

**ARKTISK DRAMA OG BIOSOFISK VITALISME: KNUT  
HAMSUNS DRAMATIKK I LYS AV SJELELIGE LANDSKAP**  
**Knut Ove Arntzen**

**Arktisk drama og biosofisk vitalisme**

Et begrep om arktisk drama ble første gang internasjonalt lansert på *International Association for Scandinavian Studies*-konferansen (IASS) i Gdansk i 2008: *Nordisk drama. Fornyelser og transgresjoner* hvor begrepet første gang ble tematisert i et større forskningsmessig perspektiv.

Arktisk drama er et begrep som kan forstås i lys av geokulturelle og klimatologiske forhold og måten disse gjenspeiles i litteratur og dramatikk i både i konkret og metaforisk forstand. I konkret forstand kan det pekes på polare erfaringer og opplevelser i relasjon til situasjoner under fangst, gruvedrift og polare ekspedisjoner i retning av det psykologisk-realistiske konvensjonsdrama, noe som gjelder Lars Hansens *Ishavsfolk* (Det Norske Teatret, 1932) eller Helge Ingstads skuespill *Siste båt* om gruvedrift på Svalbard (utgitt i 1946). Da er det opplevelsen av spenning i møtet med naturkreftene sentralt, slik det også kommer til uttrykk i forbindelse med polare ekspedisjoner, fangsttokter og fjellklartring. I metaforisk forstand kan begrepet tjene som en historiografisk basis for undersøkelsen av sjelelige landskap i samspill med naturkreftene og dermed sees i sammenheng med symbolske landskapsresepsjoner i kontekster som reflekterer naturen i romantisk og symbolistisk litteratur og drama (Arntzen, 2012, 37-40). En av drivkreftene i romantikken såvel som i symbolisme var oppdagelsen av naturen som speilbilde og refleksjonsfaktor for det sjelelige landskap.

I boken *Land/Scape/Theatre* (red. E. Fuchs og U. Chaudhuri, 2005) påvises det hvordan landskapet kan bli modell for en situasjonell dramaturgi som bryter med konvensjonelle dramatiske former. Gertrude Stein er ofte trukket frem som eksempel på en situasjonsbetinget dramatikk som reflekterer landskapet som sådant mer enn det narrative. Dette er dramaturgiske strukturer som også kan omtales som kabaretdramaturgi i tradisjon fra pantomime, revy og litterær kabaret, som bidro til å fornye dramatikken på linje med August Strindbergs drømmespill og symbolismens statiske enaktere eller ekspresjonismens stasjonsdramaturgi. I det sjelelige møtet med naturen ble det skapt behov for nye dramaturgiske strukturer enn den klassiske aristoteliske, noe som ble påpekt under IASS-konferansen i 2008. Utfordringen lå i å kunne se etter og beskrive andre fortellertradisjoner og dramaturgiske grep i skjæringspunktet mellom episke dramatiske teknikker og fortellertradisjoner fra nomadiske urbefolkninger, slik den dansk-grønlandske filosof og dramaturg Ulla Ryum har omtalt som en sirkulær og spiral dramaturgi (Ryum 1986). Joikens fortellerstruktur er omtalt i forbindelse med Nils-Aslak Valkepääs skuespill *Den rimhårede* og *Drømmeseeren* (Schuler 2008). Spiral dramaturgi kan defineres som en vev av handlinger i et sirkulært oppadstigende forløp. Det tilsvarer en åpen og eventyraktig struktur hvor handlingenes enkelte elementer er flettet inn i hverandre. Arktisk drama og spiral dramaturgi kan sees sammen i den forstand at det er nærheten til og respekten for naturen som er bærende slik det kommer til uttrykk i det eventyraktige og en eventyraktig fortellerstruktur. Slike strukturer har vært benyttet i både inuittisk og samisk

teater, slik som i Tukakteatret, Dalvadis og Beaivvás Sámi Teáhter (Arntzen, 1995, 69-75).

I en arktisk temakrets er overlevelse gjerne knyttet sammen med både eksistensialistiske og biologiske, biosofiske eller også økologiske perspektiv, samtidig som det finnes surrealistiske elementer i mye av den kunsten og litteraturen som vokste ut fra naturmessig og kulturelt sett arktiske miljøer i Nord Norge. Hva hadde så dette med Peter Wessel Zappfe og hans biosofiske orientering å gjøre? Dag O. Hessen skriver at det biosofiske perspektivet som en biologisk metode må forstås som tenkning om livet i filosofisk forstand, samtidig som det synes å ha en biklang av mystikk. Hessen viser til at hos Zappfe utgjør biologien og artenes livsvilkår et bakteppe for forståelse, samtidig som de utgjør en metaforkilde såvel som et analyseverktøy for menneskets lodd i livet. Menneskelig reaksjoner av "filosofisk" karakter er et svar på direkte, fysiske/biologiske utfordringer (Hessen, nedlastet 2010). I avhandlingen *Indføring i litterær dramaturgi* (Zappfe, 1961) gir Peter Wessel Zappfe et biosofisk perspektiv på dramaturgiens historie og teknikk, samtidig som han prøver å anvende et empirisk-positivistisk perspektiv på å beskrive den. Men det paradoksale er at til tross for det biosofiske perspektivet, er det opplevelsen som kommer i fokus på en måte som jeg vil omtale som *biosofisk vitalisme*. Det er et paradoksalt begrep som jeg tror fanger opp motsetningen mellom det Zappfe omtaler som det *autoteliske* og det *heteroteliske*, altså på den ene siden opplevelsen som et mål i seg selv og på den andre siden kunsten og opplevelsen som et redskap til å styre, planlegge og dyrke utfoldelse som noe målrettet.

Et biosofisk og vitalistisk perspektiv kan tolkes som når det sjelelige landskap blir satt inn i en naturlig orden, hvor kreftene i naturen og de naturbestemte betingelser spiller sammen. Peter Wessel Zappfe kobler selv naturopplevelsen og det sjelelige landskap i en *en passant* bemerkning i epistelen "Akademisk fjeldklubb" hvor det heter:

*/.../ Allikevel danner vi tilsammen et sjelelig landskap, gruppene og den enkelte. Fra myren i dalbunden over dræktige marker, der menneskelivets kraftkilder springer frem etter solbestrålingen. Så kommer byene, med kalkcisterner i tette kvadrater, hvor det gjærer og skummer i den sammenpakkede skjæbnegrøt. Utenfor byene grønnes det av skog, av megen længsel mot frihet og friskhet og fred - ... (Zapffe, 1998, 49).*

Peter Wessel Zappfe vokste opp i Apotekergården i Storgata i Tromsø med blant andre Roald Amundsen som husvenn. Byen var på begynnelse av 1900-tallet et sentrum for de polarekspedisjonene som langsomt skulle gjøre nordområdene skjebnesvangre og sentrale. Det var et høyborgerlig hjem han kom fra, og lærte tidlig å være *salongfåhig*. Men det kan synes som om fjellklatring og vandringer i naturen var viktigere for ham enn det kabaretkulturelle storbymiljøet. Vitalismen som kunstnerisk posisjon søkte det mystiske, sjelelige landskap og i en biosofisk sammenheng er det mulig å kombinere søken i naturen og det sjelelige uten at det sto i motsetning til det urbane og kabaretkulturelle.

### **Knut Hamsuns dramatik i lys av arktisk drama og sjelelige landskap**

Ingar Sletten Kolloen har hevdet at skuespillene Knut Hamsun skrev ikke feide Ibsen av scenen, slik han hadde håpet (Kolloen i forord til Hamsun 2009, 5-13). De viktigste skuespillene skrev Hamsun på 1890-tallet, slik som Kareno-trilogien med *Ved Rigets Port*, *Livets Spil* og *Aftenrøde* (1895-1898), mens *Munken Vendt Dronning Tamara* ble skrevet i 1902 og 1903. I Kareno-trilogien lå der en dobbelhet som kan minne om hans forbilde August Strindbergs *Frøken Julie*, og det at han først definerer det som

naturalisme og så som symbolisme. Kareno-trilogiens første og siste skuespill, *Ved Rigets Port* og *Aftenrøde*, er begge holdt i en salongdramatisk stil, mens midtstykket, *Livets Spil* (i det følgende omtalt som *Livets spill*) har tydelig symbolistiske og ekspresjonistiske trekk. Det er noe som kan tyde på at han falt litt mellom de to store gigantene Henrik Ibsen og August Strindberg i den skandinaviske dramatikken, men like fullt gjorde han en innsats som dramatiker som ettertiden - og da tenker jeg særlig på Norge - etter min mening har undervurdert betydningen av, ikke minst hvis en ser Hamsuns dramatik i et teatervitenskapelig perspektiv.

I *Livets spill* bruker Knut Hamsun naturen og det polare som sted eller topos. Det utspiller seg på en klippe og i en liten nordlandsby med kystnatur, høyst sansynlig inspirert av et av markedsstedene i Lofoten og Vesterålen, slik som Kabelvåg, Melbu eller Stokmarknes. Naturen er drivkraften og perspektivet ligger i det naturmystiske og sjelelige hvor erkjennelsesmessige lengsler står sentralt. Dermed ser vi likhetspunkter med hvordan naturen speiles i Hamsuns forfatterskap, hvor kystbyen og naturen omkring er scene i både konkret og metaforisk forstand. Men det er en scene som har en klangbakgrunn som også er preget av en viss urbanitetesfølelse gjennom turisme og gryende industrialisering, samtidig som nærheten til naturen står sentralt.

Knut Hamsun vil jeg si, var som dramatiker preget av en dypere erkjennelse av sjelelige landskap gjennom kontakten med naturen. I *Livets spill* ser vi hvordan det arktiske landskapsperspektivet i noen grad kom til å falle sammen med naturen som teatermaskin og drivkraft i det dramatiske verket, noe som kan bidra til å belyse hans dramatik i lys av landskapsparadigmet og med sirkelen som metafor i en syklisk komposisjon. Even Arntzen refererer i en større artikkel om Kareno-trilogien til en av de få større studiene av *Livets spill*, nemlig Simon Grabowskis "Kareno in Nordland. A Study of Livets Spil" (Grabowski 1969), som Even Arntzen utlegger på følgende måte:

/.../ I tråd med Grabowski kan man se fire grunnleggende og mektige (livs)krefter som styrer hendelsene i *LS*; *Logos, Eros, Mammon og Naturen*... De tre første kreftene kan vi forstå respektivt som menneskelige lengsler eller drømmer: drømmen om totalforståelse av tilværelsen, drømmen om den altomsluttende kjærlighet og drømmen om stor rikdom. Den fjerde krafta, Naturen, er representert ved havet og stykkets *sykliske* (min uthevelse) komposisjon (E. Arntzen, 2002, 235).

Even Arntzen gir ellers i sin artikkel om *Livets spill* en grundig introduksjon til trilogien om filosofen Ivar Kareno med "lappisk" bakgrunn, og E. Arntzen snakker om "det ekspresjonistiske og intertekstuelle rommet i *Livets spill*, og plasserer stykket klart som en nyromantisk tekst i retning av "psykologiserende sjelediktning", "/.../...gjerne med forgreninger til individuell vitalisme, parra med et mystifisert- og mystifisert natursyn" (E. Arntzen 2002, 236-237).

I Knut Hamsuns dramatiske arbeider foregår handlingen i stor grad enten i et fortettet nordlandslandskap, eller så foregår den i Kristianias borgerlige salonger og palmehager, slik som i *Ved Rigets Port* og *Aftenrøde*, eller for den saks skyld grotesken *Livet i Vold* (1910) som er skrevet i en psykologisk realistisk (naturalistisk) dialogstil. Kjetil Bang-Hansen skriver i sin programartikkel til sin oppsetting av *Livet i Vold* på Nationalteatret i 1987: "/.../Vi ser et spill for lukkede dører, et spill om drift og død. Langsomt forstår vi at dette er et drømmespill" (Bang-Hansen 1987, 11), og han presiserer samme sted sin refleksjon med å si at det ikke bare er et drømmespill, men et teatralt drømmespill om en aldrende kabaretsangerinne og skuespiller.

Psykiateren og kulturkritikeren Trygve Braatøy er en få forskere som har tatt skuespillene til Knut Hamsun på alvor gjennom en nærmere undersøkelse. Han har kalt sin avhandling om Knut Hamsuns forfatterskap i et psykoanalytisk perspektiv *Livets Cirkel* (Braatøy, 1954, først utg. 1929), og han henviser i utstrakt grad til Hamsuns dramatik. Innfallsvinkelen hans er vekslingen mellom livsfaser, mennesket - og da særlig mannens - utvikling fra ung til middelaldrende og gammel. Braatøy skriver om og hvordan modning er en lang prosess for å kompensere for seksuelle oppheng, slik som i morskomplekser, farskomplekser og trangen til å erotisk sett trekke til seg gifte kvinner. Det er ikke slik å forstå at Hamsun er behersket av alle disse kompleksene, men hans litterære figurer er det til gangs, hvis en skal ta Braatøys analyse på alvor. Jeg velger å se på et begrep som livets sirkel i sammenheng med den sykliske livsopplevelse som korresponderer med en ikke-lineær tidsforståelse, og altså bryter med troen på linær logikk og handlingsillusjon. Slik sett kan begrepet sammenlignes med Ulla Ryums begrep om en spiral eller sirkulær dramaturgi (Ryum, 1986). I Braatøys gjennomgang av Hamsuns dramatik er det særlig *Munken Vendt* som står i naturens tegn, med situasjoner som er sterkt preget av naturmystikk, et motiv som er vevet sammen på tilsvarende måter andre steder i Hamsuns forfatterskap, et forhold som Even Arntzen omtaler som en mystisk “matelassé”, som “/.../en tekst som er sydd inn mellom andre tekster” (E. Arntzen, 1995, 102).

Her ser vi en parallel til Ulla Ryums spirale dramaturgi.

### Litt om scenisk resepsjon av *Livets spill*

*Livets spill* ble satt opp for første gang på Christiania Theater i 1896. Kareno-trilogien ble satt opp på Den Nationale Scene i Bergen (DNS) i 1899, men det ble bare med to oppførelser, noe som kan skyldes at scenen var for stor eller var uegnet for den estetikken som lå i Hamsuns dramatik. Knut Hamsun ble spurt om å overta stillingen som teatersjef ved Den Nationale Scene, noe som han veldig tydelig sa nei til. Det er først og fremst gjennom den russiske sceniske resepsjon av Hamsuns skuespill at hans dramatik har fått teaterhistorisk betydning, slik som med Konstantin Stanislavskij oppsetning på Moskva Kunstnertheater i 1907 (Arntzen, 2015). Hamsun ble regnet som svært spillbar for det russiske teater som hadde utviklet en syntese mellom naturalisme og symbolisme. Konstantin Stanislavskij så på Hamsuns *Livets spill* som et utgangspunkt og en helt ny spillestil på grunn av den måten det kombinerte det mystiske og symbolistiske, slik at det kunne fremføres som et rituale. Claude Schumacher bemerker i forbindelse med en av skissene Stanislavskij tegnet til oppsetningen av *Livets spill*, at det ser ut som om han ville kombinere det mystiske med psykologisk motiverte handlinger. “/.../The Stanislavsky-production of *Play of Life*, as staged in Moscow in 1907, contributed to establishing an early Russian theatre avant-garde” (Schumacher 1996, note 1, 223).

Den mest betydningsfulle nyere oppsetning av *Livets spill* i Norge var ved DNS i 1988. Det var i en regi av den sveitsiske regissøren Francois Rochaix, og denne oppsetningen kan på mange måter sies å være en sjelelig situasjonsbeskrivelse av filosofen og stipendiaten fra universitetet i Kristiania, Ivar Kareno, som reiser nordover for å komme nærmere naturen og sin egen skaperevne. Han vil søke meditasjon i naturopplevelsen, slik at han bedre skal kunne skrive sin filosofiske avhandling om anarkisme, frigjøring og den sterke mann. I det nordlige Lofoten/Vesterålen søker han å ta initiativet tilbake, men han merker sjelelig uro i kontakten med naturen som uttrykk for hans eget sjelelige landskap, samtidig som han bygger seg et tårn hvor han kan gjøre sine studier. Den sjelelige naturen spiller sammen med naturen i det sceniske landskap, og den blir som en drivende teatermaskin i det arktiske, dramatiske landskapet.

Teresita er datter av handelsmannen Hr. Oterman, og hun forelsker seg i Karenos med katastrofale følger. Skuespillet består av en serie suggererende og symbolske hendelser, som delvis er utløst av at Teresita i sine handlinger virker uforutsigelig, nærmest å oppfatte som den kvinnelige fristerinnen, vampyren, en klisjé som symbolistene både elsket og fryktet. Teresita sørger for å få hurtigruten til å gå på grunn ved å slukke fyret, fordi hun har fått vite at Karenos kone Elina er ombord, men skipet blir reddet. Hr. Oterman blir gal etter at det er blitt oppdaget et marmorbrudd på tomten hvor Karenos bygger tårnet sitt. Han får satt fyr på Karenos tårn, uten å vite at hans to sønner befinner seg der, og de omkommer. Teresita dør ved et vådeskudd. Karenoskikkelsen må sees i lys av den nye følsomheten med vekt på det impresjonistiske og suggererende som Hamsun hadde dyrket. Det oppstår hos Karenos en sterkt spenning i forholdet mellom drøm og handling, noe som smelter sammen i bevisstheten hans. Den kausale logikken går i oppløsning til fordel for en drømmeaktige tilstand hvor handlingen består av en rekke situasjoner som kaster lys over hans sinnstilstand. Jan Garbarek musikk skapte en klanglig opplevelse som undersøkte det sceniske stedet og stemningen, og var et virkemiddel i retning av det som Gertrude Stein omtalte som *landscape plays*. Mangelen på lineær handling og fraværet av noen tydelig rammefortelling til å gi mening i kaos, fikk Francois Rochaix til å bruke Hamsuns fortelling *En ærkeskerm* til å binde sammen handlingen, et grep han utviklet i samarbeid med dramaturgen Tom Remlov. Tablåene til scenografen Jean-Claude Maret var nærmest postmoderne i sin sterke og ekspresjonistiske visualitet, og dermed var scenografien mer i tråd med den billedorienterte stil som symbolismen var, og som kan ansees som en forløper for postmoderne regikunst. Tilsammen ga Rochaixs regimessige løsninger i kombinasjon med den tablåorienterte scenografien et både ekspresjonistisk og samtidig poetisk uttrykk, noe som ikke minst Jan Garbareks musikalske ledsagelse bidro til.

/.../ Hamsuns tekst overlater mye til skuespillerne, det forekommer ingen lengre monologer, nesten alt er tilsynelatende impulsive svar og luner. Til gjengjeld står det viktigste mellom linjene hos Hamsun, og han som alltid lar det irrasjonelle herje i mennesket, viser at handlinger - drevet av et uoversiktlig inntrykksapparat - forseglar menneskets liv trinn for trinn; - (Bjørneboe, 1988).

Therese Bjørneboe fanger med denne karakteristikken inn det impresjonistiske ved symbolismen og nyromantikken, og det er svært interessant at symbolistisk dramatik, særlig med Maeterlinck, fikk en renessanse på 1980-tallet, noe som kan være utløst av det tidlige postmoderne teaters søken i tablåkulturen, noe som på mange måter gjaldt symbolismen med sine skyggespill og malte flater. Kritikerens Sverre Mørkhagen ga en svært interessant karakteristik av Rochaix' oppsetting av *Livets spill* på DNS når han brukte metaforen "filosofisk maleri" (Mørkhagen 1988). Da var det særlig idébrytningene som ligger i materialet, samtidig som scenografien til Jean-Claude Maret hadde en sterkt malerisk karakter med sitt tilbaketrunkne hovedhus, fyrtårnet og anelsen av klippene i bakgrunnen. Det er disse klippene som skjuler det marmorbruddet som Hr. Otermans minearbeidere til slutt finner og som tvinger ham til å gå fra sitt løfte til Karenos, om at han uforstyrret skal få sitte å arbeide på avhandlingen sin i tårnet på klippen som viser seg å inneholde marmor. Men Karenos er allerede fortapt i trekantdramaet mellom ham selv, Teresita og telegrafisten Jens Spir. Funnet av marmorforekomsten blir for Karenos det endelige beviset på at i et opprevet samfunn kan man ikke stole på noen, det er begjæret eller mammon som er drivkraften. Så går

hurtigruten på grunn og det kommer rykter om en stor feber, en pest på vei nordfra. Det er en verden foran undergang Hamsun vil vise, en dekadent verden hvor Teresita er en *femme fatale* som frister Kareno med sin erotiske kraft. Det kabaretdramaturgiske grepet reflekterer en slik dekadens side den urbane kabareten eller varieteen var stedet for underholdning og livsnytelse.

### En konklusjon på Knut Hamsuns betydning som dramatiker

Jeg tror at Hamsun som dramatiker ikke kunne få noe gjennombrudd i Norge, nettopp på grunn av at han ikke “feide Ibsen av banen” og at han dermed kom i skyggen av både Ibsen og Ibsen-tradisjonen. Dermed rendyrket han ikke sin dramatiske nerve utover de forsøkene han gjorde. Hans avstandstagen til teatret kan også ha hatt noe med vendingen fra det urbane til det agrikulturelle å gjøre, siden teatret både historisk og i samtiden langt på vei hadde vært en urban kunstart, og dermed også en bærer av den dekadensen som han selv etter hvert tok avstand fra i sin vending fra dyrkelsen av det urbane og storybylivet til det landlige, det arkaiske og patriarkalske.

I sine dramatiske forsøk er Hamsun preget av en søken i sjelelige landskap som tangerer Peter Wessel Zapffes vitalistiske filosofi og symbolistiske anslag, som det i siste instans var opp til regissørene å realisere på en tilsvarende måte. Den sterke psykologisk-realistiske og etter hvert naturalistiske orientering i norsk teater, gjorde det ikke så enkelt for en pre-ekspressiv dramatiker som Hamsun å få et gjennombrudd med sine symbolistiske og landskapspregede dramaer. Dette bidro også til å styrke tesen om at Hamsun ikke fikk til det med å skrive dramtikk, mens det var en stor romanforfatter han egentlig var. Dette får Lars Frode Larsen til å innvende at hans dramtikk er blitt stemodernlig behandlet av litteraturviterne, ut fra en tilbøyelighet til å gi ham rett når Hamsun selv mente at han hadde nådd så mye lengre i andre genre (L. F. Larsen 1987, 19-20).

Det er en kjent sak at Hamsuns romaner er blitt dramatisert og tolket for teater i en lang rekke tilfeller, slik som i den senere tid Yngve Sundvors oppsetting av en dramatisering av *Pan* på Hålogaland Teater (HT) i 2008 i 3D-format og Jon Tombres bearbeidelse av Hamsuns *Feberdigte* på HT i 2009 til musikk av Biosphere/Geir Jensen. I sistnevnte produksjon var billedkunstneren Inghild Karlsen scenograf, og hun hadde laget en scenografi med sorte gipshunder med røde øyne. Hundene var spredt rundt på scenen i Tombres oppsetting, og for hver visning ble det knust en gipshund.

/.../ Det er blitt en fragil, sansemettet forestilling, hvor regissøren økonomiserer på virkemidlene og unngår å gjenta effektene. Derfor er det også for en gangs skyld en Hamsun-forestilling som skjelver i stemmen, og som på helt egne premisser fungerer som dikt. Hamsuns «Feber digte» er naturligvis overspente, men for Jon Trombre er det et insentiv til å riste teatret løs fra småskåren psykologi, til fordel for å la tilskuerne kjenne jeg'ets selvsuggesjon og hypnotiske febertilstand på kroppen” (Bjørneboe i Klassekampen, 9. 5. 2009).

I denne anmeldelsen ligger en konkret referanse til det sjelelige og symbolistiske, nærmest nyromantiske landskap. Om det også reflekterer arktisk drama kan kanskje diskuteres, men jeg vil konkludere med at begrep som arktisk drama og biosofisk vitalisme har gjort det mulig å se hvordan spennet mellom sceniske landskap, arktisk drama og (sub-)polare kontekster gir en bakgrunn for nye dramaturgiske forståelsesmåter – slik at en dermed kan se både Knut Hamsuns dramatiske produksjon såvel som noen av dramatiseringene av hans romaner og dikt som viktig og kunstnerisk

fornyende med tanke på senere ekspresjonistiske, lyriske og minimalistiske tilløp i norsk dramatik.

### Bibliografi:

- Arntzen, Even, ”*Munken Vendt* - på sporet av Knut Hamsuns mytiske estetikk”, i Nils Magne Knutsen, red., *Hamsun i Tromsø. 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*. Hamarøy: Hamsun-Selskapet 1995.
- Arntzen, Even. ”Venstrehåndsarbeider? Noen betraktninger rundt Karen-trilogien”, Even Arntzen, red., *Knut Hamsun og 1890-tallet. 10 foredrag fra Hamsundagene på Hamarøy 2002*, Hamarøy: Hamsun-Selskapet 2002.
- Arntzen, Knut Ove. *Hybrid and Cultural Identity – After the Mainstream*. Arctic Theatre from Scandinavia in a Post-Mainstream Perspective, i Kacke Götrick, red., *Nordic Theatre Studies, Volume 7, Expanding Horizons*, Föreningen Nordiska Teaterforskare, Gideå, 1995.
- Arntzen, Knut Ove. ”Knut Hamsun’s *Play of Life*: In the context of Stanislavsky’s Scenic reception and the interaction with landscape”, lecture PROGRAMMA, International conference, 26-28 March, University of the Humanities, Moskva, 2015. Foredrag under publisering i russisk versjon.
- Bang-Hansen, Kjetil. ”Hamsun, teatret og ’Livet i vold’”, i program til Hamsun-høst, Oslo: Nationaltheatret 1987.
- Bjørneboe, Therese. ”Frisk og severdig Hamsun”, *Arbeiderbladet*, Oslo, 22.1. 1988.
- Bjørneboe, Therese. ”Suggestiv Hamsun”, *Klassekampen*, Oslo, 9.5. 2009,
- Braatøy, Trygve. *Livets Cirkel*. Oslo: Cappelen 1954.
- Fuchs, Ellinor og Una Chauduri, eds, *Land/Scape/Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2005.
- Fløistad, Guttorm. ”Norsk eksistensfilosofi. Et omriss av Peter Wessel Zappfes filosofi om det tragiske”, i *Peter Wessel Zappfe. Dikt og drama*, ved Guttorm Fløistad og Per Fredrik Christiansen. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget 1970.
- Grabowski, Simon. ”Karen in Nordland: A Study of Livets Spil”, *Edda* 21, 1969, 297-321, Oslo 1969.
- Hessen, Dag O. <http://folk.uio.no/hessen/>. nedlastet sist 06.07 2010: *Peter Wessel Zappfe*.(IASS) International Association of Scandinavian Studies, IASS\_abstract\_book 1 pdf for 27. IASS-konferansen: Nordic Drama: Renewal and transgression, 4.-9.08. 2008. University of Gdansk.
- Kolloen, Ingar Sletten. ”Forord” til K. Hamsun, *I Æventyrland*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 2009, 5-13.
- Jensen, Knut Erik. og Viggo Bjarne Kristiansen. *E´du me´ på den? Scener fra revylivet i Nordkapp regissert av Knut Erik Jensen og Viggo Bj. Kristiansen*. Honningsvåg: Nordkapp historie og museumslag 1985.
- Larsen, Lars Frode. ”’...jeg som er Teaterforagter’. Om Knut Hamsuns forhold til teatret”, program til Hamsun-høst, Oslo: Nationaltheatret 1987.
- Mørkhagen, Sverre. ”Tungetaleren Hamsun”. *Dagbladet*, Oslo, 22.1. 1988.
- Rosenqvist, Claes, red. *Artister i norr: bottnisk och nordnorsk teater och underhållning på 1800-talet*, Umeå: Kungl. Skytteanska samfundets handlingar/ utgiven av Etnologiska institutionen vid Umeå universitet samt Kungl. Skytteanska samfundet i Umeå, 2008.

- Ryum, Ulla. *Om den ikke-aristoteliske fortælleteknik. Rapport från seminariet Dramatikern i dialog med sin samtid*, II delen, 4.-11.6. 1982 Reykjavik: Nordiska Teaterkommiteen, Helsingfors 1983: Statens tryckningsanstalt, 2. opplag: Oslo 1986.
- Schumacher, Claude. ed. *Naturalism and symbolism in European theatre 1850-1918*, Cambridge: University Press 1996.
- Schuler, David. "East meets west: Joik-driven dramaturgy and Noh theatre in the Beavivás Sámi Teáhter's production of 'The Frost-Haired and the Dream-Seer'". (IASS) International Association of Scandinavia Studies, IASS\_abstract\_book 1 pdf for 27. IASS-konferansen: Nordic Drama: Renewal and transgression, 4.-9.08. University of Gdansk, 2008,
- Zappfe, Peter Wessel. *Indføring i litterær Dramaturgi*, Oslo: Universitetsforlaget 1961.
- Zapffe, Peter Wessel. "Akademisk fjeldklub, i Spøk og alvor". *Zappfes ettelattet skrifter*. Oslo: Pax Forlag 1998.
- Zappfe, P. W. *Vett og uvett*, red. Peter Wessel Zappfe og Einar K. Aas. Illustrert av Kåre Espolin Johnsen, Oslo: Pax Forlag 1999, først utg. 1942.

### Summary:

In this article I try to define arctic drama in a concrete and metaphorical way by touching upon the dramatic oeuvre of Knut Hamsun. In *Play of Life* Hamsun plays with nature and the polar as topos. The drama, situated in a small market town in the Nordland area of northern Norway, uses coastal nature and culture as a framework. Nature is a driving force in this pre-expressive drama where the mythical enlightens the inner and symbolic dimension of human actions and spiritual conditions. This article will also show how nature is used to reflect the inner world of the characters. I will end with a look into the northern-Norwegian identity, the authorship of Hamsun, and the biosophical dimensions studied by the philosopher Peter Wessel Zappfe.

### Biografi:

Knut Ove Arntzen, f. 1950, professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Publiserte i 2007 boken *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*, Laksevåg: Alvheim og Eide. I 2009 publiserte han som co-redaktør og forfatter *Performance Art by Baktruppen. First Part*, Oslo: Kontur forlag. I 2012 kom *Arktisches Drama und Landschaftsdialoge in szenischer Rezeption: Hamsun, Løveid, Iunker und Fosse – eine andere norwegische Dramatik*, i *Die gegenwart der Bühne, Aktuelles skandinavisches Drama und Theater*, herausgegeben von Karin Hoff, Würzburg: Königshausen und Neumann. Han har også deltatt i forskergruppen Europas grenser ved HF-fakultetet, UiB, og har bidratt til flere publikasjoner, deriblant "Scenic Landscapes and Dialogic Spaces on the Outskirts of Europe: Arctic Drama and Polar Surrealism in the Arts – A Cross-disciplinary Approach", i *Europe and Its Interior Other(s)*, editors Helge Vidar Holm, Sissel Læg Reid, Torgeir Skorgen, Århus: Aarhus University Press 2014.

### Nøkkelord:

Arctic Drama, Landscapes, Biosophical Vitalim, Scenic reception of Knut Hamsun, Spiral Dramaturgy.