

Johan Schimanski

## Hamsuns koloniale nonsens

Lastebåten Rocknes, 17.765 tonn, ble bygget i 2001 for å transportere stein til anlegg på Nordsjøen. Tre år senere, i januar 2004, kantret skipet på vei ut fra norskekysten, i Vatløstrømmen, ikke langt fra Bergen. Skipet var eid av et norsk rederi, Jebsen Management AS, men var flagget ut til Antigua og Barbuda i det karibiske havet. Ombord var 24 filippinere, 3 nederlendere, 2 nordmenn og 1 tysker, tall som raskt kom på bordet i de norske mediene. Andre steder ble mannskapets sammensetning noe vagere rapportert, som i en rapport fra Lloyds som ble lagt ut på internett, der, ifølge én variant, “The ship’s crew was mainly made up of Filipinos, but also included three Dutchmen, two Norwegians and a German, according to Norwegian ship operator Jebsen Management.”<sup>1</sup> Formuleringen bekrefter den fremdeles dominerende bruk av nasjonalitet som klassifikasjonsmetode, en framgangsmåte som av forskjellige grunner og på tross av all globalisering nesten alltid benyttes ved rapportering av ulykker. I tillegg viser den en omgang med tall som lar de filippinske besetningsmedlemene framstå som en udefinert masse.

Lignende representasjonsproblemer dukket også opp i forbindelse med den etterfølgende sjøforklaringen. Losen klarer å redde seg ut av broen og kommer seg opp på skipets kjøll, som nå ligger over vannet. Der ser han en annen overlevende, som i noen avisreferater fra sjøforklaringen utelates helt. I andre gjengis losens beskrivelse av den andre overlevende på forskjellige måter. I referatet fra

---

<sup>1</sup> “Salvage Case – ROCKNES”, Lloyds, <<https://www.lloydsagency.com/Agency/Salvage.nsf/0/cdeef51cfb6d760080256e21004f7b9c?OpenDocument&Click=>>>, nedlastet 8.2.2005.

*Bergens Tidende* brukes benevnningen *filippiner*, i hvert fall ser vedkommende slik ut, og referatet veksler til direkte replikk, slik at journalisten kan overføre ansvaret for formuleringen til losen: “Losen forteller at han så på klokken, men klarte ikke å registrere tiden. 50 meter lenger fremme på kjølen sto et besetningsmedlem. / – Han så ut som en filippiner, hadde i alle fall oransje kjeledress på seg.”<sup>1</sup> I TV 2s nettavis identifiseres den andre som filippiner uten noen tvilsmoment, og det kan nesten se ut som om den innskutte markøren er helt og holdent journalistens ansvar (selv om dette er lite sannsynlig): “Det sto også en annen person (filippiner) 50 meter lenger fremme på skutesiden/kjølen”.<sup>2</sup> På *VG Nett* utelates det etniske tegnet helt: “Det sto en person til oppe på kjølen, cirka 50 meter lenger fremme. Han hadde oransje kjeledress.”<sup>3</sup> Hva losen faktisk sier, er ikke avgjørende her (en los er, som det står å lese i Joseph Conrads *Heart of Darkness*, “trustworthiness personified”<sup>4</sup>); det som er interessant, er måten utsagnene hans framstilles på i de forskjellige nyhetsmediene.<sup>5</sup> Det

---

<sup>1</sup> “Losens kamp for livet” *bt.no*, 27.1.2004 06:00, oppdatert 26.1.2004 22:00 [sic], <<http://www.bt.no/lokalt/bergen/article.jhtml?articleID=229194>>, nedlastet 8.2.2005.

<sup>2</sup> Knut Erik Hareide, “ROCKNES-ULYKKEN: Les hele sjøforklaringen her”, *TV 2 Nettavisen* 26.1.2004 10:47, ny 26.1.2004 16:34, <<http://pub.tv2.no/nettavisen/innenriks/article177650.ece>>, nedlastet 8.2.2005.

<sup>3</sup> Elisabeth Breien Ellingsen, “Losen om de dramatiske minuttene”, *VG Nett* 26.1.2004 kl. 14:40, <<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=211707>>, nedlastet 8.2.2005.

<sup>4</sup> Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, London: Penguin 1983, s. 27.

<sup>5</sup> Sjøfartdirektoratets eget referat kan ikke brukes som en mer sikker kilde til hva losen faktisk sa, da denne er heller ikke ført i ren replikkform. I tillegg til å ha gjennomført indirekte stil i gjengivelsen av losens replikker brukes en eksternt forteller. Her står det at “Vitnet så en person 15 meter lenger fremme og han tror det var en filippiner.” Den oransje kjeledressen mangler helt. – Sjøfartsdirektoratet, <[http://www.sjofartsdir.no/upload/attachment/Vitneforklaringer\\_Rocknes\\_sj\\_forklaring.doc](http://www.sjofartsdir.no/upload/attachment/Vitneforklaringer_Rocknes_sj_forklaring.doc)>, nedlastet 8.2.2005.

framgår av disse forskjellige variantene at det er en usikkerhet om det etniske tegnet “filippiner”, kanskje grunnet forsøk om å være politisk korrekt, altså pga et visst ubehag.

Men også andre ble reddet ut av denne dramatiske situasjonen. Tre av mannskapet, fanget i skipet, ble transportert ut gjennom et hull i skroget. Dette hullet ble skåret ut etter en lengre utveksling av beskjeder på papirlapper. Radiojournalister kommenterte den engelske stavingen på beskjedene, med feil som opptrer som uhyggelige skurringer og fordoblinger i denne overføringen av tegn mellom de filippinske mannskapsmedlemmene og de norske redningstjenesten. Et snev av nonsens – neokolonial nonsens.

Videre bekreftelse på at slike møter på grensen mellom hav og land lett kan få en postkolonial dimensjon finner vi i Homi K. Bhabhas hovedbidrag til den postkoloniale teoriens kanon, boken *The Location of Culture*.<sup>1</sup> I innledningen viser han til fotokunstneren Alan Sekula og hans arbeider om havn som uttrykk for en “ny” global verdensorden, hvor ”the borderline condition of cultural translation” (8) står sentralt.<sup>2</sup> Med ”borderline condition” viser Bhabha til noe som skjer på grenser, f.eks. i havner, og samtidig (ved bruk av en betegnelse fra psykologien) i en tilstand utenfor samfunnets fornuft. Han siterer fra Sekula:<sup>3</sup>

Things are more confused now. A scratchy recording of the Norwegian national anthem blares out from a loudspeaker at the Sailor’s Home on the bluff above the channel. The container ship being greeted flies a Bahamian flag of convenience. It was built by Koreans working long hours in

---

<sup>1</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994).

<sup>2</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, s. 8.

<sup>3</sup> Bhabha siterer fra Sekulas manus til *Fish Story*. Det er noen små endringer i den utgitte boken, i hvert fall i 2. utgave (Düsseldorf: Richter, 2002) – f.eks. ”Sailors’ Church” istedenfor ”Sailor’s Home”.

the giant shipyards of Ulsan. The underpaid and the understaffed crew could be Salvadorean or Filipino. Only the Captain hears a familiar melody. (8)

Deretter kommenterer Bhabha:

Norway's nationalist nostalgia cannot drown out the babel on the bluff. Transnational capitalism and the impoverishment of the Third World certainly create the chains of circumstance that incarcerate the Salvadorean or the Filipino/a. In their cultural passage, hither and thither, as migrant workers, part of the massive economic and political diaspora of the modern world, they embody the Benjaminian 'present': that moment blasted out of the continuum of history. Such conditions of cultural displacement and social discrimination – where political survivors become the best historical witnesses – are the grounds on which Frantz Fanon, the Martinican psychoanalyst and participant in the Algerian revolution, locates an agency of empowerment: [...] (8)

I scenen som Bhabha plukker fram fra Sekula, finner vi en ny overføring av tegn, denne gang fra nordmenn til filippinske arbeidere: de skurrbelagte tonene til Norges nasjonalsang, skrevet i 1859 av Bjørnstjerne Bjørnson. Scenen gir noen av de samme assosiasjonene som de som blir gitt av Rocknes-historiene. Den norsk nasjonalidentiteten møter sin skjulte medvirkning i et neokolonialt økonomisk system; den konfronteres med en Babel av andre språk. Et felles sted kommer til syne, en tilstand hvor en er ute av ledd og feilplassert, hvor en beveger seg i en stadig hvileløs hit-og-dit, hvor det en hører, er nonsens. Beskjedene feilstaves, nasjonalsangen blir ikke gjenkjent. Bhabha antyder at denne tilstanden kan bare finne sted på grensen, og i begge disse tilfellene er det snakk om en fysisk grense, grensen mellom land og hav.

På dette stedet som alltid forholder seg til andre steder, finnes det en mulighet om noe hinsides den tingliggjøringen som er en del av arbeidets logikk innenfor dette systemet; noe "beyond the instrumental hypothesis" (9). Som vanlig hos Bhabha blir migranten ikke bare et offer, men også en mulighet; migrantens stilling gir en privilegert og kraftgivende innsikt i et hinsides. Dette hinsides (og her viser han til Fanon) utgjøres av en verden av oppmerksomhet og gjensidig anerkjennelse. Samtidig, i disse konfrontasjonene med neokolonial medvirking og med uhyggelig nonsens, i havnene og på kysten, høres vage ekkoer av Mr Kurtz' "The horror! The horror!" på Marlows utgående skip i Conrads *Heart of Darkness* (1899). I Bhabhas utlegging av Conrads bidrag til den tidlige modernismen senere i *The Location of Culture* vektlegger han dens respons til arbeidets natur i den moderne verden, i dette tilfellet i den "gamle" globale verdensordenen, den koloniale verden. Arbeid utgjør her en "medium of recognition for the colonial subject" – hvor det koloniale subjekt er Marlow, som må omforme kolonial ekspansjon til en misjon, et ærlig og stillferdig arbeid, for at den skal anerkjennes og få legitimitet. Men det koloniale arbeidet oppløses i "the language of a colonial nonsense that displaces those dualities in which the colonial space is traditionally divided: nature/culture, chaos/civility."<sup>1</sup>

### **Tekstens rom**

Knut Hamsun vokste opp i Nord-Norge, men ble etter hvert en vandrer noe i stil med Bhabhas privilegerte postkoloniale migranter. I 1890, da hans viktigste verk *Sult* ble utgitt, hadde Hamsun allerede bodd i den norske hovedstaden Kristiania, i den danske hovedstaden København, og i metropolen Chicago. I etterhånd viser det seg å være *Sult* som gjør at Hamsuns stilling innenfor den europeiske litteraturhistorien som en portalgestalt til modernismen kan etableres, både gjennom tematikk og form. Den

---

<sup>1</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, s. 124.

preges – som så ofte hos Hamsun – av en Nietzscheansk veksling mellom lidelse gjennom ytre, sosialt press, og en fantastisk megalomani. *Sult*-hovedpersonen lever et liv av hverdagslige intensiteter, på en og samme tid observerende og følelsesladet, subtil og overdrevet. I en høst og en vinter i Kristiania, i tekstens 4 “stykker”, følger vi heltens bevegelser og sansninger. Vi tar del i hans for det meste frustrerte forsøk på å skaffe seg arbeid (og dermed mat), å skrive litteratur (et form for arbeid), og å bli kjent med kvinnen som han gir det hemmelighetsfulle navnet Ylajali. Alle disse forsøk frustreres fordi det er byen som har kontroll over ham, og ikke han over byen. Dvs. inntil han en kveld forlater byen i det han går ombord på et skip i byens havn og rømmer over grensen mellom land og hav.

Den samtidige Hamsun-forskningen – og her tenker jeg på den litteraturvitenskapelige og ikke den biografiske varianten – er opptatt først og fremst av to aspekter ved hans arbeider: *rom* og *narrasjon*. Det sistnevnte – særlig når det gjelder forholdet mellom den fortellende forfatteren og leseren – blir i tillegg tildels beskrevet i termer av det førstnevnte.<sup>1</sup> Når rom er hovedtema, fokuseres det på teksten som en beskrivelse eller en representasjon av rom: *rommet i teksten*. Når narrasjon er tema, fokuseres det på det mediale rom som oppstår mellom leseren og teksten som fysisk objekt: *teksten i rommet*. Men skillet mellom det rommet den representerer (*det representerte rommet*) og det rommet representasjonen tar (*representasjonsrommet*), er et skille som kan krysses.<sup>2</sup> Dette skjer når representasjonsrommet tematiseres,

---

<sup>1</sup> Se særlig Erik Bjerck Hagen, “Frihet, spacialitet og tekstualitet i Hamsun: Noen spekulasjoner om «Dronningen av Saba», *Børn av Tiden*, og *Ringens sluttet*”, *Agora* 1-2 (1999): 67-95.

<sup>2</sup> Skillet har mye til felles med den Tone Selboes gjør mellom “byen som sted og scene” og “byen som artikulasjon”. – Tone Selboe, “Byens betydning i *Sult*”, i *Hamsun i Tromsø II: Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999*, red. Even Arntzen, Nils Magne

direkte eller allegorisk, i det representerte rommet. Et eksempel kommer til syne når Atle Skaftun forklarer den symbolske funksjonen til jernbanereisen i kortteksten “Dronningen af Saba” (1892).<sup>1</sup> Den blir ikke bare et tegn på heltens seksuelle begjær, men også på leserens narrative begjær, slik det foldes ut i det mediale representasjonsrommet som teksten utgjør.

Undersøkelser av rommet i Hamsuns tekster viser oftest enten til Bakhtins teorier om dialogisitet og kronotoper eller til eldre diskusjoner om formens rom i modernismeforskningen. Men andre tilnæringsmåter er nå blitt aktuelle, tilnæringsmåter som henter ledetråder fra urbanitetsstudier, fra flanørteori, fra mediastudier og fra postkolonialismen. To eksempler kan nevnes. Det første er arbeidet til Tone Selboe, som i en undersøkelse av byrommet i *Sult* fokuserer på hovedpersonens rolle som flanør, altså som gatevandrere av typen vi gjerne møter hos Baudelaire og hos Balzac.<sup>2</sup> Nå er ikke *Sult*-hovedpersonen noe klassisk eksempel på en flanør. Som Selboe påpeker er hans bevegelser gjennom byrommet styrt mer av umiddelbare behov og frustrasjoner enn av det opphøyde status som flanøren gjerne har som suveren konsument av gatens *show*. Men *Sult*-hovedpersonen kroppsliggjør bildet på den “skrivende flanøren”, i hans ønske om å skape stor kunst i konfrontasjon og konflikt med byens kommersialisme. Det er her Selboe velger å flytte fokus vekk fra hovedpersonens karakter til Kristianias karakter som *by* heller enn *storby*.<sup>3</sup> Hoved-

---

Knutsen og Henning Howlid Wærp (Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 1999): 133-53, s. 133.

<sup>1</sup> Atle Skaftun, “Begjær og metafiksjon i Knut Hamsuns novelle «Dronningen av Saba»”, i *Mangfold og spenninger: Forfattere og forskere om litteratur*, red. Ragnhild Engelskjøn (Stamsund: Orkana forlag, 1998): 132-46.

<sup>2</sup> Selboe, “Byens betydning i *Sult*”. En tidlig behandling av flanøren hos Hamsun er å finne hos Peter Kirkegaard, *Knut Hamsun som modernist* ([København]: Medusa, 1975).

<sup>3</sup> Selboe, “Byens betydning i *Sult*”, ss. 135-6.

personens problem er at han opptrer som om han er i en storby, mens han i virkelighet befinner seg i en by. Han forsøker å avpersonalisere seg i en by der alle har et ansikt.

Denne tankegangen ligner på den som Mark Sandberg legger ut på eksemplarisk nyhistoristisk måte i en artikkel om reklamens funksjon i *Sult*.<sup>1</sup> Sandberg skiller mellom en eldre type stedsbunden reklame (“her kan du kjøpe margarin”) og en moderne bevegelig reklame (“kjøp margarin”). Her viser Kristiania seg å være en liten, forsinket by hvor reklamen bare delvis har oppnådd den moderne bevegeligheten i stil med den reklamen Hamsun hadde erfaring med fra storbyen Chicago. For Sandberg er *Sult* altså en måte å skrive seg inn i en posisjon på grensen mellom et større og et mindre samfunn. *Sult* er ikke bare en roman om Kristiania, den er også en roman om Chicago. Som i Selboes analyse havner hovedpersonen i en mellomposisjon, der han er *ute av ledd* i forhold til hierarkiet by–storby og tilsvarende faser i modernitetens utvikling.

### **Grensepoetikk**

For å koble disse nye tilnæringsmåter til Hamsuns tekst sammen med mine innledende emblemer Rocknes og Bhabha vil jeg vise til grensen, og grensen som en figur for det å stå på et sted i mellom to kulturer med tilhørende makthierarkier. Hamsun er fascinert av ”grensefigurar og grensestasjonar”, skriver Atle Kittang i sin studie *Luft, vind, ingenting*. I tillegg til å vise flere ganger til møtet

---

<sup>1</sup> Mark B. Sandberg, “Writing on the Wall: The Language of Advertising in Knut Hamsun’s *Sult*”, *Scandinavian Studies* 71.3 (1999): 265-296. – Sandberg videreutvikler argumenter som er å finne hos Julie K. Cease, “Semiotics, City, *Sult*: Hamsun’s Text of «Hunger»”, *Edda* 2 (1992): 136-46; og hans argumenter utvikles så videre i mediateoretisk retning av Erik Østerud, “Modernitet og medialitet: Knut Hamsuns *Sult* og *Victoria* i lys av den tyske medieforskeren Friedrich A. Kittlers *Aufschreibesysteme 1800/1900*”, *Edda* 1 (2002): 39-62.



mellom land og hav som grense i sin *Sult*-analyse, ser Kittang også grensen som et motiv som svarer til det for ham sentrale tekstuelle grep hos Hamsun, den hvileløse ironien.<sup>1</sup> Ironi og en grensekryssende stedsløshet er funksjoner av hverandre.<sup>2</sup>

[...] den typiske Hamsun-helten gjennom heile forfatterskapen er Vandraren, mennesket utan heimstavn som lever i kraft av ei kvilelaus rørsle mellom verkets geografiske, moralske og eksistensielle «stader», i eit permanent symbolsk grenseland [...]

Her vil jeg se nærmere på grensen i *Sult* også som kulturelt fenomen. For å legge den ut tar jeg i bruk en grensepoetisk analyse, altså en analyse som bringer sammen tekstuelle grenser (grenser i representasjonsrommet) og topografiske grenser (grenser i det representerte rommet), for å kunne si noe om de symbolske grensene eller forskjellene vi ofte møter i litterære verk, f.eks. grensene mellom outsider og borger, mann og kvinne, fattig og rik, sult og arbeid, osv. Jeg har tidligere foretatt en slik analyse av Hamsuns korttekst “Dronningen af Saba” (1892),<sup>3</sup> og jeg vil innledningsvis hente ut noen sentrale momenter fra denne lesningen for å forberede lesningen av den ikke urelaterte teksten *Sult*. 1) I kortteksten forfølger hovedpersonen en kvinne som han tilskriver en orientalsk identitet, navnet “Dronningen av Saba”, og i *Sult* beskrives kvinnen hovedpersonen vil forføre som den orientalske prinsessen Ylajali. 2) Kortteksten handler blant annet om forvirrede vandring i kystbyen Kalmar, og *Sult* om like forvirrede vandring i kystbyen Kristiania. 3) I kortteksten inntar

---

<sup>1</sup> Atle Kittang, *Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*, 2. utg. (Oslo: Gyldendal, 1996), s. 13.

<sup>2</sup> Kittang, *Luft, vind, ingenting*, s. 25.

<sup>3</sup> Johan Schimanski, “Den litterære grensen: Knut Hamsuns ‘Dronningen af Saba’”, i *Att forska om gränser*, red. José L. Ramírez (Stockholm: Nordregio, 2001): 141-170, <<http://www.nordregio.se/Files/r0103p141.pdf>>.

hovedpersonen en fiktiv subjektposisjon som historiker, slik også *Sult*-hovedpersonen skaper seg om til flere forskjellige fiktive identiteter. 4) Det håpløse strevet i kortteksten etter å finne mening i (for hovedpersonen) meningsløse ord som *Golfyta*, speiler *Sult*-hovedpersonens søken etter mening i ordet *Kubooa*, et nonsensord som han selv har funnet på.

I *Sult* er de viktigste *topografiske* grensene de der hovedpersonen rører ved byens ytre grenser (her behandler jeg ikke småskalagrensene som utgjøres av mur og vegger). På landsiden, på grensen mellom hovedstad og landet, finner vi kirkegårdene og Bogstadskogen. På havsiden, på grensen mellom nasjon og utland – Archangelsk, Leeds, Cadiz, København, USA – finner vi havnen og skipene. De viktigste *tekstuelle* grensene er de der leseren trer inn i verket og trer ut av verket – bokens begynnelse og slutt – samt grensene mellom de fire stykkene som boken utgjøres av. Jeg har allerede nevnt noen av de viktigste *symbolske* grensene i *Sult*; en av dem er sultgrensen eller fattigdomsgrensen. Flere har påpekt at periodene med sult og fattigdom i hovedpersonens liv avgrenses av teksten, av begynnelsene og sluttene på hver av de fire stykkene i boken. Hver del slutter med at hovedpersonen finner penger eller arbeid slik at han overlever. Fortellingen gjenopptas når han kommer under sult/fattigdomsgrensen igjen.

Skrivegrensen, altså forskjellen mellom det å skrive og det ikke å skrive, territorialiseres av byens grenser. For det meste skriver hovedpersonen i parker og på kirkegårder, og så senere etter at han forlater Kristiania (og Norge), i livet etter bokens slutt, som ikke beskrives. Mellom disse tekstuelle grensene finner vi en kontinuerlig serie med overtredelser, en episodisk, gjentakende struktur som allerede Georg Brandes anså som monoton.<sup>1</sup> Denne serien er det som holder boken sammen, i mangel av en helhetlig

---

<sup>1</sup> Lars Frode Larsen, *Radikaleren* (Oslo: Schibsted, 2001), s. 326.

handling som kan forklare hvorfor boken slutter akkurat der den slutter.<sup>1</sup>

### **Den nasjonale grensen**

Dermed er jeg framme ved bokens slutt, dens siste avsnitt og setning:<sup>2</sup>

Ude i Fjorden retted jeg mig op engang, vaad af Feber og Mathed, saa indad mod Land og sagde Farvel for denne Gang til Byen, til Kristiania, hvor Vinduerne lyste saa blankt fra alle Hjem. (333)

Slik krysser leseren bokens siste grense, i det hovedpersonen på bestemt vis krysser byens grenser og Norges kystgrense. I en underlig omvendning krysser hovedpersonen også grensen mellom det å ikke skrive og det å skrive. Tidligere har de fleste som har befattet seg med *Sult*, vært enige om at boken handler om skriftens umulighet, men med en ny følsomhet for fortellerstruktur og mediale allegorier blir det klarere at boken også handler om skriftens mulighet. Selboe påpeker at bl.a. bokens innledende avsnitt/setning ("Det var i den Tid, jeg gik omkring og sulted i Kristiania, denne forunderlige By, som ingen forlader, før han har faaet Mærker af den . . .") tilsier at selv om "memoreringen av

---

<sup>1</sup> Sml. Per Thomas Andersens diskusjon av gjentakelsen i *Sult* i "Repetisjonens funksjon i Jan Kjærstads *Homo Falsus*", ss. 315-7, 323; Erik Østeruds kommentar om alle møtene/ikke-møtene i romanen – "Det kunne ha vært flere eller færre uten at det hadde endret noe vesentlig ved romanen" – i "Modernitet og medialitet", s. 49; og Knut Brynhildsvolls kommentar om sluttens vilkårlighet i *Sult, sprell og Altmulig: Alte und neue Studien zu Knut Hamsuns antipsychologischer Romankunst* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1998), s. 28. Brynhildsvoll karakteriserer også *Sults* struktur som "zyklisch-seriell" – "syklisk-seriell" – og mener at denne strukturen har mye til felles med Nietzsches tanke om en evig tilbakekomst (ss. 78-9).

<sup>2</sup> Alle sitater fra *Sult* er fra førsteutgaven (København: P. G. Philipsens Forlag, 1890), der andre utgaver ikke er angitt.

fortiden framkaller opplevelsen av samtidighet”, så er det ”en avstand mellom fortellende og opplevende jeg.”<sup>1</sup> Den videre implikasjonen er at denne boken må ha vært skrevet av hovedpersonen, og altså at hovedpersonen har klart å skrive, og det etter at han har forlatt Kristiania: ”det er først når byen forlates, at fortellingen om den kan begynne.”<sup>2</sup> Selboe bruker også bokens siste setning som et ledd i sitt argument om at grunnen til at hovedpersonen ikke får skrevet dette verket mens han er i Kristiania, er at han der befinner seg ansikt til ansikt med et borgerskap som bare vil ha den kommersialiserte teksten, og ikke det kunstneriske arbeidet.<sup>3</sup> Lyset som skinner i “alle Hjem” blir til et symbol på dette borgerskapet. Her kan en i tillegg spore en allusjon til de “tusen hjem” i første og siste strofe av den tidligere nevnte nasjonalsangen til Bjørnson. Bjørnsons blikk er også fra havet, eller i hvert fall over havet, men der ”landet [...] stiger frem” i nasjonalsangen, svinner det hen i *Sult*. Uansett vil jeg insistere på at hovedpersonen ikke bare forlater Kristiania, men også Norge.

---

<sup>1</sup> Selboe, “Byens betydning i Sult”, s. 137.

<sup>2</sup> Selboe, “Byens betydning i Sult”, s. 151. Rolf Nyboe Nettum skriver om hovedpersonens underforståtte trussel i bokens siste setning om å gjeninnta byen: “Holder vi oss strengt til fiksjonen, opplever vi SULT-heltens revansj: det er han som skriver kunstverket om seg selv.” – Rolf Nyboe Nettum, *Konflikt og visjon: Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912* (Oslo: Gyldendal, 1970), s. 103. Sml. også Brynhildsvoll, *Sult, sprell og Altmulig*, ss. 24, 28; Thomas Fechner-Smarsly, *Die Wiederkehr der Zeichen: Eine psychoanalytische Studie zu Knut Hamsuns »Hunger«* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1991), ss. 77-8, 196; Kirkegaard, *Knut Hamsun som modernist*, ss. 142, 172; og Kjell R. Soleim, “Kristianas merke: En studie i Hamsuns *Sult*”, *Edda* 2 (1987): 141-156, s. 142.

<sup>3</sup> Selboe, “Byens betydning i Sult”, ss. 150-1. Sml. Kirkegaard, *Knut Hamsun som modernist*, ss. 149-50.

Grensen mellom land og hav representeres også på andre måter som en nasjonal grense. Hovedpersonen går ombord i barken med det eksotiske navnet “Copégoro” og med russisk flagg, etter en samtale med en som snakker svensk (331) og som må ”vel”, i senere utgaver av boken, være finne.<sup>1</sup> Samtalen kan minne om den type samtale som skjer ved nasjonale grenser, der grensens motstand personifiseres av en i maktposisjon: kapteinen er grensevokter. Altså nevnes grensen flere steder, og ikke bare i den avsluttende setningen. Som ofte skjer ved grensekrysninger, blir grensen fordelt ut i flere punktuelle overganger og mister sin entydighet. Hvor befinner egentlig grensen mellom land og hav seg? Er det ute i fjorden, en slags vestibyle mellom land og hav? Er det i havnen, på “Jærnbanebryggen” (330), der han “traadte op paa Landgangen og skræved ombord” (331), og dermed krysset grensen mellom kai og skip?

Eller har hovedpersonen allerede krysset den nasjonale grensen? Denne grensen nevnes eksplisitt bare én gang i boken, og det bare tre sider fra slutten, der hovedpersonen forsøker å forklare for kakekonen hvorfor han kan ta kaker fra henne uten å betale noe, når han tidligere en gang har gitt henne noen penger i gave:

---

<sup>1</sup> I førsteutgaven står det at “Han talte Svensk” (331). I senere utgaver står det i tillegg “Saa var han vel finne, tænker jeg.” – Knut Hamsun, *Samlede Romaner* (Oslo: Gyldendal, 1932), Bd I, s. 180. – Hadle Oftedal Andersen påpeker rimeligheten ved hovedpersonens antakelse om at mannen er finne, ut fra at mange finner har svensk som morsmål eller som andrespråk, pluss det faktum at Finland var på denne tid underlagt Russland. – Hadle Oftedal Andersen, “Hamsuns finske ironi: Hva om ‘Kubooa’ og ‘Ylajali’ ikke var meningsløse lydsammensetninger? Hva om de for eksempel betydde ‘Ormetre’ og ‘Den som går eller stiger over?’” i *Spegelsalen: Artiklar om norsk litteratur* (Helsingfors: Avdelingen för nordisk litteratur/Nordica, Helsingfors Universitet, [2000]): 142-60, ss. 153-4.

Jeg greb til andre Midler, talte skarpt og frabad mig Vrøvl. Havde det aldrig hændt, at nogen anden havde betalt hende i Forskud paa lignende Maade? spurgte jeg. Jeg mente naturligvis Folk, som havde god Raad, for Eksempel nogen af Konsulerne? Aldrig? Ja, det kunde ikke jeg undgælde for, at det var en hende fremmed Omgangsmaade. Det var Skik og Brug i Udlandet. Hun havde kanske aldrig været udenfor Landets Grændser? Nej, ser De der! Da kunde hun slet ikke tale med i denne Sag . . . . Og jeg tog efter flere Kager paa Bordet. (327)

Scenen er et eksempel på en stadig gjentatt kontrastering mellom ham selv som kosmopolitt og byboerne som provinsielle, jamfør den flere ganger siterte observasjonen om “Disse nøjsomme, sukkertøjspisende Studenter, som mente at skeje europæisk ud, naar de fik klappe en Sypige paa Maven!” (172).<sup>1</sup> Flere kvinner i romanen – kakekonen, sypikene, den orientaliserte Ylajali – utgjør i dette skjemaet en grense mellom det provinsielle og det kosmopolitiske, mellom Norge og utlandet. Det å krysse den nasjonale grensen blir en normovertredelse, en frekkhet som bare kan oppnås i et av hovedpersonens mer maniske øyeblikk. Grensekrysningen gjennomføres ved hjelp av fiksjoner, som når hovedpersonen forsøker å lure kakekonen, eller som når han tar av seg brillene for å forsterke inntrykket overfor kapteinen om at han klarer arbeidet om bord i båten (331).<sup>2</sup>

Grensekryssinger mellom Norge og utlandet dukker ikke bare opp tidligere i romanen som underforståtte handlinger, men også som en gjentatt fantasi fra hovedpersonens sin side. Disse fantasiene

---

<sup>1</sup> Allerede i den andre utgaven (Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag, 1899) er “Maven” blitt til “Brystet” (s. 161). – Ståle Dingstad, “Om *Sult* (1890) - og andre tekster med samme tittel”, *Edda* 1 (1998): 30-38, s. 33.

<sup>2</sup> Sluttscenen involverer også en kroppslig grenseovertrødelse, der hovedpersonen skreiver ombord i skipet – uten invitasjon – og tvinger seg inn på kapteinen: “»Godt!« sagde jeg og tvang meg ind paa Manden.” (332)

knyttes til Ylajali og til skipene på havnen. Han sitter på en benk på Jærnbanebryggen (samme brygge der han senere finner skipet Copégoro):

En døsig Ro overkom mig saa, en behagelig Mathed, som jeg ikke gjorde Modstand mod. Mørket var bleven lidt tykkere, en liden Bris fured i Sjøens Perlemor; Skibene, hvis Master jeg saa mod Himlen, saa ud med sine sorte Skrog som lydløse Uhyrer, der rejste Børster og laa og vented paa mig. Jeg havde ingen Smærte, min Sult havde stumpet den af; i dens Sted følte jeg mig behageligt tom, uberørt af alting omkring mig og glad over at være uset af alle. (93)

Så havner han i en dagdrøm eller hallusinasjon:

Og de dunkle Uhyrer derude vilde suge mig til sig, naar Natten kom, og de vilde bringe mig langt over Hav og gennem fremmede Land, hvor ikke Mennesker bo. Og de vilde bringe mig til Prinsesse Ylajalis Slot, der en uanet Herlighed venter mig, større end nogen Menneskers er. Og hun selv vilde sidde i en straalende Sal, hvor alt er af Amatyst, i en Trone af gule Roser, og række Haanden ud mod mig, naar jeg stiger ind, hilse og raabe Velkommen, naar jeg nærmer mig og knæler: Velkommen, Ridder, til mig og mit Land! (94)

Fantasien går over til en mer erotisk beskrivelse, holdt i samme eventyrtone.<sup>1</sup> Denne drømmeflukt om skipene og Ylajali blir klarest formulert som topografisk fantasi av Knut Brynhildsvoll i

---

<sup>1</sup> Kittang finner en grunnleggende sammenheng mellom fantasien i *Sult* og grensen mellom land og hav: “Det er nemlig ved *hamna*, i nærleiken av havet og skipa, at dei aller fleste fantasiimpulsane hans bryt gjennom” (s. 52). Det ville være nærliggende å bruke Kittangs diskusjon om fantasiens plass i *Sult* som utgangspunkt for en belysning av Franco Morettis tese om grensen i den litterære diskursen: “Near the border, figurality goes up.” – Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900* (London: Verso, 1998), s. 45.

sin bok *Sult, sprell og Altmulig*, der han betegner den som varsel om en ”transozeanischen Erfahrung”, en (løst oversatt) ”oversjøisk erfaring”, som skal komme i stand ved bokens slutt.<sup>1</sup> Den uttrykker også en *hinsides* i Bhabhas forstand, full av respekt og anerkjennelse.

### “noget i mit Tonefald”

Det er en tydelig markert forbindelse mellom begynnelse og slutt i *Sult*. Forbindelsen er delvis grunnlagt i tekstuelle symmetrier, i det prikkene som avslutter første avsnitt kan kobles til prikkene som avslutter nestsiste avsnitt (“Saa satte han mig til Arbejde . . .”, 333) og som dermed kommer rett før siste avsnitt. Maskemotivet med å fjerne briller for å få seg en jobb, en strategi som ikke lykkes hos Brandkorpset på fjerde side, lykkes hos mannen på båten to sider fra slutten (331). Kystgrensen som dominerer de siste sidene, antydes allerede i den “Bekendtgørelse fra Fyrdirektøren” som hovedpersonen ser tapetsert på veggen på kvisten hans idet han våkner opp. Men forbindelsen ligger også klar som et bilde av helheten i en del av helheten eller en *mise en abîme*, allerede i første avsnitt.<sup>2</sup> Her er tiden som hovedpersonen tilbringer sultende i Kristiania, innlemmet, både i dette første avsnittet og i prikkene som følger den. Prikkene representerer disse “Mærker” som innledningen nevner, og er i seg selv en representasjon av tekstens helhet i dens gjentakende og monotone mønster, og som Julie K. Cease sier, ”the entire performance of *Sult* might be read as an attempt to negotiate the spaces established

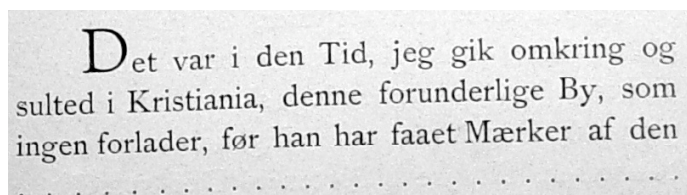
---

<sup>1</sup> Brynhildsvoll, *Sult, sprell og Altmulig*, s. 24 (se også ss. 22-3, 86-8). Brynhildsvoll mener at Hamsun framviser en hang til sivilisasjonsflukt ikke ulik den som utføres av Rimbaud og Gauguin (s. 88) – begge disse involverer migrasjon til koloniale landskaper. En kunne også nevne havdiktene til Baudelaire og Mallarmé. De førstnevnte vises til hos Peter Kirkegaard, *Knut Hamsun som modernist*, ss. 110-1.

<sup>2</sup> Sml. Selboe, “Byens betydning i *Sult*”, s. 133.



and held open by those marks.”<sup>1</sup> Men prikkene danner også en tekstuell grense, en grense som sees klart i første utgave, i de 27 prikkene som danner en skillelinje mellom første avsnitt og resten av boken, jamfør følgende reproduksjon:<sup>2</sup>



Det var i den Tid, jeg gik omkring og sulted i Kristiania, denne forunderlige By, som ingen forlader, før han har faaet Mærker af den  
.....

(1)

Samtidig som denne grensen er en representasjon av helheten, er den også en versjon av bokens yttergrense. Bokens første tekstuelle grense er blitt foldet inn, og bokens fortelling begynner igjen i og med oppvåkningen i andre avsnitt. På lignende måte er den typografiske ellipsen (". . .") som markerer skillet mellom nestsiste og siste avsnitt i boken en innfoldet versjon av bokens siste tekstuelle grense. Hvor slutter bokens fortelling om byen, og hvor begynner fortellingen om selve fortellerhandlingen? På samme måte som grensen mellom land og hav blir de tekstuelle grensene fordelt ut i flere punktnedslag. En kunne også argumentere for at bokens egentlige fortelling – en fortelling om gjentatt ydmykelse og overmøte i Kristiania – slutter allerede i overgangen fra 1) beskrivelsen av hovedpersonens vandring ned til bryggen til 2) samtalen med skipskapteinen (331).

Disse symmetriene og gjentakelsene inviterer til å ettersøke en topografisk grensekryssing ved tekstens begynnelse som kan svare til den som finner sted ved tekstens slutt. Tidligere analyser av tekstens begynnelse har fokusert på hovedpersonens oppvåkning,

---

<sup>1</sup> Cease, "Semiotics, City, *Sult*", s. 138.

<sup>2</sup> I senere utgaver har prikkene blitt noe reduserte i antall.

det at han kommer til bevissthet, samt eventuelt det at han kommer seg ut av kvisten og gir seg hen i gatelivet. Her vil jeg gi oppmerksomhet til en grensekryssing som beskrives bare indirekte og på en upålitelig måte, og lese Atle Kittangs observasjon om at hovedpersonen er “så å seie utan fortid” med vekt på ordene ”så å seie”.<sup>1</sup> Enten kommer hovedpersonen fra byen og har vært der hele tiden, eller han kommer utenfra, og har ved et eller annet tidspunkt krysset byens grense akkurat slik han krysser den igjen ved bokens slutt. Første avsnitt antyder en bestemt “Tid” der han har sultet i Kristiania, men det utelukker ikke at han har vært der hele livet. Men opphav et annet sted fra fastslås ikke langt inn i romanen, der den gamle blinde forteller han: “Forresten havde han straks hørt, at jeg var fremmed; der var noget i mit Tonefald, som sagde ham det.” (34). Stoler vi på den blinde, må vi anta at hovedpersonen selv er en fremmed i byen, og ikke bare i metafysisk forstand.<sup>2</sup> Dialekten er ikke den lokale. Muligens kommer hovedpersonen, som Hamsun selv, fra en provins som Nord-Norge; muligens befinner vi oss nå “egentlig” i Chicago eller København.

I en lesning hvor hovedpersonen er en variant av “mannen fra provinsen”, er Kristiania ikke bare en kystby, lagt ved den nasjonale grensen, altså ved kystgrensen, men også i seg selv en grensesone. Hovedpersonen må krysse denne grensesonen for å kunne forlate Norge. Som Kalmar i “Dronningen af Saba”, er denne grensesonen et mellomrom, et forvirringens sted, det som

---

<sup>1</sup> Kittang, *Luft, vind, ingenting*, s. 36. – For en oversikt over hva hovedpersonen nevner om fortiden sin, se Nettum, *Konflikt og visjon*, s. 62.

<sup>2</sup> James McFarlane skriver at vi har her å gjøre med litteraturens typiske “unge mann fra provinsen”, men i følelsmessig heller enn geografisk eller sosial forstand. Jeg vil altså redde den geografiske dimensjonen. – James McFarlane, “The Whisper of the Blood: A Study of Knut Hamsun’s Early Novels”, *PLMA* 71.4 (1956): 563-594, ss. 573-4.

både Peter Kirkegaard og Einar Eggen beskriver som en ”labyrinth”.<sup>1</sup>

### **Postkolonial *Sult***

Etter denne presentasjon av *Sult* som en bok som ikke bare omhandler metafysiske, men også geografiske grenseganger, er det mulig å vende tilbake til det postkoloniale perspektivet annonsert i åpningseksemplene. En postkolonial lesning av *Sult* fordrer først noen utfordrende spørsmål – som f.eks. “Kan norsk litteratur være postkolonial litteratur?” – pluss noen innledende postkoloniale kommentarer angående representasjonsproblemet.

Svaret på spørsmålet “Kan norsk litteratur være postkolonial litteratur?” er naturligvis ja, i hvert fall i den grad det føles meningsfullt å sammenligne 1) den norske litteraturens forhold til det at Norge har vært under dansk og delvis svensk styre med 2) det forholdet litteratur fra de ”klassiske” tidligere europeiske kolonier har til historisk styre utenfra.<sup>2</sup> Dette er en måte å bringe innsikter fra postkolonial teori til de underliggende samtalene om språklig

---

<sup>1</sup> Kirkegaard, *Knut Hamsun som modernist*, s. 154; Einar Eggen, “Mennesket og tingene: Hamsuns *Sult* og ‘den nye roman’”, *Norsk Litterær Årbok* (1966): 82-106, ss. 100-102.

<sup>2</sup> Selv vil jeg definere kolonialisme som en ideologi som underbygger og legitimerer forskjellige former for territoriale krav på avstand, enten “bosetting utenfor” eller “styre utenfra”. Begrep som koloni, kolonial, kolonialistisk, kolonisering, kolonialisme kan naturligvis brukes metaforisk om symbolsk rom (i motsetning til fysiske territorier). Jeg aksepterer også et begrep som “intern kolonialisme” – først foreslått av Michael Hechter i *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development, 1536-1966* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975) – som forlengelse av kolonialismebegrepet. Jeg mener det er legitimt å snakke om en “klassisk” kolonialisme, forbundet med en bestemt form for europeisk stormaktskolonialisme i siste del av 1800-tallet, men er enig med de kolonialismeteorikere som mener at en ikke kan begrense begrepet til å gjelde bare denne formen for kolonialisme og dermed utelukke andre former som forekommer til andre tider.

identitet, nasjonsbygging og modernisering som preger norsk litteratur fra 1700-tallet og framover – utvilsomt viktige i utviklingen av Knut Hamsuns egen poetikk. Men spørsmålet “Kan norsk litteratur være postkolonial litteratur?” er lite nyansert, ikke minst fordi begrepet “postkolonial” viser seg ved erfaring vanskelig å definere (er det en historisk epoke? er det en kritisk holdning?) eller å avgrense mot andre begrep (“kolonial”, “antikolonialistisk”, “neo-kolonialistisk”, osv.). Norge for eksempel er i dag en del av et neo-kolonialistisk verdenssystem og har i lengre perioder drevet en politikk på Nordkalotten som kan beskrives som kolonialistisk.

Tvetydigheten rammer spørsmålet “Er Hamsun en postkolonial eller kolonial forfatter?”.<sup>1</sup> Min lesning ovenfor antyder et maktforhold der hovedpersonen i *Sult* havner i en grensesone i mellom over- og undermakt, mellom storby og by, mellom det kosmopolitiske og det provinsielle, mellom borgerskapet og den litterære flanøren. I sin stadige veksling mellom underdanighet og overmot veksler hovedpersonen mellom over- og undermaktsposisjoner, hit og dit på tvers av en mellomposisjon der han kan bare føle seg feilplassert og ute av ledd. Situasjonsbeskrivelsen ligner på mange punkt den som gjelder for et koloniale eller postkoloniale subjekt – i Bhabhas termer, *in-between*, *interstices*, *third space*, *hither and thither*, *displaced*, *disjunctive*.<sup>2</sup> Samtidig som hovedpersonen identifiseres som den andre, med sin avvikende dialekt, er han (og Hamsun) likevel produsent av orientalistisk diskurs i sine fantasier om Prinsesse Ylajali og den tidligere ministeren i Persia, Hapfolati (37). Andre forskere har allerede vektlagt Hamsuns bruk av orientalistisk eller kolonial diskurs i reisebeskrivelsen *I*

---

<sup>1</sup> Behandlet av Bjørn Inge Andersen i et upublisert manus med tittelen “Postkolonial kolonialisme i Hamsuns *På gjengrodde stier*”.

<sup>2</sup> To nærliggende eksempler på postkoloniale romaner som kan sammenlignes med *Sult* på et mer allment grunnlag er Ben Okris *The Famished Road* (1991) og J. M. Coetzee's *Youth* (2002).

*Æventyrland* (1903)<sup>1</sup> og i *Markens grøde* (1917).<sup>2</sup> Sistnevnte bok ble antakeligvis lest med entusiasme av tyske lesere av typen som lengtet etter land i øst der de kunne bosette seg, og sett i denne sammenheng får Hamsuns polemiske kritikker av britisk imperialisme et noe ironisk skjær.<sup>3</sup>

I det som følger vil jeg holde meg til spørsmålet om boken *Sult* kan leses på postkolonialt vis for innslag av kolonial eller postkolonial diskurs. Dette spørsmålet er det mulig å nyansere på en produktiv måte. 1) Kan *Sult* leses postkolonialt i den forstand at postkolonial teori gir praktiske begrepslige redskaper for å forstå

---

<sup>1</sup> Henning Howlid Wærp, "Knut Hamsun som reiseskildrer: *I Æventyrland*", i *Hamsun i Tromsø II: Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999*, red. Even Arntzen, Nils Magne Knutsen og Henning Howlid Wærp (Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 1999): 239-61; Elisabeth Oxfeldt, "Ingen-steder i Hamsuns orientalske reiseskildringer", i *Hamsun i Tromsø III: Rapport fra den 3. internasjonale Hamsun-konferanse, 2003: Tid og Rom i Hamsuns prosa*, red. Even Arntzen og Henning H. Wærp (Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2003): 129-148. Se også Elisabeth Oxfeldt, "Orientalism, Decadence and Ekphrasis in Hamsun's 'Dronningen av Saba'", *Edda* 2 (2003): 181-94; og Ronald Nilsen Altinius, "'En vandringsmann på vei mot lotusland': Østlig påvirkning i Knut Hamsuns romaner *Sult*, *Mysterier* og *Pan*", i *Knut Hamsun og 1890-tallet: 10 foredrag fra Hamsundagene på Hamarøy 2002*, red. Even Arntzen (Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2002): 151-71.

<sup>2</sup> Kristin Jernsletten, "Det samiske i *Markens Grøde*: Erfaringer formidlet og fornektet i teksten", *Nordlit* 13 (2003): 41-57; Troy Storfjell, "Samene i *Markens grødes* kartlegging av en (umulig) idyll", i *Hamsun i Tromsø III: Rapport fra den 3. internasjonale Hamsun-konferanse, 2003: Tid og Rom i Hamsuns prosa*, red. Even Arntzen og Henning H. Wærp (Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2003): 95-112. Se også Kaisa Maliniemi Lindbach, "Kulturelle identiteter i Hamsuns *Mysterier* og deres funksjon i romanen", *Nordlit* 11 (2001): 109-22.

<sup>3</sup> For en oversikt over resepsjonen hvordan Hamsun ble mottatt innenfor den tyske nazismen, se Gabriele Schulte, *Hamsun im Spiegel der deutschen Literaturkritik 1890 bis 1975* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1986), særlig ss. 116-74.

alle maktforhold, med deres tilhørende grensesoner og steder for kolonial nonsens, osv? Utvilsomt, ut fra min lesning her, selv om en jo kan spørre seg hva som *ikke* kan leses postkolonialt på denne måten. 2) Kan *Sult* leses postkolonialt for dens orientalske fantasier om Ylajali og Happolati? Ja, og disse kommer til å spille en viss rolle i min argumentasjon. 3) Kan *Sult* leses postkolonialt for dens tausheter om en kolonial verdensorden? Her, i dette siste spørsmålet, nærmer vi oss de representasjonsproblemene som jeg luftet i mine innledende lesninger av Rocknes-ulykken. Altså er en kort framstilling av postkolonialismens befatning med tausheter og representasjonsproblemer nødvendig.

Taushet er en viktig tema for frigjøringskamp av den typen som ikke bare strever etter uavhengighet og likestilling, men har som mål å gi minoriteter og de undertrykte en stemme. Litteratur blir ofte framhevet som stemmegivende ("Med forfatteren X har folkegruppen Y fått en stemme i verden"). De viktigste postkolonialistiske teoretikerne har vært heller tvilende til denne muligheten; den identitetsgivende stemmen anses som en form for kolonialistisk buktale. Edward Said gir startsignal for denne diskusjonen i *Orientalism* (1978) når han påpeker at de som beskrives som orientalere, fratras stemmen, nettopp ved å beskrives som orientalere. Stereotypi er i prinsipp stemmefratagende. I hele den orientalistiske diskursen, ifølge Said, hører vi aldri stemmene til de faktiske menneskene som bor øst for Europa – vi hører bare stemmene til europeiske og amerikanske akademikere og litteraturer.<sup>1</sup> Gayatri Spivak følger opp i hennes viktige essay "Can the Subaltern Speak?" (1988), ved å si nei, den underdanige får ikke tale.<sup>2</sup> Når den underdanige tilsynelatende kommer til ordet, er det

---

<sup>1</sup> Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1991), f.eks. ss. 5-6, 20-22.

<sup>2</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" i *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. Cary Nelson og Lawrence Grossberg (Urbana: U of Illinois P, 1988): 271-313.

gjennom velmenende og velsituerte radikalere og nye nasjonale eliter som påstår seg å vite hva de underdanige vil si, og som dermed går i allianse med en eldre type kolonialisme (som også hadde sine velmenende sider). Den underdanige kommer i høyden til orde i det vi kan kalle ”talende tausheter”.<sup>1</sup>

Bhabha løsner litt på Spivaks strenge bånd i det han reflekterer over og undersøker begrepet ”taushet” og dens forskjellige manifestasjoner i forbindelse med kolonialisme i essayet ”Articulating the Archaic” (1990) og andre steder.<sup>2</sup> På den ene siden sporer han i den britiske imperialismen en forherligelse av det stille arbeidet, ”what Sir Alfred Lyall called ’doing our Imperialism quietly’”.<sup>3</sup> Romanfigurer som Marlow i Conrads *Heart of Darkness* (1899), Nostromo i *Nostromo* (1904), og Aziz i E. M. Forsters *A Passage to India* (1924) – alle forsøker de å gjøre sitt arbeid eller å fullføre sin misjon innenfor det kolonialistiske maskineriet i det stille. Men alle kommer til kort i møtet med ”another, more ominous silence that speaks in riddles, obliterating proper names and proper places” og som dermed truer det kolonialistiske maskineriet.<sup>4</sup> Bhabha finner denne andre tausheten i det som er utenfor det kommuniserende språket, i gåter og det han kaller ”colonial nonsense”: Kurtz’ ”The horror! The horror!” i *Heart of Darkness*, uglens ”Ya-acabo! Ya-acabo! it is finished, it is finished” i *Nostromo*, og ekkoet i Marabar-hulene, ”Boum ouboum”, i *A Passage to India*. Disse ord er produkter av møtet med det andre,

---

<sup>1</sup> Jamfør Kristin Jernslettens lesning i ”Det samiske i *Markens Grøde*” (2003).

<sup>2</sup> Homi K. Bhabha, ”Articulating the Archaic: Notes on Colonial Nonsense”, i *Literary Theory Today* (Cambridge: Polity Press, 1990): 203-218. Mine henvisninger her er til den noe omskrevne versjonen (”Articulating the Archaic: Cultural Difference and Colonial Nonsense”) i Bhabhas *The Location of Culture* (1994), ss. 123-138.

<sup>3</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, s. 123.

<sup>4</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, s. 123.

og de forvirrer "the transparent assimilation of cross-cultural meanings in a unitary sign of 'human' culture" (125). De markerer at vi ikke kan stole på et stille arbeid, hvor stillheten garanteres av språkets gjennomsiktighet – fordi språket ikke *er* gjennomsiktig.

I følge Bhabha har Conrads og Forsters romaner ikke bare til felles deres oppgjør med imperialismen; de har også et tidlig modernisme til felles.<sup>1</sup>

This is the Voice of early modernist 'colonial' literature, the complex cultural memory of which is made in a fine tension between the melancholic homelessness of the modern novelist, and the wisdom of the sage-like storyteller whose craft takes him no further afield than his own people.

Her finnes flere likhetstrekk med en tidlig modernistisk verk som Hamsuns *Sult*, som også preges av en forfatters "melancholic homelessness" og skritt "further afield", samtidig som den står i et spenningsforhold til det hjemlige publikums krav. Spenningen kommer sterkt fram ved bokens slutt, der hovedpersonen oversetter sin hvileløse hit-og-dit i grensesonen til en annen type hjemløshet, en hjemløshet på havet.

Riktignok etableres en ny sikkerhet for hovedpersonen i *Sult* i form av et ærlig arbeid, som hovedpersonen bekrefter i sin forhandling med skipskapteinen:

[...] "men jeg kan gøre det, De sætter mig til. Hvor gaar turen?" [...] "Jeg er lige glad, hvor det bærer hen. Jeg skal gøre mit Arbejde." [...] "Nej. Men som jeg sier Dem, sæt mig til et Arbejde, og jeg skal gøre det. [...]" [...] "Jeg kan

---

<sup>1</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, s. 123. Sitatet viser også til Walter Benjamins arbeid om fortelleren. – Walter Benjamin, "Fortelleren", overs. Torodd Karlsen, i *Kunstverket i reproduksjonsalderen: Essays om kultur, litteratur, politikk*, 2. utg. (Oslo: Gyldendal, 1991): 179-201.



virkelig gøre, hvad det skal være. Hvad siger jeg! Jeg maatte være en daarlig Mand, om jeg ikke gjorde mer, end netop det, jeg var sat til. Jeg kan tage to Vagter i Træk, om det gælder. Det har jeg godt af, og jeg holder nok ud med det.” (332)

”Saa satte han mig til Arbejde . . . .” (333) – og vi aner at det er i mellomrommene mellom prikkene som hovedpersonen endelig kan skrive sin fortelling, og dermed utføre sin misjon som forfatter også.<sup>1</sup> Men leseren vil også kunne spore uro og selvironi fra fortellerens hold. Hovedpersonen fortsetter å forestille seg og gjentar manisk ordet *Arbejde* selv idet han har bestemt seg for å begynne et nytt liv i arbeidets nøysomhet. Vi aner at fordelingen av grensekrysningen over en sone som sprenger grensens entydighet, slik jeg har tidligere beskrevet, til slutt vil resultere i at framtiden infiseres av fortiden, at han kommer til å fortsette sin repetitive veksling fra Kristiania-tilværelsen selv ute på havet.<sup>2</sup> Knut Brynhildsvoll skriver, pessimistisk:<sup>3</sup>

Beim näheren Hinschauen ist es jedoch sehr fraglich, ob ein Entkommen überhaupt möglich ist, denn der urbane Kreis,

---

<sup>1</sup> Arbeid knyttes tydelig her til personlig moral, og dermed kan samtalen knyttes med hjelp av hav/land-motivet tilbake til det overgående selvbildet til hovedpersonen som “et hvitt Fyrtaarn midt i et grumset Menneskehav”, i det han ved et tilfelle opplever seg selv som “endnu [...] ren og ærlig” (70-1). Som Kittang påpeker, bildet “forankrar [...] den moralske sjølvkjensla i det mønsteret av grensemotiv som vi nå kjenner så godt (fyrtaarn/hav/lys/mørke).” – Kittang, *Luft, vind og ingenting*, s. 65.

<sup>2</sup> Kittang vektlegger også uryddigheten ved hovedpersonens impuls til å dra fra byen: “Heller ikke oppbrotstunda er *Sult*-helten den urokkelege «karakteren», det «hvite fyrtaarn» av samla vilje som han har fantasert slik om. Tvert i mot blir avgjerda forma gjennom eit samspel av diffuse impulsar og mellommenneskeleg kommunikasjon.” – Kittang, *Luft, vind og ingenting*, s. 71.

<sup>3</sup> Brynhildsvoll, *Sult, sprell og Altmulig*, s. 23. Min oversettelse.

den der Monagonist verläßt, besteht wiederum aus einer Anzahl kleinerer Kreise, darunter seine wechselnden Obdachlosenunterkünfte in Bruchbuden, Pensionszimmern und in der Gefängniszelle –, und es gibt wenig Anlaß anzunehmen, daß sich dieses Modell durchlässig ineinander übergehender Kreise transzendieren läßt. Man muß – strukturell gesehen – wahrscheinlich eher davon ausgehen, daß sich mit dem Aufbruch der Radius des Kreises erweitert, so daß man es lediglich mit einer Globalisierung der Gefängnismetaphorik zu tun hat.

Ved nærmere blick er det likevel svært tvilsomt om det er mulig å komme seg vekk. Den urbane sirkelen som monagonisten forlater består av et antall mindre sirkler igjen, inkludert vekslende husly som husvill på kvister, pensjonsrom og i fengselscellen –, og det finnes lite grunn til å tro at denne modellen med utette sirkler som går over i hverandre skulle la seg transcendere. En må – strukturelt sett – antakeligvis heller gå ut fra at sirkelens radius utvider seg med oppbruddet, slik at man altså har å gjøre med en globalisering av fengselsmetaforikken.

Både Brynhildsvoll og andre ser i romanens slutt en åpenhet, tvetydighet, motsetning, vending, paradoks, eller ironi.<sup>1</sup> Som så

---

<sup>1</sup> Cease, “Semiotics, City, *Sult*”, s. 144; Fechner-Smarsly, *Die Wiederkehr der Zeichen*, ss. 173, 196-7; Kittang, *Luft, vind og ingenting*, ss. 67-8, 71-2; Kirkegaard, *Knut Hamsun som modernist*, ss. 110 fn. 10, ss. 172-4; Nettum, *Konflikt og visjon*, s. 103; Soleim, “Kristianias merke”, ss. 142-3; Ragnhild Hagen Ystad, “Religiøsitet i Knut Hamsuns *Sult*”, *Edda* 3 (2004): 201-216, s. 215; Østerud, “Modernitet og medialitet”, ss. 47-8. For en allmenn diskusjon om den ironiske stilen i *Sult*, se Nettum, *Konflikt og visjon*, ss. 59-63. – Einar Eggen skriver: “Ved slutten av Fjerde Stykke flykter han endelig ut av labyrinten, men han har vel følelsen av at kunstneren ligger igjen der inne. Skipene har tidligere gjort tjeneste som dødssymboler for ham.” Dette står i direkte kontrast til teorien framsatt her og andre steder om at han kan først bli kunstner og skrive boken etter at han har forlatt byen. – Eggen, “Mennesket og tingene”, s. 103.

ofte ved grenser, kan en spørre om hovedpersonen virkelig har krysset grensen eller ikke.<sup>1</sup> Hans hvileløse hit og dit kan sees på som en effekt av grensens tvetydighet.

Hovedpersonens flukt i *Sult* inneholder ingen Rocknes-lignende ulykke som kan sprengre den underdanige inn i historiens nå. Men *Sult* fører han likevel inn i en maritim verden – en paradoksal verden som fra 1600-tallet og framover har vært bærende for en kolonial verdensorden og samtidig stått som en kosmopolitisk trussel til nasjonale entydigheter. Denne plassen, som inntas helt i det stille i det globale maskineriet som utgjøres av skipsfarten, skjærer mot en hjemløshet på havet, et kosmopolitisk mellomrom.

### **Nonsens**

Etter at lyset er slått av i politicellen der hovedpersonen overnatter ved et tilfelle, og han sitter i det totale mørket, finner han på ordet *Kubooa*. Det er blitt framført mange forsøk på tolkninger av denne episoden i boken, og jeg skal avslutningsvis legge til noen nye. Skapelsen av det nye ordet *Kubooa* har vært tolket som en nyskapende måte å uttrykke dunkel sammenheng og mørke på (Øyslebø); et tegn som kan motvirke trusselen fra det førsymbolske mørket (Fechner-Smarsly); en oral aktivitet som framskaffer et nytt språk kontaminert av døden (Jæger); et forsøk på morsbrystserstatning (Soleim); et forsøk på å finne mening i en angstgivende meningsløshet (Nettum); en mislykket forsvars-

---

<sup>1</sup> Sml. f.eks. Hélène Cixous' uttalelse om Jean Genet, en forfatter av bøker som har ydmykelsen, utleveringen og grensegangen til felles med *Sult*: "In Genet's scene of passing the border there is always an ambivalence, do we pass or don't we?" – Hélène Cixous, *Three Steps on the Ladder of Writing*, overs. Sarah Cornell og Susan Sellers (New York: Columbia UP, 1993), s. 122. Tvetydigheten ved grensen synes å ligge i det ofte påpekte forholdet at grensen kan fungere både som skille og som møtested, altså (for grensekrysseren) både som barriere og som overgangssted.

strategi mot en truende tingverden (Eggen); et radikalt forsøk på å heve seg ut av virkelighetens normer ved å skape nytt språk *ex nihilo* (Brynhildsvoll); det abstraherende idealet til en aristokratisk modernist (Kirkegaard); et tegn på meningsløshet (Kittang); et spill på det finske ordet for *or metre* som gjør selve meningsløsheten meningsløs (Andersen); en løsrivelse fra det tegnsatte som resulterer i en veksling mellom en bulimisk grenseløs betydningsmangfold og en avmagret mangel på mening (Mæleng); en fornektelse av en romantisk-hermeneutisk tro på tegnenes fast meninger (Østerud); og et karnevalsk innslag i Bakhtins ånd eller et tegn på en versjon av modernismen der det indre sjeleliv forneker modernitetens kommersialisering av språket (Cease, Sandberg).<sup>1</sup> *Kubooa* blir ofte også koblet til andre foreteelser i boken, og kan også kobles til lignende foreteelser i andre tekster av Hamsun. Som nonsensord skapt av hovedpersonen ligner den på navnene *Happolati* og *Ylajali*, og på de mer norsklydende navn han finner på, som *Wedel-Jarlsberg* (77), *Andreas Tangen* (103), *Joachim Kjerulf* (210) og *Barbaras Rosenknopsen* (36).<sup>2</sup> Hovedpersonen vet ikke betydningen av *Kubooa*, og forsøker forgjeves å finne en mening; som antydnet tidligere, befinner han seg altså i samme posisjon som hovedpersonen i

---

<sup>1</sup> Øyslebø, *Hamsun gjennom stilen*, ss. 152-3; Fechner-Smarsly, *Die Wiederkehr der Zeichen*, s. 184; Benedikt Jäger, "Melankoliska krypteringar i *Sult*", *Agora* 17 (1999): 39-66, ss. 58-9; Soleim, "Kristianias merke", s. 153; Nettum, *Konflikt og visjon*, ss. 67-8; Eggen, "Mennesket og tingene", s. 100; Brynhildsvoll, *Sult, sprell og Altmulig*, ss. 85, 99; Kirkegaard, *Knut Hamsun som modernist*, s. 107; Kittang, *Luft, vind, ingenting*, ss. 55-6; Andersen, "Hamsuns finske ironi", s. 157; Per Mæleng, "Fysiognomier: Kommentarer til kroppen som skriftens scene: Lesning av Knut Hamsuns *Sult*", *Edda* 2 (1994): 120-33, ss. 129-32; Østerud, "Modernitet og medialitet", s. 55; Cease, "Semiotics, City, *Sult*", s. 142; Sandberg, "Writing on the Wall", ss. 25, 27.

<sup>2</sup> Sistnevnte er fjernet fra og med 2. utg., i følge Olaf Øyslebø, *Hamsun gjennom stilen: En studie i kunstnerisk utvikling* (Oslo: Gyldendal, 1964), s. 106.

”Dronning af Saba”, som må finne meningen på det for han ukjente svenske ordet *Golfyta*.<sup>1</sup> Siden *Kuboa* er ukjent, og virker fremmed for en norsk fonologi, blir det like eksotisk som navnene *Happolati* og *Ylajali*, selv om hovedpersonen forsøker å finne hverdagslige meninger for ordet. Hvis Hadle Oftedal Andersen har rett i at ordene/navnene *Happolati*, *khøhø*, *Kuboa*, *Copégoro*, og *Ylajali* er baserte på finske ord, peker denne eksotismen ikke til det vi vanligvis forbinder med orientalisme, men likevel til en stedfortreder, da Finland ligger øst for Kristiania.<sup>2</sup> Andersen underbygger den finske koblingen ved å vise til begynnelsen av Hamsuns neste bok, *Mysterier*, der Nagel ankommer i båt, ved enden av en reise fra Helsingfors. Her fungerer det finske som det fremmede, og Nagel kan selv forbindes med Finland gjennom sin kvenske identitet.<sup>3</sup> Et underordnet poeng i forbindelse med temaet her er at *Mysterier* bekrefter viktigheten av grensekrysningen mellom Norge og utlandet, ved at den gjentar, baklengs og ved begynnelsen av teksten, hovedpersonens avreise med båt vekk fra Norge i slutten av *Sult*.<sup>4</sup>

Ordet *Kuboa* kan kobles til denne avreisen gjennom det fremmedklingende og meningsløse navnet på skipet hovedpersonen border, *Copégoro*, men også gjennom en assosiasjon hovedpersonen gjør til ordet mens han er i politicellen. Rett før han har kommet inn i politicellen har han kommet i snakk med tre forskjellige politibetjenter/konstabler, den ene ved bryggene i havnen, der han har fantasert over skipene som skal føre ham vekk til landet til prinsesse *Ylajali*. I cellen kommer han så på det puss han har spilt over denne betjenten med hjelp av et kremmerhus av

---

<sup>1</sup> Sml. Øyslebø, *Hamsun gjennom stilen*, s. 23, som også kobler *Golfyta* med *Kuboa* og *Ylajali*.

<sup>2</sup> Andersen, “Hamsuns finske ironi”.

<sup>3</sup> Sml. Lindbach, “Kulturelle identiteter i Hamsuns *Mysterier* og deres funksjon i romanen”.

<sup>4</sup> Sml. Andersen, “Hamsuns finske ironi”, s. 158.

papir. Fryden ved denne streken, og ved den opprinnelige idyllen han opplever i havnen, veksler til redselsfulle inntrykk av mørket i cellen, som assosieres med skipene:

Mon han gaar dernede endnu? Sidder paa min Bænk? . . . .  
Det blaa Perlemor . . . . Skibene . . . .

Jeg aabned Øjnene. Hvor kunde jeg ogsaa holde dem lukket, naar jeg ikke kunde sove? Og det samme Mørke ruged omkring mig, samme uudgrundelige sorte Evighed, som min Tanke stejled imod og ikke kunde fatte. Hvad kunde jeg dog ligne det med? Jeg gjorde de mest fortvivlede Anstrængelser, forat finde et Ord, der var sort nok til at betegne mig dette Mørke, et Ord saa grusomt sort, at det kunde sværte min Mund, naar jeg nævnte det. Herregud, hvor det var mørkt! Og jeg bringes igen til at tænke paa Havnen, paa Skibene, de sorte Uhyrer, der laa og ventede paa mig. De vilde suge mig til sig og holde mig fast og sejle med mig over Land og Hav, gennem mørke Riger, som ingen Mennesker har set. Jeg føler mig ombord, trukket tilvands, svævende i Skyerne, dalende, dalende . . . . jeg giver et hæst Skrig af Angst og hugger mig fast i Sengen; [...] (111)

Hovedpersonen har allerede kommet til kort når det gjelder å finne betydningen av ordet *Kubooa*, som har vokst fram av mørket; nå kan han ikke finne et ord som kan uttrykke det grusomme ved mørket. Etter utdraget ovenfor når han et dybdepunkt, i det han overveldes av dødsforestillinger. Koblingen mellom *Kubooa* og skipene i havnen bekrefter den dobbelthet og ironi som ligger i hovedpersonens avsluttende grensekrysning.

Enda en rekke med motiviske likheter, enda en isotopi som ordet *Kubooa* deltar i, er alle de tilfellene i boken der hovedpersonen farer med handlingsmessig og ikke nødvendigvis lingvistisk nonsens; der han forestiller seg på forskjellige måter eller utnytter diverse fiksjoner og masker for å stagge det sosiale trykket. Tre typiske tilfeller er nettopp møtene med de tre politibetjentene/

konstablene nevnt ovenfor. De to første involverer tullede påfunn eller fiksjoner. Den første utsettes ikke bare for streken med kremmerhuset, men også for hovedpersonens bortgjemte hostelyder – i seg selv nonsensord, slik fortellerens utbokstaving av konstabelens følgende host, ”khøhø!” (93), viser. Den andre blir utsatt for hovedpersonens erklæring om at klokken er ti, selv om klokken egentlig er to: igjen framkalles et element av lingvistisk nonsens i lydspillet *ti-to* (100). Han lyver også ved å si at han har vært på kafé. Dette følges av videre nonsens, i det hovedpersonen gråter og fornærmer seg selv med oppdiktete navn:

Jeg standsed og saa efter ham, idet han langsomt vandred sin Vej, slog mig for Panden og græd heftigere, efterhvert som han fjærned sig. Jeg skældte mig tid for min Fattigdom, kaldte mig ved Øgenavne, opfandt desperate Benævnelser, kostelige raa Fund af Skældsord, som jeg overdynged mig selv med. (100-1)

Overfor siste konstabel, ved Rådstuen, utfører han ingen streker eller fiksjoner, men straks han kommer inn til vakthavende, er han i gang igjen, nå med feil navn og identitet som journalist Andreas Tangen. Dette kunne tolkes som en strategisk løgn for å skjule sin egen identitet, men den etterfølgende kommentaren avkrefter en slik tolkning:

Jeg ved ikke, hvorfor jeg løj. Min Tanke flagred opløst om og gav mig flere Indfald, end jeg skøtted om; jeg hitted dette fjærntliggende Navn i Øjeblikket og slynged det ud, uden nogen Beregning. Jeg løj uden Nødvendighed. (103)

Altså enda en nonsenshandling.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> For en lengre diskusjon av fantasi, lek, løgn og innbillig i *Sult*, se Nettum, *Konflikt og visjon*, ss. 95-100.

Med bakgrunn i disse isotopiene vil jeg her foreslå tre alternative forklaringsmodeller for ordet *Kubooa* i tillegg til de som er foreslått i tidligere lesninger. Alle tre har til felles med de fleste tidligere tolkningene at de bygger på et spill med det meningsløse og med en uttalt eller underforstått motstand mot en form for normalt, meningsfullt språk. I tillegg fokuserer de på det å være ute av ledd til den sosiale makten.

Den første bygger på Gilles Deleuze og Félix Guattaris teori om en mindre litteratur, altså en litteratur som eksisterer innenfor et etablert litteraturspråk, men som graver ut en egen hule i dette språket ut fra en avmaktsposisjon (Deleuze og Guattari spiller på de formlike franske ordene *mineur* ”mindre, mindreårig” og *mineur* ”gruvearbeider”).<sup>1</sup> Typisk for språket i den mindre litteraturen – deres primære eksempel er Franz Kafka, en senere modernist som hadde Hamsuns tidlige bøker som yndlingslesning – er bruken av *intensiver*, en term de henter fra lingvisten H. Vidal Sephipa. Intensiver er ord som ikke betyr noe, men som likevel er tilstede i språket, og som kan brukes indeksielt for å uttrykke f.eks. følelsesmessige intensiteter. Ordet *Kubooa* og andre nonsensord hos Hamsun blir gode eksempler på intensiver; i utvidet forstand kan også hosting og gråt forstås som intensiver.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, and Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975; Paris: Minuit, 1989), overs. av Knut Stene-Johansen som *Kafka – for en mindre litteratur* (Oslo: Pax, 1994).

<sup>2</sup> Knut Brynhildsvoll setter *Sult* i sammenheng med Edvard Munchs kjente og kulturhistorisk nære maleri *Skriket* (1893) – begge kunstverkene ser han som uttrykk for en tidlig-modernistisk ekspresjonisme. Selve titlene – “Lakonische Einworttitel” – “Lakoniske ett-ordstittel” – bygger på “existentielle Extrem- oder Hochfrequenzzustände” – “eksistensielle ekstrem- eller høyfrekvenstilstander” (Brynhildsvoll, *Sult, sprell og Altmulig*, s. 66, mine oversettelser). Han peker også på det i min kontekst tankevekkende fellesmotivet grensen mellom hav og land, med de to skipene i bakgrunnen til *Skriket* (s. 86).



Den andre bygger på Louis Althusers forklaringsmodell for ideologi, også foreslått av Atle Kittang som en forståelsesmodell for Hamsuns tekster i sin alminnelighet.<sup>1</sup> Som marxist forstår Althusser ”ideologi” som et system av forestilte forhold som knytter individer til de reelle forhold de lever med. Ideologi er et slags lim som holder samfunnet sammen; den er fiktiv i den forstand at den består av forestillinger, men den er samtidig reell i den forstand at den er et praktisk system som mennesker lever med som individer.<sup>2</sup> Althusser legger vekt på det individuelle, og i den videre refleksjonen over dette utleder han en kjent tese: ”toute idéologie interpelle les individus concrets en sujets concrets” – ”Enhver ideologi gjør konkrete individer til konkrete subjekter gjennom påkalling”.<sup>3</sup> Og her tar han i bruk en tvetydighet i begrepet ”subjekt”.<sup>4</sup>

[...] l'idéologie «agit» ou «fonctionne» de telle sorte qu'elle «recrute» des sujets parmi les individus [...], ou «transforme» les individus en sujets [...] par cette opération très précise que nous appelons *l'interpellation*, qu'on peut se représenter sur le type même de la plus banale interpellation policière (ou non) de tous les les jours: «hé, vous, là-bas!». (31)

[...] ideologi 'handler' eller 'fungerer' på den måten at den 'rekrutterer' subjekter blant individene [...], eller 'omvandler' individene til subjekter [...] gjennom den svært

---

<sup>1</sup> Kittangs anliggende er å få fram det narsissistiske i forholdet individ-gruppe, og han påpeker også den klare likheten med psykoanalytikeren Jacques Lacans lære om speilstadiet. – Kittang, *Luft, vind, ingenting*, ss. 309-10.

<sup>2</sup> Jeg hadde heller skrevet, i begge tilfeller, ”vi lever med”. Men tredje person hører vel til marxismen.

<sup>3</sup> Louis Althusser, ”Idéologie et appareils idéologiques d'état (notes pour une recherche)”, *La pensée* 151 (1970): 3-38, s. 31. Mine oversettelser.

<sup>4</sup> Althusser, ”Idéologie et appareils idéologiques d'état”, s. 31.

presise mekanismen som jeg har kalt *påkalling*, og som kan forestilles som noe lignende politiets (eller andres) svært hverdagslige påkallingsform: ‘Hallo, du der!’

Altså gir påkalling (*interpellation*) suverenitet til subjektet, ved at individet gis identitet, samtidig som det mister suverenitet, ved at samfunnet beholder kontrollen. Bildet med politimannens tilrop, som Althusser utvikler videre, gjør det selvsagt lett å se forbindelsen til scenene i *Sult*, der hovedpersonen både bekrefter og stagger denne form for påkalling med hjelp av nonsens.

Den tredje forklaringsmodellen er den postkoloniale som er framlagt fra begynnelsen av dette essayet og senere, med særlig referanse til Bhabhas bruk av begrepet ”kolonial nonsens”. Den viser til parallellen mellom hovedpersonens status som kosmopolitisk verdensborger eller outsider og diverse lignende tilstander der makthierarkier oppfattes som ute av ledd (*dislocated*) – en av de mest kjente fra den postkoloniale litteraturen er infantiliseringen av det koloniale subjektet, i det f.eks. en voksen mann kan tilkalles som ”boy”. Slike subjekter befinner seg i det Bhabha kalle en *in-between*, et ”mellomrom”, i tilfellet *Sult* mellom aksene landet–Kristiania og Kristiania–utlandet, eller mellom hovedpersonens Kristiania og flanørens Chicago. I dette mellomrommet oppstår uunngåelig representasjonsproblemer og nonsens.

Det er verdt å merke at selv om Althussers teori lett lar seg inkorporere i Bhabhas, vil det vise seg vanskeligere å gjøre det samme med Deleuze og Guattaris teori om vi ville forfølge det lengre. Deleuze og Guattaris ideer om en mindre litteratur passer riktignok svært godt til *Sult* på mange måter: Det ville være lett å framstille Kristiania som en ”by-maskin” og havnen som fluktrute; og deres privilegerte figur ”bliven-dyr” dukker også opp i *Sult*, f.eks. i form av den gamle, halte mannen som blir i hovedpersonens øyne til ”et stort humpende Insekt” (9). Men Deleuze og

Guattari, med deres verden av kontinuerlige nettstrukturer, utgjør en utfordring til postkolonialismens vektlegging av representasjon og grenser, noe som kommer klart fram i Spivaks anklager mot dem i "Can the Subaltern Speak?".<sup>1</sup> Jeg lar dette ligge, for dermed å åpne et rom for fremtidig diskusjon, gjerne med utgangspunkt i Hamsuns *Sult*. Her vil jeg gjerne holde fast til grensen ved bokens slutt og forbindelsene mellom Hamsun, og de to forfatterne Bhabha tar opp, Conrad og Forster. Det som aller tydeligst kobler *Sult* til *Heart of Darkness* og *A Passage to India*, er et stykke nonsens, eller flere stykker nonsens. Disse nonsensord er hviskinger i mørket – i politicellen, i mørkets hjerte, i Malabarhulene – som oppnår uante dimensjoner. De rammer alle personer som er satt i mellomstillinger mellom to kulturer, som er flyttet ut av ledd i forhold til makthierarkier som står i konflikt med hverandre. Alle påkalles i et mellomrom (ved *interpellation*) og opplever de ubehagelige sidene ved å være både suverene subjekter (*sovereign subjects*) og underdanige objekter (*subjects of the sovereign*) samtidig: de opplever revnene som ikke kan lappes sammen av ideologiske strukturer.

Disse personene er dessuten å finne i bøker som har viktige roller å spille i utviklingen av en modernistisk stemme i den europeiske litteraturen. De opplever noe som forstyrrer deres roller som fungerende arbeidere i sivilisasjonens prosjekt. Nå har eksilerfaring og outsiderposisjoner lenge vært nøkkelord i modernismeforskningen; i *Heart of Darkness* og i *A Passage to India* blir det svært klart at modernismen i noen tilfeller også kan knyttes til en europeiske erfaring av imperialisme og de erfaringer av å være ute

---

<sup>1</sup> I følge indeksen, nevner Bhabha overhode ikke Deleuze og Guattari i *The Location of Culture*, selv om han viser til svært mange andre i den teoretiske kanon. For en diskusjon som framsetter Deleuze og Guattari som motvekt til en grensebasert verdenbilde, se Reinhold Göring, "Emplacements", i *Kulturelle Topographien*, red. Vittoria Borsò og Reinhold Göring (Stuttgart: J. B. Metzler, 2004): 43-65.

av ledd den bringer med seg. At *Sult* har med imperialismen å gjøre, framgår ikke med så stor grad av klarhet. En kan fastlegge, som forskere som Sandberg og Cease allerede har gjort, at det er en sammenheng mellom på den ene siden nonsensordet *Kubooa* og slutten i *Sult*, og på den andre siden Hamsuns Amerika-erfaringer; og kanskje også hans Norge-erfaringer. Når ordet ”Emigration” (109) forekommer blant de mislykkete forslag hovedpersonen finner på som glosser til ordet *Kubooa*, kan vi dermed si at dette er et signal om at ordet *Kubooa* er et produkt av en emigrasjons-erfaring. At det ikke kan bety ”emigrasjon” blir forklarlig ut fra at emigrasjon er et mellomromsfenomen som er underlagt et representasjonsproblem. Det som entydig gir ordet, og boken, også en spesifikk (post)kolonial dimensjon, er koblingene til navnene *Ylajali* og *Happolati*, og den ”transoceanischen Erfahrung” som leder samtidig til et orientalsk eventyrland og til et grusomt mørke.

*Tromsø – Wien – Ramlösa – København – Wien, 1998-2006*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Takk særlig til Ulrike Spring og Henning Wærp, som begge har lest nøye i manus og gitt utslagsgivende kommentarer og korrektur. Takk også til studenter ved litteratur & grenser-seminarene jeg har gitt i Tromsø og kursledere og doktorander ved forskerutdanningskurset ”Grenser og rammer” i Tromsø/Sommarøy, som alle fikk prøve seg på de siste sidene til *Sult* i gruppearbeider. Takk også for kommentarer fra foredragspublikum ved Arbeitskreis der Wiener Skandinavistik og ved Georg Brandes Skolen i København – sistnevnte særlig for Bjørnson-poenget.