og impulsive” (Nettum 1995: 188). Dette ser han som et resultat av de irrasjonalistiske strømningene i tiden: ” Her mottok Kinck – som Hamsun – et tankepuff fra Scopenhauer-eleven von Hartmann” (Nettum 1995: 188-189). Carl Nærup (1905) går særskilt langt i å fremheve det primitive aspektet i diktningen til Kinck: ”Urinstinkterne, de ucivilisable Drifter og Lidenskaber, har frit Spil med Kincks` Mennesker,” skriver han

(Nærup 1905:). Også Aarset påpeker at karakterene til Kinck først og fremst er styrt av instinkt (Aarseth 2005: 386).

Den som har gått aller lengst i å knytte Kinck til det tankesettet vitalismen representerer må være Nettum i verket *Hans E. Kinck livssyn* (1948). Hovedpoenget hans er at Kinck hengir seg til det han kaller ”den biologiske kraft” (Nettum 1949: 89). Nettums beskrivelse av denne ser ut til å svare til viljebegrepet: ”Den biologiske kraft” er, som livsviljen, irrasjonell og kommer til uttrykk gjennom impuls, instinkt og sansing. For Kinck er enhver ekte følelse og tanke en refleks av den biologiske kraft, og det som er drevet av kraften er i seg selv ”det gode.” Den menneskelige kvalitet må dermed måles etter evnen til å leve i tråd med instinktene (Nettum 1949: 90). Nettum knytter Kincks opphøying av ”den biologiske kraft” nettopp til de antiintellektualistiske tenkerne i tiden. Slektskapet er aller størst mellom Kinck og Nietzsche, mener Nettum. De har begge en trang til ”det uendelige,” til livets fornyelse gjennom ”vekstlivets vår,” og de forklarer begge historiske forfallsperioder som tider da livskraften måtte vike for fornuften (Nettum 1949: 152).

Nettum mener at Kincks livssyn kommer fram gjennom karakterene hans. Med dette utgangspunktet undersøker han tre av Kincks karakterer: Agilulf den vise, Herman Ek og Vraal. Han konkluderer med at disse, på ulike måter, representerer forfatterens eget biologiske livssyn.

Nettum skriver at Kincks opphøying av den vitale kraften fører til moralsk nihilisme. Som Nietzsche dyrker han livet for sin egen skyld, og måler ikke dets verdi med noen objektiv målestokk. Hos dem begge fører det til forfallet, skriver han (Nettum 1949: 152).

Det uforenlige forholdet mellom moral og vitalitet hos Kinck er også belyst av Beyer. For eksempel påpeker han at Kinck karakteriserer vestlendinger som mer vitale enn noen andre norske folkeslag, og at de i tråd med dette er langt mindre sympatiske enn andre nordmenn (Beyer 1865: 263). Beyer finner et eksempel på at moralen må vike for vitaliteten i Kincks framstilling av dyret:

Vi hører nok om ”besiddelsen i sin vilde dyriske deilighed” (*Hug.*), og Nils Brosme tenker i desperasjon at bare dyra er lykkelige. Men det tales også om dyrets hat til det forkrøplede og svake (”Høststorme”), ”dyretutet” hos sydlendingen (”Naar sydlendinger dør”), ”dyrisk dræbelyst” (*P.E.G.*). I slik sammenheng representerer ”dyret” vitaliteten i den reneste form: enkel, sunn – men skremmende amoralsk (Beyer 1956: 510).

Også Lea er inne på det amoralske aspektet ved Kincks produksjon. Synet av den svake og hjelpeløse ikke kaller på medfølelsen og beskyttelsestrangen, påpeker hun: ”I kampen for livet avdekkes selvopprettholdsdriften i dens generelle form. Kampen blottes instinkter (men så er en også fri hykleriet) – «dyrets hat til det hjelpeløse»” (Lea 1941: 57). En lignende problemstilling tas opp i analysen av ”Fele-Aasmun”.

En tilnærming av vitalismen gjennom felemotivet innbyr til å undersøke det kunstidealet som springer ut av livsdyrkingen. I analysen viser jeg at musikken må ses i relasjon til livsdyrkelsen på flere måter, blant annet ved at den er et resultat av det umiddelbare instinktet. Jeg har nevnt at et slikt ideal kan spores i Kincks egen sakprosaproduksjon, og dette har også blitt berørt i resepsjonen. Nettum skriver om dette:

Kincks syn på *kunsten* bestemmes også av hans biologiske grunnsyn. Verdifull er etter hans mening bare den kunst som har sitt opphav i det organiske, er uttrykk for de opprinnelige impulser i menneskesjelen (Nettum 1949: 122).

Beyer er av den samme oppfatningen: det er bare det ekte, ufiltrerte kunstuttrykket som er av verdi for Kinck. Han opphøyer den kunst som nærmest er skrevet i en ekstatiske tilstand, uten å gjennomarbeide stoffet. Derfor vil han ikke stilisere, men ”bevare dunet paa druene,” skriver Beyer (Beyer 1965: 230, 296)³⁰ Både Beyer og Nettum mener at et slikt ideal danner grunnlaget for Kincks skrivestil. Resultatet blir et levende og ekte kunstuttrykk, skriver de. Men de er også kritiske. Beyer skriver at resultatet er ”varierende kvalitet” (Beyer 1956: 3), og Nettum skriver at det resulterer i en ”ensidig” skrivekunst (Nettum 1949: 122). Noen grundig analyse ligger ikke til grunn for denne påstanden omkring Kincks kvalitet. Eksempler på ensidigheten eller den varierende kvaliteten får vi heller ikke. I min oppgave stilles det spørsmål ved hvor umiddelbart Kincks uttrykk er. Jeg håper dessuten å kunne oppvurdere den estetiske verdien av Kincks tekster gjennom nærlesningene.

Når vi nå er inne på kunsten må Nancy Louise Colemans doktoravhandling i filosofi nevnes. Hun ser Kincks novellekunst som et glimrende eksempel på tidens tendens til å blande ulike kunstformer (Coleman 1975: 16). Coleman tar utgangspunkt i Nietzsches teori om forholdet mellom det apollinske og det dionysiske. I så måte har vi å gjøre med en relasjon til den følgende analysen. Coleman behandler imidlertid ikke først og fremst tematikken, men stilen. Hun viser at Kinck blander ulike kunstuttrykk, både apollinske og

³⁰ Selboe, som har skrevet hovedfagsoppgave om Kincks stil påpeker det samme. Kinck skriver ikke med forstanden, men med sjelen, skriver hun (Selboe 1947: 86).

dionysiske, i novellene sine.³¹ De apollinske aspektene fremstilles gjennom skildringer av farger, lys, linjer, former og stemninger. Det dionysiske innslaget er knyttet til de musikalske aspektene i novellen. Disse fremstilles blant annet gjennom et rytmisk språk, og ved at sang og musikk blir skildret på mange forskjellige måter (Coleman 1975: 38). Slik virker musikk og bildekunst, apollinske og dionysiske elementer, sammen i ett og samme uttrykk (Coleman 1975: 39). Vi skal flere ganger få anledning til å trekke tråder til, samt drøfte, Colemans interessante analyser i analysekapitlet.

Kincks biologiske menneskesyn – hans idé om at mennesket er et resultat av arv, rase, historie og oppvekstmiljø – kan knyttes til det vitalistiske tankestoffet. Dette aspektet ved Kinck har vært av så stor interesse i resepsjonen at det ikke bør overses. Den tidligere litteraturhistorien har fokusert på rasetenkningen og på Kincks idé om den norske folkesjela. A. H. Winsnes (1923) skriver at hovedformålet med Kincks forfatterskap er å ”holde liv i den mytiske ættesansen,” og i ”det vesle som aldrig kan internationaliseres.” Her knytter Winsnes Kincks interesse for rasen til nasjonalromantikken (Winsnes 1923: 288). Kristian Elster (1934) skriver at Kinck er en form for rasepsykolog. For Kinck er det den ville norske naturen som skaper rasens særpreg og det norske sjelelivet. I følge Elster ser Kinck en sammenheng mellom ”[...] de voldsomme overganger i naturen, fra vinter til vår, og de plutselige kast i vår historie og i de enkelte menneskers sjeleliv” (Elster 1934: 121). Kincks interesse for rasen og det nasjonale har også vekket stor interesse i den øvrige Kinckforskningen. Spesielt har mange master- og hovedfagsstudenter latt seg rive med.³²

Beyer skriver om Kincks biologiske menneskesyn: ”Han oppfatter menneskeånden som et biologisk fenomen, et produkt av anlegg og arv, historie og personlig utvikling [...]” (Beyer 1965: 275).

Det ville være naturlig om dette synet på mennesket, kombinert med interessen for rasen og det nasjonale, ble problematisert i etterkrigsresepsjonen. Hovedtendensen ser

³¹Hovedfagsoppgaven til Edith Selboe (1974) tar for seg noe av det samme. Hun skriver om hvordan Kinck benyttet seg av ulike kunstuttrykk. Spesielt malerkunsten står sentralt hos ham, skriver Selboe. Han har et godt ”malerøye”, og evner å fremstille fargeutskiftninger og lysvirkninger i dikterkunsten sin. Hun fremhever særskilt evnen til å bruke lyset og brytninger mellom lys og mørke som et dikterisk virkemiddel (Selboe 1947: 3-4).

³²De som har berørt tematikken er Vilborg Stubseid (1969), Øyfred Valvik (1948), Brit Munch (1966), Edith Selboe (1947) og Egil Olaussen (1979). Munch skriver om Kincks forhold til den norske bonden, som hun mener står sammen med hans syn på det nasjonale (Munch 1966: 4). Valvik leser *Flaggermusvinger* som et forsøk på å ”beskrive vår rases særpreg” og ”stille opp vår rases problemer” (Valvik 1948: 4). Stubseid er opptatt av hvordan Kinck skildrer det norske folkelivet på bygdene og sammenstøtet mellom ulike kulturer (Stubseid 1969: 3-6). Selboe skriver at Kincks søken etter det nasjonale og etter rasens trekk også kom fram i hans essays om malerier (Selboe 1947: 10-12). Olaussen skriver om novellen ”Mot Ballade” at den er et kunstnerisk uttrykk for Kincks kulturoppfatning. (Olaussen 1979: 2-6).

imidlertid ut til å være at man påpeker det problematiske aspektet, men at man unnskylder det med at Kinck tross alt hadde gode hensikter. Hos Longum kan vi lese at ”[...] Kinck graver etter det nasjonale «instinkt» og uttrykker en stamme- og rasemystikk som i dag kan føles problematisk” (Longum 2005: 429). Men han går ikke videre inn på dette. Andersen avfeier problematikken ved å vise til at raseteoriene var vanlig i tiden, samt til Kincks angrep mot fascismen (2001: 309). Gudleiv Bø (1995) tar for seg Kincks rasepsykologi og nasjonalisme i ”Hans E. Kinck – nasjonalromantisk for 1905-generasjonen?” Også han konkluderer med at Kinck er mer eller mindre ufarlig (Bø 1995: 105-106). Også her blir avstanden til fascismen brukt for å revaske forfatteren (Bø 1995: 105). Beyer rettferdiggjør Kinck gjennom en nærmest selvmotsigende påstand om at Kinck er opptatt av rasen og det nasjonale, men at når det kommer til stykket, er likevel ikke dette noe sentralt interesseområde hos ham (Beyer 1956:515). Ved å knytte Kincks rasetenkning og biologiske menneskesyn til det vitalistiske tankestoffet vil jeg, om enn for det meste indirekte, utfordre resepsjonens syn på at det er uproblematisk. Kinck er ikke bare en jovial folkelivskildrer, men tilhører også en strømning i tiden, hvis ideer og holdninger skulle videreføres til inhumane ideologier – også til den fascistiske ideologien som Kinck selv tar avstand fra.

Oppsummert har resepsjonen vært inne på en rekke av de aspektene som kan kalles vitalistiske. Vitalismen har likevel ikke blitt behandlet annet enn svært overfladisk og noen systematisk gjennomgang av emnet finner vi ikke i Kinckresepsjonen. En rimelig forklaring på dette er at man, inntil temmelig nylig, har antatt at vitalismen ikke har vært til stede i den øvrige norske idé- og litteraturhistorien. I litteraturhistorien til Bjarne Fidjestøl, kan vi for eksempel lese at noen rendyrkede eksempler på litterær vitalisme og primitivisme er vanskelig å finne i norsk sammenheng (Fidjestøl 1996: 500). Det er, som jeg har nevnt tidligere, først de siste årene at man har fått interesse for vitalismen som forskningsobjekt. Når Kinck ikke er representert i den nye vitalismeforskningen ligger forklaringen neppe i at han ikke hører hjemme her, men heller i en stadig dalende interessen for forfatterskapet hans. For mye tyder på at Kinck beveger seg lenger inn i marginene. Mens man fram til 1970-tallet kan finne en jevn produksjon i forskningen, foreligger det langt færre nyere arbeider på ham. Noe arbeid på forfatterskapet hans har vært fraværende dette tiåret.

4 Analyse

Kan felemotivet kaste lys over de vitalistiske aspektene i novellesamlingen? Før jeg nå går i gang med å undersøke dette vil jeg minne om de spørsmålene jeg stilte innledningsvis, og som skal føre meg gjennom analysene av de tre tekstene: Hvilken rolle spiller felemotivet? Hvordan kan vi gjennom felemotivet påvise et vitalistisk tankestoff?

4.1 Naturen og erotikkens fele i "Hvitsymre i utslaatten"

I "Hvitsymre i utslaatten" stilles naturlig og fri driftsutfoldelse opp mot den borgerlige, rasjonelle livsformen. Det frie og naturlige er knyttet til liv og vitalitet, mens det borgerlige livet fremstår som dekadent. Ikke minst stilles den frie erotikken opp mot ekteskapsinstitusjonen. Vi skal se at denne dikotomien kommer fram gjennom det symbolske motsetningsforholdet mellom ei stor og ei lita fele. Kontrasten mellom den store og lille fela svarer til det vitalistiske tankegodsets kontrastering mellom det store og lille livet, hvor det store livet representerer den primitive livskraften.

Hovedkarakteren, Gertrud dyrker det den store fela står for. Vi skal se at hun forkaster det borgerlige livet og dets ekteskapspraksis. I stedet søker hun mot og overgir seg til både den erotiske naturkraften inne i seg selv og til den omkringliggende naturen. Her, i det fysiske og biologiske universet, finner hun essensen av livet.

I så måte skriver "Hvitsymre i utslaatten" seg inn i tidens vitalistiske strømning, og Gertrud fremtrer som representant for den vitalistiske primitivismen og naturdyrkelsen. Er det så bare positive realiseringer av vitalismens livs -og naturdyrkelse som her kommer til syne? Den øvrige resepsjonen tenderer tydelig mot en slik oppfatning. Man har ment at Gertrud oppnår trøst og ekstase ved å hengi seg til naturkraften. Dette synet skal vi se kan nyanseres. Den primitive livsdyrkingen fører ikke bare til lykke, men også til melankoli.

4.1.1 Handlingsreferat

"Hvitsymre i utslaatten" åpner med en beskrivelse av Gertrud som sitter foroverbøyd inne i kirka med hendene foldet om Landstads salmebok og med halvlykkede øyne (Kinck 1895: 27). Deretter får vi innblikk i hva hun tenker på, og tankene hennes går til en bestemt natt for omtrent en uke siden. Denne natten ligger hun over oppe på fjellet etter slått, da hun plutselig hører en "sagte surr i alt" (Kinck 1895: 28). Hun glir ned fra sengen og kikker ut

gjennom en sprekk i veggen. Utenfor ser hun noe som kan minne om eventyrlignende skikkelser som spiller på en stor fele. Skildringen av disse blandes sammen med ansiktet til en mann "[...] hun mest ikke kendte" (Kinck 1895: 29). Sentralt i hendelsen står det erotiske møtet mellom Gertrud og mannen. Morgenen etter tvinger Gertrud seg til å holde øynene lukket, for hun vil ikke vite hvem mannen er. Men etter at han har gått, løper hun likevel ut til døråpningen. Hun ser skreppa hans, og denne tyder på at det er prestesønnen som var på besøk hos henne. Senere møter hun prestesønnen igjen på landeveien. Denne gangen går han hånd i hånd med en ung dame fra byen. Gertrud reagerer med "sår barnegraat" over at mennesker i det hele tatt gifter seg, og over at prestesønnen ikke hadde sett den fela hun selv hadde sett (Kinck 1895: 37). Novella slutter med at Gertrud vender tilbake til slåttemarken der hun hadde sin opplevelse med prestesønnen.

4.1.2 Det (fele)musikalske språket

Det er en gjennomgående musikalitet i språket i *Flaggermus-vinger*, og dette kommer godt fram i "Hvitsymre i utslaatten". La oss se nærmere på en kort passasje:

[...] slikt spel, du, og slikt liv – en hel drift op i bakkerne, som trængte sig frem over stengaren, sprang og smatt allesteds, vælted sig ind paa utslaatten over hverandre, - et lag av alslags levende, saa stilt og saa blidt (Kinck 1895: 28).

Kinck bruker her virkemidler som bidrar til å skape rytme og musikalitet. "stengarden, sprang, smatt" er et eksempel på alliterasjon. Sprang og smatt er også en form for oppramsing, som er et virkemiddel vi først og fremst kjenner fra lyrikken.

Også gjentakelser er et virkemiddel vi kjenner fra lyrikken, og dette er det mye av i "Hvitsymre i utslaatten". I den første linja i passasjen ser vi at "slikt" gjentas. Noen ganger er gjentakelsene i den samme setningen, slik som over, men andre ganger det lengre formuleringer som blir gjentatt gjennom narrasjonen. Et eksempel på dette er visestubben Gertrud synger. Slik fungerer den nærmest som et refreng, slik at hele novella nærmest kan leses som en sang. På samme tid er den jo i seg selv utpreget rytmisk og musikalsk, da den jo er en ordrett formidling av det Gertrud synger.

Det kan også pekes på at den spesielle linjeinndelingen skaper en form for musikalitet

[...] den laa ballet ind i tørklædet; klamped saa ned igjen, stormed ind, tog tunge drag over strængene, saa det fyldte stuen.

”Jøssøs!” sa hun.

Han spelte om alt det, landstrykerfølget saa [...]

En slik form for inndeling i verselinjer kjenner vi også først og fremst fra lyrikken.

Dette lyriske, musikalske språket gir novella et fint særpreg. Det bidrar også til at leseren får inntrykk av at karakterene snakker, tenker og beveger seg i takt med musikken, at de nærmest synger og danser. Og ikke minst bidrar det til å understreke den viktige rollen fela spiller for tematikken. Fela, og dens musikk er hele tiden tilstedet. Felemotivet bringes med andre ord inn i novella på et språklig nivå.

4.1.3 Den frie erotikkens fele

I ”Hvitsymre i utslatten” blir vi presentert for to feler. Den store: ”den brede felen” med ”den lange buen” (Kinck 1895: 37), og den lille: den ”vesle felen” (Kinck 1895: 32). Motsetningsforholdet som stilles opp mellom den store og lille fela er med på å utsi en holdning i novella som både kommer fram på fortellerteknisk og tematisk nivå. For det er tydelig et hierarkisk forhold mellom de to felene, og den store fela står i en opphøyet posisjon. På et fortellerteknisk nivå kommer dette både til syne ved at den ene er større enn den andre, og ved at den store også plassert over den andre i det topografiske landskapet. Andersen (1995) har påpekt dette: ”Den store fela befinner seg *oppe* på fjellet mens den lille befinner seg *nede* i dalen” (Andersen 1995: 72). Felemotivet er imidlertid ikke så lett å gripe. Dette gjelder særskilt den store fela, til tross for dens opphøyde posisjon. Vi skal se at den spiller en liten rolle for det ytre handlingsforløpet og at dens sentrale betydning for novellas tematikk først og fremst ligger i den metaforiske og symbolske verdien.

Gertrud opplever den store fela den natten hun ligger over oppe på fjellet etter å ha vært med på slått. Natten er skildret på underlig vis. Vi kan lese at hun ikke sove, og at hun plutselig hører noe utenfor:

Hun laa i høiet og lydte; der var kommet slik sagte surr i alt, skilt spel, du, og slikt liv – en hel drift op i bakkerne, som trængte sig frem over stengaren, sprang og smatt allesteds, vælted sig ind paa utslaatten over hverandre, - et lag av alslags levende, saa stilt og saa blidt (Kinck 1895: 28).

Gertrud lokkes opp av sengen og bort til en sprekk i veggen. Her ser hun at sommernatten er fylt med unge skikkelser:

I lysegraa skodde gled ungdom, barfØt og let, slÆngte sig og hev med lange myge ben –  t tag fra én led, et andet fra en anden – og stundom var det, som de kom op av selve jorden; mødtes mellem saater, satte sig paa huk, sprang i veir, smøg in mellem hverandre (Kinck 1895: 29).

Videre kan vi lese at de g r i ring, for så   gli lag for lag ned i bekken, hvor det spilles på ei stor fele (Kinck 1895: 29).

I alt det mystiske felespillet i sommernatten kommer en fremmed mann til syne: ”Og langs aaskanten bortover l ste et ansigt sig fram” (Kinck 1895: 29). Gertrud tar imot ham: ”Og hun la sig i hans syn; strøg sig mod hans kind” (Kinck 1895: 29). M tet mellom dem blander seg sammen med de unge menneskene og felemusikken deres, og skildringene av menneskene som spiller på fela har et tydelig erotisk preg, hvor fingre trykker, napper og drar i strengene, og fela stadig øker:

Men endda  ged felen, saa selve flaten blev fele, som skalv sagte under l en; - og al den kaate ungdommen var med og drog i buen, spratt og napped i strÆnge. Men altid saa trykked fingre paa der nede og passed at laaten blev lav (Kinck 1895: 30).

En blyg holdning overfor de erotiske elementene går at den seksuelle akten ikke omtales direkte. I stedet pakkes den inn i et metaforisk språk. Like fullt som holdningen er blyg, er metaforikken dristig. Det trengs ingen livlig fantasi for å knytte felespillet til det erotiske. Fingre som trykker der nede gir opplagt assosiasjoner til erotiske aspekter. Fela som stadig øker kan knyttes til oppbyggingen mot orgasmen. Det erotiske aspektet kommer også fram ved at ungdommen beskrives som kåte. Betegnelsen kan godt vise til livsglede, men selvfølgelig også til yr eller seksuelt opphisset.

Når vi nå undersøker denne sommernatten kan vi ikke unngå å spørre: hva er det egentlig som beskrives? Det vanskelige skillet mellom realisme og eventyr, som Beyer har pekt på kjennetegner novellesamlingen, er her tydelig. Skildringene av de mystiske skikkelsene gir inntrykk av at vi har   gjøre med et overnaturlig univers. For hvor kommer de fra og hva går de der oppe på fjellet? Gertrud selv opplever det som om de kom opp av selve

jorda (Kinck 1895: 28). Dette inntrykket av noe overnaturlig forsterkes gjennom den intertekstuelle referansen til gamle eventyr og sagn. Særlig er den referansen til sagnene om alvene påfallende. Alvene har, som de unge menneskene Gertrud ser, lyse klær og ungt utseende. De har også for vane å danse i ring i de lyse sommernettene – gjerne til vakker musikk. De representerer, som de unge menneskene, det erotiske ved mennesket (Høgh 1996: 52-53). De unge menneskene i sommernatten synes i så måte å være fantastiske vesener utenfor vår rasjonelle verden. Natten befinner seg i grenselandet mellom det Tzvetan Todorov (1989) kaller det uhyggelige og det vidunderlige, hvor den uhyggelige kjennetegnes ved at det kan forklares ut fra naturens lover, mens det vidunderlige ikke kan forklares uten at vi må anta nye naturlover (Todorov 1989: 42). Når leseren ikke kan avgjøre hvorvidt vi har å gjøre med det ene eller andre, har vi, i følge Todorov, å gjøre med fantastisk litteratur. I ”Hvitsymre i utslaatten” gjør den vage grensen mellom eventyr og vitalisme det vanskelig, for ikke å si umulig for leseren å avgjøre hvor virkelighetsskildringene går over til eventyret. I så måte har vi å gjøre med fantastisk litteratur.

En rimelig tolkning er at skildringen av alt livet i sommernatten egentlig er projeksjon av Gertruds sinnstilstand. Gertrud føler det *som om* unge mennesker spiller på en stor fele. En slik lesning finner bred støtte i resepsjonen. Eide skriver at det er typisk for Kinck at det som tilsynelatende ser ut til å være beskrivelser av den ytre verden egentlig er skildringer av hovedkarakterens sinnstilstand (Eide 1985: 106). Beyer er inne på det samme: ”Sinnet finner seg selv i naturen, fylles av den og fyller den med sin egen stemning” (Beyer 1956: 100). Skildringene av skikkelsene som spiller på fela kan dermed ses som et uttrykk for Gertruds følelser denne spesielle sommernatten. Det disse følelsene er knyttet til, må være møtet med den fremmede mannen. I så måte er vesenene og den store fela metaforiske referanser for den erotiske opplevelsen.

Den store fela er altså erotikkens og driftutfoldelsens fele. Denne stilles opp mot den lille fela, som må sies å representere den store felas motsetning, nemlig ekteskapet. Den første gangen Gertrud hører låten fra denne fela, kommer den fra en stue ”[...] der bryllups-folk pleied ta ind” (Kinck 1895: 32). Siden skal vi se at den også representerer bryllupslåten.

Gjennom det hierarkiske forholdet mellom felene antydes således en ekteskapskritikk. Denne blir også uttalt av Gertrud:

For hva var denne veke bryllups-laaten at møde frem med! – Det var ingenting, imod den brede felen og den lange buen, – mod den svære sang-sjø, som selve livet flød paa. Men som skylled høit over kirker og hjem (Kinck 1895: 37).

Formuleringen illustrerer hvordan ekteskapets felemusikk blir veik i forhold til låten fra den brede fela – låten av naturen og erotikken. Ekteskapskritikken blir også uttalt direkte, ukamuffert av felesymbolet: ”Ja det var dette de vilde folk, helst av alt, – gifte sig med hverandre! – Aa, det var slik synd” (Kinck 1895: 36).

Hva kommer så denne motvilligheten mot ekteskapet av? Kan det være av sjalusi ovenfor den fine frøkenen fra byen som Gertrud ser i følge med prestesønnen? For vi kan fornemme at også disse skal gifte seg. Først antydes det ved at prestesønnen ber kvinnen gi ham en forglemmegei (Kinck 1895: 34). Her indikerer han vagt at han ønsker et varig forhold med henne. Deretter er det byfruen som hinter om et mulig ekteskap ved at hun forsikrer Gertrud om at de ikke har noe hemmelig forhold: ”Folk skal saa vide det alligevel!”, sier hun (Kinck 1895: 35).

I tillegg til at det jo må være ubehagelig å oppdage prestesønnen med en annen, blir opplevelsen nok verre når måten han oppfører seg på overfor kvinnen står i så sterk kontrast til måten han behandlet Gertrud natten oppe på løen. Relasjonen mellom Gertrud og prestesønnen var rent begjær. Det mellom prestesønnen og byfruen er kultivert og kanskje til og med også kjærlighet? Prestesønnen virker i alle fall både glad i og begeistret for kvinnen han har med seg. Han roper ut at han vil ha henne mens han henger seg om henne (Kinck 1895: 35). Disse uttrykker dessuten kjærligheten til hverandre midt på dagen, og uten å ville skjule noe. Ønsket om forglemmegeien er påfallende ulik snikingen i natten oppe på løen, hvor han ikke engang ønsket å gi seg til kjenne og forsvant før Gertrud fikk åpnet øynene. Gertrud innser kanskje at natten som betydde så mye for henne ikke var verdt noe for ham, og kritikken mot ekteskapet bunner i så måte først og fremst i skuffelsen over dette. Dette kan muligens forklare hvorfor ekteskapskritikken er så følelsesladet: ”Hun var ikke god til at se paa dem gifte sig borte ved kirken – det var saa vondt, saa vondt” (Kinck 1895: 36).

På en annen side foretrekker Gertrud den store fela før hun møter prestesønnen og bykvinnen. Når vi ser på formuleringen over, hvor fela sammenlignes med den ”den svære sang-sjø, som selve livet flød paa,” kan vi ane at opphøyningen av den store fela bunner i et grunnleggende syn på erotikken som selve essensen i livet. I så måte kritiseres ekteskapet fordi det er ubetydelig. Det er ”veikt” sammenlignet med den ”svære” erotikken.

Ekteskapet ses tydelig i relasjon til en borgerlig livsform, og denne fremstilles som inautentisk. For er det ikke noe uekte og nærmest teatralsk over det unge paret? De går arm i arm og konverserer på det vi må kunne kalle dannet vis. Som når den unge mannen plukker en blomst og byfruen utbryter, mer eller mindre tilgjort: ”Aa, saa vakker! – aa saa rent for

deilig!” (Kinck 1895: 34). Prestesønnen må dessuten sies å være hyklerisk i sin fremtreden. Det skuespillet han setter opp i følge med den fine frøkenen gir en fasade som ikke stemmer overens med den faktiske levemåten hans, i alle fall ikke slik den utspilte seg på slåtten for en uke siden. Denne fremstillingen av det dobbeltmoraliske hykleriet til borgerskapet og dets kjærlighets- og ekteskapsmoral er ikke uvanlig i tiden. Synspunktet er ikke minst representert av bohemene, som blant annet kritiserte hvordan man stilte strengere krav til den offentlige fasaden enn til den faktiske virkeligheten (Fosli 1994: 61).

Det falske og hykleriske ved paret må Gertrud også ha merket, og i så måte må den følelsesladete ekteskapskritikken kunne forklares ut fra dette. Gertrud har opplevd det store livet, og nå er hun skuffet over at ikke andre ser verdien i dette. Ikke minst er hun skuffet over prestesønnen. Han har funnet seg en fin dame fra byen som han trolig skal gifte seg med. Dette er skuffende for Gertrud, som hadde trodd at ”[...] en graaklædd kar hadde hørt en anden fele, han og!” (Kinck 1895: 37).

Representerer så Gertrud en slik form for kritikk av den borgerlige ekteskapsinstitusjonen som 1880-årenes bohemer frontet? Kritikken av ekteskapet har hun i alle fall til felles med bohemene. Men mens bohemenes ekteskapskritikk i stor grad bunnet i respekten for kjærligheten og synet på den som seksualiteten og ekteskapets eneste legitimator (Fosli 1994: 62), er ikke Gertrud opptatt av kjærlighet. For henne er det bare erotikken – den kroppslige og sanslige driftsutfoldelsen som gjelder. Dette skal vi tilbake til senere, når vi drøfter individenes og relasjonenes plass i det livssynet Gertrud representerer.

Novellas antiborgerlige holdninger må i større grad ses i sammenheng med tidens vitalistiske strømning. Det er påfallende at Gertrud ikke tenker seg om før hun uanfektet lar seg forføre av en mann hun ikke en gang kjenner. Eller er det hun som forfører ham? På den ene siden er det *han* som kommer til henne, men på en annens side er det *hun* som stryker seg mot hans kinn. Gertrud fremstår nærmest som et dyr – hun følger instinktet og driftene, og er fullstendig uhemmet av refleksjonen og bevisstheten. En slik instinktiv forfølgelse av drifter vet vi at opphøyes i det vitalistiske tankegodset. Drift og instinkt ses i vitalismen som noe fritt og naturlig, og dermed nærmere livets kilder. Motsatt oppleves de borgerlige konvensjonene som en stivnet livsform hvor enhver kontakt med livet er brutt (Dam 2010: 86).

Gjennom opphøyningen av denne frihetssøkende bevegelsen bort fra den borgerlige puritanismen utsies en progressiv form for vitalisme. Denne vitalismen er representert av Gertrud, som fritt lever ut sine naturlige drifter og som synes det er ”saa vondt, saa vondt” at ikke andre gjør det samme. Men på samme tid skal vi se at hun også skriver seg inn i en mer

reaksjonær form for vitalisme. For vi skal se at opphøyningen av den store fela også innebærer en søken tilbake til det førmoderne og førindustrielle naturlandskapet.

4.1.4 Det er i naturen at *livet* ligger

Den store fela er ikke bare erotikkens fele. Den er også tydelig knyttet til naturlandskapet. Mens den lille fela er plassert nede i bygda, er den store fela langt oppe i fjellet, der hvor slåtten foregår. Denne ligger langt unna bygda, og man kommer ikke opp dit før man har gått langt innover i fjellet, ”[...] over vaade myrer, langs bare bærgskolter og opefter bratte brækker” (Kinck 1895: 36). Dette tyder på at den lille fela hører til sivilisasjonen mens den store fela tilhører naturen. Dette blir tydeligere når vi ser at den lille fela befinner seg *inne*, mens den store er *ute*.

Musikken fra den lille fela kommer fra en stue:

”[...] felen, som tonte ud i solskælvende luft fra stuen bort i bakken, der bryllups-folk pleied ta ind, de som kom langveisfra; præsten vilde ha sig en pust først, hadde han sagt, før han viet dem” (Kinck 1895: 32).

Her står Gertrud *ute* mens fela er *inne*. Motsatt kommer lyden fra den store fela *utenfra* mens Gertrud ligger *inne*: ”Og der ude fæsted de stræng” (Kinck 1895: 29). Kontrasten mellom inne og ute kan sies å representere motsetningen mellom natur og sivilisasjon på den måten at naturen er verden ute i den ”solskælvende luft,” mens verden inne tilhører sivilisasjonen.

At den store fela refererer til naturen ser vi også ved at den ”spiller fram” naturfenomener: ”felen spelte det frem i store følger, i myr, i stragræs, paa blanke vand” (Kinck 1895: 29). En nærliggende tolkning av dette er at Gertrud ser for seg naturfenomenene når hun hører felemusikken. Noen ganger låter dessuten felemusikken fra den store fela ut fra naturen selv. Dette er særlig tydelig i novellas avslutning: ”Og grasval sommernat la sig sagte over flaten med den brede felen og den lange buen; og fra vand og fra bæk tonte det, og fra hvidblandet vie som sov” (Kinck 1895: 37). En mulig tolkning av denne formen for besjeling av naturen er at Gertruds henrivende møte med den fører til at fela og felemusikken blir til i hennes indre og at hun ikke greier å skille den indre stemningen fra de ytre omgivelsene. En slik tolkning, at den store fela refererer til naturen, er ikke unik. Coleman har for eksempel omtalt den store fela som ”naturens fele” (Coleman 1976: 61).

Det dikotomiske forhold mellom felene illustrerer det vitalistiske tankegodsets tendens til å orde fenomener i motsetningspar. Ikke minst er dikotomien mellom natur og kultur vanlig her (Dam 2010: 91). Ofte opplever man i vitalismen at det vitale ligger i det konkrete naturlandskapet (Dam 2010: 82).

At livskraften ligger i naturen, er tydelig på andre måter enn gjennom opphøyingen av den store fela. For eksempel knyttes naturen stadig til reproduksjonsmotivet. Reproduksjonen viser nettopp til det som gir nytt liv, og er følgelig et vanlig motiv i vitalistisk kunst og litteratur (Hasle 2004: 3). Naturens vitale krefter kommer fram ved at det nettopp er her det erotiske møtet mellom Gertrud og prestesønnen foregår.

Det er forresten interessant at denne er lagt til slåtten, som må sies å tematisere jordas forplantningsevne, ved at man her høster det den har forplantet. Slik tematiseres naturens og menneskets reproduktive krefter samtidig. Vi kunne tale om en form for naturerotikk, hvor naturen og mennesket føres sammen i en elskovsscene. At møtet mellom Gertrud og prestesønnen på et språklig plan blandes sammen med naturfenomenene og de alvelignende skikkelsene understreker dette. Dette illustrerer en nær forbindelse mellom mennesketnaturen og den omkringliggende naturen. Dette aspektet kommer vi tilbake til senere i analysen.

Videre spiller bekken og vannet en sentral rolle i naturskildringene. Vannet er et vanlig motiv i vitalismen, da dette ses som kilden til liv. Ikke minst er det rennende vannet vanlig. Dette ses som et bilde på livsstrømmen, og på forestillingen om livets syklus og den evige fornyelsen (Vassenden 2008b: 49).

Det er påfallende at naturskildringene er preget av *bevegelse*. De unge menneskene Gertrud ser oppe i fjellet, og som nærmest er å regne som naturmennesker³³, både glir, slenger seg, hiver med bena, setter seg på huk og springer (Kinck 1895: 29). I det vitalistiske tankegodset er liv noe som skal bevege seg, og gjennom bevegelsen uttrykkes livskraften. Derfor ses bevegelse som et tegn på liv (Dam 2010: 86, 191). En spesiell form for bevegelse, finner vi i dansen. Når de unge glir og slenger med bena samtidig som fela spiller, er det som om de danser. Dansen står i en særstilling i vitalismen, da denne bevegelige, fysiske og momentane kunstarten, er et tydelig kroppslig brudd med den stillestående intetheten (Dam 2010: 191). Spesielt fremhever Nietzsche dansen som kunstform, og dansen ses hos ham som en dionysisk kunstform. Gjennom dansen kan vi oppnå direkte kontakt med livskildene (Haaland 1993: 21). Særlig står folkedansen i en særstilling i livsfilosofien til Nietzsche, da dette er en kunstform som vitner om de organiske bevegelsene i et folkeslag (Nietzsche 1993:

³³ Det var jo "som om de kom opp av selve jorda".

56). Når de unge går i ring til felemusikken vekkes tydelige assosiasjoner til nettopp folkedansen.

Når de slenger og hiver med de barføtte beina sine, viser de seg som frie og uhemmede. De nakne føttene antyder naturlighet og frihet fra kulturens krav om å dekke seg til. Nakenhet er for øvrig vanlig i den vitalistiske motivkretsen. Det dukker ofte opp i kombinasjon med vannet, slik vi ser her, hvor de nakne føttene jo befinner seg i bekken. Motivet tematiserer hvordan kroppen får livskraft fra naturen (Hasle 2004: 3). På samme tid har vi sett at Gertrud lever ut sin frie natur denne natten på slåtten.

Gertrud er intenst tilstede i det som hender, og sansene hennes er vidåpne: ”Det tog øret hendes, tok al hendes hørsel” (Kinck 1895). Her er Gertrud intenst levende: Det er ikke det avmålte hverdagslivet hun befinner seg i, men den intense livsopplevelsen.

Friheten, bevegelsen og intensiteten vekker assosiasjoner til det intenst levende. Så kan vi jo også lese at sommernatten er fylt med nettopp *liv* (Kinck 1895: 28).

Det livfulle i naturen blir enda mer tydelig når vi stiller det opp mot skildringen av kirkerommet. Under gudstjenesten sitter Gertrud stille og litt foroverbøyd, med hendene foldet om Landstads salmebok (Kinck 1895: 28). De foldede hendene over salmeboka er et bilde på det beherskede og kontrollerte mennesket. Det er en tydelig stillstand i den posisjonen Gertrud har inntatt, og det stivnede og ubevegelige ses i vitalismen som et tegn på at kontakten med livskraftene er brutt (Dam 2010: 86, 191). Samtidig er øynene til Gertrud bare halvåpne, noe som antyder tretthet og manglende tilstedeværelse. Inntrykket forsterkes senere: ”Hun misted hva han sa – der kom dotter i øre og slør foran øinene” (Kinck 1895: 28). Intensiv tilstedeværelse, bevegelse og frihet ute i naturen stilles altså opp mot dotter i ørene, folde hender og krummet rygg inne i kirkerommet. Nietzsches religionskritikk blir naturlig å trekke fram her. Denne går, som nevnt tidligere, ut på at religionen holder mennesket i tøylen og dermed også holder det borte fra livet (Beyer 1958: 44).

Jeg har vist at Gertrud avviser religionen og de normene som hører denne til. Men det er ingen nihilistisk virkelighet hun lever i. Gertrud gir den gudløse verden ny mening gjennom sin dyrking av den vitale naturkraften. I det følgende skal vi se at dette kan føre til en form for religiøs opplevelse. Vi har å gjøre med *den vitalistiske opplevelsen*.

4.1.5 ”Aa hei aa ho” – den vitalistiske opplevelsen

Dam skriver at vitalismen har tydelige religiøse aspekter på den måten at man søker innover mot en dypere, sannere og mer intens virkelighet enn den vi omgir oss med til daglig (Dam

2010: 105). Det han kaller den vitalistiske opplevelsen må ses som et møte med det religiøse, da denne kjennetegnes ved kontakten med det egentlig livgivende (Dam 2010: 92-93). Nietzsche kaller opplevelsen møtet med det dionysiske, og mener med dette at ”Majas slør” er trukket til side, slik at mennesket får innblikk i det sanne livet som skjuler seg *bak*. Vi skal se at Gertrud opplever å komme i kontakt med dette sanne og intense livet når hun overgir seg til livskreftene.

Den spesielle sommernatten på fjellet overgir Gertrud seg fullstendig til de vordende livskreftene som finnes inne i seg, til de erotiske driftene. Overgivelsen kommer fram metaforisk: Gertrud står inne og lytter til alt livet utenfor, for så å åpne opp døra og la”[...] sommernattens svale flommed ind paa hende” (Kinck 1895: 30). Andersen (1995) peker på at dette er en erotisk metafor. Gertrud går fra å være lukket til å bli åpen. Og i det hun åpner seg smetter ”en natgraa kar” inn (Andersen 1995: 77). Samtidig kan sommernatten som flommer inn på henne ses som et bilde på skaperkraften som flommer over individet og inntar det i den autonome livsstrømmen. Når vi husker på at Gertrud er beskrevet som lys (Kinck 18945: 27), kan vi se for oss at hun nærmest går i ett med den lyse sommernatten: Gertrud har åpnet opp for livet utenfor og blitt en del av det. Hun er nå i ett med det overindividuelle felleskapet, med det Nietzsche kaller det ”felles forbundne” (Nietzsche 1993: 106). Dette fører til at hun plutselig begynner å synge:

Dette hendte endes syn, dette stjal hendes mæle – hun vidste ikke, hvad hun tonte:

Aa hei aa ho,

Aa hei aa ho, -

Ha du reist mæ svevnen min, du?

Berre brakjen stend` bort i bakkjen aa sæv,

Berre auren ligg` ner i bækkjen aa grev` (Kinck 1895: 30).

Den første formuleringen indikerer at Gertrud ikke lenger har kontroll over sin egen handling. Hun er ikke et autonomt individ, men overgitt krefter utenfor seg selv. I sangen, som liksom tonte av seg selv, spør Gertrud ut i natten om den har stukket av med søvnen hennes, og viser med dette hvor intenst levende, hvor våken, naturens krefter har gjort henne. Nietzsches skildring av hvordan den vitalistiske opplevelsen kan bergta individet gjør seg gjeldende: ”syngende og dansende ytrer mennesket seg som del av det høyere fellesskap” (Nietzsche 1993: 41). At sangen hun synger er en reaksjon på den intense opplevelsen, illustrerer for

øvrig Nietzsches kunstideal, som vi vet går ut på at kunsten skal være et resultat av den intensive livsopplevelsen.

Gertrud er altså overgitt livskraften, og hun er ekstatisk lykkelig: "[...] hun kende sig som et lekende blad, som flød i rislende bæk" (Kinck 1895: 32). At hun her nettopp sammenlignes med bladet, med et naturfenomen, viser hvordan grensen mellom henne selv og naturen er visket vekk. Denne formen for grenseutvisking illustrerer det vitalistiske holistiske verdensbildet: alt er ett. I "Hvitsymre i utslaatten" har vi grenseutvisking på en rekke nivåer, både mellom individer og mellom individet og naturen.³⁴ Mest påfallende er nedbrytningen av grensen mellom den omkringliggende naturen og menneskenaturen. Vi ser det tydelig i skildringen av sommernatten opp på fjellet, hvor naturskildringene nærmest ubemerket går over til å skildre møtet mellom møtet mellom Gertrud og mannen. Dessuten blander det erotiske møtet mellom de to menneskene seg med naturerotiske elementer, slik at sommernatten på samme tid tematiserer menneskets og naturens forplantningsevne. At det er vanskelig å vite når skildringen Gertruds følelsesliv opphører og når de konkrete naturskildringene begynner, understreker det samme poenget. Den vage grensen mellom mennesket og natur kommer også fram ved at Gertrud flere ganger sammenlignes med naturfenomener. Et annet eksempel enn det tideligere nevnte er at gråten hennes sammenlignes med en stille elv (Kinck 1895: 36). Slik anskueliggjøres det nære forholdet mellom mennesket og naturen som mennesket til enhver tid vokser opp i og lever i. I vitalismens holistiske verdensbilde er ikke mennesket bare en del av naturen. Det er også selv natur, da det styres av de samme kreftene som resten av naturen.

³⁴ Grenseutsletting på ulike nivåer kunne blitt nevnt i stort monn. Eksempelvis har vi allerede sett at grensen mellom fantasi og realisme, indre og ytre virkelighet er vag. En annen grense som hele tiden utfordres er grensen mellom ute og inne. Dette ser vi allerede i novellas første setning: "Gertrud sad i kirkestolen en lys sommerdag" (Kinck 1895: 27). Verden inne blir her stilt opp mot verden ute, og den kontrasten mellom inne og ute påpekes indirekte ved at sommerdagen beskrives som lys. Når vi ser for oss kirkerommet tenker vi nok helst på dunkel belysning. Samtidig kan grensen sies å brytes opp ved at vi tydelig ser for oss at sola også trenger inn i kirkerommet. Grensen mellom sommernatten og kirkerommet kan også sies å brytes ned ved at Gertrud nærmest tar med seg sommernatta inn i kirkerommet ved å tenke så levende tilbake på den: "Gu trøste meg! Sukked hun i kirkestolen og klemte om Landstad, - hun hadde siddet saa og tænkt og mindtes sommernatten, at hun ikke var blitt var, tjenesten var forbi alt" (Kinck 1895: 31). Prestesønnens tilstedeværelse i kirka bringer sommernatta inn i kirka på et mer fysisk plan, ettersom Gertrud så tydelig assosierer han med denne natta.

Livskraften strømmer gjennom alt organisk liv, og forener den menneskelige naturen med allnaturen.

Slik representerer Gertrud det religiøse aspektet ved vitalismen: i ekstatisk gledesrus finner hun at det guddommelige. Denne guddommen er immanent i materien, i naturen og kroppen.

4.1.6 Nærmere livets kilder?

Gjennom sin dyrking av det frie seksuallivet kan Gertrud fremstå som en frigjort, selvstendig kvinneskikkelse som tar avstand fra tidens borgerlige kjønns moral og ideen om den seksuelt avholdne kvinnen.³⁵ Men hun representerer også det flere, blant andre Lise Præstgaard Andersen (2008), har pekt på. Nemlig det at et reduksjonistisk kvinnebilde vokste fram i litteraturen i tiden etter 1890:

Når naturen og kroppen nu får deres egen værdi, befris det seksualliv der har været undertrykket i det meste av det 19. århundrede, herunder kvinnens. Frihetsbæstræbelserne ses også i klædedragten, hvor kvinderne nu kan smide de snærende korsetter og gå over til løshængende reformkjoler. Men på den anden side bindes de samtidig til en veldefinert og dermed begrænsende kvinnebillede, der hindrer al for meget åndelig aktivitet. Naturen vil det angivelig sådan. Grænserne mellem kønnene ligger (igen) fast (Andersen 2008: 200).

Det sene 1800-tallets mange fatale, utfordrende og frigjorte kvinneskikkelser blir nå avløst av deres motsetning: kvinnen som bare er kropp og sanslighet (Andersen 2008: 199). *Naturkvinnen* gjør seg gjeldende i denne perioden. Det skapes et bilde av kvinnen som nærmere knyttet til "livets kilder" enn mannen (Kristensen 1974:225). Denne naturkvinnen er, som Svein Møller Kristensen (1974) uttrykker det, "[...] ureflekteret, hvilende i sig selv, stærk af følelse, sikker af karakter (Kristensen 1974:225). Kvinnen fremstilles altså som mer helstøpt enn de sarte, fintfølende mennene. Kvinnens naturnærhet gir henne en høy status i det vitalistiske tankegodset (Andersen 2008: 199-200). Men bildet er også med på å redusere

³⁵ Kritikken mot tidens borgerlige kjønns moral gikk i stor grad ut på at det var ulike moralske lover for menn og kvinner. Mens mannen kunne tillate seg seksuelle utskielser var kvinnen ventet å skulle holde sitt seksualliv innenfor ekteskapets (Fosli 1994: 61). Det er altså denne kjønns moralen Gertrud utfordrer.

henne, da hennes helstøpte vesen og sikre karakter nettopp bunner i at hun er fullstendig ukomplisert: kvinnen er biologi og natur, blottet for ånd.

Flere har pekt på at denne helstøpte, ukompliserte naturkvinnen er karakteristisk hos Kinck. Nettum skriver at kvinnene hans er "[...] mer ufordervet natur enn mannen" (Nettum 1949:26). Derfor opplever de heller ikke de samme nederlagene og splittelsen i sinnet som mennene, som i større grad splittes mellom ønsket om å leve i pakt med naturen og dragingen mot kulturen. Beyer har samme poeng. Han skriver at de fleste av Kincks kvinner er naturnære kvinner. Disse reagerer ikke på samme måte som de mannlige karakterene eller de "mindre kvinnelige kvinner" når de utsettes for en eller annen rystende opplevelse. Kvinnene oppnår heller kontakt med naturkraften i seg:

Opplevelsen skaper ikke kløft mellom sinn og sanser, men vekker den slumrende naturkraft i henne og gjør den til ett med hennes vesen. Og dette er nettopp kjernen i den instinktive "livsoverlegenhet" som preger så mange kvinner hos Kinck (Beyer 1965: 164).

Gertrud blir sett som en typisk naturnær kvinneskikkelse. Beyer skriver om henne at hun søker inn i naturen etter det opprivende møtet med prestesønnen og den nye kvinnen for å finne trøst, og at novella avsluttes med at hun finner fred der (Beyer 1895: 102).

Coleman, som nærmest har gjort en direkte oversettelse av Beyer, og neppe undersøkt Kincks kvinner særskilt grundig, skriver at Gertrud illustrerer Kincks kvinner ved å være determinert til en erotisk skikkelse uten noen form for ånd (Coleman 1976: 63). Derfor kan hun gi seg fullstendig hen til naturen og forenes med denne i fullstendig harmoni: "[...] and she exists in complete harmny with nature" (Coleman 1976: 61). Lesningen om at Gertrud finner fullstendig harmoni i sin naturopplevelse er ubestridt i resepsjonen, og vi i finner den igjen hos Lea (1941: 40), Arntzen (1996: 45) og Andersen (1995: 70). Gertrud lever altså i harmoni med naturen, samtidig som hun selv er natur. Derfor er hun "hvilende i seg selv," det er ingen splittelse eller ambivalens i sinnet hennes. Men er det virkelig så enkelt? Jeg mener dette bør nyanseres.

For det første kan påstanden om Kincks naturnære kvinneskikkelser modereres ved å vise til at det slett ikke bare er kvinnen som fremstilles som primitive naturmennesker. I *Flaggermus-vinger* er det påfallende at alle, menn som kvinner, er mer eller mindre naturmennesker som handler etter instinkt. Vi skal se eksempler på dette i de to påfølgende analysene av "Felen i vilde skogen" og "Fele-Aasmun."

For det andre må vi kunne spørre om Gertrud virkelig bare er natur og ”hvilende i seg selv.” Visst ser vi at hun dyrker den vitale kraften i naturen, og at hun opplever ekstase gjennom overgivelsen til de primitive, erotiske kreftene. Men finner vi ikke også et problematisk og ambivalent sinn hos Gertrud? I det følgende vil jeg vise at Gertrud slett ikke bare er ukomplisert natur, og at livsdyrkingen og hengivelsen til naturkraften ikke bare fører til lykke og harmoni, men også melankoli.

4.1.7 Ensomhet, melankoli og ”saar barnegraat” – midt mellom natur og kultur

Ved å dyrke den frie og naturlige erotikken viser Gertrud seg som egenrådlig, frigjort fra kulturens normer. Men er hun *bare* frigjort?

Vi ser at Gertrud møter motstand mot virkelighetsopplevelsen sin når hun møter to de forelskende på landeveien. Hun trodde at prestesønnen så den store fela han også, men hun tok feil. Det er ikke den store, men den lille fela han representerer når han spaserer på stien med byfrøkenen. Som om det ikke er nok at de to nok skal gifte seg, er det også tydelig at de representerer det livet Gertrud avviser: det borgerlige og kultiverte livet. Det kommer både fram gjennom hva de er – han prestesønn og hun byfrue – men også gjennom hvordan de oppfører seg. De spaserer omkring og konverserer på dannet vis. Når Gertrud ser de to forstår hun at det synet hun har på livet, og ikke minst på kjærligheten, ikke stemmer overens med kollektivets syn. Selv ikke med denne ene personen som hun virkelig trodde delte hennes oppfatning. Hun er ensom, og står helt alene mot fellesskapet.

Ensomheten er for øvrig påfallende gjennom hele novella. Ikke en eneste gang i løpet av narrasjonen, foruten natten med prestesønnen, er Gertrud sammen med noen. Ut fra måten fortellingen blir fortalt får vi inntrykk av at hun sitter alene i kirka: ”Gertrud sad i kirkestolen” (Kinck 1895: 28), og at hun går derfra alene: ”Hun reiste sig og gikk” (Kinck 1895: 31). Den eneste gangen hun sier noe er når hun går forbi prestesønnen og kvinnen han går med. Da snakker hun ”stilt” og sier én liten setning, nemlig: ”Eg ska `kje seia noke” (Kinck 1895: 35). Det er alt.

Følelsen av å stå alene kan i det vitalistiske tankegodset være vanskelig fordi alle ses som del av den samme livsstrømmen. Men først og fremst burde Gertrud, som den naturkvinnen hun er, hevet seg over det borgerlige og siviliserte kollektivet, da dette bare tilhører det lille livet. Det gjør hun ikke. For denne bunnløse ensomheten er forenet med en grunnleggende melankoli hos Gertrud. Julia Kristeva (1994) skriver at melankolien er en grunnleggende tristhet som ikke kan føres tilbake til noen ytre agent, og dermed kan den

heller ikke settes direkte ord på gjennom verbalspråket (Kristeva 1994: 36-37). For å påvise melankolien kan vi ikke først og fremst se på hva som fortelles, men på *hvordan* det blir fortalt. Vi må undersøke det Marie Lund Klujeff (2004) omtaler som tonen i verket. Dette er stemninger, holdninger eller uttrykte følelser som ikke fremgår av utsagnets semantiske innhold, men kan forstås gjennom sammenhengen og gjennom hvordan noe blir fortalt (Klujeff 2004: 9).

Den melankolske tonen i ”Hvitsymre i utslaatten” kommer blant annet til uttrykk gjennom skildringen av den foroverbøyde kroppen og den mentalt fraværende tilstedeværelsen inne i kirka. Vi ser at dette settes opp mot natten på løen, noe som tyder på at vi har å gjøre med et savn etter noe som har vært. Gertrud nyter ikke nåtiden og lar seg ikke begeistre av den, men lengter tilbake til den bestemte natten. Denne skal senere vise seg å ikke være betydningsfull for andre enn henne selv. Når hun innser hvor alene hun er og hvor ensomt hun står med sin livsoppfatning, eskalerer den melankolske tonen. Tristheten kommer til overflaten som ”saar barnegraat” (Kinck 1895: 36).

Den melankolske tonen og det veldige utbruddet etter at Gertrud har møtt det forelskede paret viser at hun slett ikke er upåvirket av det siviliserte kollektivets normer og regler. Gertrud er altså ikke bare natur, hvilende i seg selv, slik resepsjonen har slått fast. Hun er også en del av kulturen og lar seg påvirke av denne.

Dette modererer resepsjonens syn både på Gertrud og Kincks kvinneskikkelser som sådan. Selv den kvinnen som tilsynelatende er en karikert naturkvinne opplever en smertefull splittelse mellom natur og kultur.

Jeg har nå sett melankolien som et resultat av at Gertrud opplever en kløft mellom sitt eget syn på livet og det kollektive synet. I det følgende skal vi se at den også må ses som et direkte resultat av det vitalistiske livssynet hun representerer.

4.1.8 ”Hun kjente ham ikke” – individets ubetydelighet i den større sammenhengen

Ensomheten og den følgende melankolien kan også ses som et resultat av vitalismens reduksjonistiske menneskesyn. Når mennesket ser seg selv som en del av den autonome livskraften og den større sammenhengen, blir dets egen individualitet ubetydelig. Denne neglisjeringen av individet kommer til syne på to måter i ”Hvitsymre i utslaatten.” Gertruds opplevelse av å være del av livsstrømmen fører til at hun overser den individuelle egenverdien til både prestesønnen og seg selv.

Forholdet Gertrud har til prestesønnen er tvetydig. På den ene siden er hun uhyre opptatt av ham, på den andre bryr hun seg ikke videre om hvem han er. Tvetydigheten illustreres godt i skildringen av morgenen etter at han hadde vært hos henne:

Nei, hun vidste ikke, hvem karen var i utslaatte-løen den natten, vilde ikke vide det heller; hadde truet sig til at ligge med lukkede øine, da han for om morgenen. Men det var nu ingen, som hadde slik lysegraa skræppe der omkring, uden prestesønnen; for den fik hun se, just som den blev væk nedfor borteste brækkerne paa vei til bygden – hun var alligevel sprunget frem i døren tilsidst, da hun trodde, han var ude av syne, for at se (Kinck 1895: 33).

Den siste formuleringen, som viser at hun sprang ut når hun trodde han var ute av syne, illustrerer godt hvordan Gertrud på den ene siden ikke ønsker å vite hvem han var og på den andre siden så gjerne vil vite. For hvorfor skulle hun springe til døra på denne måten, hvis det ikke var fordi hun likevel var nysgjerrig på hvem han var, og når alt kom til alt håpet på å få et blick av ham? Etter å ha slått fast at det var prestesønnen som var på besøk, skal nettopp han vise seg å bli uhyre viktig for henne. I kirka føler hun at han nær seg til tross for at han er langt borte (Kinck 1895: 27), og hun tenker stadig på møtet med ham: ”Dette, som hendte for en uge siden, var efter hende nu ogsaa – det var efter hende hvor hun sad og stod” (Kinck 1895: 27). Men på en annen side antyder jo denne formuleringen at det er *det som hendte*, ikke selve prestesønnen, som er så betydningsfull for Gertrud.

Hovedvekten i sitatet ligger på ønsket om *ikke* å vite hvem som var hos henne. Ønsket kommer fram på flere måter. Hun omtaler ham for eksempel som en hun ”[...] mest ikke kjente” (Kinck 1895: 29), og hun bryr seg heller ikke om å bli kjent med ham: ”Hun kende ham ikke, saa ikke paa ham, spurte ikke efter navn; – det var vel én av dem, som var med og drog i den svære felebuen udpaa flaten” (Kinck 1895: 31). Navn og ansikt er gjerne det vi knytter et menneske til. Vi kjenner det igjen på ansiktet eller vi kjenner navnet. Sitatet viser at Gertrud er likegyldig til dette. På et språklig, symbolsk nivå kan mannens ubetydelige rolle sies å komme fram ved at ansiktet hans stadig forsvinner: ”Men det mørkned og mørkned, saa kindet gled unna og manden blev væk” (Kinck 1895: 30).

I tråd med at ansiktet forsvinner i mørket, øker fela (Kinck 1895: 30). Og det er nettopp fela som betyr noe for Gertrud. For henne holder det å vite at mannen som besøker henne nok var med på å spille på driftens og erotikkens fele. Det ser vi av formuleringen over, ”han var vel det var vel én av dem, som var med og drog i den svære felebuen udpaa flaten”.

Mannen fremstår således som et middel for å oppnå driftsutfoldelse og seksuell tilfredsstillelse, intet annet. Dette er i tråd med Leas analyse av novella. Hun påpeker at det ikke er individene Kinck behandler, men at det mer allmenne uttrykkes gjennom individet (Lea 1941: 39).

Forholdet mellom Gertrud og prestesønnen er biologi og seksualitet. Vi har ikke å gjøre med noen form for kjærlighet mellom de to, og forholdet er redusert til kropp, begjær, drift og sanslighet. Nettum har pekt på at det er nettopp en slik form for kjærlighet som skildres i Kincks diktning. Han har stirret seg blind på det fysiologiske, skriver Nettum. Det fører til "sexus uten eros", til seksualitet uten noe dypere innhold. Han mener det er derfor forholdene Kinck skildrer så ofte går galt (Nettum 1949: 101). Det forholdet Gertrud verdsetter, og som hun setter så mye høyere enn ekteskapet, er bare basert på biologi, kropp og sanslighet, og dermed ikke på de personlige båndene som holder mennesker sammen. Det ender med en kvinne som nok går stolt og rak forbi den som har forlatt henne, men som også bryter ut i "saar barnegraat" så snart de har gått forbi.

Det er imidlertid ikke bare prestesønnens individualitet som blir ubetydelig for Gertrud. Gjennom sin opplevelse av å være forenet med livskreftene, kan vi se at Gertrud også neglisjerer sin egen individualitet. Vi ser det i møtet med prestesønnen og den unge kvinnen fra byen. Når Gertrud oppdager de to, sniker hun seg lydløst mot dem. Her ser det ut til at hun opplever å være forenet med dem:

Gertrud hørte hvisk og kælne pust; flyttet sig nedover nærmere og nærmere, hun var saa tæt indpa dem tilsidst, at hun syntes, hun kendte varmen av dem. Hun blev mør i knæ og i krop; satte sig i græsbakken, var ikke god til at staa (Kinck 1895: 35).

Hvor nær er hun egentlig? For å kjenne varmen av de to må man vel egentlig befinne seg like ved siden av. Men lite tyder på at Gertrud er så nærme, for paret oppdager henne ikke før etter at det har gått enda en liten stund (Kinck 1895: 35) Hun føler seg altså helt nær, men er det ikke. Denne grensenedbrytningen mellom Gertrud og paret kan forklare hvorfor hun senere reagerer som hun gjør: "Gertrud sat og saa efter dem; – hun vilde været med og vidst det sammen med dem, – hjulpet at tie om noget i lag med dem, – bare dette ene!" (Kinck 1895: 35). Hvorfor vil hun ha en hemmelighet sammen med de to, og hvorfor vil hun hjelpe dem å tie om den? Her er det som om grensen mellom Gertrud og paret er gjenopprettet, men at Gertrud sørger over dette. Gertrud ønsker sterkt å få være en del av de to. At hun vil tie om noe sammen med dem, kan vi tolke dit hen at hun vil være med å dele den hemmeligheten

som forholdet mellom dem er. I så måte må hun sette seg selv som villende og følende individ til side, for det *hun* vil er jo å være den prestesønnen foretrekker. Gertrud blir altså ikke sint eller sjalu når hun ser mannen med en annen, men ønsker å forenes med de to som volder henne smerten. Ved å se seg som del av det større fellesskapet, vurderer hun altså seg selv og sin egen vilje som ubetydelig.

4.1.9 "Som op i en hvitsymre-flok" – mellom smerte og harmoni i det jegløse fellesskapet

Resepsjonen har, som jeg tidligere har vært inne på, lest novellas avsluttende scene som en fullstendig overgivelse til omgivelsene. Her er man, som jeg tidligere har påpekt, samstemte om at Gertrud finner trøst og ro gjennom denne enhetsopplevelsen. Men er ikke det følelsesregisteret som postuleres i denne avsluttende scenen uklart og preget av tvetydigheter? Markerer ikke avslutningen også en grunnleggende spenning mellom lykkefølelse og melankoli? La oss se nærmere på dette.

Synet av de to elskende har gitt skuffelse og smerte, og Gertrud gråter sårt. Hun løper langt vekk fra bygda, innover i fjellet. Etter hvert som hun kommer lenger inn i fjellet, er det som om smerten forsvinner: "Hun kende ikke, at hun gikk; det var som en sterk elvestrøm av stille graat letted hende opfor hver bakke" (Kinck 1895: 36). Vi ser her at gråten går fra å være sår og smertefull til å bli en elv som fører henne oppover. Dette skjer samtidig som Gertrud kommer lenger og lenger inn i naturen. Til sist er hun helt oppe på fjellet, og mens hun sitter der stilner gråten fullstendig (Kinck 1895: 37). Dette tyder på at Gertrud finner en form for trøst og ro i naturen. Men det kan også tyde på at hun finner trøst ved selv å bli en del av denne. Det at gråten hennes blir en stille elv markerer en utvisking av grensen mellom Gertrud og den omkringliggende naturen. Vi kan se det som et bilde på at hun selv forenes med naturfenomenene. Dette skal bli tydeligere.

Når Gertrud er helt oppe på fjellet, setter hun seg lydløst ned: "Det ble stilt inde i hende, stilt rundt om, – stilt som op i en hvitsymre-flok³⁶ langt inde i skogen" (Kinck 1895: 37). Vi ser her at det har blitt stille inni henne, og at omgivelsene tar farge av denne. Eller det er kanskje motsatt: Gertrud tar farge av omgivelsenes stillhet. I alle tilfeller er det ikke lenger noe tydelig skille mellom Gertrud selv og verden utenfor, da alt er like stille. Når stillheten sammenlignes med en hvitveisflokk antydes det indirekte at Gertrud er en del av denne flokken med hvitveis. I en flokk med hvitveis er det vanskelig å skille den ene blomsten fra den andre. På samme måte er det vanskelig å skille Gertrud fra resten av blomstene. Når vi

³⁶ Hvitsymre: hvitveis

husker på at hun i novellas innledning beskrives som blek og med gult hår (Kinck 1895: 27), kan vi tenke oss at hun nærmest går i ett med hvitveisen. Hvitveisen er, som Gertrud, gul på toppen og hvit omkring. Gertrud er her del av omgivelsene og hun har ingen individuelle særtrekk som skiller henne fra disse. Hun er én av mange hvitveis. På samme måte blir de individuelle trekkene til Gertrud borte når tåken kommer: ”dugg-skodden tog til at gli mellem saatter” (Kinck 1895). Vi kan se for oss at Gertrud forsvinner mer og mer inn i tåken og således blir mer og mer utydelig. At hun er ubetydelig kommer også fram i novellas tittel. Gertrud er en hvitveis som befinner seg i ”utslaatten.” Flere, blant andre Nettum (1995: 194), har pekt på at ”utslaatten” viser til at hun er utenfor sivilisasjonen. Men det kan også leses som at hun er tilsidesatt eller ubetydelig.

Nå, mens Gertrud bare er en hvitveis i utkanten, kommer den store fela tilbake. Denne gangen er det som om det er bekken og bladene fra hvitveisen som fremskaper felemusikken: ”Og graasval sommernat la sig sagte over flaten med den brede felen: og fra vand og fra bæk tonte det, og fra hvidbladet vie som sov” (Kinck 1895: 37). Musikken låter fra alt i hele naturen, og ikke bare fra den ene hvitveisen som er Gertrud. Gertrud er en del av livsstrømmen og den større sammenhengen. Slåttene som synges antyder at Gertrud føler tretthet:

Aa hei aa ho,
aa – hei, - aa – ho,
her kjem` eg mæ svenen din no (Kinck 1895: 37).

Denne gangen er det ikke noen som har tatt fra henne søvnen, men som bringer den til henne. Arntzen mener at søvnen som kommer illustrerer forløsning og begjærlig tilfredsstillelse (Arntzen 1996: 51), og må således kunne ses som representant for resepsjonens oppfatning om at Gertrud til slutt finner ro og trøst i naturen. Men trettheten kan like gjerne tolkes som et tegn på melankoli. Dermed blir avslutningen uavklart. Vi kan tolke den som en forløsning av den individuelle smerten, men vi kan også lese den som et smertefullt tap av individualiteten i møtet med det jeigløse fellesskapet. Vassenden (2008a) skriver at stemningsskifter er vanlig i den vitalistiske diktningenn; ”jeg-ene i tekstene kastes fra ekstatisk glede over å være en del av livsstrømmen til en melankolsk fortvilelse over å være overgitt til individuasjonen og sin egen endelighet og smerte” (Vassenden 2008a: 282). I dette tilfellet er det ikke egentlig voldsomme skift, men en tvetydighet som preger stemningen.

Når vi husker på at den vitalistiske opplevelsen fremstår for individet som en øyeblikksopplevelse, er avslutningen nok heller preget av sårheten enn av lykken og harmonien. For selv om vi skulle velge å lese den jegutviskende overgivelsen til omgivelsene som en form for forløsning fra smerten, vet vi at denne ikke vil vare. Gertrud kan ikke unngå å bli konfrontert med fellesskapets normer igjen og igjen. Hun vil stadig bli minnet om sin ensomhet, og vil stadig være splittet mellom sitt eget individuelle syn og kollektivets syn på virkeligheten. Avslutningen er i så måte preget av et uavklart forhold mellom lykken og melankolien, og mer enn noe annet er det melankolien som setter de dypeste sporene.

4.1.10 Oppsummerede kommentarer: de livgivende og jeg-utviskende livskreftene

Novella skriver seg inn i et vitalistisk tankestoff ved å framvise og tematisere de primitive livskreftene. Gjennom felemotivet har vi kunnet tilnærme oss en vitalisme som er radikal i sin vending bort fra borgerlige konvensjoner, men reaksjonær i sin vending vekk fra sivilisasjonen og inn i naturen.

Det har tydeligvis vært fristende for litteraturforskere å se Gertrud som en realisering av naturkvinnen – av den frie, seksuelle skikkelsen som uhemmet og uten skrupler lar seg styre av egne drifter. Analysen har vist at dette er en forenkling, da Gertrud også lar seg prege av kollektivet. Det er heller ikke riktig som resepsjonen tidligere har ment, at Gertrud utelukkende finner lykke gjennom sin overgivelse til naturkraften. For i møtet med de mektige naturkreftene, må hun gi tapt på sin egen individualitet. Overgivelsen preges av således også av sorgen over dette tapet.

4.2 Dionysisk villskap i "Felen i vilde skogen"

Også i "Felen i vilde skogen" er livskraften knyttet til naturen. Men mens naturkreftene ble framstilt som livgivende i "Hvitsymre i utslaatten," er det de ville, brutale og hensynsløse sidene som fremstilles i "Felen i vilde skogen." Det er Dionysos på sitt mest voldsomme og ekstreme – det Nietzsche kaller "Naturens villeste udyr" som anskueliggjøres i novella (Nietzsche 1993: 42). Vi skal se at hovedkarakteren forsøker å få utløp for disse voldsomme kreftene gjennom fela, men at det mislykkes. Han har ingen ting å stille opp med i kampen mot de mektige kreftene han er underlagt.

4.2.1 Handlingsreferat

”Felen i vilde skogen” handler om Torstein som bor oppe i fjellet på en gård som heter Vasslid. Novella begynner når faren til Torstein kommer hjem og hujer, slik at mora og budeia Sella blir skremt. Ikke minst skremmer han Sella, for den siste tiden har han pleid å trenge seg inn til henne på Stabburet. Denne gangen bestemmer Torstein seg for ikke å la seg stogge av faren, og han går ut for å huje tilbake. De to roper mot hverandre i natten, til faren til slutt gir opp og går inn. Torstein går inn på stabburet til Sella, og her finner han fram fela som han har gjemt under en bjelke. Torstein spiller for Sella, og spør om hun vil ha ham. Sella gir etter: ”Ja-a; fara fint aat daa” (Kinck 1895: 8). De ender i ”tørt løv i ene fjøs-kroken” (Kinck 1895: 9). Når Torstein spiller inne på stabburet spiller han først lyst og lett og senere vilt. Plutselig ødelegger han fela og styrter ut. Dagen etter reiser han fra gården. Han reiser omkring i femten år, før han kommer tilbake til Vasslid. Nå er faren død og moren flyttet. Torstein lever alene på gården, helt til han en dag oppdager fela under bjelken. Den er reparert, og han forstår at det må være Sella som står bak. Når han nå begynner å spille på fela lokker han Sella tilbake til seg, og etter en stund gifter de seg. De gjemmer fela, for Sella er redd for effekten den har på Torstein. Så klarer de seg også fint uten den i mange år, helt til de en dag de får besøk av et landstrykerfølge. Når Torstein hører musikken de spiller, vekkes noe i ham, og han får Sella til å finne fram fela igjen. Mens han spiller er det som om han blir villere og villere, og til slutt ødelegger han fela og løper ut i skogen. Til slutt legger seg ned i den kalde snøen, og når Sella finner han morgenen etter er han frosset i hjel.

4.2.2 Et viktig, men tvetydig felemotiv

Fela spiller en sentral rolle i ”Felen i vilde skogen,” og vi ser at den fungerer som en rød tråd i handlingsforløpet. Den fortalte tiden beveger seg over mange år, men det er de årene hvor fela er tilstede som står i sentrum for handlingsforløpet. Årene fela er gjemt eller ødelagt er bare beskrevet med noen få setninger.

Felas betydning markeres, på samme måte som i ”Hvitsyre i utslaatten,” gjennom det rytmiske og musikalske språket:

Det used i furuskog, det dured gennem løvtrær, det flimred om øine, - flimred om øine – flimred av lys over brede bygder og gilde byer, og av store flater av sjø, som vælted solgud. --- (Kinck 1895: 21).

I dette utsnittet kan vi finne både opprasing, gjentakelser og rim. Spesielt er bokstavrim hyppig representert i novella. Vi ser det for eksempel også her: ”brede bygder og gilde byer.” Også i ”Felen i vilde skogen” har vi linjeinndeling, og som i ”Hvitsymre i utslaatten” fungerer slåttan Torstein synger som et refreng som går igjen i novella.

Til tross for at fela er betydningsfull både språklig og tematisk, er det uklart hvor den kommer fra og hvorfor den er så viktig. Vi vet ikke hvorfor Torstein ble så interessert i den, og heller ikke hvordan han lærte å spille på den. Vi vet heller ikke hvorfor Torstein holder fela hemmelig. Det er bare han selv og Sella som vet om den. Det eneste vi får vite er at Torstein har byttet den til seg mot en sau han sa til faren at ble borte i fjellet. Igjen vekker Kincks univers assosiasjoner til sagn og folketro. En påfallende assosiasjon vekkes til den gamle folketroen om at man kan lære å spille musikk ved å selge sjela til Djevelen. Enda mer påfallende er referansen til en beslektet folketro, nemlig den at hvis du gir Fossegrimen fenalår vil han lære deg å spille ”fandenivoldsk” godt (Søderlind 2010).³⁷ Slik må også fela til Torstein sies å spille på noe eventyrlig, om enn i mindre grad enn det fela i ”Hvitsymre i utslaatten.”

Det kommer etter hvert fram at Torstein har et tvetydig forhold til fela si. I det ene øyeblikket kjæler han med strengene, og tenker at livet ikke var særskilt godt før han fikk fela. I det neste øyeblikket ødelegger han den.

Dessuten spiller fela en tvetydig rolle i forholdet mellom Torstein og Sella. Forholdet, som er sentralt i novella, flettes sammen med fela på flere måter. For det første ser vi at det først er når Torstein spiller på fela at han får Sella, og senere ser vi at han nærmest lokker henne til seg igjen gjennom musikken. Her er kan vi trekke tråder til folkeeventyrene om Nøkken, som trollbinder og lokker til seg sine ofre gjennom vakker musikk, ikke sjeldent felemusikk. For det andre ser vi at Torstein uttrykker følelsene han har for Sella gjennom musikken. Når han er inne hos henne, rett etter at han har fått henne, spiller han ”myge toner, som snoed sig og sveipte sig rundt om felekassen” (Kinck 1895: 9). De to bruker få ord, og Torstein forteller aldri Sella hva han føler for henne. Derfor er felemusikken kanskje det viktigste uttrykket for følelsene han har for henne. Den sier kanskje også langt mer enn de klisjeene man gjerne tyr til i en kjærlighetserklæring.

³⁷ En litt hyggeligere referanse er den til den kjente norske folkevisa om Per Spellmann som byttet til seg fela mot ei ku. For tekst og melodi, se Refvik (2007). Det kan for øvrig nevnes at Kinck har vist stor interesse for folkeviser i essayistikken sin. Ikke minst viser han begeistring for sjangeren i *Storhetstid* (1922). Her skriver han at han beskjeftiger seg med folkevisene for å oppleve sammenhengen i historien (Kinck:1922: 145). Folkevisa har forresten også en privilegert posisjon hos Nietzsche, noe jeg jo nevnte i analysen av ”Hvitsymre i utslaatten”.

På en annen side fremstår fela som en trussel i forholdet mellom dem. Vi ser for eksempel at Sella blir redd for Torstein når han spiller: ”eg fæle taa deg, Torstein³⁸” (Kinck 1895: 8). Noen ganger hender det også at Torstein ignorerer Sella fullstendig når han spiller på fela:

Sella efter; holdt i ham; ba:

”Torstein daa! – Torstein - ! ve du `kje ha meg, daa!”

Han svarte ikkje, rev av kroken, skyndte sig ud, tog tunge drag over strængene (Kinck 1895: 10).

At fela er en trussel for Sella kan vi også ane ved at Torstein må slippe Sella når han skal spille: ”Han slapp hende, satte sig, gjorde kælne stryk med buen” (Kinck 1895: 9). Senere slipper han fela for å holde omkring Sella: ”slap felen, trev om hænderne hendes” (Kinck 1895: 9). Det er som om Torstein må velge mellom de to, og i så måte fremstår fela som Sellas rival. Vi kan også dra påstanden lenger ved å hevde at Torstein behandler fela som en elskerinne. Flere ganger kan vi lese at Torstein spiller på den med kjælne stryk. I noen scener går han lenger: ”Han nappet i strængen, kende rundt om felekassen gang på gang, kælte med den” (Kinck 1895: 15). Nappingen og kjælingen med strengene kjenner vi igjen fra ”Hvitsymre i utslaatten.” De seksuelle referansene er tydelige også her, og de forsterkes når vi tenker på at formen på fela minner om konturene av en kvinnekropp.

Utover i narrasjonen blir trusselen fela utgjør mer åpenbar. Vi leser at Torstein spiller mens Sella forsøker å få ham til å stanse: ”Hun sled i ham, vilde ha ham ud av dette; hun skønte den vilde susen i felen, som reiste med ham fra hende” (Kinck 1895: 10). Denne siste formuleringen viser at Sella selv reflekterer over trusselen fela utgjør. Så skal hun også, etter hvert, tvinge ham til å gjemme fela. Senere skal vi se at de to lever harmonisk i årene fela er borte, og at det hele brister når den kommer fram igjen.

4.2.3 Feleusikken som et ikke-verbalt uttrykk

Felemusikken blir presentert gjennom metaforer og similer.

³⁸ Fæle taa: være redd eller bli skremt.

[...] han spelte om folk paa langreis, spelte om brede solfylte bygder i sommergeir; og han spelte om store dampbaader i skummende jag paa blanke havet, om knuste dønningers sprøit oppefter de ytterste skær (Kinck 1895: 8).

Det er ingenting som tyder på at Torstein *synger* om folk på langtur, dampskip og sjøprøyt. Vi har altså å gjøre med metaforer for musikken. Typisk for metaforene i novella er at de har en visuell eller bildeskapende effekt. Vi ser for oss bilder av dampskip på et stille og blankt hav og bygder i solskinn. Således kan skildringene av musikken minne om beskrivelser av en annen kunstform, nemlig bildekunsten. Coleman har pekt på dette. Hun skriver at innflytelsen fra malerkunsten er påfallende i novella, og at musikken ofte fremkaller visuelle bilder (Coleman 1975: 56).

Det er uklart om metaforene tilhører Torstein eller fortelleren. Er det Torstein som opplever at han spiller om solfylte bygder, eller er det fortelleren som fremstiller musikken slik? At vi har å gjøre med en tredjepersonsfortelling tyder på at det siste er tilfellet. Fortelleren observerer og formidler det som skjer. Når det likevel er uklart hvem metaforene tilhører, er det fordi grensen mellom fortelleren og Torstein er vag. Et sitat kan illustrere dette. Her er det fortellerstemmen som skildrer hva som skjer en gang Torstein spiller på fela: ”Det blev brun høst paa græsvolden, brakende sjøbrot indover sundet [...]” (Kinck 1895: 15). Det fortelleren beskriver ser ut til å være endringer i den ytre virkeligheten, men det ville være forunderlig om det plutselig ble brun høst idet Torstein begynte å spille. En rimelig tolkning er derfor at vi har å gjøre med en beskrivelse av Torsteins egen virkelighetsopplevelse: det er slik Torstein opplever naturen mens han spiller. Til tross for at det ikke er Torstein som har fortellerstemmen i dette lille utdraget, ligger synsvinkelen hos ham. Fortellerstemmen er tro mot hans opplevelse av virkeligheten, og skildrer den objektivt og nøytralt. Denne fortellerenteknikken går igjen gjennom hele novellesamlingen, noe flere i resepsjonen har pekt på. For eksempel har Tom Eide vist hvordan den gjør seg gjeldende i ”Tore Botn” (Eide 1995: 105-106).

Jeg har vist at det er Torsteins opplevelse av virkeligheten som hele tiden skildres, og metaforene for musikken sier således hans. Det vil si at metaforene er uttrykk for Torsteins egne opplevelser og sinnsstemninger.

Torstein er ordknapp, og uttrykker ikke følelsene sine gjennom verbalspråket. Han bruker få ord, og bare ved noen få anledninger kan vi lese at han uttrykker seg verbalt. Da er det snakk om knappe setninger som sjeldent sies, men som eksempelvis ropes: ”«Ja ve du ha meg daa!», skrek han” (Kinck 1895:8), eller viskes: ”«Ja-ha, fela læte», hvisked han” (Kinck

1895: 9). Det blir langt oftere referert til tankene hans, men også her har vi å gjøre med mer eller mindre nøkterne setninger. Det er påfallende at han reflekterer lite over det som hender omkring eller over følelsene han bærer på. I stedet for å reflektere *reagerer* han. Og han reagerer først og fremst ved å spille på fela. Vi ser det blant annet i begynnelsen av novella, når han er inne hos Sella. Han har kommet seg inn til henne og fått på dørkroken, slik at faren ikke kan komme inn. De to er alene, og hun har blitt hans. Nå spiller han ”myke toner” om ”solfylte bygder i sommerveir” (Kinck 1895: 8). Dette står i kontrast til det som spilles senere på kvelden. Nå spiller Torstein om ”lange sjøer på stormørkt hav” og om ”svarte nætter i skogen” (Kinck 1895: 10). Vannet forbindes ofte med fruktbarhet og vitalitet, men når det går over sine bredder, slik som her, blir det tradisjonelt sett som farlig (Biedermann 1992: 422). Vi ser at det som er solfylt har blitt til sorte netter og at lys har blitt til mørke. Det er som om noe endrer seg i Torstein, og samtidig med dette endrer musikken seg.

Slik er felemusikken et ikke-verbalt uttrykk for hovedkarakterens indre følelser og stemninger. Den blir en form for erstatning for det manglende verbalspråket. Her er parallellene til den vitalistiske estetikken tydelig: musikken er ikke noe som skapes i et vakum, i en vending bort fra livet, men som går hånd i hånd med selve livsopplevelsen.

At musikken er et uttrykk for Torsteins følelser er av betydning på det fortellertekniske nivået. Forfatteren lar oss bli kjent med Torsteins sinnsliv gjennom metaforer for felemusikken. Men det er også av betydning for tematikken, og det kan forklare den viktige rollen fela spiller for Torstein. Felemusikken fungerer nærmest som terapi for den ordknappe karakteren. Den er nødvendig for å få utløp for det han bærer på. Dette kommer tydelig til syne en gang Torstein reflekterer over livet før han fikk fela.

Det banked i sindet hans, vilde ud, vilde suse og fylde i skogen, det han kende; det suste fra ham isteden, saa han ikke kende det han saa, og han laa igjen paa bakken, ked sig og tom.

Slik var det, han hadde set disse femten aarene; det var som paa Vasslid, *før* han fik byttet til sig felen (Kinck 1895: 13).

Her sammenligner Torstein årene han var ute på reise med tiden før han fikk fela. Denne tiden var preget av et sus i sinnet som ville ut. Suset i sinnet kan tolkes som sterke følelser som han ikke får utløp for. Først har han ikke noe språk for å kunne sette ord på følelsene sine, og blir sittende igjen med kjedsomhet og tomhet. Så får han fela, og endelig har han et middel for å få utløp for alt det han kjenner inne i seg. I så måte vil nok Torstein gi Nietzsche rett:

Gjennom uendeligheten av mulige melodier kan vi uttrykke alle mulige bestrebelse, pirringer og ytringer av viljen, alle disse utviklinger i menneskets indre som fornuften kaster sammen i det vide, negative begrepet «følelser» (Nietzsche 1993: 102).

Det som uttrykkes gjennom felemusikken må være langt mer betydningsfylt enn det som blir sagt av den ordknappe karakteren. I så måte kan undersøkelsen av fela og det som uttrykkes gjennom denne, være en nøkkel til å forstå både Torstein og ”Felen i vilde skogen” som tekst.

4.2.4 Fela i kampen mot naturkreftene

”Aa felaa læt` in i vilde skogjen, ja felaa læte,” synger Torstein når han spiller på fela (Kinck 1895: 9). Det er noe underlig over dette. For fela er aldri fysisk inne i skogen. Den befinner seg utelukkende inne på gården. Dette åpner for ulike fortolkninger. En mulig lesning er at Torstein synger om en annen fele. Denne tolkningen er ikke riktig tilfredsstillende, da den åpner for at linjene som stadig gjentar seg, og som til og med tittelen er hentet fra, egentlig er en tilfeldighet. Den viser bare til en hvilken som helst fele i en skog.

En mer interessant tolkning, som også fører oss inn mot det vitalistiske feltet, er at den ville skogen er Torsteins eget sinn. Det er jo han selv musikken kommer fra – ikke fra skogen utenfor.³⁹ Så er også Torstein nærmest en ”vill skog.” Det er noe primitivt og nesten dyrisk over ham. Dette kommer fram allerede i novellas innledende scene, når han står ute og hujer mot faren sin – som om han var et dyr. Denne hujingen må ses som en primitiv, før-verbal livsytring. Slike er det mange av i ”Felen i vilde skogen.” Vi kan lese at det både pustes (Kinck 1895: 5), stønnes (Kinck 1895: 21), skrives (Kinck 1895: 22) og at man ynker seg (Kinck 1895: 21, 22). Slike primitive livsytringer opphøyes i det vitalistiske tankestoffet, da de ses som nærmere tilknyttet livskildene og således er mer sanne livsytringer enn verbale formuleringer (Dam 2010: 192).

Torsteins nære tilknytning til naturen kommer også fram språklig, blant annet ved at øynene hans skildres som ”ødslige fjeldvand” (Kinck 1895: 19). Arntzen påpeker at den også kommer fram gjennom en kommunikativ dobbeltbevegelse hvor visestubben Torstein synger senere skal låte fra naturen selv (Arntzen 1996: 52).

³⁹ Vi finner et par unntak fra dette, da musikken og slåtten i noen ganger låter fra naturen selv. Dette kommer jeg tilbake til.

Typisk for dyret er også hjemløsheten. Det vandrer hvileløst omkring uten å høre hjemme noe sted. Slik er det med Torstein også. Han har et intenst behov for å reise bort, og tenker at han ikke kan komme langt nok vekk (Kinck 1895: 21). Selv beskriver han følelsen som en ”flugt i sindet, som alltid, alltid vilde længer” (Kinck 1895: 13). En gang tenker han også at han har en villskap i seg (Kinck 1895: 10). Sella skal senere betegne denne som et villdyr hun ikke kunne temme (Kinck 1895: 23). Slik kan ”Den vilde skogen” tolkes som de primitive og intense dragene i Torsteins indre – det Nietzsche ville kalle dionysiske krefter.

Mens Gertrud opplevde de livgivende sidene ved de primitive kreftene, er villskapen hos Torstein en trussel, og han forsøker stadig å stogge den (Kinck 1895:10). På samme måte som han frykter sin egen natur, opplever han naturen som mørk. Coleman har pekt på at vi finner en dikotomisering mellom den mørke naturen og den lyse kulturen i novella (Coleman 1975: 54). Torstein selv opplever at han befinner seg i mørket. En kveld står han i den mørke skogen og ser ned mot bygda:

Han saa en lang stille lysning over furuskogen, - og derindeni brede grønne bygder i solskin, og gilde byer med hus i hus.

[...]

«Nei, nei. Men *daa* fyst kjende eg, kor du fælte», svarte han stilt og blev væk i mørket, op imod huset (Kinck 1895: 11).

Her ser vi at bygda fremtrer som et lys langt borte. Samtidig ser vi at han selv glir inn i mørket. De samme tankene om at han selv befinner seg i mørket går stadig igjen: ”Alt var svart herude; fjeldet var svart, og luften og ilden, og den brede lange skogen udenfor vandene var svart” (Kinck 1895: 4). At Torstein stadig fremstilles som en del av mørket, viser at han først og fremst er natur. Samtidig søker han stadig mot den lyse naturen. Han trekkes mot Sella, som med sin bleke hud, kan sies å representere denne (Kinck 1895: 16). En dag reiser han dessuten vekk fra Vasslid: ”han maatte du og se, hva det var i den lysningen udover brede lange skogen” (Kinck 1895: 12). Men på samme måte som han ikke greier å stogge villskapen han bærer på, trekkes han også tilbake til de mørke skogene som krinser om Vasslid. Det er således en spenning og kamp mellom mennesket og naturkraften som tematiseres i ”Felen i vilde skogen.”

Fela kan leses som Torsteins middel i denne kampen mot naturkreftene. Torstein søker å få utløp for sin ville natur gjennom denne. Han antyder at fela skal spille ut villskapen, at den skal overta følelsene han bærer på (Kinck 1895: 11). Men fela er ikke nok, og

naturkraften seirer: ”Men det duget ikke med disse strængene længer,” tenker Torstien. Han innser at fela ikke er noe middel i kampen mot naturkreftene, og kaster den mot ei fjellrøys (Kinck 1895: 11). Dette må sies å markere et vendepunkt, hvor Torstein innser sin maktesløshet i kampen mot de dionysiske kreftene. Således tematiseres naturkreftenes overlegenhet over mennesket. Vi skal se at det finnes to forklaringer på hvorfor Torstein måtte gi tapt. For det første er han selv, når det kommer til stykket, selv er natur og underlagt de samme lovene som resten av denne. For det andre skal vi se at det samme gjelder for felemusikken hans.

4.2.5 Menneskene er selv natur

Karakterene Kinck tegner er til syvende og sist determinert til natur. De er utelukkende et resultat av biologiske prosesser.

Coleman viser at kontrasten mellom lys kultur og mørk natur også kan knyttes til karakterene. Hun peker på at karakterenes utseende henger sammen med personligheten deres (Coleman 1975: 54). Faren er stor, med sort hår og skjegg og med ”[...] svarte øine, som hev sig i hvasse glimt” (Kinck 1895: 3). Motsatt beskrives moren som mager og lys (Kinck 1895: 3). De to har på samme tid kontrasterende personlighet. Faren er vill og uhemmet, og i novellas innledning er han ute og roper mot skogen. Motsatt er moren inne i huset, og svarer på farens rop, med et spakt ”jösses.” Coleman påpeker at dette ”jösses” må ses som et behersket kulturelt uttrykk og i så måte står det i tydelig kontrast til den primitive ropingen i skogen. Torstein er en blanding av de to, påpeker Coleman. Han har farens mørke hår, men morens lyse hud. Derfor har han også både morens og farens egenskaper (Coleman 1975: 54).

I forlengelse av dette kan det nevnes at Sella er beskrevet som blek, akkurat som moren (Kinck 1895: 16), og at hun også flere ganger skal gjenta morens spake ”jössøs.”

Her ser vi at karakterenes egenskaper også er knyttet til kjønnet deres. De lyse og bleke kvinnene er kontrollerte, beherskede i sin fremferd. De mørke mennene er primitive og ville. Når Torstein er gutt er han en blanding av foreldrene – både i oppførsel og i utseende. Når han så blir mann, er han ”faren fra først til sidst.” Dette, at menneskets egenskaper knyttes til deres utseende og kjønn, illustrerer en biologisk determinisme som selvfølgelig er problematisk.

Det er interessant at mennene knyttes til den mørke naturen mens kvinnene knyttes til den lyse naturen. Her ser det ut til at kjønnene fremstilles på en annen måte enn det som er vanlig i den vitalistiske litteraturen, hvor kvinnen ses som nærmere knyttet til naturen enn

mannen. I analysen av "Hvitsymre i utslaatten" viste jeg at dette synet også preget resepsjonen av Kinck, da flere har antydnet at kvinneskikkelsene hans er nærmere knyttet til "livets kilder" enn mannen. Jeg har nevnt eksempler på dette i den forrige analysen og vil ikke gjenta poengene, bare minne om at Beyer representerer synet når han skriver at kvinnene til Kinck ikke splittes i sinnet på same måte som mennene og de "lite kvinnelige kvinner" (Beyer 1965: 164).

Det er sant nok at det er Torstein og faren, ikke Sella og moren, som preges av en splittelse mellom det primitive og det siviliserte. Men det vil være galt å se dette som resultat av at kvinnene er nærmere knyttet til naturen. Visst tenker Torstein en gang at kvinner ikke er annet enn "et stykke vildt kød" (Kinck 1895: 14), men i virkeligheten er det de mannlige karakterene i novella som får egenskaper vi knytter til naturen, slik som primitivisme og irrasjonelle reaksjoner. De hujer i skogen som om de var dyr, og vi har sett at Sella nettopp opplever Torstein som et "villdyr" (Kinck 1895: 23). Motsatt opplever hun seg selv som den som skulle ha greid å temme dyret i ham (Kinck 1895: 22). Således er kvinnen heller mindre enn mer knyttet til den biologiske sfæren enn mannen i denne novella.

Det vi imidlertid med rette kan tale om, og som resepsjonen mer eller mindre har oversett, er fremstillingen av kvinnen som en form for frelserinne. Andersen skriver at dette ofte ble naturkvinnenenes skjebne: "Naturkvinden skulle fremover i litteraturen som oftest få rollen som frelsende helstøbte væsner, der hjælper mændene fri af psykologiske splittelser, således i talrige romaner fra 30'erne" (Andersen 2008: 210). Torstein er framstilt som den problematiske, tenkende og handlende, mens Sella er den uproblematiske, følende, hjelpende og ofrende.

Når mennesket er determinert til arv og biologiske prosesser har det ingen handlefrihet. Det er tydelig at Torstein ikke kan bryte ut av det naturbestemte. Etter hvert som han vokser opp blir han mer og mer lik faren. Når han får skjegg er dette sort, nøyaktig som farens (Kinck 1895: 22). Likheten mellom de to skal etter hvert bli påfallende. En dag ser Sella på ham og tenker at hun aldri hadde sett at han var så lik faren (Kinck 1895: 19), og i novellas avslutning tenker hun at "[...] jøssøs, dette var faren fra først til sidst!" (Kinck 1895: 21). Det er for øvrig også interessant i denne sammenhengen at Sella her gjentar morens spake "jøssøs". Det viser til gjengangertematikken. Torstein gjentar farens handlingsmønster og kona reagerer på samme måte som hans egen mor gjorde det. Dette antydes allerede i novellas innledning, når Torstein bestemmer seg for å rope tilbake til faren. I kampen mot faren gjentar han også farens primitive adferd: det dyriske ropet. Mønsteret blir enda tydeligere når Torstein så overtar Sella etter at faren har pleid å trenge seg inn til henne.

Utover i narrasjonen blir likheten til faren mer og mer påfallende. Vi har allerede sett at Sella synes han blir faren ”fra først til sidst.” Mot slutten av novella går mønstret også opp for Torstein selv. Han forstår det gjennom Sellas blikk:

Og han skønte det på øinene hendes – det *var* morens øine, naar faren kom hjem; de ledte saa skremt efter noget paa ham at hvile i.

Det blikket sa ligesom hvem han var (Kinck 1895: 20).

At blikket sa hvem han var, viser tydelig til sitatets første setning. Det er faren som her går igjen i Torstein. En kan trekke paralleller til Nietzsches ide om den evige gjenkomst: mennesket er underlagt krefter som går igjen og igjen⁴⁰.

Parallellene til naturalismen som vokste fram da *Flaggermus-vinger* ble skrevet er også påfallende. Kinck skal for øvrig selv skal ha vist interesse for naturalismen.⁴¹ Likheten mellom naturalistene og vitalistene er ikke vanskelig å få øye på. Begge har røtter i naturvitenskapen, og de deler synet på at mennesket er determinert til arv hos vitalistene og arv og miljø hos naturalistene. Som en liten digresjon kan det her påpekes at forbindelsen til naturalismen utgjør et mulig brudd med det vitalistiske prosjektet. Til tross for likhetene med naturalistene, er det også en vesensforskjell mellom de to retningene, nemlig synet på kunsten. Mens naturalistene dveler ved dekadansen, er man i den vitalistiske kunsten opptatt av å formidle og inspirere til liv. Vassenden er inne på dette når han viser hvordan Christen Collin, gjennom troen på den vitalistiske evolusjonstenkningen og ideen om at kunsten skulle være et middel i ”Livskampen,” gikk i strupen på naturalistene. For Collin var naturalismen et tegn på sykelige elementer i tiden som man måtte motarbeide (Vassenden 88-89). For Kinck ser det imidlertid ikke ut til å være noen vesensforskjell mellom naturalismens mørke skildringer av håpløse kår og kunsten som et livsprosjekt. Om Amalie Skrams naturalisme skal han en gang ha skrevet: ”At man holder seg på Mørkesiden, det kan nemlig likesaa godt bety, at ens Tro paa Livet er stærk [...]” (Kinck i Beyer 1965; 139).

⁴⁰Ideen om den evige gjenkomst går stadig igjen hos Nietzsche. Betegnelsen er ikke entydig, men ser ut til å brukes ulikt i ulike verk og kontekster. Melberg skriver at den evige gjenkomst i hovedsak enten viser til et morask imperativ eller til et uttrykk for temporalitet. Som moralsk imperativ mener han en stillingtagen i forhold til livet, som en oppfordring til å akseptere det som det er, selv om du blir fortalt at det må leves igjen og igjen. Nietzsche spør med andre ord om du er så fornøyd med livet at du kunne leve det igjen og igjen Som tidsoppfatning innebærer den evige gjenkomst ideen om en syklisk tid, hvor alt kommer tilbake som det samme (Melberg 2003: 152).

⁴¹ Se Beyer (1956: 308-309), (1965: 350-352).

4.2.6 Dionysisk felemusikk

Jeg har vist at når Torstein ikke kan seire over naturkreftene er det fordi han selv er underlagt disse. I det følgende skal jeg vise at nederlaget også bunner i at han benytter feil virkemiddel i kampen. Torstein tror at han kan bli kvitt villskapen ved å spille på fela. Men vi skal vi se at felemusikken må ses som et nærmest ekstremt eksempel på det vitalistiske idealet om den livsintensiverende kunsten. Felemusikken gir nemlig ikke utløp for, men er snarere med på å *reprodusere* de dionysiske kreftene i Torstein. La oss, før vi går grundigere inn på dette, undersøke nærmere hva som kjennetegner felemusikken hans.

Jeg har vist at musikken først og fremst er et uttrykk for Torsteins sinnsstemninger. Når vi også har sett den som et ikke-verbalt uttrykk, henger dette sammen med at den betoner en forbindelse til de før-rasjonelle naturkreftene, til det dionysiske. Lesningen er i tråd med Arntzens:

Torsteins felespill kan forstås som en etterligning av ubevisste og til dels irrasjonelle sinnsbevegelser i hans indre; i så måte uttrykker tonebevegelsene både blind livsenergi, pan-erotisk lengsel og dyp naturangst (Arntzen 1996: 53).

At musikken er en etterligning av det ubevisste, innebærer at den ikke er ført med noen kontrollert hånd. Den fremstår følgelig som en strøm som går av seg selv. Det er som om Torstein selv ikke har kontroll over den. Dette kommer blant annet fram språklig: ”snøggere og snøggere gikk buen” (Kinck 1895: 8). Her kan vi lese at buen går, ikke at Torstein fører den. Dette innebærer at han ikke spiller etter innøvde toner: ”Han vidste ikke selv, hvad han spelte; det var ingen slaatt, han hadde lært sig” (Kinck 1895: 8).

Det er et paradoks i dette. For til tross for at musikken verken er lært eller utført med noen kontrollert og behersket hånd, er det mye som tyder på at den er god, for ikke å si henrivende. I alle fall er det nærmest som om Torstein forfører Sella gjennom musikken, og skildringen av ”de myge tonene” må sies å vekke positive assosiasjoner. Dette tyder på at vi har å gjøre med en naturbegavet kunstner, et kunstnergeni. Troen på geniet er et naturlig resultat av den kunstformen man dyrker i vitalismen. Den ekte kunsten kan ikke læres, da den nettopp oppstår umiddelbart som et uttrykk for selve livsopplevelsen. Nietzsche skriver

følgelig noen hyllende ord om geniet og begavelsen i *Tragediens fødsel* (Nietzsche 1993: 81).⁴² I analysen av ”Fele-Aasmun” skal dette tas grundigere opp.

Det er interessant at dette ukontrollerte, dionysiske uttrykket kombineres med visestubben. Arntzen peker på at visestubbene som skildres i *Flaggermus-vinger* minner om ballader (Arntzen 1996: 44). Han viser til at balladen for Kinck nærmest ses som naturens egen religion, og tolker de balladeaktige småversene som et samleuttrykk for de kreftene som ureflektert følger naturens dionysiske krav (Arntzen 1996: 52). Et slikt utsagn går hånd i hånd med vår egen lesning, men kan likevel modereres. For mens selve musikken er et førverbalt uttrykk for den dionysiske sjelstilstanden, må visestubbene sies å tilhøre en annen sfære. De er sannsynligvis lært og må nødvendigvis ses som et kulturelt fenomen. For å bruke Nietzsche kan vi dessuten si at de er apollinske: de er ikke avbildninger av den førrasjonelle verdensviljen, men av den ytre virkeligheten slik vi kjenner den. Vi har dermed å gjøre med en forening av to ulike former for uttrykk. Den rene, organiske og ukontrollerte musikken kombineres med det kulturelle, mimetiske uttrykket. Slik går det apollinske og dionysiske uttrykket hånd i hånd til den kunstformen Nietzsche kaller dityramben (Nietzsche 1993: 44). I så måte ville Nietzsche nok vist begeistring for kunsten til Torstein, da det er en slik kunstart han søker i *Tragediens fødsel*.⁴³

Det er for øvrig også naturlig å trekke tråder til barokken, som Kinck selv har viet stor oppmerksomhet.⁴⁴ Under barokken utvikles den polyfone musikken. Barokkmusikkens storslåtthet skulle være resultat av en bevisst blanding av det frie og det kontrollerte uttrykket. Denne blandingen fører til to ulike former for rytme. På den ene siden har vi den regulære taktrytmen, på den andre siden den frie, umetriske rytmen, benyttet i improvisatoriske musikkstykker (Dybsand 1999-2007).

Slik er altså Torsteins musikalske uttrykk. Til tross for de apollinske innslagene, er det imidlertid det dionysiske uttrykket som setter sitt preg på musikken.

⁴² Her kan det nevnes at Kinck selv avslører en tilbøyelighet til genidyrkelse og tro på naturbegavelsen, når han i ”Litt om Nikolai Astrup omtaler kunsten som ”[...] en gave som ingen ærgjerrig videnskabelighet eller jernenergi kan erstatte” (Kinck 1928: 139).

⁴³ Nietzsches interesse for den greske tragedien bunner nettopp i at den er dityrambisk, altså at det dionysiske og det apollinske virker sammen i perfekt ballanse.

⁴⁴ Barokken er spesielt grundig behandlet i *En pennenekt* (1911). I kapitlet ”Barokkens sjæl” opphøyer Kinck perioden: ”Barokken nemlig, trak frem sider og skimtet maal hvorimot man stirrer den dag i dag” (Kinck 1911: 15).

4.2.7 "Dette er tonenes rystende makt"

Nietzsche skriver om den dionysiske musikkens virkning:

Dette er tonens rystende makt. Den enhetlige strøm av melodiers og harmoniers uforlignelige verden. I den dionysiske dityrambe blir mennesket drevet til den høyeste instans av alle sine symbolske evner. Noe aldri før følt, trenger seg på og krever ytring (Nietzsche 1993: 44).

Hos Torstein er det villskapen i ham som trenger seg på og krever ytring: "[...] tog tunge drag over stængerne; dette her inde i ham skulde finde vei aligevel, – vildskaben maatte faa leve!" (Kinck 1895: 10). Det er som om han blir stadig villere når han spiller på fela. Villskapen som øker i takt med musikken kommer fram gjennom en økt intensitet. For det første øker intensiteten på selve musikken: "buen gikk snøggere og snøggere" (Kinck 1895: 20). For det andre blir Torsteins handlinger mens han spiller stadig mer intense: "haardere og haardere trampet han takten" (Kinck 1895: 20). Tilbake ligger Sella skrekkslagen i senga og tenker at "denne vildskaben maatte en gang slaa ud!" (Kinck 1895: 19).

At fela turrer de ville og ukontrollerte sidene ved Torstein kommer også fram gjennom kontrasten mellom årene med og uten fela. Årene fela er gjemt skildres bare med noen få setninger, og disse peker mot fred og harmoni. Etter at Sella fikk gjemme fela til Torstein gikk årene stille og smertefritt: "aar efter aar gled stille, som hendes bringes pust i søvne, rige som lune aaklærs ly" (Kinck 1895: 18). Similen i setningen viser at årene uten fela var fredfulle. Formuleringen "som hendes bringes pust i søvne" tyder også på at Sella sov godt i disse årene. En naturlig tolkning er at hun var uten bekymringer som holdt henne våken om nettene.

Mens fraværet av fela fører til harmoni og fredfulle netter, fører felas tilbakekomst til søvnløshet og angst. Det er musikken til landstrykerfølget som starter det hele. Kvelden etter at de har spilt sitter Torstein lenge på sengekanten. Når det mørkner tar han til å vandre hvileløst fram og tilbake. Så krever han å få tilbake fela: "«Kor har du gjøimt `ena?»" sa han; han sa det lavt, men enda var det som storm over vilde heir" (Kinck 1895: 20). At uttrykket er både lavt og stormfullt minner om felemusikken i "Hvitsymre i utslaatten," hvor felen stadig økte samtidig som låten forble lav (Kinck 1895: 30). I alle tilfeller ser vi her at "netter som glir stille" har blitt til "storm over vilde heir." Det er altså en kontrast som blir tydelig

gjennom de språklige bildene. Etter dette er heller ikke nettene lenger fylt av Sellas ”bringe pust i søvne”: ”Hun turde ikke slukke talglyset i flasken, laa vaaken udover og ventede i angst” (Kinck 1895: 19).

Torstein skal stadig bli villere:

Hun snudde sig i sängen:

”Torstein daa! - - Du lyt stogga deg, Torstein!”

Han hørte ikke, haardere og haardere tramped han takten, saa gulvet gikk i bølgevugg; stønnet tungt iblandt (Kinck 1895: 21)

Både stønnet og trampingen er her primitive ytringer. Når trampingen øker må disse samtidig ses som truende. At gulvet gikk i bølgevugg kan gi assosiasjoner til den berusende tilstanden. Torstein må også sies å virke som en full mann der hans står og tramper og stønner.

Beruselsestilstanden, som vi vet at kjennetegner den dionysiske opplevelsen, er påfallende på flere måter. På et fortellerteknisk nivå kan skildringen av handlingsforløpet sammenlignes med en rustilstand på den måten at detaljer og årsakssammenhenger ikke blir fanget opp. Som her, hvor Torstein i det ene øyeblikket hujer ute i skogen, og i det neste avsnittet står inne i løen, uten at dette blir forklart nærmere:

[...] begynte paa igjen, huje stygt imod vilde skogen, se utyske-øine gnistre i stenrøis og indunder furu-rod.

En mørk høstkvæld stod han i løen (Kinck 1895: 13-14).

Det er som om handlingen glir av seg selv uten at man får forklart hvordan det skjer. På samme måte beveger karakterene seg: ”Sønnen gled nedover bakken” (Kinck 1895: 4) ”Faren pusted hidover volden, gled forbi i mørket” (Kinck 1895: 5).

Slik får hendelsesforløpet får noe fragmentarisk og uoversiktlig over seg. Dette, som for øvrig er typisk for hele novellesamlingen, illustrerer et typisk trekk ved det vitalistiske kunstuttrykket. At stilen skal være et eksempel på liv, resulterer ofte i at kunstneren etterstreber en dynamisk heraklitisk fragment-stil som ikke fortaper seg i detaljer (Dam 2010: 102-103).

Beruselse fører ofte til hallusinasjoner. Kanskje vi kan lese alle de språklige bildene som former for hallusinasjoner? Første gang Torstein ødelegger fela, kaster han den mot en

røys, for så å se for seg et underlig liv som minner om det som ble skildret i ”Hvitsymre i utslaatten”:

Han saa saa grant, hvor den for i mørket, det var som det stod ildslue om den, - og i ildsluen smøg tusser og sprang huldre, smatt under furu-rod, gemte sig i stenrøis – stygge rare myge skrotter. Langtrukne kvindfolk og strænger, som sprang! (Kinck 1895: 11).

Subjunksjonen ”som” viser en bevissthet om at dette ikke egentlig hender. Men like fullt ser han det for seg. Således er det som om virkeligheten blander seg med fantasien.

Hvis musikken skaper rusfølelsen er det fela som er rusmiddelet. Fela er avhengighetsskapende på samme måte som rusmidler er det. Torstein er som besatt av fela, og vi har sett at han trenger den, til tross for at den virker ødeleggende både for ham selv og for forholdet til Sella. Visst greier han å leve uten den i lengre perioder, men tilslutt må han finne den fram igjen. Ut fra denne lesningen kan vi muligens se dødsfallet til Torstein som en form for overdose av den dionysiske musikken.

Her kommer nok en likhet med faren til syne. Det antydes at faren var glad i alkohol og at den hadde samme effekt på ham som fela senere har på Torstein. Om faren kan vi lese: ”han hadde det med at huje slik mørke kvælder paa hjemvei, styggest naar han hadde været indom hos landhandleren og drukket” (Kinck 1895: 3). Mot slutten av novella er det Torstein, som etter ei økt med fela, står ute i skogen og hujer (Kinck 1895: 21).

4.2.8 ”Længer og længer væk”

I en beruset tilstand vil hverdagsjeget forsvinne inn i en mer intens virkelighet. Haaland skriver om dette: ”Hverdagen oppleves som bortimot verdiløs, i forhold til de voldsomme følelser som nå står til vår rådighet” (Haaland 1993: 22). Vi har med andre ord å gjøre med en indre virkelighet som vokser på bekostning av den ytre.

Torstein opplever at den ytre verden forsvinner for ham når han spiller på fela: ”Det var som en foss, som vælted av sted med alt, som verden eied” (Kinck 1895: 8). En hendelse i novella illustrerer godt hvordan Torstein spiller seg vekk fra virkeligheten. Her er Torstein inne hos Sella, mens faren står utenfor og roper:

Myge toner, som snoed sig og sveipte sig rundt om felekassen, saa det, som ristet og skalv saa hardt derinde under dem, kom længer og længer væk – det var som frost blev klædd og varmet” (Kinck 1895: 9).

Torstein spiller seg her lenger og lenger vekk fra den ytre verden. Slik stenger han faren ute, ikke bare fysisk med låsen på døra, men også psykisk ved å la virkeligheten forsvinne.

Det er en form for ekstasetilstand som beskrives her. Som gjennom kontakten med det dionysiske brytes skillet mellom subjekt og objekt ned, og individet går opp i omgivelsene – i det Nietzsche kaller ”det høyere fellesskap” (Nietzsche 1996: 41). For i tråd med at Torstein spiller seg vekk fra virkeligheten, spiller han seg inn i verdensaltet. Han går opp i den større sammenhengen og blir en del av omgivelsene, slik vi så at Gertrud ble det i ”Hvitsymre i utslaattens” avsluttende scene. Sammensmeltingen med omgivelsene kommer fram på et språklig nivå. For det første blir Torstein sammenlignet med naturfenomener:

[...] øinene hans var som ødslige fjeldvand, det svarte skægget som sammenvasset klunger og stive græsstraar nedfor Troldbærg; naar han pusted, var det som gufs fra myr og mørke (Kinck 1895: 19).

For det andre er det som om musikken han skaper også låter ut fra naturen selv. Et eksempel på dette ser vi når han tenker at ”det var slik laat i alt han saa” (Kinck 1895: 13). En naturlig tolkning er at vi har å gjøre med en form for projeksjon, hvor Torstein overfører låten inni seg til omgivelsene.

4.2.9 ”Elders va du i stan te å spela deg ratt burt, – burt fraa deg sjøl”

Å føle seg som del av helheten fører følgelig til en svekkelse av individualiteten. Nietzsche skriver om dette at ”[en beruset virkelighet] ikke gir akt på den enkelte, men endog søker å tilintetgjøre individet og forløse det gjennom enhetsopplevelse av underfull art” (Nietzsche 1993: 41).

Den selvutslettende virkningen til musikken kan vi lese billedlig. Første gang Torstein spiller for Sella ser hun på ansiktet hans: ”det var næsten visket du i det svage lys fra skinlygten, som var ved at slukne” (Kinck 1895: 9). Lykten slukner mens Torstein spiller, slik at ansiktstrekkene blir mindre og mindre synlige jo mer han spiller. Sella legger merke til at felemusikken virker selvutslettende på Torstein, og hun bruker det som begrunnelse for at de

må gjemme vekk fela: ”Elders va du i stan te å spela deg ratt burt, – burt fraa deg sjøl” (Kinck 1895: 17).

Den ytterste konsekvensen av den dionysiske tilstanden må være at subjektiviteten svinner hen i fullstendig selvforglemmelse. Dette illustreres i novellas avsluttende scene. Torstein spiller uten å merke Sella eller noe av det som hender omkring. Sella forsøker å stanse ham, men han hører ikke etter. Plutselig ødelegger han fela og setter på sprang inn i skogen. Når han så befinner seg langt inne i skogen har han glemt alt: ”Han vidste ikke, hvor han var, vidste ikke noen ting, da han satte sig ned i sneen” (Kinck 1895: 22). Det eneste han merker seg er suset fra skogen. Det er nærmest som om han ikke skiller mellom naturen omkring og sin egen eksistens. Han hører suset fra skogen, men kjenner ikke at det er kaldt, til tross for at han bare har undertøy på seg. Senere innser han ikke at kulden er farlig for ham når han setter seg ned i snøen. Slik fryser han i hjel.

Døden representerer en fullstendig sammensmeltning med naturen. I de avsluttende linjene illustreres dette når vi leser at låten fra Torsteins fele fremdeles oppleves som en del av naturen: ”Det var som en sus fra mange strænge over sprukken felekasse – den samme slaatten han hadde tonet og spelt, mens han leved” (Kinck 1895: 4).

Kanskje vi kan se døden som en endelig hjemkomst? Nå er ikke Torstein lenger hjemløs – han har kommet hjem til naturen som hele tiden har dratt ham mot seg. Beyer er inne på dette når han skiver at bare døden kan gi ham ro (Beyer 1956: 105). I så måte er det kanskje nærliggende å se Torstein som preget av dødsdriften, slik den ble postulert av Sigmund Freud i *Hinsides Lystprinsipper* [1929] (1983). Her beskrives døden som en hjemkomst. Dødsdriften manifesterer seg blant annet gjennom en gjentakelsestrang, det vil si en evig tilbakevending til det samme (Freud 1983: 29-34). Gjentakelsestrangen er jo, som vi har sett tidligere, påfallende i ”Felen i vilde skogen.”

I alle tilfeller, uavhengig av hvorvidt vi ser døden som en hjemkomst eller ikke, dør Torstein idet musikken fører ham inn i en dionysisk tilstand som sletter hans egen subjektivitet og gjør ham til ett med omgivelsene. Således er han på sett og vis allerede død, og når han fryser i hjel er dette bare en endelig bekreftelse på selvutslettelsen.

I så måte må ”Felen i vilde skogen” leses som en illustrasjon på Dionysos` farlige sider. Til tross for å være den livgivende kraften, trenger Dionysos å holdes i balanse av den avmålte Apollon. Arild Haaland skriver om dette:

Som løserevet holdning blir det dionysiske en dødelig trussel. Den barbariske Dionysos er uten måte og mål. Han er det ødeleggende og selvutslettende: menneskebarnet fylt

av sine grenseløse krefter, uten noen ordnede hånd. Dette blir en opplevelse av tilværelsens avgrunn, av vår uhemmede vilje og det råeste vilkår (Haaland 1993: 23).

Det er den farlige, brutale, hensynsløse og *selvutslettende* siden ved det dionysiske som fremstilles i ”Felen i vilde skogen.”

4.2.10 ”Felen i vilde skogen”: om makten i de brutale naturkreftene

Jeg har vist at når fela er så viktig for Torstein, er det fordi han ser for seg at felemusikken kan gi utløp for det han kaller villskap. Men felestrengene strekker ikke til. De er snarere med på å reprodusere villskapen. I så måte er det ikke helt riktig det Beyer hevder, at fela er kultur. Fela til Torstein er verken lært eller innøvet, men et uttrykk for de dionysiske dragene i Torstein selv.

Det er livskreftene på sitt mest brutale som vises fram i ”Felen i vilde skogen,” og som uttrykkes gjennom fela. Men det er også livskreftene på sitt mektigste. ”Felen i vilde skogen” skriver seg inn i den vitalistiske tradisjonen” ved å vise fram de mektige naturkreftene som mennesket er underlagt.

4.3 Livet framfor alt i ”Fele-Aasmun”

De dionysiske kreftene tematiseres også i ”Fele-Aasmun.” Her er det ikke, som i ”Felen i vilde skogen,” det destruktive, men det *skapende* som vises fram. Det dionysiske genererer fram felemusikken til novellas hovedkarakter og musiker, Fele-Aasmun. Derfor opphører Aasmun det dionysiske, og han er stadig på jakt etter alt det som gi livet kraft og intensivitet.

Det er først og fremst menneskets og kunstnerens livsbejaelse som tematiseres i ”Fele-Aasmun.” Parallellene til Kincks egne uttalelser, både om kunsten og vitaliteten er så påfallende at det er fristende å spørre seg om ikke Kinck her tematiserer og gransker sitt eget ideal?

Vi skal imidlertid se at det ikke er de positive sidene ved tankestoffet som vises fram. I Fele-Aasmuns desperate søken etter det intense livet, må alt annet vike. Det ender med både et mislykket kunstprosjekt og livsprosjekt. Slik kan ”Fele-Aasmun” sies å problematisere det vitalistiske paradigmet oppfordring til å sette livet framfor alt.

4.3.1 Handlingsreferat

I novellas innledende scene spiller Fele-Aasmun til dans mens en kvinne sitter ved siden av ham. Mens hun sitter der forteller hun om alt det hun ser mens han spiller: ”Eg ser vaaren kjeme, – ser kor snø braana fjeld --.” (Kinck 1895: 169). Aasmun blir glad, for det er nettopp også våren han selv ser for seg. De sitter sammen hele natten, og når morgenen kommer forstår de at de ikke kan skilles mer, selv om han bare er tyve og hun snart blir førti (Kinck 1895: 171). Snart flytter de sammen og planlegger bryllup, og hver uke spiller Aasmund til dans mens kvinnen er med (Kinck 1895: 172). Men etter at det har gått en tid begynner Aasmun kjenne det annerledes. Kona kan ikke lenger skape fram våren i hans indre. Han begynner å streve med å få fram tonene, og må etter hvert ty til brennevin for å kunne skape musikk. Men den musikken han spiller nå skremmer kona. Hun synes den er annerledes enn tidligere. Hun begynner å holde Aasmun hjemme om kveldene. Hun vil nemlig ”spare det som var igjen.” Aasmun holder seg hjemme i lang tid, men en dag farer han igjen ut for å spille til dans. Denne gangen klarer han ikke å holde musikken gående spesielt lenge. I novellas avsluttende scene legger Fele-Aasmun seg ned over fela og gråter etter vår. Så går han hjem med den gamle kona.

4.3.2 ”Han hadde i grunden ikke faret med stort andet enn feler”

”Fele-Aasmun kaldte folk ham, endda han var skomaker, – han hadde i grunden ikke faret med stort andet enn feler, smidd dem og spelt” (Kinck 1895: 167). Sitatet viser hvor viktig fela er for hovedkarakteren. At han kalles Fele-Aasmun viser at fela er nært knyttet til identiteten hans. Folk forbinder ham stort sett med feler, og vi skal se at det nok først og fremst er fela som gjør at de vil være med ham. Det er også helst fela han sysler med: ”[...] fandt frem nye slaatter; og indimellem skuffed han unna et sko-par, – saavidt de greidde sig til mad” (Kinck 1895: 171). Det blir mer fele enn sko, og mer fele enn mat.

Felemotivet virker også her inn på det språklige nivået. Noen ganger blir det brukt metaforisk, som når vi kan lese om ”[...] bue-stryk på selve sindet” (Kinck 1895: 170), eller når Aasmun ”[...] strøk ned fra bygden” (Kinck 1895: 168). Dessuten kan det, som i de to andre novellene vi har gransket, knyttes til den musikalske rytmen i språket:

Udpaaa vaaren en søndagsnat stilned spelet – et par famlende stryk, og saa en lang stans.

Dansen slutted.

Folk saa bort og studsed (Kinck 1895: 173).

Linjeinndeling, enderim og en påfallende rytme i språket preger dette lille utsnittet. Rim finner vi også i andre varianter, som her: ”vade i deres elskov, bade i deres blikk” (Kinck 1895: 175). Gjentakelse er frekvent i ”Fele-Aasmun,” som i de øvrige novellene. Et eksempel på dette ser vi når kvinnen som sitter ved siden av Aasmun kommenterer det han spiller: ”«Grase æ so fint; – aa sjøen æ so fin; – aa skjya æ so fin; -- aa – alt da eg ser æ so fint - ! aa da æ so fint so fint – da æ so fint!» (Kinck 1895: 170). I tillegg til at gjentakelsene bidrar til rytmen, markerer de også hvor fantastiske de er, de synene som kommer fram når Fele-Aasmun spiller.

Det er tilsynelatende fela som fører Aasmun sammen med den eldre kvinnen. Gjennom hele oppveksten hans har forholdet mellom de to dreid seg om felene hans. Hun har bestandig fulgt med på ham da han laget dem. Hun fikk se den første han laget, ei fele det bare så vidt var låt i. Hun var også vitne til den første skikkelige fela hans. Nå er hun vitne til den første gangen han spiller til ordentlig dans på ei fele som er kjøpt (Kinck 1895: 168). At hun stadig har vært med på ”den første” peker her tydelig mot at hun også selv skal bli hans første: ”hans sind eied ingen minder om andre jenter” (Kinck 1895: 171). Mens Aasmun spiller til dans i novellas innledende scene, aner vi en gryende forelskelse mellom de to. Denne avsløres nettopp gjennom felemusikken.

Coleman har pekt på at musikken til Aasmun bringer fram visuelle bilder hos karakterene på samme måte som den gjorde det hos Torstein (Coleman 1975: 87). Det er først og fremst kvinnen som visualiserer musikken. Hun videreformidler det hun ser til Torstein:

«Eg ser vaaren kjeme, -- ser kor snø braana i fjeld ---».

Han løfted det blide skægløse ansig, -

Svarte uden ord fra vilde blaa øine med store hvide ringer.

Hun flytted sig tættere ind til ham:

«--Ser elv, ser bæk sopa verten te fjords!»

Det var det han saa, og! (Kinck 1895: 169).

Våren må her kunne knyttes til den gryende forelskelsen han nærer til kvinnen. For synene av vår kommer fram når hun er i nærheten, og vi ser at våren kommer nærmere og nærmere jo tettere bånd de to knytter. Først er det et bilde av vinteren med en sol som spilles fram: ”[...] ei snø-rein i fjældsol” (Kinck 1895: 168). Sol og snø er her forenet, slik at vi ser for oss en vinter

som går mot vår. Så, når kvinnen har satt seg nærmere ham, blir det vår i musikken til Aasmun. Den fremskaper nå bilder av ”fogl i sol” og ”vinden veifta i vaarblankt gras!” (Kinck 1895: 169). På denne måten kommer den gryende forelskelsen fram gjennom visualiseringen av årstidene. Senere, når forelskelsen er ebbet ut, tenker Aasmun at ”[...] hans syner var som tørre gresstraar paa mager jord” (Kinck 1895: 174). De tørre gresstråene vekker assosiasjoner til høsten. Vår blir altså høst på samme tid som forelskelsen går over. At sola er en del av bildene Aasmun visualiserer idet han forelsker seg kan vi lese som et tegn på at forelskelsen også knyttes til *liv*. Sola er et vanlig vitalistisk motiv, da den ses som en livgivende og livsoppretholdende makt (Halse 2004: 3). Videre har bildene som spilles fram i seg bevegelse. Også dette knyttes, som jeg tidligere har vist, til det levende. I vinterlandskapet er det en liten mann på ski. I vårbildet er det vind som skaper bevegelse i gresset. Senere, når forelskelsen er ebbet ut, skal vi se at den lille mannen på ski er forsvunnet fra vinterlandskapet.

I passasjen jeg siterte over kan vi lese at Fele-Aasmun svarte uten ord. Dette viser til en påfallende side ved ham, nemlig ordknappheten. Aasmund beskrives til og med som den stilleste gutten blant ungdommen i bygda (Kinck 1895: 171). Følelsene hans uttrykkes dermed ikke først og fremst direkte gjennom verbalspråket, men gjennom fela. Ordene trengs heller ikke, for hun som sitter ved siden av ham forstår hva han mener: ”Eg ser vaaren kjeme” (Kinck 1895: 169). Her viser hun at hun forstår Aasmuns kjærlighetserklæring. Hun responderer ved å sette seg nærmere ham, og markerer med dette at hun føler det samme. Det er kanskje også et svar på Aasmuns erklæring at hun uttrykker sin begeistring for musikken hans og for det hun ser for seg når han spiller (Kinck 1895: 169-170).

Følelsene mellom dem går således en form for omvei om felemusikken, slik at de ikke må sette direkte ord på dem. Også vårmetaforen blir brukt som en måte å unngå å sette direkte ord på forelskelsen. For når de forenes etter denne kvelden er det ikke fordi de er blitt forelsket, men for å ”[...] faa se vaaren op igjen sammen, mest saa tit de vilde!” (Kinck 1895: 170).

Et påfallende og interessant tilfelle er når kvinnen blir så glad at hun vil ”[...] ta om fele-halsen” (Kinck 1895: 169). Er det Aasmuns hals som er felehalsen, eller er det selve felehalsen hun mener? Etersom Fele-Aasmuns identitet er så nært knyttet til fela er dette uklart. En rimelig tolkning er at en blyg holdning overfor Aasmun gjør at hun heller viser følelser for fela hans. I så måte har vi å gjøre med en søt sjenanse mellom dem. Det er lettere å si at musikken er fin enn at Fele-Aasmun er fin, lettere å spille om vår enn å si at man er forelsket.

En annen tolkning, som også er interessant hvis vi vil forfølge forbindelsen til vitalismen, er at de ikke *kan* sette ord på følelsene sine. Vi kan se det ordknappe paret som et eksempel på det irrasjonelle, primitive mennesket som ikke reflekterer over sine egne følelser. For som Torstein virker Aasmun mer eller mindre ureflektert. Han *føler* mye – ser for seg våren, merker at inspirasjonen svikter og hungrer etter jenters blikk. Men riktig bevisst disse følelsene virker han ikke. Noen ganger tenker han over denne manglende evnen til å forstå følelsene sine, som når han forsøker å finne ut av hvorfor han ikke ser nye syner: ”Han vidste ikke, hva det var” (Kinck 1895: 172). Aasmun bruker dermed, som Torstein, fela som et uttrykksmiddel for følelser som ikke riktig kan settes ord på gjennom verbalspråket. Nietzsches syn på musikken som et uttrykk for ”den innerste sjelstilstanden” (Nietzsche 1993: 102) anskueliggjøres i ”Fele-Aasmun” på samme måte som vi så i ”Felen i vilde skogen.”

4.3.3 ”klang og kraft”

Musikken til Fele-Aasmun må kunne kalles dionysisk. Den er nærmest en avbildning av Fele-Aasmuns henrivende sinnstilstand i det øyeblikket han, i blind forelskelsesrus, løftes opp fra hverdagens stengsler. I så måte er den i tråd med den vitalistiske estetikken slik den tidligere er presentert: den er en livsytring.

Musikken blir følgelig til uten noen form for plan eller rasjonell tanke, men nærmest i bevisstløshet. Dette kommer fram på et språklig nivå. Vi leser for eksempel at ”[...] saa fandt buen slaatten” og at ”[felebua] tog til at gaa med klang og kraft” (Kinck 1895: 175). Her er det ikke Aasmun som fører bua, men den selv som ”tog til at gaa.” Det er her som om den går av seg selv. Et annet eksempel på Aasmuns nærmest bevisstløse felespill ser vi når han etter et langt opphold fra spillingen endelig får fram noen toner igjen: ”Han lod buen gaa mest som den vilde; og lidt efter lidt fandt den alligevel toner ligesom av sig selv” (Kinck 1895: 179). Det er jo utvilsomt Aasmuns hånd som fører bua. Likevel skaper formuleringene igjen og igjen inntrykk av at den går av seg selv. Parallellene til Nietzsches syn på kunsten blir dermed opplagt. Den ekte kunstneren er i følge ham den som er ”[...] bevisstløs og ikke lenger har sin forstand” (Nietzsche 1993: 88).

Hvis vi her forfølger forbindelsen til det dionysiske, er en rimelig tolkning at musikken kommer fra den delen av Aasmun som han selv ikke er bevisst – fra de dionysiske dragene i sjelstilstanden hans.

Dette synet på kunsten innebærer, som vi vet, at kunsten ikke er lært eller innøvet på forhånd. Den er improvisatorisk og et direkte resultat av kunstnerens sjelstilstander. Likevel

er musikken til Aasmun så henrivende at publikum kan danse til den hele natten. Fele-Aasmun er således, som Torstein, en naturbegavelse.

Et ekte geni skal ikke ta hensyn til sitt publikum, skriver Nietzsche: ”Kunstneren føler seg opphøyet over hver enkelt av disse tilskuere, i kraft av sin begavelse og sine formål” (Nietzsche 1993: 81). Det er geniet, ikke publikum, som kan bedømme hva som er fremragende kunst, og hvis kunstneren frir til sitt publikum, og forsøker å tilpasse seg dets smak, går genialiteten i kunstverket tapt: ”Hvis dette geni hadde hatt den ringeste ærefrykt for det folkelige galehus rundt ham, ville han brutt sammen lenge før midten av sin løpebane, under kølleslagene fra sine egne fiaskoer” (Nietzsche 1993: 81).

En slik holdning finner vi også hos Fele-Aasmun. Hva vet publikum om hva som er fin musikk? En gang tenker han at det ville være bedre å spille for sauene i fjøset (Kinck 1895: 174). Den samme holdningen avsløres når Aasmun tenker at kona ikke kunne forstå musikken hans: ”hun sad her, gammel og fortabt og dum, med det tindrende blikk, som trodde det var fint hele tiden, det han spilte” (Kinck 1895: 175).

Dette er kunstneren som ser ned på sitt ukritiske publikum. Det som tematiseres er for det første spørsmålet om hvorvidt den folkelige kunsten kan være god kunst. For det andre kretser tematikken omkring hvem kunsten egentlig er til for. Holdningen som kommer fram er at kunsten ikke er til for ”alle,” men bare for de aller færreste av oss – for geniene. I tillegg til at mange vil mene at dette er arrogant, ligger det også et paradoks til grunn her. For er ikke kunstneren også, når det kommer til stykket, avhengig av det publikummet han forakter? I ”Fele-Aasmun” anskueliggjøres paradokset. Til tross for at Aasmun uttrykker irritasjon over sitt uvitende publikum, blir det tydelig at han også er avhengig av dem. Det skal vise seg at han ikke greier å spille uten publikum og deres reaksjoner: ”ham maatte høre spænd i bjælker og gulv, – ja kvindfolke-skrik og unggutters skratt” (Kinck 1895: 181). Derfor får han ikke fram noen toner når han er alene i sin egen stue: ”Men det stod fast for ham; han saa intet fint, og det kom ingen slaatt. Denne stuen var svart” (Kinck 1895: 179). Arntzen har pekt på dette fenomenet i de få, men interessante setningene han har viet ”Fele-Aasmun”. Her skriver han at Fele-Aasmun kan fremme en livsdrifts-rus i andre som igjen forsterker hans egen dionysiske rus (Arntzen 1995: 53). Vi har altså å gjøre med en bevegelse hvor Fele-Aasmun, gjennom sin tilgang på den dionysiske kraften, skaper en musikk som også gir dionysiske krefter til andre. Og dette gjør Fele-Aasmun enda villere og enda mer levende.

La oss ta et lite blikk på felemusikkens dionysiske virkninger. Den skaper en primitiv villskap hos publikum som blir ville og gale når Aasmun spiller: ”SOPENDE steg bortefter gulvet, saa bjælkerne gav sig; skrik fra jenter, naar unggutterne slængte dem op i store-

sengen efter endt dans” (Kinck 1895: 197). Det er de ville, rytmiske stegene og det førbevisste skriket fra jentene som høres fra Aasmuns publikum. Felemusikken ser også ut til å generere seksuelle drifter. At dansen ender i ”store-sengen” gir erotiske assosiasjoner. Det samme må sies om at publikum skildres som ”kaate” (Kinck 1895: 183). Så beskrives også det hele som ”et syndig leven” (Kinck 1895: 197). Således synes musikken til Fele-Aasmun synes like vill og intens som den livskraften som genererer den. Igjen representerer Fele-Aasmun det vitalistiske kunstidealet. Den er ikke bare et resultat av det intense livet. Den er også selv med på å intensivere det. I så måte er det kanskje ikke så rart de unge vil ha Aasmun til å spille for dem kveld etter kveld (Kinck 1895: 172).

Vi har sett at musikken til Fele-Aasmun ville glede vitalisten: den formidler og intensiverer selve livet. Men vi skal se at dette også gjør kunsten hans sårbar.

4.3.4 ”Et par famlende stryk og saa en lang stans”

Vi har sett at musikken til Fele-Aasmun er et umiddelbart uttrykk for en intens livsfølelse i møtet med forelskelsesrusen. Men de forelskede kommer vanskelig utenom det punktet hvor beruselsen går over og hverdagen begynner. Dette hender også med Fele-Aasmun og det som etter hvert har blitt kona hans. Som en ubønhørlig konsekvens stanser musikken: ”et par famlende stryk, og saa en lang stans” (Kinck 1895: 173). Aasmun kan nok ane at grunnen til dette ligger i den dalende forelskelsen.

Som erstatning for forelskelsesrusen begynner Fele-Aasmun å drikke brennevin. Gjennom brennevinets rus finner han likevel tilbake til synene og til tonene. Spriten fungerer som en form for bensin for den maskinen Fele-Aasmund, gjennom sin tankeløse og instinktive fremferd, fremstår som. Derfor må Fele-Aasmun sitte og roper etter brennevin utover hele natten (Kinck 1895: 176).

Alkoholrusen blir med andre ord en erstatning for den berusende følelsen forelskelsen gir. I så måte ville nok Fele-Aasmund gi Nietzsche rett i at de dionysiske strømningene ikke bare kan nås gjennom ”vårens veldige nærvær,” men også gjennom ”innflytelse fra narkotiske drikker av det slag som alle opprinnelige mennesker og folk besynger i sine hymner” (Nietzsche 1996; 40).

Brennevinet skal imidlertid ikke holde musikken gående særskilt lenge. I novellas avsluttende scene skriker Fele-Aasmun stadig etter mer brennevin, men likevel stanser musikken: ”Aasmun hang udover felen igjen tvebuget og slap som vissent græs. Han flirte iblandt, naar en tone kom; men det, han spelte, var ikke til noget” (Kinck 1895: 184). At

Aasmun sammenlignes med et visent gress illustrerer at enhver livsgnist er forsvunnet. Samtidig indikerer formuleringen at våren har blitt høst. Videre antydes dette også av Aasmun selv: ”Da ha vore helde snaut mæ vaaaren!” (Kinck 1895: 184). Det hele ender med at Aasmun sitter oppe på scenen og gråter”[...] som et barn om vaar og om saftig græs” (Kinck 1895: 184).

Avslutningen markerer kunstnerens nederlag. Nederlaget kan ses som et resultat av det nietzscheanske kunstidealet. For det første anskueliggjøres det umulige i stadig å skulle skape ekstatisk kunst. Ekstasetilstanden er en midlertidig tilstand. Den kan ikke vare. For det andre innebærer det at evnene ikke riktig ligger hos kunstneren selv. Han er bare et medium for det intense livet. ”Likeså lite er vi de egentlige skapere av denne kunstens verden,” skriver Nietzsche. Han utdyper: ”For så vidt som subjektet er kunstner, er det allerede løst fra sin individuelle vilje og liksom blitt et medium” (Nietzsche 1993: 55). Aasmun innser selv at det egentlig ikke er han selv som er musikkens sanne skaper:

Han hadde ikke nogen evne i sig selv til at se vaar og det, han vilde, - hadde aldrig hat den, det skønte han nu; det var felen, som maatte til fra først av, før det kom, - og nu maatte graaten hendes til, og brændevin – brændevin!” (Kinck 1895: 184).

Kunsten er, når det kommer til stykket, et resultat av noe utenfra. Uten dette kan ikke Aasmun skape noe som helst. Kunstneren er således genierklært og neglisjert på samme tid.

Det samme paradokset gjelder musikken til Fele-Aasmun. På den ene siden er den så viktig for ham at han legger alt annet til side. På den andre siden ligger dens verdi utelukkende i evnen til å formidle og intensivere livet. Som estetisk nytelse har den i seg selv ingen verdi.

Gjennom den sørgelige avslutningen tematiserer ”Fele-Aasmun” de problematiske aspektene ved å la livet selv være kunstens målestokk.

Det er imidlertid ikke bare det vitalistiske kunstidealet som tematiseres i ”Fele-Aasmun,” men også den livsbejaelsen som sådan.

4.3.5 ”Han kendte det som en ustyrlig hvileløs tørst”: Fele-Aasmun og livsbejaelsen

Ettersom musikken til Fele-Aasmun *må* være en livsyttring, er han stadig på søken etter det som kan intensivere livet. Dette kommer en gang fram metaforisk: ”Han kendte det som ustyrlig hvileløs tørst, som aligevel ikke drak naar den fik” (Kinck 1895: 175). Det er jenter

han her tørster etter. For når forelskelsesrusen har gitt seg begynner Fele-Aasmun å lengte etter nye jenter: ”Nei, han maatte se nye jenter, maatte se mange jenter, vade i deres elskov, bade i deres blikk – da først kom de nye syner!” (Kinck 1895: 175). Denne trangen til å se nye jenter artikuleres igjen og igjen, i ulike ordelag. Men det kommer ingen nye jenter: ”Men der blev ingen nye syner, for heller ikke nu saa han jenter” (Kinck 1895: 189). Dette kan forklare den siste delen av sitatet, ”som aligevel ikke drak naar den fik”. Aasmun tørster etter nye jenter, men gjør ikke noe for å stille tørsten. Han holder seg i stedet hjemme, i ekteskapets trygge, moralske rammer.

Nietzsche ville forklare dette, at Fele-Aasmun ikke drikker når han er tørst, som et tegn på viljessvakhet. Jan-Olav Henriksen (1993) skriver at Nietzsches syn på realiseringen av viljen blir et spørsmål om styrke. Hvorvidt mennesket handler i tråd med viljen er avhengig av om dets vilje er sterk eller svak (Henriksen 1993: 44-45). Sett i dette perspektivet har Fele-Aasmun en svak vilje.

Svak eller ikke, Aasmun dyrker viljen. Det er et iherdig livssøkede prosjekt vi er vitne til i ”Fele-Aasmun.” Alt han vil ha – og som han *må* ha for å kunne holde fram med musikken – er en sterk, intens livsfølelse. Vi skal se at Fele-Aasmun neglisjerer alt annet i jakten etter dette.

4.3.6 Ergrelsen over ”dette gamle”

Etter hvert som tiden går kan ikke Fele-Aasmun tåle at kona hans er gammel. Han tenker det igjen og igjen, og han sier det også til henne: ”[...] stak hende med sit blikk. «Aa, *du* æ fø gammel te skynja da!», sa han og prøved gemme ordene i et sint stryk med buen; hun sad her, gammel og fortabt og dum” (Kinck 1895: 175). Dobbeltheten i utsagnet er interessant. På samme tid som han ytrer noe, forsøker han også å kamuflere ytringen. Den samme dobbeltheten så vi i ”Hvitsymre i utslaatten” da Gertrud løper bort til døra for å se hvem som hadde vært på besøk hos henne ”når hun trodde han skulle være ute av syne.” I Aasmuns tilfelle kan dobbeltheten tolkes som et snev av medfølelse. Han trenger å få ut denne onde ytringen han har på hjerte, men ønsker også å skåne den uskyldige kvinnen den rettes mot. Derfor gjemmer han ordene med felestryket. Senere skal han bli mindre opptatt av kvinnens følelser og han kan uhemmet rope til henne at hun er for gammel, til og med i andres påhør (Kinck 1895: 181). Aasmuns forakt for det gamle kommer særskilt fram gjennom hans hunger etter ”unge jenter” (Kinck 1895: 173) og etter å se inn i ”*unge øine*” (Kinck 1895: 181).

Forakten for det gamle kan ses som et resultat av Aasmuns livsprosjekt. Kona forkastes på grunn av alderdommens manglende styrke og livsoverskudd. Dessuten mister den aldrende kvinnen sin skaperkraft: hun har ikke lenger noen reproduktiv evne. Kvinnen opphøyes således så lenge hun er produktiv. Siden forkastes hun. Gjennom Aasmuns uttalte forakt for ”dette gamle” illustreres således den inhumane siden ved det funksjonalistiske menneskesynet vitalismen representerer: Alt måles ut fra hvorvidt det kan intensivere og generere liv. Menneskets verdi ligger i dets evne til å vise livsoverskudd og i dets skapende evner. Uten disse evnene er det ingenting verdt.

Er det en slik neglisjering av menneskets egenverdi som ligger til grunn for at kvinnen aldri omtales med navn? I ”Hvitsymre i utslaatten” viste jeg at Gertrud var likegyldig til navnet til prestesønnen. Denne gangen er det kvinnens navn som fremstår som ubetydelig. Det kan virke underlig med tanke på at hun har en helt sentral plass i novella. Ofte skildres Aasmun gjennom henne, og ikke minst er det gjennom hennes blikk at vi blir kjent med musikken hans. De visuelle metaforene for musikken er hennes. Aasmun er bare den som samtykker, som gleder seg over at de ser det samme. Ettersom musikken til Aasmun er et uttrykk for hans egen sinnstilstand, er det også gjennom kvinnens uttalelser om musikken at vi får innblikk i hva som rører seg inne i Aasmun selv. Samtidig blir vi kjent med kvinnen selv. Fokaliseringen ligger ofte hos henne. Et eksempel på dette er når ungdommen kommer og spør om Aasmun kan bli med ut for å spille, og vi kan lese at det ”[...] gav et glædes-sæt i hende” (Kinck 1895: 172).

På en annen side må vi spørre om det egentlig er fordi kona er gammel at Aasmun utvikler et slikt hat mot henne. Visst begynner han stadig å ergre seg over ”dette gamle,” men hun var jo gammel da han traff henne også, uten at det gjorde ham noe. Aldersforskjellens ubetydelighet påpekes til og med: ”de hadde set saa meget fint sammen den nat, at de ikke kunde skilles mer, endda han var tyve, og hun var førti snart” (Kinck 1895: 171). En mulig forklaring på det plutselige hatet mot alderdommen kan være at hun i løpet av førtiårene blir ufruktbar og bokstavelig talt mister skaperkraften. En annen forklaring kan ligge i den gamle folkevisdommen om at forelskelsen gjør en blind. Aasmun la ikke riktig merke til hvor gammel kvinnen var, da han jo så på henne med det sløve forelskede blikket.

En annen forklaring er at betegnelsen ”gammel” for Fele-Aasmund egentlig er det samme som det motsatte av ny, altså oppbrukt eller avleggs. Det er i så måte ikke konas alder som er kilden til Aasmuns irritasjon over henne, men at *forholdet deres* er gammelt. Mens Fele-Aasmun enda er forelsket, omtales forholdet mellom de to som friskt og nytt (Kinck 1895: 171). Senere tenker han på det som gammelt, og dette skjer i tråd med at han begynner

å tenke at hun er gammel. Når forholdet ikke er ungt og friskt kan det ikke gi Aasmun noen dionysisk beruselse og det kan ikke inspirere ham til å skape musikk. Aasmun ville, ut fra denne tolkningen, aldri kunnet slå seg til ro med en kvinne over lengre tid. Når forholdet blir en del av hverdagen og beruselsen opphører, må han søke noe nytt.

Ut fra denne lesningen er det ikke kvinnens fysiske svakheter som gjør henne verdiløs for Aasmun, men den svekkede evnen til å gi ham de synene han trenger for å skape musikk. I alle tilfeller illustreres et syn på mennesket som opplagt står i konflikt med de moderne, humanistiske verdiene om menneskets egenverdi.

Fele-Aasmun begynner, i tråd med at han forakter kona for sin gamle alder, å behandle henne dårlig. En gang slår han henne med felebua:

Lynsnøgt svinged han buen og slog hende over haanden.

Hun sa ingenting; - saa paa ham. Hun arbeided paa at holde graaten inde – han saa det i ansigtet, det rødned av lys fra glørne (Kinck 1895: 189).

Kvinnen som står foran ham og jobber for å holde gråten inne vekker ingen medfølelse eller anger hos ham. I stedet slår han henne på nytt, mens han ergrer seg over dette ”gamle” (Kinck 1895: 189). Dette illustrerer at Fele-Aasmun er mer opptatt av ”det unge,” som for ham uttrykker livsintensitet, enn av å gjøre ”det gode.” Nettum har pekt på noe lignende i sine analyser av *Agilulf den vise* og *Driftekaren*, hvor hovedkarakterene ikke skiller mellom ”god og ond”, men mellom ”ung og gammel” (Nettum 1949: 82).

Parallellene til Nietzsche er her åpenbare. Beyer skriver at hvorvidt noe er godt eller ondt for Nietzsche avhenger av om det er en realisering av viljen eller ikke. Derfor blir det, som Beyer påpeker, ikke det onde mennesket må vinne over, men svakheten (Beyer 1958: 41).

Ut fra denne analysen kan kona til Aasmun se ut til å være et uskyldig offer for Aasmuns hensynsløse livsdyrkelse. Dette skal nyanseres, da vi nå skal se at også *hun* representerer det vitalistiske livssynets hensynsløse sider.

4.3.7 Eiertrang, maktkamp og nederlaget

Like fra begynnelsen er forholdet mellom Fele-Aasmund og kona hans heller preget av maktkamp enn av sympati og medfølelse. Vi aner tidlig at kvinnen ikke bare vil være sammen

med Fele-Aasmun, men at hun også ønsker å regjere over ham og eie ham. Den første gangen vi aner en eiertrang hos henne er en gang hun er med når han spiller til dans:

Han skulde ikke spele, uten hun var med; – hver ny slaatt skulde gli langs hendes kind, før den naadde danselaget! hun vilde være med at eie dette fine han kom med, og være med at gi! – (Kinck 1895: 172).

På den ene siden kan dette ligne et uskyldig utsagn av en forelsket kvinne som vil være sammen med mannen sin. Men samtidig er det noe med formuleringene, slik som ”han skulde ikke” og ”vilde være med at eie,” som antyder en form for maktsyke. Senere blir mistanken sterkere. Når Fele-Aasmun ”trøitna” og musikken stopper opp, ser kona bort på ham med nattevåkne øyne (Kinck 1895: 174). Disse avslører at hun har forstått hvorfor musikken stanset: hun kan ikke lenger gi ham inspirasjon. Når vi husker på at hun tidligere har vist seg å være bevisst sin rolle som inspirasjonskilde, må vi si oss temmelig sikre på at det er dette hun nå har i tankene. Kvinnen forstår med andre ord at Aasmun ikke lenger er forelsket. Følgelig har hun ikke lenger den naturlige makten som en kvinne jo har over den mannen som er forelsket i henne. En naturlig konsekvens ville kanskje være tristhet, kanskje tilbaketrekning? Kvinnen reagerer i alle fall med nattevåkne øyne, som et rovdyr som oppdager at byttet er i ferd med å slippe unna. Så vokter hun byttet sitt godt etter dette. Med den største selvfølgelighet, som en mor som holder hjemme sitt syke barn, begynner hun å holde ham hjemme på søndagskveldene: ”saa fik hun holde ham hjemme nu” (Kinck 1895: 176). Hun er utspekulert i sin fremferd, og holder ham hjemme en kveld om gangen, ”[...] turde ikke be ham mer av gangen, for at han ikke skulle skønne, hvor hun ville” (Kinck 1895: 177). Hun sørger også for at de får giftet seg, så kan hun være mer sikker. Etter å ha holdt ham hjemme hele sommeren og langt utover høsten, begynner hun å føle seg trygg. Nå er det snart ikke snakk om disse kveldene mer, tenker hun (Kinck 1895: 178).

Nå skal det imidlertid bli Aasmuns tur til å vise styrke. En dag stryker han ut døra, klar for å spille til dans igjen.

«Du minnes, ka du ha loft meg!» trued hun efter ham. «Eg minnes ingjen ting!» svarte det. Hun smatt graatende ud efter ham. «Du æ fø gammal te væra mæ meir!» skrek han nedfra stigen (Kinck 1895: 181).

Hennes eneste middel i kampen er tårene. Men hva er tårer verdt når de likevel ikke kan vekke noen medfølelse? Det er Fele-Aasmun som vinner dette slaget. Han går på dans, mens kona går etter med tårer i øynene. En stund går det greit å få fram musikken. Konas gråt gir ham ny inspirasjon:

Buen gikk i ét, der var ingen stans mellem hver slaatten. Graaten hendes krisled i øret; den rørte sig stilt under strængende, løfted dem op mod buen med underlig klang, saa den mødtes med unggutters spillende smil, med varmen fra unge jenters blick (Kinck 1895: 182).

Besjelingen av gråten illustrerer hvordan den inspirerer Fele-Aasmun. Ved å se det gråtende mennesket kommer han igjen i kontakt med det intense livet. Dette blir mer tydelig når vi senere leser at "[...] graaten hendes gav ny magt!" (Kinck 1895: 183).

Det skal imidlertid ikke vare så lenge, for igjen stopper musikken opp. Som vi har sett ender det hele med at Aasmund legger seg gråtende ned over fela. Mens han ligger der smyger kona seg inn mellom den undrende menneskenemengden og tar ham med seg. Folk ser etter dem: "Og de hadde kanskje ret i tanken, de som sa efter dem der nede, da de gikk, at nu var han let at ta igen" (Kinck 1895: 185). Dette er novellas avsluttende linjer. Det er interessant hvordan de to blir sett utenfra, fra sambygdingene, men også fra fortellerstemmen som griper inn og gir disse rett: Fele-Aasmun er lett å ta igjen, han er kuert og temmet.

Betyr dette at det er kvinnen som kommer seirende ut av den bitre maktkampen? Beyer er så vidt inne på konflikten mellom Fele-Aasmun og kona i noen av de få setningene han skriver om novella:

Han vil ut og spille, hun vil holde på ham; han hungrer etter stimulanse fra gutters kåte blick og jenters lystne sinn. Det blir en seig og hissig tvekamp mellom dem, og det er han som taper til slutt (Beyer 1956: 106).

Årsaken til seieren mener Beyer ligger i at kona har fanget "villdyret" i ham: "Kona hans er sterkere enn Sella – og Aasmun er veikere enn Torstein: Kona har fanget villdyret i ham, men dermed er også kunstnerevnen borte" (Beyer 1956: 106).

Beyer overser her sentrale forskjeller mellom Aasmun og Torstein. Villdyret som bor inne i Torstein har dionysos` farlige, brutale og selvutslettende egenskaper. Det er utemmet og vilt og Torstein ønsker å få utløp for all villskapen gjennom felemusikken. Aasmuns

dionysiske følelsesregister er snarere knyttet til en uhemmet lykkefølelse. Så mens Sella frykter "[...] den vilde susen i felen, som reiste med ham fra hende" (Kinck 1895: 10), er musikken til Fele-Aasmun en kjærlighetserklæring.

Når Aasmuns musikk stopper opp markerer ikke dette kvinnens seier. Når hun går hjem med ham denne kvelden er hun selv klar over at nederlaget også er hennes: "Da hun slaged hjemover hagen med ham den nat, bares det hende ogsaa, at det vel var lidet igjen at gemme i ovnskroken, for *der* var hun kommet over tomflasken hans" (Kinck 1895: 184-185). Det finnes ikke mer hun kan "gemme i ovnskroken." De to må sies å ha brutt hverandre ned i maktkampen.

4.3.8 Oppsummerende kommentarer: den vitalistiske livsbejaelsen under lupen?

Vi har sett at det er den dionysiske beruselsen – den voldsomme og intense livsopplevelsen – som uttrykkes gjennom felemusikken til Fele-Aasmun. Men først og fremst tematiserer novella selve livsdyrkingen. Kan vi si at forfatteren på denne måten setter egne idealer under lupen? Hans egne påstander om hvordan *Flaggermus-vinger* ble til minner om Fele-Aasmuns musikalske prosjekt: arbeidene blir til som i ekstasen. Og på samme måte som Kinck har sagt at ens vitalitet til slutt avgjør det hele (Kinck 1951: 194), er det sterke, intense og vitale livet Fele-Aasmuns primære målestokk.

En skal være forsiktig med å lete etter en tekstnorm når en behandler diktning vitalistisk. Livskreftene hever seg jo over den slags. Likevel er det fristende å spørre om ikke Kinck her, gjennom tematiseringen av menneskets og kunstnerens nederlag, problematiserer det vitalistiske tankegodset?

5 Avsluttende betraktninger

Gjennom lesningene av tre noveller har vi blitt presentert for tre forskjellige felemotiver. Disse spiller ulike roller i hver av tekstene, men det er også et viktig aspekt som forener dem: karakterene benytter fela for å formidle sine følelser og sin virkelighetsopplevelse. I ”Hvitsymre i utslaatten” er fela i første rekke et betydningsfullt symbol som hovedkarakteren benytter når hun formidler sitt syn på virkeligheten. I ”Felen i vilde skogen” og ”Fele-Aasmun” bruker hovedkarakterene felemusikken som en erstatning for verbalspråket. Ved å spille på fela setter de ord på følelser og sinnsstemninger. Om det å uttrykke seg gjennom musikken skriver Nietzsche følgende: ”Betraktet som et uttrykk for verden er musikken vårt mest allmenne språk” (Nietzsche 1993: 102). For våre karakterer er den muligens også det viktigste språket. For det er få ord som benyttes i Kincks univers. Karakterene han tegner er ikke spesielt pratsomme. Fele-Aasmun betegnes til og med ”[...] den stilleste gutten blant ungdommen i bygden” (Kinck 1895: 171). Således blir det uttrykksmiddelet fela er nyttig for oss når vi søker tilgang til karakterenes følelser og ideer, og dermed også et nyttig motiv når vi skal gripe novellene i sin helhet.

Gjennom felemotivet lar det seg påvise en tilknytning til det vitalistiske feltet. De tre felemotivene vi har undersøkt har det til felles at de formidler de autonome, primitive livskreftene som mennesket til enhver tid er underlagt. I ”Hvitsymre i utslaatten” blir den store fela benyttet som et symbol på nettopp livskreftene. I ”Fele-Aasmun” og ”Felen i vilde skogen” er felemusikken i seg selv en livsytring. I alle de tre tekstene manifesterer livskreftene seg i naturen. Således kan vi like gjerne tale om naturkrefter. Ved å lese novellene ut fra Nietzsches livsfilosofiske begreper, har vi også kunnet betegne disse kreftene som dionysiske. Begrepet er nyttig i tilnærmingen til Kincks univers. Vi har sett at det dionysiske er en primitiv, voldsom og intens kraft, som er hevet over hverdagens begrensninger (Nietzsche 1993: 43). Gjennom dionysosbegrepet har vi kunnet vise hvilken veldige virkning møtet med naturkreftene har på individene. Naturkreftene løfter dem opp fra det statiske hverdagslivet og inn i en mer intens og kraftfull virkelighet. I ”Hvitsymre i utslaatten” har vi sett at søken mot denne opphøyde virkeligheten kan ses som en form for religiøsitet. I ”Felen i vilde skogen” og ”Fele-Aasmun” har vi sett at det fører til en intens, berusende opplevelse.

Ut fra dette må Beyers forståelse av at felemotivet som et kulturfenomen revurderes. Visst er fela slik vi kjenner den til vanlig kultur heller enn natur. Men i det kinckske universet

er det lite kulturelt ved fela. Den store fela Gertrud ser for seg tilhører naturen og driftene. Musikken som spilles av Fele-Aasmun og Torstein er ikke et kulturprodukt. Den kommer utelukkende fra karakterenes indre, fra ”den vilde skogen” i Torstein og fra Aasmuns berusede og ubevisste sjelstilstand.

Det er ikke noe entydig bilde på disse kraftfulle naturkreftene som tegnes i novellesamlingen. I ”Hvitsymre i utslaatten” er det primært naturkreftenes skapende egenskaper som vises fram, men de viser seg også brutale i sin overlegenhet overfor det individuelle jeget. I ”Felen i vilde skogen” skal livskreftene bidra til at hovedkarakteren genererer henrivende musikk, men de skal også, i sin voldsomhet og brutalitet, utslette han. I analysen av ”Fele-Aasmun” er livskreftene voldsomme som i ”Felen i vilde skogen”, og skapende som i ”Hvitsymre i utslaatten”. Novellesamlingens vitalisme bunner således i at den tematiserer og vise fram ulike sider ved livskreftene.

Kan vi si at Kinck på denne måten tar med seg sin uttalte vitalitetstro inn i novellekunsten? Det har i alle fall blitt klart at vi kan trekke paralleller mellom novellene og hans opphøying av ”det naturlige og sunde menneske-instinkt,” samt til ideen hans om at ens vitalitet til sist avgjør ”det hele” (Kinck 1951: 194).

Samtidig må Kinck sies å problematisere det vitalistiske stoffet. Jeg har vist at ”Fele-Aasmun” kan leses som en metatekst hvor forfatteren har fokus på sin egen verdensanskuelse, slik den kommer til uttrykk i novellesamlingen. Her er han problematiserende. ”Fele-Aasmun” tematiserer mer enn noe annet hvordan menneskene bryter hverandre ned i livskampen. I så måte får vi et mangfold og en tvetydighet i materialet som gjør det fristende å vise til Beyers ord om dikteren: ”Kinck ble dikter på motsetninger i sitt eget sinn” (Beyer 1956: 1). Den samme dobbeltheten kommer til syne gjennom framstillingen av kunsten.

Gjennom felemotivet kan vi nemlig også påvise tematisering av et bestemt vitalistisk kunstideal. Felespillet til Torstein og Fele-Aasmun illustrerer det vitalistiske idealet. Musikken er ikke innøvet eller lært, men et ukontrollert, impulsivt uttrykk for livsopplevelsen – for den dionysiske tilstanden. Følgelig er den, i ekte nietzscheansk stil, vill og henrivende. Dette er interessant med tanke på dikterens egen påstand om hvordan *Flaggermus-vinger* ble til: ”jeg magted ikke beherskelsen, jeg saa og skrev udelukkende i ekstase” (Kinck sitert i Beyer 1956: 405). På denne måten kan felespillet til karakterene leses som en parallell til Kincks novellekunst i sin helhet.

Så har vi jo også sett hvordan Kincks ekstatisk, ukontrollerte uttrykk har ført til en naturlig stil, eller det Dam kaller ”ikke-stil,” blant annet ved at han skriver på dialekt og

gjennom den fragmentariske uttrykksformen som utelater detaljer og som nærmest kan minne om noe som er skrevet i rustilstanden.

Jeg har imidlertid nevnt at uttrykket i *Flaggermus-vinger* neppe kan være så umiddelbart som Kinck gir uttrykk for. Dette må også sies å komme fram gjennom oppgavens innfallsvinkel. Gjennom å synliggjøre forbindelsen mellom novellesamlingen og det vitalistiske tankestoffet har prosjektet vist at det ikke bare er ekstasen og de dionysiske dragene fra sjelstilstanden som har generert Kincks tekster. Novellene hans er også kulturprodukter, hvis sentrale ideer i tiden er representert på ulike måter.

Jeg har vist at Kinck selv så vidt har antydnet det vitalistiske kunstidealets begrensninger. Men kanskje kommer begrensningene tydeligere fram gjennom diktingen hans enn gjennom sakprosaen? I "Fele-Aasmun" setter Kinck påstanden om at kunsten skal være en livsytring under lupen. Og ettersom det hele ender med et mislykket kunstprosjekt, kan det argumenteres for at novella tematiserer kunstidealets begrensninger.

Utgangspunktet for denne oppgaven hypotesen om at Kinck kan knyttes til tidens vitalistiske strømninger. Gjennom sin naturdyrkelse, sin primitivisme og antiintellektualisme, sitt estetiske ideal og ikke minst gjennom fremhevingen av de autonome livskreftene er det ingen tvil om at han var påvirket, for ikke å si revet med, av tidens vitalistiske idégrunnlag.

Flaggermus-vinger kan imidlertid ikke leses som noen ren programtekst for en niezscheansk vitalisme. Det ville være å forenkle og undergrave den dybden, spenningen og flertydigheten som jeg håper å ha fått fram at preger Kincks univers. Kinck skriver seg først og fremst inn i det vitalistiske feltet ved å vise fram ulike sider ved livskreftene, samt stille seg undersøkende og granskende overfor det vitalistiske stoffet.

Kincks produksjon er omfattende, med hele tolv novellesamlinger. I tillegg har han produsert en rekke romaner, dramaer samt en diktsamling. Her er det utvilsomt flere interessante aspekter å undersøke, ikke minst når det gjelder tilknytningen til det vitalistiske.

6 Litteratur

Andersen, Lise Præstgaard. 2008. Naturkvindernes indtog. I *Livsløst*.

Sundhed – skønhed – styrke i dansk kunst 1890-194, red. Gertrud Hvidberg-Hansen og Gertrud Oelsner. Odense: Odense Bys Museer.

Andersen, Per Thomas. 1995. Hans E. Kinck: «Hvitsymre i utslaatten». I *Renessanser. Åtte studier i Hans E. Kincks forfatterskap*, red. Aarseth. Oslo: Universitetsforlaget.

Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Arntzen, Even. 1996. Galskap, rus og ekstase – litt om det musikalske motivet i Hans E. Kincks forfatterskap. I *Perspektiver på Hans E. Kincks forfatterskap*, red. Gunnar Bustø. Oslo: Cappelen Akademiske forlag, Landslaget for norskundervisning.

Baumgartner, Walter. 1997. Det store spelet og Blut und Boden. Mystikk og kritikk i Bufast-bøkene av Tarjei Vesaas. I *Syn og segn*, 83.

Beyer, Harald. 1957. *Nietzsche og Norden*. Bergen: Johan Griegs Boktrykkeri.

Beyer, Edvard. 1956. *Hans E. Kinck. Livsangst og livstro 1. Fra Hulderen til Driftekaren Eros og det Nasjonale*. Oslo: Aschehoug.

Beyer, Edvard. 1965. *Hans E. Kinck. Livsangst og livstro 2. Fra Den sidste gjest til Mot Ballade*. Oslo: Aschehoug.

Beyer, Edvard og Harald Beyer. 1996. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Aschehoug. Org. utg. 1952.

Biederman, Hans. 1992. *Symbolleksikon*. Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: Cappelen. Org. utg. 1989.

Boasson, Frode. 2009. Vitalisme og ideologi. En kommentar til vitalismediskusjonen. I

Prosopopeia 3-4, 16. årg.

- Bø, Gudleiv. 1996. Hans E. Kinck – nasjonalromantikar for 1905-generasjonen? I *Perspektiver på Hans E. Kincks forfatterskap*, red. Gunnar Bustø. Oslo: Cappelen Akademiske forlag, Landslaget for norskundervisning.
- Coleman, Nancy Louise. 1976. *The synthesizing art. A study of Hans E. Kinck's short stories*. Dr. Art. Avhandling i filosofi, University Microfilms international.
- Dam, Anders Ehlers. 2010. *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900*. Aarhus universitetsforlag: Århus.
- Dybsand, Øyvind. 2007. Notater til Øyvind Dybsands forelesninger om barokken ved UiO/NMH 1999-2007. *Uio.no*. Tilgjengelig: <http://folk.uio.no/oyvindyb/barokkmusikk/Barokk.pdf> (lastet ned 25.11.2011).
- Eide, Tom. 1985. Psykodynamisk teori og litteratur – En presentasjon av et psykodynamisk perspektiv på en psykologisk konflikt og en analyse av Hans E. Kincks novelle ”Tore Botn”. I *Edda* 2.
- Elster, Kristian. 1934. *Illustrert Norsk Litteraturhistorie. Femte bind, åtti- og nittiårene*. Oslo: Gyldendal.
- Eriksen, Trond Berg. 1989. *Nietzsche og det moderne*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fosli, Halvor. 1994. *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*. Oslo: Det norske samlaget.
- Freud, Sigmund [1920] 1983. Hinsides lystprincippet. I *Metapsykologi* 2. 2. utg. Utgitt av Ole Andkjær Olsen, Børge Kjær og Simon Kløppe. København: Hans Reitzel. Org. Utg. 1983
- Halse, Sven. 2004. Vitalisme – fænomen og begreb. I *Kritik* 171.
- Halse, Sven. 2008. Den vidtfavnede vitalisme. I *Livslust. Sundhed – skønhed – styrke i*

- dansk kunst 1890-1940*. Odense: Odense Bys Museer.
- Halse, Sven. 2006. Vitalismen – flere tilløb til en begrepsdiskussion. I *Kritik* 182.
- Halse, Sven. 2009. Vitalisme: Begrebets anvendelse og rækkevidde i en kulturanalytisk kontekst. I *Prosopopeia*, 16. årgang.
- Hellenes, Jon. 2001. ”Garborg og Nietzsche”. I *Norsk litterær årbok*. Oslo: Samlaget.
- Henriksen, Jon.Olav. 1993. *Religion og vilje til makt. Nietzsches religionskritikk i lys av hans filosofiske grunnposisjon*. Volda: Møre og Romsdal distriktshøgskule.
- Hvidberg-Hansen, Gertrud og Gertrud Oelsner. 2008. Fordord. I *Livslust. Sundhed – skønhed – styrke i dansk kunst 1890-194*, red. Gertrud Hvidberg-Hansen og Gertrud Oelsner. Odense: Odense Bys Museer.
- Høgh, Carsten. 1996. *Eventyrleksikon*. Copenhagen: Munksgaard/Rosinante.
- Haakonsen, Daniel. 1993. Henri Bergson i norsk litteratur. I *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson*, red. Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes. Oslo: Aschehoug.
- Haaland, Arild. 1993. Nietzsche i dag. Rus, tragedie, pessimisme?. I Nietzsche, Frederich *Tragediens fødsel*. Oslo: Pax Forlag.
- Isaksen, Jon. 2008. *Hans E. Kinck: en biografi*. Bacheloroppgave ved Bibliotek- og Informasjonsstudiene, Høgskolen i Oslo.
- Kinck, Hans Ernest. 1895. *Flaggermus-vinger: Eventyr vestfra*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag.
- Kinck, Hans Ernest. 1911. Barokkens sjæl. I *En penneknekt*. Kristiania: Aschehoug.

- Kinck, Hans Ernest. 1916. *Renæssansemennesker; historien om Niccolo Machiavelli*. Kristiania: Aschehoug.
- Kinck, Hans Ernest. 1919. *Stammens røst: fem italienske diktere fra vår tid*. Kristiania: Aschehoug.
- Kinck, Hans Ernest. 1920. *Rormanden over bord*. Kristiania: Aschehoug.
- Kinck, Hans Ernest. 1922. *Storhetstid. Om vort aandsliv og den litterære kultur i det trettende aarhundrede*. Kristiania: Aschehoug.
- Kinck, Hans Ernest. 1923. Litt om de tre stammer i Norden. I *Steder og Folk*. 1924 ??
Kristiania: Aschehoug.
- Kinck, Hans Ernest. 1928. *Kunst og kunstnere*. Utgt. av Eli Kinck. Aschehoug: Oslo.
- Kinck, Hans Ernest: 1951. *Sagaenes ånd og skikkelser*. Oslo: Aschehoug.
- Klujeff, Marie Lund. 2004. *Litteraturens tone. Imellem litteraturkritikk og retorik*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kristensen, Svein Møller. 1974. *Den store generation*. København: Gyldendal.
- Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol – depresjon og melankoli*. Oversat av Agnete Øye. Oslo: Pax.
Org. utg. 1987.
- Lea, Dina. 1941. *Hans E. Kinck. Grunnmotiver i hans ditkning*. Oslo: Aschehoug.
- Longum, Leif. 2005. Nasjonal konsolidering og nye signaler, 1905-1945. I *Norsk litteratur i tusen år, teksthistoriske linjer*, red. Bjarte Fidjestøl. Bergen: Cappelen Akademiske Forlag.
- Michaelsen, Aslaug Groven. 1977. *Den gyldne lenke. Norsk litteraturutvikling og det*

harmoniske imperativ i Romantikken. Oslo: Dreyers Forlag.

Munch, Britt. 1966. ”Den ideelle gnist”: ni noveller av Hans E. Kinck. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo.

Melberg, Arne. 2003. *Forsøk på å lese Nietzsche*. Oversatt av Christian Janss. Oslo: Gyldendal.

Nettum, Rolf Nyboe. 1949. *Hans E. Kincks livssyn*. Oslo: Aschehoug.

Nettum, Rolf Nyboe. 1995. Generasjonen fra 1890-årene. I *Norges Litteraturhistorie. Bind 4. Fra Hamsun til Falkberget*, red. Edvard Beyer. Oslo: Cappelen.

Nettum, Rolf Nyboe. 1996. Ekspresjonismen i Hans E. Kincks tidligste noveller. I *Perspektiver på Hans E. Kincks forfatterskap*, red. Gunnar Bustø. Oslo: Cappelens Akademiske forlag, Landslaget for norskundervisning.

Nietzsche, Friedrich. 1989. *Hinsides godt og ondt: forspill til en fremtidens filosofi*. Oversatt av Trond Berg Eriksen. Oslo: Dreyers Forlag. Org. utg. 1886.

Nietzsche, Friedrich. 1993. *Tragediens fødsel*. Oversatt av Arild Haaland. Oslo: Pax Forlag. Org. utg. 1872.

Nietzsche, Frederich. 2009. *Ecce Homo: hvordan man blir det man er*. Oversatt av Trond Berg Eriksen. Oslo: Spartacus. Org. utg. 1888.

Nietzsche, Friedrich. 2011. *Tilfældet Wagner. Et musikanthproblem*. Oversatt av Peter Thielst. Helsingør: Det Lille Forlag. Org. Utg. 1888.

Nærup, Carl. 1905. *Illustrert norsk Litteraturhistorie: Siste Tidsrum: 1890 -1904*. Kristiania: Det norske Aktieforlag.

Oelsner, Gertrud. 2008. Den sunde natur. I *Livsløst. Sundhed – skønhed – styrke i dansk kunst*

- 1890-194, red. Gertrud Hvidberg-Hansen og Gertrud Oelsner. Odense: Odense Bys Museer.
- Refsvik, Sølvin, red. 2007. *Alle tiders sangbok 1*. Oslo: Norsk Noteservice.
- Schopenhauer, Arthur. 2000. *Verden som vilje og forestilling*. Oversatt av Helge Salemonsén. Tekstutvalg av Johan Fredrik Bjelke. Oslo: Solum Forlag. Org. Utg. 1818.
- Selboe, Edith. 1947. *Om Hans E. Kincks forhold til bildende kunst og kunstnere*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- Stubseid, Vilborg. 1969. *Hans E. Kincks novellekunst med særleg vekt på «Masker og mennesker»*. Hovedfagsoppgave i norsk, Universitetet i Oslo.
- Søderlind, Didrik. 2010. *Diablos in Musica: Om sort metall og et heller dystert livssyn*. Tilgjengelig: http://fritanke.no/index.php?page=vis_nyhet&NyhetID=7865 (lastet ned 10.05.2012).
- Todorov, Tzvetan 1989. *Den fantastiske litteratur*. Oversatt av Jan Gejel. Århus: Forlaget KLIM. Org. Utg. 1970.
- Valvik, Øyfred 1948. *Stil og teknikk hos Hans E. Kinck i "Flaggermus-vinger"*. Hovedoppgave ved språklig-historisk embetseksamen, Universitetet i Oslo.
- Vassenden, Eirik 2008a: Estetikk og vold. Om noen motiver hos Åsmund Sveen. I *Krysninger: om moderne nordisk lyrikk*, red. Ole Karlsen. Oslo: Unipub.
- Vassenden, Eirik. 2008b. "Livsens løyndom" Litt om vitalismen i Sandes diktning. *Årbok for Jakob Sande-selskapet*.
- Vassenden, Eirik. 2009. Den enkle bevegelsen som krysser alle opptrukne linjer og binder dem sammen – En introduksjon til Henri Bergson og *Den skapende utviklingen* (1907). I *Prosopopeia*, 3-4.

Winsnes, A. H. 1924. Hans E. Kinck. I *Norsk Litteraturhistorie*. Bull, Olaf, Fredrik Paasche og A. H. Winsnes. Oslo: Centraltrykkeriet.

Aarseth, Asbjørn. 2005. Norsk litteratur ut i verda. I *Norsk litteratur i tusen år, teksthistoriske linjer*, red. Bjarte Fidjestøl. Bergen: Cappelen Akademiske Forlag.

Sammendrag:

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Mai 2012

Student: Marte Øgar Rastad

Veileder: Lars Rune Waage

Tittel: Feler og vitalisme i Hans E. Kincks *Flaggermus-vinger*

Masteroppgaven tar for seg Hans E. Kincks novellesamling *Flaggermus-vinger: eventyr vestfra* (1890). Oppgaven argumenterer for at Hans E. Kinck var tilknyttet den idéhistoriske tradisjonen vitalismen utgjør, og at et vitalistisk tankestoff er transportert til *Flaggermus-vinger*.

I tilnærmingen til Kincks vitalisme tas det utgangspunkt i et bestemt motiv som spiller en sentral og påfallende rolle i novellesamlingen, nemlig felemotivet. Slik rettes oppmerksomhet mot Kincks interessante og særegne måte å benytte bestemte motiver i diktningen, samtidig som novellekunsten hans blir sett i lys av en idéhistorisk tradisjon den tydelig hører til, men som ingen tidligere har lest forfatterskapet hans inn i. Det er i første rekke den vitalistiske livsfilosofien slik den kommer til uttrykk hos Nietzsche som skal være utgangspunktet for arbeidet.

Arbeidet er basert på nærlesninger av tre av novellesamlingens tekster: ”Hvitsymre i utslaatten,” ”Felen i vilde skogen” og ”Fele-Aasmun”. Ved å undersøke motiver, stil, karakterskildringer og tematikk tar analysene sikte på å besvare to spørsmål: *Hvilken rolle spiller felemotivet? Hvordan kan vi gjennom felemotivet påvise et vitalistisk tankestoff?* Analysene kommer blant annet fram til at felemotivene blir brukt for å formidle en autonom, primitiv livskraft. I ”Hvitsymre i utslaatten” er fela benyttet som et symbol på livskreftene. I ”Fele-Aasmun” og ”Felen i vilde skogen” er felemusikken i seg selv en livsytring.

Til tross for dette kan ikke *Flaggermus-vinger* leses som noen programtekst for en nietzscheansk vitalisme, da den vitalistiske livsdyrkingen også blir problematisert gjennom tematikken. Kinck skriver seg først og fremst inn i det vitalistiske feltet ved å vise fram ulike sider ved livskreftene, samt stille seg undersøkende og granskende overfor det vitalistiske stoffet.

Abstract:

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

May 2012

Student: Marte Øgar Rastad

Tutor: Lars Rune Waage

Title: "Fiddles and vitalism in Hans E. Kincks' *Flaggermus-vinger*

This thesis examines Hans E. Kincks' collection of short stories, *Flaggermus-vinger: eventyr vestfra* (1899). It argues that Kinck can be linked to the philosophical paradigm and esthetical tradition of vitalism, and that vitalistic ideas are transported to his short stories. To highlight the vitalism in Kincks' short stories, the thesis takes the basis of a particular literary image, the fiddle. The fiddle plays an important and interesting role in the short story collection.

The work is based on close reading of three short stories: "Hvitsymre i utslaatten," "Felen i vilde skogen" and "Fele-Aasmun". Through the examination of the fiddle motif, we can approach an interest for the primitive life forces, as found in the life philosophy of Friedrich Nietzsche. We will also find a certain type of fiddle music that illustrates a vitalistic view of art. Through the examination of style, character description and thematic, the analyses seek to answer two questions: What is the role of the fiddle motif? How can we, through the fiddle motif, seize a vitalistic matter of thinking? Among other things the analyzes conclude that that the fiddle motif is used to convey an autonomous, primitive vitality. In "Hvitsymre i utslaatten" is the fiddle used as a symbol on the vitalities. In "Fele-Aasmun" and "Felen i vilde skogen" the fiddle music itself is a declaration of vitality.

Despite this, one cannot read *Flaggermus-vinger* as a idealization of a nietzscheanic vitalism, as the vitalistic worship of life is being questioned through the thematic. Kinck writes himself first and foremost onto the vitalistic field by displaying different sides of the vitality, and also by situating himself in an investigating and scrutinizing manner facing the vitalistic field.