

Livsfragmenter : en studie av selvframstilling i Knut Hamsuns  
kortprosa

Linn Karlsen



Mastergradsoppgave i ALLMENN LITTERATUR  
Institutt for kultur og litteraturvitenskap  
Det humanistiske fakultet  
Universitetet i Tromsø  
Vår 2008

<b>INNLEDNING.....</b>	<b>3</b>
<b>1. Litt om novellen, biografien og selvbiografiens sjangerteori.....</b>	<b>8</b>
1.1 Knut Hamsuns kortprosa.....	8
1.2 Biografiens dilemma.....	10
1.3 Philippe Lejeune og selvbiografien.....	11
<b>2. Barndom og oppvekst i Nordland på 1860- og 70-tallet.....</b>	<b>15</b>
2.1 "Et spøkelse".....	16
2.2 "Blandt dyr".....	21
2.3 "Uh, for en Tilværelse at være født til!".....	24
2.4 Oppsummering.....	36
<b>3. Ungdom og tidlig manndom i Amerika på 1880-tallet.....</b>	<b>37</b>
3.1 "Rædsel".....	38
3.1.1 "I Amerika maa alle Folk hjelpe sig selv".....	41
3.2 "På prærien".....	51
3.2.1 "Fy for et land dette Dakota! Som et hav".....	58
3.3 Oppsummering.....	62
<b>4. Manndom og gjennombrudd.....</b>	<b>63</b>
4.1 "På turné".....	64
4.1.1 "Det gaar smaat, Erik, jagu' gjør det saa".....	69
4.2 "Damen fra Tivoli".....	75
4.2.1 "Jeg har været sat lidt tilbage i mine Forsøg".....	82
4.3 Oppsummering.....	86
<b>5. 1890-tallets Paris og tiden frem mot århundreskiftet.....</b>	<b>86</b>
5.1 "En Gaterevolution".....	87
5.1.2 "Litt Paris".....	90
5.1.3 "Er der nogen Ting i Verden, som interesserer mig, saa er det.....	92
Mennesker".....	92
5.2 "Livets røst".....	101

5.2.1 "Jeg er ved straalende Mod, men har et fælt Bryst for tiden" .....	105
5.3 Oppsummering .....	109
<b>AVSLUTTENDE KOMMENTARER.....</b>	<b>110</b>

## INNLEDNING

Knut Hamsuns kortprosa er kanskje ikke like kjent som enkelte av hans romaner, men desto større grunn er det til å vie også denne delen av et stort og omfattende forfatterskap oppmerksomhet. Romanen *Sult* (1890) representerer et gjennombrudd, og fram til utgivelsen av *På gjengrodde stier* (1945) publiserer Hamsun 33 bøker.<sup>1</sup> Den tidlige delen av forfatterskapet er blant annet karakterisert ved en sterkt subjektiv førstepersonsforteller og miljøskildringer fra storbylivet i Kristiania og København. Den senere delen, som gjerne regnes fra utgivelsen av dobbeltromanen *Benoni og Rosa* (1908), kjennetegnes derimot av en langt mer distansert tredjepersonsforteller, et større persongalleri og skildringer av nord-norske kystmiljøer. Hamsuns kortprosa, det gjelder i alt tre novellesamlinger, hører således hjemme i den tidlige delen av forfatterskapet.

Formålet med denne oppgaven er å belyse et utvalg av Knut Hamsuns noveller med et særskilt blikk på nivået av *selvrepresentasjon* i disse tekstene. Noe av det første man lærer som litteraturstudent, er at jeg-fortelleren i en litterær tekst nettopp *ikke* er identisk med forfatteren selv. Hensikten med denne oppgaven blir å forsøke å utfordre denne enkle læresetningen. Litteraturforskningen har i den senere tid vist en økende interesse for virkelighetsrefererende innslag i skjønnlitterære tekster. Feltet er forholdsvis nytt og uteoretisert, og så langt har man fortrinnsvis forsøkt å nyansere de mange måter en forfatter kan skrive seg selv inn i litterære verker på, såkalt *selvfremstilling*. Inspirert av novellen ”Et livsfragment”,<sup>2</sup> ønsker jeg å undersøke i hvilken grad selvrepresentasjon faktisk forekommer i de utvalgte novellene, og om dette eventuelt endrer lesernes persepsjon av teksten.

Hamsun utga tre novellesamlinger, *Siesta* (1897), *Kratskog* (1903) og *Stridende Liv* (1905), som etter hvert fant sine veier inn i *Samlede verker*. Novellebegrepet er problematisk i denne sammenheng, blant annet fordi Hamsun selv unngikk betegnelsen. Opprinnelig ble disse novellesamlingene publisert med undertitler som henholdsvis ”Skitser”, ”Historier og skitser” og ”Skildringer fra østen og vesten”,<sup>3</sup> undertitler som jeg skal komme nærmere tilbake til

---

<sup>1</sup> Inkludert diktsamling, skuespill og novellesamlinger.

<sup>2</sup> Knut Hamsun, *Livsfragmenter*, (Oslo: Gyldendal, 1988), 9-22.

<sup>3</sup> Petter Aaslestad, ”Knut Hamsuns noveller” i Nils Magne Knutsen (red.), *Hamsun i Tromsø, 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø*, (Hamsuns-Selskapet, 1995): 78.

siden. I denne oppgaven kommer jeg for enkelhets skyld til å benytte novellebetegnelsen. Denne delen av Hamsuns forfatterskap har ytterligere et aspekt ettersom han også publiserte kortere tekster i aviser og tidsskrifter (såkalte periodika), både før og etter gjennombruddet i 1890 og så langt frem som til 1915.<sup>4</sup> Dette kan ha flere årsaker, men den mest nærliggende forklaringen ligger nok i at kortformen ga unge, fremadstormende forfattere en kjærkommen mulighet til å spe på inntektene. Imidlertid var det ikke bare novellene som fant veien til aviser og tidsskrifter, også deler av *Sult* og *Pan* ble ”prøvekjørt” i denne type publikasjoner. Dette ga forfatteren anledning til å teste ut sitt publikum og samtidig sondere terrenget i forhold til kritikere og anmeldere. Noe av dette materialet er samlet i bøkene *Livsfragmenter* (1988) og *Over havet* (1990).

For å kunne si noe om selvfremstilling i Hamsuns noveller, er det nødvendig å undersøke biografisk materiale. Hamsun selv skrev aldri noen selvbiografi, bortsett fra den sjangerunndragende boken *På gjengrodde stier* (1949). Det vil bli referert til denne boken, men den gir altså ikke noen fullstendig framstilling av hans liv. Med det store biografiske materialet som foreligger, er det likevel fullt ut mulig å avgjøre graden av selvrepresentasjon i novellene. Interessen for biografier har hatt en eksplosiv økning de siste ti årene, vi leser biografier som aldri før. Som litteraturstudent har man likevel en viss innebygd skepsis til biografiers ”naive” form, med sin kronologiske og avslørende tilnærming til personen den omhandler. Denne problemstillingen skal jeg se nærmere på i kapittel 1.2.

Lars Frode Larsens tre-bindts biografi *Den unge Hamsun* (1998), *Radikaleren* (2001) og *Tilværelsens Udlænding* (2002) tar for seg Hamsuns liv fram til våren 1893. Også Ingar Sletten Kolloens to-bindts verk *Svermeren* (2003) og *Erobreren* (2004), Harald S. Næss’ *Knut Hamsun og Amerika* (1969), Robert Fergusons *Gåten Knut Hamsun*, samt Tore Hamsuns *Knut Hamsun – min far* (1952) er blant de verkene som ligger til grunn for de biografiske fremstillingene i oppgaven. I denne anledning er også Hamsuns bevarte brev interessante, og det vil i den sammenheng vises til Harald S. Næss’ *Knut Hamuns brev*, bind I og II.

Jeg vil i behandlingen av det biografiske materialet forholde meg til fire avgrensede rom, både hva tid og sted angår:

---

<sup>4</sup> Siste kjente novelle fra Hamsun er novellen ”Nelliker små”, som han lot publisere i det danske heftet ”Juleroser” i 1915.

1. Barndom og oppvekstvilkår i Nordland på 1860- og 70-tallet.
2. Ungdom/tidlig manndom. USA-oppholdene på 1880-tallet.
3. Tidlig manndom. Storbylivet i Kristiania og København på 1890-tallet.
4. Manndom. Opphold i Paris og de senere 1890-årene.

I forbindelse med den første perioden vil jeg se på ”Et spøkelse” fra samlingen *Kratskog*, og ”Blandt dyr” som er å finne i *Stridende Liv*, samt noen av erindringsfragmentene fra barndommen på Hamarøy i *I Æventyrland*. For den andre perioden har jeg valgt å se nærmere på ”Rædsel” og ”På prærien”, begge fra *Kratskog*, samt en av de mange ”innskutte fortellingene” vi finner i *På gjengrodde stier*. Når det gjelder den tredje perioden skal jeg ta for meg ”På turné”, og jeg skal i den sammenheng også se litt på en tidligere versjon av samme novelle, kalt ”Paa Tourné”. ”Damen fra Tivoli” hører også til denne perioden. For den fjerde og siste perioden vil novellene ”En gaterevolution” og ”Litt Paris” kobles opp mot Hamsuns opphold i Paris på midten av 1890-tallet. I tillegg vil jeg se på ”Livets røst” som skildrer storbylivet i Kristiania på 1890-tallet. Med den fjerde og siste perioden trekkes linjen fram til århundreskiftet og 1900-tallet. Denne oppgaven vil således hovedsakelig forholde seg til det man regner som Knut Hamsuns tidlige forfatterskap, noe som igjen henger sammen med at Hamsun etter den siste novellesamlingen i 1905 bare sporadisk publiserte noveller i såkalte periodika.

Hamsuns kortprosaforfatterskap består altså av tre novellesamlinger, alle publisert over en kort tidsperiode: 1897-1905. I tillegg er et betydelig antall tekster publisert i diverse aviser og tidsskrifter. Man kan kanskje si at novellesamlingene peker både framover og bakover i forfatterskapet, og slik sett viser de at Hamsun behandlet de samme temaene over lengre perioder. *Siesta* og *Kratskog* inneholder begge 13 noveller, *Stridende Liv* har sju, til sammen dreier det seg om 33 noveller av svært varierende lengde. For eksempel er ”Vagabonds dager” og ”Under halvmånen” på henholdsvis 28 og 49 sider, altså ganske lange.<sup>5</sup> Til gjengjeld er den prosalyriske ”Ringene”<sup>6</sup> på under én side. Når det gjelder titlene på disse novellesamlingene, virker det ikke som de nødvendigvis er ment til å si noe om innholdet i hver enkelt tekst. *Siesta* er jo et ord man gjerne assosierer med ferie og fritid, men skal man se etter noe som er felles for novellene i denne samlingen, er det nok mer det dystre og

<sup>5</sup> Begge novellene finnes i samlingen *Stridende Liv*. ”Under halvmånen” kan for øvrig kategoriseres mer som en subjektiv reiseskildring enn en novelle og sees ofte i forlengelse av *I Æventyrland*.

<sup>6</sup> Novellen står i samlingen *Siesta* (1897).

foruroligende som dominerer. Robert Ferguson har skrevet litt om dette tittelvalget i *Gåten Knut Hamsun* (1988) og redegjør der for at Hamsun selv beskrev denne samlingen som ”En samling af Smaating” og at det (året 1897) hadde vært en ”Siesta, et ufrugtbart Aar”.<sup>7</sup> Men Hamsun var kjent for å kokettere, noe som godt kan være tilfelle i den anledning Hamsun her har uttalt seg. Tittelen *Kratskog* gir unektelig assosiasjoner til noe uregjerlig og ugjennomtrengelig. Alle som har gått i et slikt terreng, vet hvor vanskelig det kan være å ta seg fram og finne fotfeste. Slik kan livet i seg selv også være; man søker etter gode retningslinjer, men opplever kanskje ofte at det er vanskelig å etterleve sine egne standarder. *Stridende Liv* er en tittel som gir oss assosiasjoner til noe viljesterkt og ubøyelig, noe som trenger seg fram uavhengig av omstendighetene. Lars Frode Larsen uttaler i forordet til *livets røst, Hamsuns beste noveller* (2003) at det samlet sett nok kan være nærliggende å anta at Hamsun hadde en intensjon om at disse titlene skulle være omfattende nok til å romme svært varierende tekster i forhold til både lengde, tema, innhold og sjanger.<sup>8</sup>

Jeg har tidligere vært inne på at Hamsun publiserte mye kortprosa i periodika på 1880- og 90-tallet. Faktisk er bare de to skissene ”Blant dyr” og ”Litt Paris” tidligere upublisert. Det synes åpenbart at Hamsun på slutten av 1890-tallet omarbeidet enkelte av tekstene, inkluderte noen nye, som for eksempel ”Litt Paris”, og deretter samlet dem for utgivelser i form av novellesamlinger. Dette kan selvsagt ha mange årsaker, men én mulig forklaring ligger nok i Hamsuns behov for å betale tilbake på en betydelig gjeld til sin daværende kone, Bergljot. Gjelden ble overtatt av Gyldendal i 1903, og avtalen var da at Hamsun skulle motta en diktergasje pålydende 250 kroner i måneden. Utover dette skulle alle honorarer innbrakt av boksaget gå til å nedbetale gjelden på kr. 25 000,<sup>9</sup> den gang en svimlende sum. Uansett er det slik at Hamsun etter 1905 ikke utgir flere novellesamlinger, noe som kan henge sammen med hans livssituasjon for øvrig. Etter et til dels turbulent privatliv skiller han seg i 1906 fra sin første kone, Bergljot, og gifter seg så med Marie Andersen i 1908. Etter hvert er det de store, episke romanene som ser dagens lys, og Hamsun forlater altså den distinkte jeg-formen til fordel for en mer distansert tredjepersonsforteller.

Det eksisterer et stort forskningsmateriale om Hamsuns forfatterskap, men kortprosaen er det altså ikke skrevet så mye om. Likevel har det de siste ti årene vært en økt oppmerksomhet mot

---

<sup>7</sup> Robert Ferguson, *Gåten Knut Hamsun*, (Oslo: Dreyers Forlag, 1988), 188. Uttalelsen sto i *Kringsjaa* 1904.

<sup>8</sup> Knut Hamsun, *livets røst, Hamsuns beste noveller*. I utvalg ved Ingar Sletten Kolloen og Lars Frode Larsen. Den norske bokklubben, månedens bok, oktober 2003.

<sup>9</sup> Ingar Sletten Kolloen, *Svermeren*, (Oslo: Gyldendal, 2003), 235.

også denne delen av forfatterskapet. For mitt vedkommende ble Petter Aaslestads artikkel ”Knut Hamsuns noveller” (1995) en inngangsport til disse tekstene. Her kommer han med flere interessante betraktninger omkring Hamsuns kortprosa, både om sjanger og tematikk. Åsmund Hennig forsvarte i 2003 sin doktoravhandling ved Universitetet i Bergen, der han analyserer ni av Hamsuns noveller i lys av Jean-Paul Sartres eksistensfilosofi. Selv om denne innfallsvinkelen kanskje ikke er direkte relevant for min oppgave, vil det likevel være hensiktsmessig å se nærmere på Hennigs mange fine, narratologiske analyser. Hennig plasserer novellesamlingene i forhold til forfatterskapet og påpeker at de ble utgitt i det som betegnes som en ”svak” periode for Hamsun.

I løpet av 1903 utgir Knut Hamsun ikke mindre enn tre bøker: *Kratskog*, *I Æventyrland* og *Dronning Tamara*. Jeg har tidligere nevnt Hamsuns første, fallerte ekteskap, og gjelden han pådro seg under spilleturnéen i Belgia i 1900. Hamsuns forlag Gyldendal overtok altså denne gjelden, og Petter Aaslestad mener at det, i alle fall for *Kratskogs* vedkommende, dreier seg om ”å raske sammen nok materiale til en bokutgivelse”.<sup>10</sup> Min oppfatning er derimot at Hamsun hadde et reflektert forhold til alt han skrev, og at også novellene kretser rundt en tematikk man finner i forfatterskapet for øvrig.

Når det gjelder teorier rundt selvbiografi og selvframstilling i litterære tekster, vil jeg særlig vise til Philippe Lejeunes *On Autobiography* (1989), som er et hovedverk innen teoretiseringen av selvbiografien som sjanger. Den hviler i sterk grad på den oppfatning at en forfatter enten inngår en *virkelighetskontrakt* eller en *fiksjonskontrakt* med leseren, og at denne kontrakten er avgjørende for hvordan verket leses. Et sentralt punkt blir da den autonome teksten kontra den selvbiografiske teksten.

Novellene som ligger til grunn for mitt tekstutvalg, har til felles at de alle har en sterkt subjektiv jeg-forteller. Likevel er det ofte en spenning i novellenes narrative nivåer, et spenn mellom *jeg-personen* som aktivt deltar i handlingen, og *jeg-fortelleren* som forteller oss historien. Så vidt jeg har kunnet bringe på det rene, er Olaf Øyslebø den første som omtaler dette spennet i fortellerinstansen:

Likesom ”Et livsfragment” er også ”Paa Tourné” en løselig skisse, et fragment av en skjebne, fortalt i jeg-form. Den selvbiografiske bakgrunnen er her utslørt. Den store

---

<sup>10</sup> Aaslestad, ”Knut Hamsuns noveller”, 79.



forskjellen mellom skissene skyldes særlig den ironiske holdningen som autor-jeg [sic] ("forteller-jeget") nå inntar overfor jeg-personen.<sup>11</sup>

Som vi skal se senere, poengterer også Hennig dette spennet mellom de narrative nivåene i flere av Hamsuns noveller. Fortellerens ironiske holdning til seg selv, kombinert med en sterkt subjektiv jeg-forteller som *både* er den handlende personen i teksten og samtidig beretter om disse hendelsene fra en distansert posisjon, er et av de mer distinkte trekkene vi finner i de tekstene jeg skal behandle i denne oppgaven. Min intensjon er altså å nærme meg Hamsuns kortprosa gjennom det biografiske rom for å kartlegge graden av *selvfremstilling* og *selvrepresentasjon* i disse tekstene.

## 1. Litt om novellen, biografien og selvbiografiens sjangerteori

Knut Hamsuns forhold til betegnelsen novelle er problematisk i den forstand at han selv unnlot å bruke den. Jeg skal i dette kapitlet se litt på de betegnelse han i stedet valgte, og om de har noen avgjørende betydning for forståelsen av disse tekstene. Så følger noen betraktninger om biografens tilnærming til personen den omhandler, før vi til slutt ser på teoretiseringen av sjangeren selvbiografi.

### 1.1 Knut Hamsuns kortprosa

Det fremkommer tydelig av førsteutgavene av *Siesta*, *Kratskog* og *Stridende Liv* at Hamsun meget bevisst unngikk betegnelsen novelle, noe som sikkert kan ha flere årsaker. Disse novellesamlingene var, som nevnt, i stedet utstyrt med undertitler som henholdsvis "Skitser", "Historier og skitser" og "Skildringer fra østen og vesten". Påvirkningen fra amerikansk litteratur kan være én årsak; det faktum at Hamsun oppholdt seg i USA i nesten fire år på 1880-tallet, åpner for at han her *kan* ha fått en forkjærlighet for skisse-betegnelsen med seg videre i livet. Etter at Hamsun kommer tilbake fra Amerika andre gang, slår han seg til i København. Det er her han bryter gjennom med fragmentet av det som senere skal bli boken *Sult*, i tidsskriftet *Ny Jord*. I denne perioden har Hamsun kontakt med kremen av den litterære krets i København, deriblant Edvard Brandes. Han mottar et brev fra Hamsuns gamle venn,

---

<sup>11</sup> Olav Øyslebø, *Knut Hamsun gjennom stilen*, (Oslo: Gyldendal, 1964), 49.

unitarpresten Kristofer Janson, datert 10.12. 1888. I dette brevet, der Janson taler Hamsuns sak, skriver han: ”Jeg er bleven saa levende mindet om ham i Dag ved at læse hans Skitse ’Sult’ i ’Ny Jord’ og paa samme tid et Brev af ham til en Ven her”.<sup>12</sup> Det fremgår av dette sitatet at Janson i likhet med Hamsun bruker betegnelsen ”skisse” på det vi i dag ville kalt en novelle. Kanskje er det påvirkning fra Janson som gjør at Hamsun senere i livet beholder denne betegnelsen?

Men dagens bruk av begrepet ”skisse” er heller ikke uvedkommende i denne sammenheng. Slår man opp begrepet i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999), står det:

(fra it. *schizzo*, av gr. *skheidos*, ’gjort hastig’); plan, utkast til et kunstverk; i litteraturen en kort, flyktig tekstopptegnelse, dels med tanke på senere bearbeidelse som en del av en større litterær tekst, dels som selvstendig fragmentlignende og/eller beskrivende tekst.<sup>13</sup>

Skissen har altså karakter av et utkast, en foreløpig opptegnelse, noe som gir et langt mer umiddelbart inntrykk enn en gjennomarbeidet tekst. At Hamsun foretrakk denne betegnelsen framfor novellebegrepet, *kan* være et utslag av at man ved begynnelsen til forrige århundre fikk et langt mer reflektert forhold til det bokkjøpende publikum, og at Hamsun, ved å unngå betegnelsen novelle, ønsket å sikre seg mot en eventuell sjangerkritikk.

Som Petter Aaslestad peker på, er skissen i forhold til novellen en langt mer beskjedne sjanger; kravet om fiksjonshandling er for eksempel langt mindre, den kan utrykke både stemninger og egne opplevelser. Derfor blir den ofte ansett som mer subjektiv og egner seg således utmerket til for eksempel erindringskunst. Som vi senere skal se, vil mange av disse karakteristikkene være å gjenfinne i skissene ”Blandt dyr” og ”Litt Paris”. Betegnelsen ”novelle” var på begynnelsen av 1900-tallet ennå ikke like innarbeidet, verken som litterær sjanger eller i bevisstheten til folk flest, som det den er i dag. Dette kan være én av flere årsaker til at Hamsun bevisst valgte andre betegnelser for sin kortprosa.

Når man leser Hamsuns noveller, synes det åpenbart at han der behandler mye av den samme tematikken som i romanene. For denne oppgavens vedkommende vil jeg si at særlig tre

---

<sup>12</sup> Lars Frode Larsen, *Radikaleren*, (Oslo: Chr. Shilsteds Forlag, 2001), 57.

<sup>13</sup> *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 1997-utgaven, s.v. ”skisse”.

hovedtemaer utpeker seg i forbindelse med utvalget av noveller: individets orientering i verden, modernitet versus tradisjon og kunstens vilkår i den liberalistiske markedsøkonomien.

## **1.2 Biografiens dilemma**

Formålet med denne oppgaven er altså å undersøke graden av *selvrepresentasjon* i Hamsuns noveller, og i den anledning bruker jeg biografisk materiale for å avgjøre om det er selvfremstilling eller ikke. Derfor skal jeg si litt om biografi-sjangeren generelt.

Biografier har de siste årene hatt en stigende popularitet. Jeg skal se litt på årsakene til dette og samtidig forsøke å belyse noen problemer i forhold til biografens form. I den anledning skal jeg ta utgangspunkt i to artikler av Jan Kjærstad, ”Biografiens løgn” og ”Fortellingens sannhet”, begge publisert i *Menneskets nett* (2004). En av de tingene som gjør biografien så tiltalende for folk flest, er kanskje illusjonen om at det tross alt er en mening med livet. Vi følger gjerne den biografertes liv fra fødsel til død, noe som jo i seg selv gir et inntrykk av en overordnet helhet. Kjærstad formulerer det slik: ”Se her, livet henger faktisk sammen, det er en helhet tross alt. I møtet med den personen biografien handler om, får vi ransaket og speilet oss selv. En biografi gir ikke bare mening til sitt objekts liv, men også til leserens”.<sup>14</sup>

Men Kjærstad peker også på en annen og vel så viktig faktor i vårt møte med biografien: illusjonen om at dette handler om noe som er *sant*, fordi dette mennesket vitterlig har levd og virket innenfor et gitt tidsrom. Her er det en ”virkelighetskontrakt” som leseren oppfatter, og som vi skal se senere, er dette et avgjørende moment også hos Philippe Lejeune i hans undersøkelser av den nært beslektede selvbiografien. Men hvordan kan man skildre et menneskeliv? Man er nødt til å gjøre et utvalg av enkelte hendelser som man finner betegnende og la disse representere helheten. Kjærstad spør: ”Hvordan få tatt vare på alt det irrasjonelle som fins i et hvert livsløp? Hvordan skildrer man tjue års fredelige, drøvtyggende frokoster? Hvordan yter man tankelivet rettferdighet, de korte øyeblikkene som kan inneholde ubeskrivelige rikdommer, likesom tiårs erfaring?”<sup>15</sup> Dette er biografiens dilemma; enhver fremstilling av et liv må nødvendigvis inneholde et subjektivt utvalg og således et element av

---

<sup>14</sup> Jan Kjærstad, *Menneskets nett*, (Oslo: H. Aschehough & Co., 2004), 17.

<sup>15</sup> *Ibid.* 24.

diktning. Likevel er vi som lesere altfor villige til å se vekk fra dette, og vi aksepterer biografien som sannheten om dette mennesket.

Derfor egner sjangeren seg kanskje bedre til å reise *spørsmål* enn å forsøke å besvare dem. I denne oppgaven bruker jeg en rekke biografier som kildemateriale: fra Einar Skavland og Tore Hamsun, via Robert Ferguson og til slutt Ingar Sletten Kolloen og Lars Frode Larsen. Jeg vil si at det kanskje går et skille hva sjangerens dilemma angår ved Lars Frode Larsens trebinds-verk om den tidlige Hamsun; av alle de ovenfornevnte er han den som hviler sterkest på primærkildene og som kanskje i minst grad forsøker å gestalte den romantiske myten om diktergeniet. Både Einar Skavland, Tore Hamsun og Robert Ferguson hviler i langt større grad på det som kanskje var Hamsuns egen versjon. Jeg synes også det er på sin plass å påpeke at Larsen er den av biografene som tydeligst uttrykker en viss *skepsis* overfor Hamsuns egen stemme. Her kan plagiatbeskyldningene Knut Hamsun stod overfor i forbindelse med novellen "Hazard" i 1892 tjene som eksempel. Disse hendelsene blir behandlet i kapittel 4, og i denne omgang skal jeg nøye meg med å bemerke at Hamsun på det sterkeste avviste disse påstandene i lang tid. Larsen uttaler i forbindelse med sin redegjørelse av plagiatbeskyldningene: "Men hvorfor skal nå Hamsun på død og liv frikjennes? Er det en biografers plikt alltid å lete opp og etter evne vektlegge alt som taler til den biografertes fordel?"<sup>16</sup> Kjørstad skriver også: "En som skriver om et litterært liv, søker alltid å belyse, så langt som mulig, den mysteriøse skaperprosessen. Hvor får dette uvanlige mennesket sitt stoff og sin motiverende kraft fra?"<sup>17</sup> Larsen argumenterer for at Hamsun med det gjennombruddet *Sult*-fragmentet representerer, la seg tett opp til en selvbiografisk fremstilling, og at han holdt seg til denne "metoden" fram til etter århundreskiftet.

### **1.3 Philippe Lejeune og selvbiografien**

Jeg skal i dette kapitlet kort redegjøre for den franske teoretikeren Philippe Lejeunes arbeid med å definere sjangeren selvbiografi. Han publiserte i 1975 artikkelen "Le pacte autobiographique", som ble bearbeidet og utvidet i boken *On Autobiography* (1989). Lejeune definerer selvbiografi på følgende måte: "Retrospektiv narrativ prosa skrevet av en virkelig

---

<sup>16</sup> Lars Frode Larsen, *Tilværelsens Udlænding*, (Oslo: Chr. Schibsteds Forlag, 2002), 219.

<sup>17</sup> Kjørstad, *Menneskets nett*, 21.

person, angående hans eller hennes eget liv, med fokus på det individuelle livet, i særdeleshet personlighetens historie” (min oversettelse).<sup>18</sup>

Denne definisjonen trekker på veksler fra fire kategorier:

1. *Språkets form:*

- a. narrativ
- b. i prosa

2. *Det behandlede subjekt:*

Det individuelle liv, personlighetens historie

3. *Forfatterens situasjon:*

Forfatter (som forutsettes å være en virkelig person) og forteller er identiske

4. *Fortellerens posisjon:*

- a. forteller og hovedperson er identiske
- b. narrasjonen er retrospektiv

Enhver tekst som møter alle disse kriteriene, er ifølge Lejeune en selvbiografi. Han minner også om at det her må tas forbehold om andre sjangrer som tangerer selvbiografien, som: memoarer (2), biografier (4a), personlig fiksjon (3), selvbiografiske dikt (1b), dagbøker og journaler (4b) og selvportrett eller essay (1a og 4b) (min oversettelse).<sup>19</sup>

Den mest grunnleggende og avgjørende faktoren for til hvordan et verk skal leses og forstås, er ”merkelappen” vi finner på omslaget, eller forsiden. Står det roman, leser vi den som en diktet historie. Står det selvbiografi, leser vi det som en gjenfortalt, men i utgangspunktet sann historie. Det inngås altså en *kontrakt* mellom forfatter og leser som er avgjørende for vår lesning og forståelse av verket.

Denne kontraktsinngåelsen ser ut til å ha blitt allment akseptert i de årene som er gått siden Lejeune skrev ”Le pacte autobiographique” i 1975. Han danner altså et skarpt skille mellom fiksjon og virkelighet. Hans prosjekt er å skape en sjangerdefinisjon som er universelt gyldig på tvers av skiftende epoker. Denne kontrakten kan i følge Lejeune inngås på to måter; enten

---

<sup>18</sup> Philippe Lejeune, *On Autobiography*, (Minneapolis: Minnesota University Press, 1989), 4.

<sup>19</sup> Ibid.

gjennom bokens *paratekst*<sup>20</sup> (hos Lejeune forstått som tittelbladets forfatternavn, boktittel og undertittel), som han kaller den implisitte eller indirekte pakt, *eller* den eksplisitte eller direkte pakt som blir uttrykt gjennom en *navneidentitet mellom forfatter, forteller og hovedperson*.<sup>21</sup> Denne navneidentiteten er en avgjørende faktor for Lejeune, i den forstand at det er den som i sterkeste grad bidrar til å overbevise leseren om at det er en virkelighetskontrakt som er inngått, og ikke en fiksjonskontrakt.

Det er referansen til et virkelig, levd liv som er avgjørende for selvbiografien som sjanger. Her mener Lejeune at i motsetning til andre beslektede sjangrer, som for eksempel biografien der diskursen er virkelighetsrefererende, må man for selvbiografiens vedkommende fokusere på den selvrefererende gestus som en avgjørende faktor.<sup>22</sup>

I lys av inngåelsen av en kontrakt mellom leser og forfatter fremgår det at selvbiografien er like mye en type lesning som det er en type skriving. Diskursens egentlige referanse i selvbiografien er dermed ikke nødvendigvis til subjektets fjerne fortid, men til språkets utfoldelse i den selvbiografiske skrive-handlingen. Noe av det Lejeune ønsker å demonstrere med den ”selvbiografiske pakten”, er nettopp at selvbiografi, i sin dypeste betydning, også er en helt spesiell form for fiksjon. Dens sannheter og egenverd er for Lejeune like mye *skapt* som de er gjenoppdagede realiteter. Gjennom den narrative handlingen det er å skrive sin selvbiografi, så *skaper* man sin egen historie. Man setter seg selv i relieff mot en fortid man mener å huske, men avstand i tid gjør at det kommer noe nytt til, og man ender opp med å skape en ”ny historie”.

For Lejeune er altså en forfatter ikke bare en person, han er en person som skriver og publiserer. Med en fot i hver leir, verden-utenfor-teksten og teksten, er forfatteren bindeleddet mellom disse to verdener. Han eller hun defineres på samme tid både som en sosialt ansvarlig og virkelig person *og* som en person som produserer en tekst.<sup>23</sup> Det er i denne sammenheng at Lejeune introduserer begrepet ”selvbiografisk fiksjon”. I dette tilfellet mistenker leseren, ut fra de likheter man ser med de foreliggende biografiske fakta, at det er sammenfall av identitet mellom forfatter, forteller og hovedperson i det verket man analyserer. Men forfatteren på sin side velger å skjule sin identitet eller i alle fall ikke bekrefte den. Lejeune

---

<sup>20</sup> Begrepet stammer opprinnelig fra Gerard Genette, og vil bli ytterligere presentert på side 13.

<sup>21</sup> Ibid., 5.

<sup>22</sup> Ibid., 29.

<sup>23</sup> Ibid., 11.

mener at i motsetning til selvbiografien har den selvbiografiske fiksjon flere nivåer; det kan være snakk om alt fra en uklar ”familie-likhet” mellom forfatter og hovedperson til en likhet så sterk at den best kan beskrives som ”forfatterens uttrykte bilde”.<sup>24</sup> For Lejeune, som opererer med et skarpt skille mellom fiksjon og virkelighet, er begrepet ”selvbiografisk fiksjon” like fullt et paradoks.

Selvbiografien som sjanger slik Lejeune definerer den, innebærer ingen nivåer, der er det alt eller ingenting. Igjen er det kontrakten som er inngått med leseren (implisitt eller eksplisitt), som blir avgjørende for Lejeune. Hvis det er navneidentitet mellom forfatter, forteller og hovedperson, men denne ikke er erklært (som i fiksjonen), så vil leseren, ifølge Lejeune, forsøke å etablere likheter på tross av forfatterens manglende bekreftelse. Og hvis navneidentiteten *er* erklært (som i selvbiografien), vil leseren lete etter feil og desinformasjon. Konfrontert med det som ligner en selvbiografisk forteller, vil leseren ofte se på seg selv som en slags detektiv i den forstand at han eller hun leter etter ”brudd” på kontrakten. Parallelt med den ”selvbiografiske pakt” finner vi også den ”fiksjonelle pakt”, som igjen har to aspekter ved seg: en åpenbar mangel på identitet mellom forfatter, forteller og hovedperson, *og* en bekreftelse på fiksjonen i form av ord som roman, novelle eller skisse på forsiden av boken.

Vi har sett at hos Lejeune er det et skarpt skille mellom fiksjons- og virkelighetskontrakt, og for ham er det ikke noe rom for overskridelser mellom fiksjonene og virkeligheten. Han konkluderer med at selv om det ikke er noe i veien for at en protagonist i en fortelling har samme navn som fortelleren *og* forfatteren, så kan han ikke komme på noen eksempler der dette er tilfellet. Og hvis et slikt tilfelle skulle oppstå, vil leseren uansett være av den oppfatning at en feil har oppstått.<sup>25</sup> Serge Dubrovsky skrev boken *Fils* (1977) som et tilsvar til Lejeunes teorier, og som bevis på at det *finnes* bøker som beveger seg i landskapet der skillet går. Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-27) er et annet eksempel på litteratur som beveger seg i grenselandet mellom erindringskunst og fiksjon. Men vi har også sett at Lejeune i ytterste konsekvens ser selvbiografien som diktning, fordi det er en ny virkelighet som skapes i selve skrivehandlingen. I hans teoretiske univers er det likevel ikke rom for tekster som beveger seg i gråsonen mellom fiksjon og virkelighet, og jeg skal i denne oppgaven forsøke å problematisere Lejeunes kategoriske avvisning.

---

<sup>24</sup> Ibid., 13.

<sup>25</sup> Ibid., 18.

Overgangen mellom fiksjon og virkelighet er kanskje særdeles aktuell overfor novellene som i *Kratskog* er samlet under paraplytittelen ”Oplevede småting”. De har alle en ramme av sterk selvfremstillende karakter; med dette mener jeg en jeg-forteller som opplyser om hvor og når hendelsene i novellen fant sted, og som avslutter med å reflektere over hvordan disse hendelsene har påvirket ham videre i livet. ”Oplevede småting” er etter min mening å oppfatte som en del av *parateksten* i denne sammenheng. Begrepet stammer fra Gerard Genette, og refererer til elementer som *vedrører* den skjønnlitterære teksten, men som ikke er integrert i den. Herunder faller da titler, undertitler, pro- og epiloger, forfatterens navn og så videre.<sup>26</sup> At forfatteren Knut Hamsun velger å benytte seg av en slik samletittel, leder leseren til å tro at forfatteren faktisk har opplevd de hendelsene som skildres i de aktuelle novellene.

For å belyse dette problemet skal jeg først analysere novellene, for deretter å ”holde dem opp mot” det eksisterende biografiske materialet. Da jeg likevel har et ønske om å holde begrepene forfatter og forteller *atskilt*, vil jeg som en hovedregel trekke novellenes jeg-fortellere inn i det biografiske rom og ikke omvendt. Dette er av hensyn til den skjønnlitterære tekstens autonome verdi. Altså vil jeg innenfor hvert kapittel først presentere novellen og analysere temaer, symboler og bilder. Deretter følger en fremstilling av forfatteren Knut Hamsuns virkelige liv, hvor jeg samtidig skal forsøke å belyse i hvilken grad hendelsene som skildres i novellene kan sies å ha et utgangspunkt i forfatterens egne opplevelser. Og vi begynner ved begynnelsen: barndommen.

## 2. Barndom og oppvekst i Nordland på 1860- og 70-tallet

Knut Hamsuns barndom var i hans egen erindring en hard opplevelse, preget av avvisning fra egne foreldre og tøffe oppvekstvilkår hos en onkel i samme bygd. Jeg skal i den sammenheng se på to tekster: henholdsvis ”Et spøkelse” og ”Blant dyr”. I gjennomgangen av det biografiske materialet skal jeg også se litt nærmere på noen av barndomserindringene som dukker opp i *I Æventyrland*. Formålet er å vise i hvor stor grad Hamsuns barndom faktisk kommer til uttrykk i hans litterære produksjon.

---

<sup>26</sup> Gerard Genette, *Parateksts: The Threshold of Interpretation*, (Camebridge: University Press, 1997), 1.



## 2.1 "Et spøkelse"

Novellen stod første gang på trykk i Norsk Familie-Journal nr. 1, 2.1. 1898, den gang under tittelen "Spøkelser". Tidsmessig strekker novellen seg over flere år, og handlingen er sentrert rundt den unge fortellerens møte med det uforklarlige. Kort fortalt handler novellen om en ung gutt som for en tid bor hos sin onkel på en prestegård i Nordland. En sen høstkveld driver han omkring på kirkegården, og der finner han en skinnende, hvit fortann som han tar med seg hjem, stikk i strid med hva han har blitt opplært til av graveren på stedet. Senere på kvelden, når han sitter og fikler med tannen, dukker det opp et rødskjegget spøkelse utenfor vinduet, som mangler nettopp en fortann. Gutten tar etter dette initiativ til å stikke tannen tilbake i jorden der han fant den. Men oppe ved kirkegårdsporten svikter motet ham, og han ender med å kaste tannen innover kirkegården, i håp om at alt skal ordne seg av seg selv. Men spøkelset fortsetter å vise seg for gutten, faktisk helt til han blir voksen. Det siste møtet mellom dem finner sted mens fortelleren arbeider for en "handelsmann W", og ved dette tilfellet har spøkelset fått tannen sin på plass og forsvinner da ut av guttens liv.

Teksten handler på et plan om en barndomsopplevelse, der fortelleren erindrer en meget sterk og overnaturlig opplevelse, men det er også en fortelling om den menneskelige erkjennelse, om veien fra barn til voksen. Vi følger altså flere av den unge guttens møter med gjenferdet som barn, ungdom og til slutt som ung mann, men det er likevel fortellerens første møte med spøkelset som hovedsakelig skildres i novellen. Jeg skal i min analyse av denne novellen forholde meg til Rolf Gaaslands artikkel "Veien til livets tre. Kronotopisk analyse av Hamsuns novelle 'Et spøkelse'", der han blant annet argumenterer for at hovedpersonen i denne novellen gjennom tre faser, hybris, nemesis og frelse, ender opp som gjenfødt "til en profan eksistens som menneske i en 'hård tid'".<sup>27</sup> Der tolkes fortellerens opplevelser som et initieringsrituale. Jeg vil i stedet framlegge en tolkning der møtene mellom spøkelset og gutten representerer én av to muligheter for individets orientering i verden.

På et mer abstrakt nivå kan man si at denne novellen tematiserer individets plass i den naturlige orden, et tema man finner i flere av Hamsuns tekster, et poeng også Gaasland nevner

---

<sup>27</sup> Rolf Gaasland, "Veien til livets tre. Kronotopisk analyse av Hamsuns novelle 'Et spøkelse'", *Nordlit* nr. 8, (høst 2000), 98.

i sin artikkel: ”Hamsun er i flere av sine tekster opptatt av forholdet mellom naturens sykliske, regenererende orden og enkeltindividets irreversible drift mot død og undergang”.<sup>28</sup>

Den unge gutten i novellen ser naturen og livet rundt seg og forsøker å forstå det han ser. Men naturen lar seg verken beherske eller forståes, den går sin egen gang styrt av sine egne krefter. Og i denne novellen skisseres det som sagt to mulige løsninger for hvordan individet kan orientere seg i verden; den første er å gi etter for disse u håndterlige kreftene og å følge sin egen drift mot død og undergang. Dødslengselen vi finner i denne novellen, er et tema som går igjen i Hamsuns forfatterskap. Driften kan i dette tilfellet tolkes både som en universell lengsel og som en mulig vei ut av en utrygg og trist tilværelse. Det andre alternativet som etter min mening skisseres i denne novellen, er et liv der den kunstneriske utfoldelse gir individet en mulighet for å beherske sin tilværelse som et rom der naturlovene ikke nødvendigvis er konstituerende.

Fortelleren er en utpreget kunstnernatur som gjerne stikker seg vekk, dagdrømmer og prater høyt med seg selv. Skogen, naturen og kirkegården blir hans katedral der tankene kan flyte fritt, der kan han være seg selv. Men naturen fremstilles ikke bare som et opphøyd sted der fortelleren henter inspirasjon, fortellerens draging mot død og undergang henter også sitt bilde fra naturen: havstrømmen Glimma. Innledningsvis argumenterte jeg for at Hamsuns noveller peker både framover og bakover i forfatterskapet, og dødsdriften er et av de temaene som går igjen, både før og etter utgivelsen av *Kratskog*. For eksempel begår både Nagel i *Mysterier* og løytnant Glahn i *Pan* henholdsvis direkte og indirekte selvmord, eller mer nøyaktig formulert; Nagel begår definitivt selvmord, Glahn framprovoserer det.

Driften mot undergang kommer til uttrykk på flere nivåer i denne novellen. For det første gjennom guttens forhold til kirkegården. Slik fortelleren framstiller det i novellen, er kirkegården et fristed der den unge gutten kan slippe unna plikter og ansvar. Samtidig er det et sted der gutten finner en voksen han kan forholde seg til. Graveren på stedet gir ham opplæring i hva han skal gjøre når han finner rester etter mennesker som er begravd der. Synet av den slags blir etter hvert dagligdags for gutten, og han blir altså nøye instruert av graveren om å putte det han finner tilbake i jorden. Hovedpersonen blir tilsynelatende ikke skremt av disse makabre levningene, tvert imot synes han å ha en uvanlig forståelse for naturens

---

<sup>28</sup> Ibid., 94.

sykliske oppbygning: "[...] like ved stensemuren pleiet å vokse de frodigste bringebær, en stor og saftig frugt som stod og suget næring fra de dødes fete muld" (46).<sup>29</sup> Sitatet viser at fortelleren har et overveid forhold til naturen og alt som lever. I naturen er det ingenting som dør, tingene går ganske enkelt bare over i en annen tilstand. Et lik smuldrer til jord og tilfører denne jorden en næring den har bruk for. Og opp av jorden vokser planter som blir til næring som de andre levende kan benytte seg av, slik er naturens gang. Naturen og dens tilsynelatende vilkårlige krefter tildeles en konstituerende rolle i denne novellen. Nettopp her mener jeg at fortelleren i novellen har to alternative måter å forholde seg til naturen på, enten som en utvei for å gjøre ende på det hele, *eller* som en gitt lov han kan forme sin erkjennelse etter.

Trangen til å gi etter for disse naturkreftene, altså å hengi seg til dødslengselen, er i denne novellen representert ved havstrømmen Glimma:

Præstegården lå overmåte vakkert til, like ved havstrømmen Glimma, en bred og storstenet strøm hvorfra brusset lød nat og dag, nat og dag. Glimma gikk en tid på dagen syd, en anden nord, alt eftersom det var flod eller fjære sjø; men bestandig suste dens evige sang og dens vand randt med samme hastværk av sted sommer og vinter, hvad vei den nu end gik (46).

Glimma fremstår her som en del av naturen, den fremstilles som en evig runddans som renner av gårde med samme fart vinter som vår. Fortelleren uttaler senere: "I de dage var det mig mangen gang en liten god glæde å tenke på at jeg kunde ende min pine ved å kaste mig i Glimma ved flod sjø" (49). Her ser man at Glimma representerer en vei ut av en miserabel tilværelse, både med tanke på spøkelset som hjemsøker gutten, og med tanke på at han bor hos en onkel som tyranniserer ham. Det faktum at gutten ikke forteller det som har hendt til noen av de andre menneskene på gården, viser hvor ensom han er der. Dette sitatet viser også at fortelleren absolutt ser en mulig løsning i å ende sitt eget liv, eller mer korrekt, den modne fortelleren så det som en mulighet *den gang*. I artikkelen "Noveller, historier og skisser" poengterer Hennig at de narrative nivåene i mange av Hamsuns noveller er preget av et spenn i fortellerposisjonen: "Denne spenningen kan for eksempel være mellom *jeg-personen* som er

---

<sup>29</sup> Alle sitater fra *Siesta*, *Kratskog*, *Stridende liv*, og *I Æventyrland* er hentet fra Knut Hamsun, *Samlede verker*, åttende utg. (Oslo: Gyldendal, 1992), bind 3 og 4.

involvert i handlingen der og da, og *jeg-fortelleren* som en eller annen gang i ettertid forteller oss det hele” .<sup>30</sup>

Men det antydes altså to muligheter for den menneskelige erkjennelse, eller sagt på en annen måte: individets forsøk på å orientere seg i denne verden. Den unge gutten i novellen, presentert gjennom den nå voksne fortellerstemmen, har et ønske om å *forstå* den verden han ser rundt seg og på den måten også *beherske* den. Én måte å oppnå dette på er altså gjennom kreativ utfoldelse. Ved å skape kunst kan individet på sett og vis beherske sin egen tilværelse. Dette kommer i novellen til uttrykk gjennom guttens handling i det han kommer over en skinnende, hvit fortann på kirkegården. Her tangerer min analyse Gaaslands, siden han beskriver tyveriet av tannen som et utslag av kreativitet: ”Gjennom Kunsten skal den individuelle død, og dermed naturens sykliske orden, overskrides”.<sup>31</sup> I stedet for å stikke den tilbake i jorden, slik han har blitt opplært til, tar gutten den altså med seg: ”Uten å gjøre mig nærmere rede for det stak jeg tanden til mig. Jeg vilde bruke den til noget, file den om til en eller anden figur og fælde den ind i en av de mange underlige ting som jeg spikket av træ. Jeg tok tanden med hjem” (47). Han vil bruke den til noe kreativt. Men når gutten handler slik som han gjør, skjer det noe i fortellingen: tannens eier dukker opp i form av et rødskjegget gjenferd - Døden personifisert. At dette gjenferdet dukker opp samme kveld som gutten har ”stjålet” tannen, er ingen tilfeldighet. I denne tolkningen velger jeg å se tyveriet av tannen som et uttrykk for guttens kunstneriske erkjennelse, som altså representerer én av individets to alternativer til å fortolke sin egen tilværelse.

Spøkelset fortsetter å vise seg for gutten utover høsten og vinteren. Våren og sommeren kommer, og mannen forsvinner midlertidig, men neste vinter viser han seg igjen. Fortelleren reiser deretter bort fra Nordland i et år, og da han kommer tilbake, er han konfirmert og tre år er gått siden hans første møte med spøkelset. Gutten, som nå har blitt tenåring, bor ikke lenger hos onkelen, men hjemme hos sin egen familie. En høstkveld han har gått til ro, kjenner han plutselig at noen legger en kald hånd på pannen. Spøkelset er tilbake, sittende på sengen til fortelleren denne gangen:

Han hadde aldrig været mig så nær som da; jeg så ham like ind i ansigtet. Hans blik var tomt og slukt, han så mot mig, men likesom forbi mig, langt ut til en anden verden.

---

<sup>30</sup> Åsmund Hennig, ”Noveller, historier og skisser” i Ståle Dingstad (red.), *Den litterære Hamsun*, (Fagbokforlaget Vingmostad & Bjørke, 2005), 86.

<sup>31</sup> Gaasland, ”Veien til livets tre: Kronotopisk analyse...”, 96.

Jeg la merke til at han hadde grå øine. Han bevæget ikke sit ansigt og han lo ikke. Da jeg skjøv hans hånd bort fra min pande og sa: Nei, gå væk! tok han sin hånd langsomt til sig. Under alle de minutter han sat på min seng blinket han ikke med øinene.... (50).

Gjennom den kunstneriske utfoldelsen søker gutten i denne novellen å bedre beherske den verden han ser rundt seg, han tar tannen med seg hjem. Men denne handlingen avstedkommer en reaksjon: guttens møter med spøkelset, Døden. Og kanskje er det slik at nettopp gjennom sitt møte med Døden finner han svarene han ikke visste at han søkte. Kanskje er ikke lengselen mot døden like vakker som først antatt.

Hvis man altså tolker guttens forsøk på å gjøre noe kreativt med tannen som et uttrykk for et ønske om å bedre beherske og forstå sine omgivelser, er det nærliggende å tolke resultatet av dette forsøket som et slags svar. Jeg velger å tolke det slik at gutten får et svar på dette ubevisste ønsket gjennom sine møter med ”dette rødskjæggete bud fra dødens land” (50). For som sitatet ovenfor viser, er nok ikke døden noe å hige etter. Svarene på meningen med livet ligger ikke der, der er det bare *tomhet*: ”han så mot mig, men ligesom forbi mig, tværs igjennem mig, langt ut til en anden verden” (50). Vitebegjærets intense ønske om å se og beherske de bakenforliggende strukturer i verden er kanskje ikke så forlokkende ved nærmere ettersyn.

Denne tolkningen forsterkes også i novellens avsluttende avsnitt. Her er det den modne fortelleren som reflekterer over hvilken betydning disse begivenhetene har hatt for livet hans:

Denne mand, [...] har ved al den ubeskrivelige uhygge han førte ind i mit barndomsliv gjort mig meget ondt. [...] Og dog har han kanskje ikke gjort mig bare skade. Dette har ofte faldt mig ind. Jeg kunde tænke mig at han var en av de først årsaker til at jeg lærte å bite tænderne sammen og gjøre mig hård. I mit senere liv har jeg nu og da fåt bruk for dette (51).

Det fremgår tydelig av dette sitatet at fortelleren, som her i ettertid ser tilbake på hendelsene i barndommen, nå som voksen kan erkjenne at disse begivenhetene likevel ikke var udelt negative.

Men dette er ikke siste gang fortelleren møter spøkelset. Det skjer én gang til: ”Nogen måneder senere da det var blit vinter og jeg atter var reist hjemmefra var jeg en tid hos en handelsmann W. hos hvem jeg hjalp til i butiken og kontoret. Her skulde jeg møte min mand

for siste gang” (50). Ved dette siste møtet, som finner sted i gangen utenfor værelset hans, viser det seg at mannen med det røde skjegget har fått tannen tilbake: ”Den var kanskje stukket ned i jorden av noen. Eller den hadde i disse år vundet å smuldre hen, oppløse sig til støv og forene sig med det øvrige støv som den var blitt skilt fra – Gud vet det” (51). Når tannen nå er på plass hos sin rettmessige eier, synes det rimelig å tolke dette som et uttrykk for at hovedperson tross alt valgte kunsten som kjernen i sin erkjennelse, og dermed valgte bort døden som alternativ.

## **2.2 ”Blandt dyr”**

Da *Stridende Liv* kom ut i 1905, var ”Blandt dyr” den eneste av i alt tolv noveller som ikke tidligere hadde vært publisert. Teksten karakteriseres kanskje best som en skisse. Den peker seg ut blant de øvrige novellene ved en manglende episk struktur. Kort fortalt kan man si at teksten er en samling av barndomserindringer som alle på et eller annet vis omhandler dyr, derav tittelen. I likhet med alle novellene i tekstutvalget finner vi også her en jeg-forteller, og også her er det et spenn mellom de narrative nivåene i skissen.

Novellen innledes med en liten gjennomgang av Nordlands dyreliv på den tid da fortelleren var barn: ”Jeg vet ikke noget sted hvor det var så mange fugler og dyr som hjemme i Nordland [...] Alt dette så jeg allerede som barn” (209). Men ganske umiddelbart får vi stifte bekjentskap med de forskjellige narrative nivåene fortelleren beveger seg mellom, for i neste avsnitt heter det: ”For et par år siden var jeg hjemme igjen etter 25 års fravær, og jeg spurte da om orren og rypen” (209). Det Hennig kaller et spenn mellom fortelleren som deltakende i handlingen og fortelleren som *senere* forteller om disse hendelsene, kommer tydelig fram i disse to sitatene. En slik veksling mellom ulike narrative nivåer er ikke uvanlig i skjønnlitteraturen, men i lys av novellens fortettede form ser man at dette er et virkemiddel som gjør at fortelleren kan få sagt mye på liten plass. Dessuten er det tydelig at barndommens landskap har forandret seg; skogen som pleide å buldre av dyrelyder, er nå stille: ”Det var som om fuglene hadde forlatt stedet da det ikke lenger var børn hjemme” (209).

Skissen går ganske snart over til å handle om livet på gården der fortelleren vokste opp: ”Hele tiden gikk vi børn der og tullet og stelte med dyr i fjøs og stald” (209). Det er verken noe episk handlingsplot som utvikler seg, eller en begivenhet som handlingen sentrerer rundt. Det er

heller en rekke erindringer som presenteres uten noen nødvendig årsakssammenheng, men det dannes likevel en slags enhet da det bare er opplevelser fra barndommen som skildres.

Det er i det hele tatt en lun og varm oppvekst som skildres, i en stabil familiestruktur som deles med flere søsken. Fortellingen om den gamle katten som må avlives på grunn av sykdom, viser oss at det likevel var små skygger også i disse lykkelige omgivelsene. Det er moren som i stillhet henvender seg til sin sønn for å få ham til å ta seg av den uvelkomne oppgaven: ”Ikke fordi jeg var den ældste av os gutter, det var jeg ikke [...]” (209). Han skal nok klare brasene, og ikke minst vil dette medføre heltestatus blant kameratene. Også i denne skissen finner vi Hamsuns umiskjennelige ironi, kombinert med en uimotståelig, uskyldig logikk. I forbindelse med avlivingen av katten erindrer fortelleren: ”Drukne ham vilde jeg ikke. For da kunde jo ikke katten få puste, tænkte jeg. Jeg vilde kvæle ham med rep” (210). Katten skal altså henges, og fortelleren gjennomfører prosjektet med stort mot. Skildringen bærer preg av at dette er en skjellesettende opplevelse for ham; det hele tar en fem-ti minutter, og katten gjør sitt ytterste for å komme løs, men det går tilslutt: ”Enhver kunde ha blåst mig overende nu, slik skalv jeg i benene” (210). Han skryter til kameratene at han utførte dåden med sine egne to hender, men som lesere innvies vi i hvordan det egentlig gikk til; han stod flere meter unna og holdt i tauet, mens han ventet til det hele var over: ”Og helt frem til denne dag har det været skjult for menneskene hvorledes jeg egentlig tok livet av katten” (210). Igjen ser vi at fortelleren ubesværet beveger seg mellom ulike narrative nivåer, og at dette bidrar til å gi denne skissen en strukturell enhet som ville vært vanskelig å få fram på andre måter. Det ville fordret atskillig mer rom for ”forklarende” tekst.

Dyrene har åpenbart hatt en stor plass i livene til barna på gården, og det gjelder ikke bare husdyrene. Fortelleren skildrer et møte med haren som tross sulten ikke tør komme nær nok til at barna kan gi den mat: ”Så hadde vi ingen anden råd end å stjæle os avsides å be til Gud for haren” (210). Dette har fortelleren for øvrig lært av sin eldre bror Hans, men ingen av dem vil vedkjenne seg en slik praksis. Det er likevel en rørende omtanke for dyrene som kommer til uttrykk gjennom historien, ikke minst gjennom guttenes bønn. En dag støter fortelleren og broren Hans på en enslig reinsimle i skogen. Rein er flokkdyr og kan ikke klare seg alene, så denne simlen må ha kommet bort fra flokken. Guttene tar simlen med hjem, og: ”efter en kamp med far fik vi endelig i Guds navn lukke semlen ind i løen” (211). Uten at det redegjøres for det direkte, skjønner man at farens reservasjoner mot å øke husholdningen handler om familiens økonomi. De lever, som så mange bondefamilier i Nord-Norge på den

tiden, under kummerlige forhold. Av matforrådet er det bare to ting barna kan få tak i uten at det oppdages, og det er flatbrød og sild, dagligdags kost for de fleste i landsdelen på den tiden, men selv dette kan barna ikke ta mye av uten at det merkes: ”Men vi hadde en underlig mor som ofte vendte om igjen og lot som om hun hadde glemte noe når hun kom på os i sjåen” (211). Det er karakteriserende for denne lille skissen at den gjennom små, tilsynelatende uviktige bisetninger lar oss få innsikt i familiens struktur; far disiplinere, og mor spiller på parti med barna.

På mange måter er det barndommens paradisi som skildres i denne skissen, men også her er døden et tema; simlen som barna fant i skogen og tok med hjem blir for dyr å ha i kosten. Den må skytes og selges i mindre deler. Barna håper i det lengste at simlen på et eller annet vis skal unnsnippe sin skjebne, men det går som de voksne har bestemt. Det kommer en mann ens ærend til gården for å utføre avlivningen, og barna følger fascinert med. Først tiner han opp børsa over ilden. Deretter lader han med både hagl og spiker, og da dette er gjort, snur han seg og hvisker noen ord inn i ildgruven, en besvergelse. Så skifter det narrative nivået hos fortelleren, og han uttaler: ”En slik skytte skal heller ikke være en håndtverker, han skal være en drømmer; det er en uhyre mystik i hans gjærning” (212). Vi ser her at fortelleren reflekterer over den fremmede mannens mystiske oppførsel og finner den helt på sin plass. Hans evne til observasjon viser seg:

Nu er det vistnok så at en rensmele er et stort dyr, men selv et stort dyr vil føle en dyp bevægelse når en ladning hagl og spiker farer gjennom dets hjærne. Semlen stod et øieblik fortumlet som om hun lyttet efter noget vældig i sit eget hode, så faldt hun på knæ og triller derpå om på siden. Vi så noget loddent gråt røre sig nogen ganger, så lå det stille. Det var døden for semlen (212).

Skildringen av dødsøyeblikket er klar og konsis, preget av hva som faktisk skjer. Slik tok det seg ut for to unge gutter som på denne brutale måten kanskje lærer seg forskjellen på kjæledyr og nytte dyr. De fleste barn forholder seg ikke til døden når de er små, og denne opplevelsen må utvilsomt ha satt spor i inntrykksøomme barnesinn. Den siste kommentaren i sitatet kan sees som et uttrykk for nettopp det.

Riktignok er det den modne fortelleren som skildrer barndommens landskap, men stemmen beholder likevel et barns perspektiv. Da simlen omsider er død, heter det: ”Jeg skrev et dikt til



hende så hun ikke skulle ende som en hund iblandt os. Det var mange vers, men nu husker jeg bare ett:

Hun har utstridt sine hungers plage  
og hviler søtt i sit graves lin.  
En Zions vægter skal dig mottage  
Med hisset manna og altervin” (212).

Dette lille diktet viser at også den handlende fortelleren i skissen, barnet i dette tilfellet, har et forbløffende og refleksivt forhold til hva døden er for noe. Som vi skal se i gjennomgangen av det biografiske materialet, har dette diktet en reell opprinnelse i Knut Hamsuns barndom.

### **2.3 ”Uh, for en Tilværelse at være født til!”**

Sommeren 1862 ankom familien Pedersen Hamarøy i Nordland. Familien besto av ekteparet Peder og Tora, deres fem barn, Toras foreldre og hennes bror Ole, bedre kjent som Vetletrein. Fem voksne og fire barn som alle forlot en trygg tilværelse forankret på slektsgården Garmotræet i Lom i Gudbrandsdalen. Dette skjedde som følge av at Toras eldre bror, Ole, hadde satt familiearven over styr og derfor måtte selge gården. Tora og Ole hadde en bror til, Hans Olsen, som allerede var godt etablert på Hamarøy, og som trengte noen til å forpakte gården Hamsund for seg. Hans Olsen hadde gjennom sine kontakter på Hamarøy fått leie et hus på Prestegården, og hadde i den anledning spurt Peder Pedersen om han kunne tenke seg å drive gården Hamsund for ham.<sup>32</sup>

Hamsun uttalte selv om dette: ”Han [Hans Olsen] hjalp oss alle til vår gård, liten og ussel var den, men vi skyldet ingen noget”.<sup>33</sup> Knut Hamsuns far var altså forpakter på den lille gården Hamsund, noe som innebar en ”husleie”, dvs. at en viss prosent av gårdens avling skulle gå til eieren. Men dette var jo også en byttehandel der Hans Olsen i retur fikk en ærlig og pliktoppfyllende forpakter. Som vi kunne se i skissen ”Blant dyr” fremstilles livet på gården som svært harmonisk og i pakt med naturen. Det ligger et idyllisk slør over det livet som skildres i denne novellen, men som Robert Ferguson formulerer det: ”Paradiset var ikke uten

---

<sup>32</sup> Kolloen, *Svermeren*, 20.

<sup>33</sup> Gabriel Langfeldt, *Den rettspsykiatriske erklæring om Knut Hamsun*, (Oslo: Gyldendal 1978), 79.

skygger”,<sup>34</sup> og historien om katten og simlen viser at skyggene rakk fram til også denne trygge og beskyttede atmosfæren. Diktet om den døde simlen har faktisk en reell opprinnelse i Knut Hamsuns barndom. Våren 1900 kommer Hamsun tilbake til Hamarøy etter drøyt 20 års fravær. Han foretar denne reisen ganske umiddelbart etter sin drømmereise til Østen. I brev til Erik Frydenlund, datert 30.4. 1900, skriver han:

Tænk, nu er jeg hjemme igen efter 25 Aars forløb [...] Det er saa rart at være hjemme; baade Far og Mor er mellem 70 og 80 Aar nu og begynder at blive som Børn igen, - nei, hvor det er rart! [...] men ellers er jeg bra i Humøret. Og skrive skal jeg gøre, naar det lider paa.<sup>35</sup>

Det er ved denne anledningen at moren viser ham et gammelt dikt han ga til henne som barn. Larsen beretter om at Hamsun i sin tid fortalte Harald Grieg at hans mor ”hadde tatt vare paa nogen Lapper som jeg hadde diktet Vers paa og viste mig dem da jeg var hjemme en Tur i 35 Aars Alderen”.<sup>36</sup> Til Langfeldt forteller Hamsun selv fra barndommen: ”Jeg lå og satt, pratet med meg selv, spikket Fløiter, skrev rimerier på papirlapper, som andre bondegutter [...] men vår mor var så snill og tålmodig, hun gjemte mine papirlapper og viste meg dem etter at jeg ble voksen”.<sup>37</sup> Sannsynligvis har diktet om reinsimlen vært blant lappene som moren hadde tatt vare på. Skissen ”Blant dyr” skildrer barndomsminner i en *familiestruktur*, og det har derfor vært den gjengse oppfatning at det da dreier seg om Hamsuns barndom før overflyttingen til onkelen fant sted. Diktet viser uansett en viss kunstnerisk følsomhet og ikke minst en tidlig evne til å reflektere over vanskelige temaer som sult og død. Men enda viktigere for denne oppgaven er at dette viser at Hamsun bevisst lar hendelser fra sin virkelige barndom få komme til uttrykk i kortprosaen.

I novellen ”Et spøkelse” er innledningen av en selv fremstillende karakter. Teksten har en rammefortelling, og jeg-fortelleren åpner med å si at han flere år av sin barndom bodde hos en onkel på en prestegård i Nordland:

Flere år av min barndom tilbragte jeg hos min onkel på prestegården i Nordland. Det var en hård tid for mig, meget arbeide og megen bank og sjælden eller aldrig en time til lek og fornøielser. Så strængt som min onkel holdt mig blev det litt efter litt min eneste glæde å stikke mig bort og være alene [...] (46).

---

<sup>34</sup> Robert Ferguson, *Gåten Knut Hamsun*, 17.

<sup>35</sup> Harald S. Næss, *Knut Hamsuns brev II*, (Oslo: Gyldendal, 1995), 145.

<sup>36</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 68.

<sup>37</sup> Langfeldt, *Den rettspsykiatriske erklæringen om Knut Hamsun*, 79.

At den unge Knud Pedersen bodde en periode hos sin onkel Hans Olsen, er det ingen tvil om. Hvor lenge han bodde der, og når denne overflyttingen fant sted, er det derimot noe uenighet om. Knut Hamsun uttaler selv at han var åtte år da han ble flyttet til onkelen, noe som plasserer hendelsen i 1867. Dette er delvis skildret i *På gjengrodde stier*:

Men morbror var ingen gammel mand i min tid, men han begynte å bli lam i hænderne og kunde ikke skrive. Jeg var otte år da jeg kom til ham og blev oppdressert til å skrive alt for ham. Det skete under skammelig tukt. Selv lå ham påklædt hele dagen på en såkalt slagbenk og blev mer og mer lam. Alt dette er likegyldig.<sup>38</sup>

I *Den unge Hamsun* gjør imidlertid Lars Frode Larsen et poeng av at Knud Pedersen sannsynligvis ikke kom til onkelen før i 12-årsalderen.<sup>39</sup> Etter min oppfatning er det ikke nødvendigvis avgjørende om oppholdet hos onkelen varte i 2 eller 5 år, det viktigste er Hamsuns egen oppfatning av saken, og det ser ut til å herske liten tvil om at barnet Knut Pedersen mistrivdes sterkt hos onkelen Hans Olsen.

En av de få utenomfamiliære kilder til den tiden Knut Pedersen bodde hos onkelen, finner vi i Einar Skavlands biografi *Knut Hamsun*:

Knuts beste venn fra barneårene, klokkerens sønn Georg Olsen, som senere blev dampskipsekspeditor i Hamarøy, har fortalt om hvor hårdt onkelen behandlet Knut. Han skulde hjelpe onkelen med posten og med å skrive regnskaper og lignende; en lang lineal lå ved siden, og hvis der var det minste galt, en skrivefeil, en rift i et frimerke, gav onkelen han et hårdt slag over fingrene.<sup>40</sup>

Og selv om det ikke er vanskelig å forestille seg at Knud mistrivdes når en leser sitatet ovenfor, er det likevel grunn til å se litt nærmere på forholdet Knut Pedersen hadde til sine egne foreldre. Som jeg sa innledningsvis, kom Peder og Tora Pedersen til Hamarøy i 1862 sammen med deler av Toras familie. Som vi husker fra skissen "Blant dyr", var det knappe

---

<sup>38</sup> Knut Hamsun, *På gjengrodde stier*, (Oslo: Gyldendal, 1996), 40.

<sup>39</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 52. En av Larsens innvendinger mot tidspunktet for overflyttingen er at det av bevarte skoleprotokoller framgår at Knut Pedersen begynte på skolen 17.2. 1868 og da i skolekrets 5 - Egerdal - den skolekrets hans familie sognet til. Og at han ikke overflyttes permanent til skolekrets 4 – Uteide - før årskiftet 1871/72. Disse protokollene indikerer, ifølge Larsen, at Knut Pedersen ikke flyttet til onkelen før nyttår 1872 og følgelig da var 12 år, ikke 8, som Knut Hamsun selv hevdet. En mulig innvending er at skolegang på den tiden ikke varte hele året, men tre-fire uker og heller ikke hadde samme struktur som i dag. Kolloen beskriver dette slik: "loven av 1860 påla herredsstyret på Hamarøy å holde skole i ni uker, men man så seg ikke i stand til mer enn fire". I den forstand kan man si at disse protokollene ikke nødvendigvis utgjør de mest pålitelige kilder for å fastslå bopel. En annen mulighet er at Knut Pedersens familie kanskje anså ordningen som midlertidig i utgangspunktet og av den grunn unnlot å opplyse myndighetene om flyttingen.

<sup>40</sup> Einar Skavland, *Knut Hamsun*, (Oslo: Gyldendal, 1929), 29.

ressurser for familien, og det kan jo hende at de økonomiske forholdene til familien Pedersen har spilt en rolle i Knuts overflytting til onkelen.

Knut Hamsuns forhold til sine foreldre i voksen alder kan tyde på at han bar på en viss bitterhet over oppholdet hos onkelen. Da det siste barnet til Peder og Tora kom i august 1864, ble det for mye for moren, som slet med nervene hele livet, og den lille jenta (Sophie Marie) ble satt bort til onkelen Hans Olsen allerede som spedbarn.<sup>41</sup> Tora Pedersens sykdomsbilde er vanskelig å definere ut fra eksterne kilder. Tore Hamsun skriver om dette i sin biografi *Knut Hamsun - min far*:

Især moren var ofte nedfor. Hun gikk der så stille og omsorgsfull og syslet med hus og barn. Men av og til hadde hun noen merkelige nerveanfalle som skremte dem alle. Når det kom over henne løp hun alene nede på veien, eller oppe i skogen og skrek, ropte høyt, uten ord. Det kunne vare i timevis. Peder skredders stille, saktmodige kone vandret ensom for seg selv og skrek. Ingen skjønnte hva det kom av, og selv kunne hun ingen forklaring gi. Men det hjalp for tungsinnet som var over henne.<sup>42</sup>

Knut Hamsun sa selv under innleggelsen på Psykiatrisk Klinik: ”Men sinnslidelser eller arvelig sykdom i min slekt er utelukket. Friske og sunde gudbrandsdalske bønder, arbeidsfolk på småbruk, strevere fra dag til annen”.<sup>43</sup> Her argumenter Lars Frode Larsen for at denne uttalelsen fra Knut Hamsun selv egentlig bare gir forsterket validitet til Tore Hamsuns fremstilling av saken; nettopp fordi han bryter med den ”retusjerte” framstillingen av familiehistorien som Knut Hamsun selv ga.<sup>44</sup> Marie Hamsun beskriver også Knut Hamsuns forhold til sin egen mor i første del av sin selvbiografi, *Regnbuen* (1953): ”Følelsen for moren satt dypt i Knut. Kanskje helst for det bildet av henne som var omslynget av barndomsminnene. En ung og vek skikkelse, ofte på randen av sammenbrudd under de fattige kårene”.<sup>45</sup> Det er ikke usannsynlig at morens helse har vært en medvirkende faktor til avgjørelsen om at Knut Pedersen skulle flytte til morbroren Hans Olsen.

Uansett hvilken synsvinkel man velger i dette tilfellet, så er det klart at Knut selv ikke følte seg hjemme hos onkelen. Han rømte ved flere anledninger og ble enkelte ganger hentet av stedets lensmann og returnert til prestegården som en annen forbryter.<sup>46</sup> Lars Frode Larsen

---

<sup>41</sup> Kolloen, *Svermeren*, 25.

<sup>42</sup> Tore Hamsun, *Knut Hamsun - min far*, (Oslo: Gyldendal, 1978), 29.

<sup>43</sup> Langfeldt, *Den rettspsykiatriske erklæringen om Knut Hamsun*, 80.

<sup>44</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 47.

<sup>45</sup> Marie Hamsun, *Regnbuen*, (Oslo: H. Aschehoug & Co., 1974), 181.

<sup>46</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 59.

snur litt på den tradisjonelle oppfatningen om hvor forferdelig Knut hadde det hos onkelen. Larsen påpeker at det er lite sannsynlig Knut måtte bo hos morbroren *uten* foreldrenes (i alle fall stilltiende) samtykke. Som vi husker, het det i innledningen til ”Et spøkelse”:

Flere år av min barndom tilbragte jeg hos min onkel på præstegården i Nordland. Det var en hård tid for mig, meget arbeide, megen bank og sjælden og aldrig en time til lek og fornøielser. Så strængt som min onkel holdt mig, blev det litt efter litt [...] (46).

Det faktum at unge Knut ble værende hos onkelen, mener altså Larsen gir rom for en litt annerledes tolking av situasjonen enn den Hamsun selv ga. Larsen argumenterer i *Den unge Hamsun* for at det opprinnelige traumet for Hamsun har sitt opphav i at han må ha følt seg grundig sveket av sine *egne* foreldre som sendte ham vekk, og heller ikke kom ham til unnsetning, men: ”Å hate sin mor og sin far har ikke en pre-pubertal guttunge ’råd’ til. Onkelen har slik sett vært en helt nødvendig person å ha for hånden”.<sup>47</sup> Hans Olsen ble jo etter overflyttingen autoritetsfiguren i Knuts liv, så hvis han skulle opponere, måtte det nødvendigvis bli mot onkelen. Ellers er det en innvending at de fleste referansene som omhandler Hans Olsen skriver seg tilbake til Knut Hamsun selv, en ikke akkurat objektiv part i saken. Hamsuns framstilling av onkelen var dessuten ikke bare entydig negativ. Til Langfeldt svarer Hamsun slik på en forespørsel om å skildre barndommen med særlig vekt på om noe kan ha satt varige spor:

Mitt hjem var fattig, men uendelig kjært, jeg gråt og takket Gud hver gang jeg skulle få komme hjem fra min onkel som sultet og tyraniserte meg [...] Det er min morbror som har satt de varigste spor i mitt sinn, *han forstod ikke å behandle barn, skjønt han ellers ikke var uten gode egenskaper.* (min uth.)<sup>48</sup>

Dette sitatet viser at Knut Hamsun i moden alder hadde et noe mer reflektert forhold til sin oppvekst enn det som kommer til uttrykk i for eksempel ”Et spøkelse”. Selv om han som guttunge helt klart har opplevd onkelens disiplin som undertrykkende, har han som godt voksen innsett at dette ikke nødvendigvis var ensbetydende med at onkelen hadde en slett natur, han var ganske enkelt ikke vant til å behandle barn. Og siden Hans Olsen aldri selv stiftet familie, var det heller ingen kvinnelig omsorgsperson i hans husholdning. Tore Hamsun oppsummerer det hele slik:

Hans opprinnelige mening var nok å behandle Knut strengt, men ikke direkte ukjærlig. Også han hadde vel i sitt aller innerste behov for å øve litt godhet, han som var så

---

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Langfeldt, *Den rettspsykiatriske erklæringen om Knut Hamsun*, 79.

ensom og som aldri hadde hatt noen han kunne kalle en god venn. Men han skjønnte seg ikke på barn, forstod ikke at man umulig kan forlange planmessig arbeide av en ni-åring, at barnets form for arbeid jo er lek. Han så at gutten var livlig og foretaksom og riktig en kraftkar for alderen, og så forlangte han det umulige.<sup>49</sup>

Uansett årsak, virker det sannsynlig at unggutten Knud Pedersen følte det som et overtramp å skulle måtte bli boende hos onkelen mot sin vilje. Larsen argumenterer overbevisende for at det egentlig er foreldrenes avvisning den unge gutten opplever som traumatisk. I den sammenheng er forholdet Knut Hamsun hadde til foreldrene *før* han flyttet til onkelen interessant.

Rolf Steffensen skriver en del om dette i artikkelen ”Knut Hamsun og den ubrukte nøkkelen” (2000).<sup>50</sup> Her belyser Steffensen nettopp situasjonen rundt Hamsuns *tidlige* barndom, altså årene før han kom til morbroren. Som vi har sett ovenfor, er Hamsuns egen framstilling av denne tiden preget av enten idyllisering eller taushet. Steffensen argumenterer for at nøkkelen til å forstå Hamsun ”må ligge skjult i hans primær-relasjoner i hans første leveår”.<sup>51</sup> Steffensen ønsker her å utfordre den framstillingen biografene stort sett har gitt (med hederlig unntak av Larsen) om at Hamsuns lykelige og harmoniske barndom ble avbrutt av hans ufrivillige overflytting til morbroren. Der Larsen nøyer seg med å påpeke at Tora Pedersen nok hadde dårlige nerver, men at dette vanskelig lar seg dokumentere, forfølger Steffensen dette sporet litt lenger. Han kobler sine observasjoner til den sveitsiske psykoanalytikeren Alice Millers teorier om ”den svarte pedagogikk”, som i korthet går ut på at den tidlige barndoms traumatiske opplevelser har betydning for menneskets personlighetsutvikling. Hennes ståsted er at all barneoppdragelse i bunn og grunn er en form for forførelse, der foreldrenes påståtte gode intensjoner, deres evne og vilje til å forsvare og støtte barnet, settes i et kritisk lys. Det foreldre egentlig gjør når de oppdrar sine barn, er ifølge Miller egentlig å uttrykke sine *egne* behov, som for eksempel behov for å eie og manipulere et levende objekt og hevn for smerte man selv har tålt.

---

<sup>49</sup> Tore Hamsun, *Knut Hamsun - min far*, 22.

<sup>50</sup> Rolf Steffensen ”Knut Hamsun og den ubrukte nøkkelen” i Even Arntzen og Nils M. Knutsen (red.), *Hamsun 2000, 8 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy*, (Hamsun-Selskapet, 2000): 101-121.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 103.

Dette kan kanskje virke noe tendensiøst, men det er likevel interessant at Knut Hamsun i sin artikkel ”Ærer de Unge”<sup>52</sup> gir uttrykk for mange av de samme holdningene til barneoppdragelse som Miller. I artikkelen utfordrer Hamsun Bibelens fjerde bud: ”Du skal hedre din mor og din far”, som han finner grovt urimelig, og som umulig kan være gitt av hensyn til barna. Hamsun oppfatter i stedet at dette fjerde budet er konstruert for å dekke over de voksnes begjær etter barn:

Dette Begjær efter Børn kunde jo ikke udspringe av nogen Kjærlighet til Børnene selv; for hvordan kunde man ha Kjærlighet til endnu ufødte Børn? Det viser seg da ogsaa at det er maatelig bevændt med Kjærligheten endog efterat Børnene fødes, for det er da – naar man faar god Raad paa dem – at man kan ’knuse deres Hoder mod Stener’, som det staar. Og det er ogsaa da at det grove og urimelige Fjerde Bud begynder at virke.<sup>53</sup>

Dette er oppsiktsvekkende uttalelser, og i bunn og grunn er holdningen den samme som hos Miller. Det kan heller ikke være tvil om at det er egen oppvekst og oppdragelse Hamsun her sikter til. Dette skapte voldsom debatt i samtiden og ble ikke overraskende oppfattet som provoserende.

Jeg sa tidligere at Hamsun stort sett enten idealiserte sin tidlige barndom eller var taus om den. I fiksjonen idealiserer han den, og i det virkelige liv setter han, med noen få unntak i brevs form, moren svært høyt. Ser man nærmere på Marie Hamsuns uttalelser, både i selvbiografien *Regnbuen* og til Gabriel Langfeldt, så kommenterer også hun Hamsuns forhold til moren slik: ”Han hadde vært sterkt *morsfixert*. Særlig i de senere år snakket han mye om henne. Det er særlig hennes offervilje, at hun satte seg selv til side og ofret alt for barna. Sitter ofte og snakker med seg selv om henne ’stakkars, stakkars mor’. Moren var blind på det ene øie”.<sup>54</sup> Høsten 1884 returnerer Hamsun fra et drøyt to år langt opphold i USA. Rett før han reiste fikk han diagnosen galopperende tæring, men vel hjemme i Kristiania får han avdramatisert denne diagnosen noe. Han anbefales likevel sol og frisk luft, som var datidens behandlingsform for ulike lungesykdommer, og reiser til Valdres for rekonvalesens, nærmere bestemt Nord-Aurdal. Og herfra skriver han brev til vennen Nicolai Frøisland, datert 27.10. 1884:

---

<sup>52</sup> Artikkelen stod opprinnelig på trykk i *Verdens Gang* i to deler: første del 29.11. 1911, og andre del 7.1. 1912. Artikkelen er for øvrig en bearbeidelse av et foredrag ved samme navn, holdt i Studentersamfundet 27.4. 1907.

<sup>53</sup> Steffensen, ”Hamsun og den ubrukte nøkkelen”, 107.

<sup>54</sup> Langfeldt, *Den rettspsykiatriske erklæringen om Knut Hamsun*, 37.

Hvor tungt er det ikke at være nødt til at ræddes for Folk! Du har ingen Idé om den sjælelige Smærte dette Tryk øver. Du har vel aldrig været ræd nogen. *Hei – og saa din Mor! Herre Gud for et menneske! Havde jeg haft slig Mor, Nicolai, saa skulde da Evnen, som delvis dræptes i min Opdragelse, have gjort mig til noget udmærket. Jeg er saa sikker paa det.* (min uth.)<sup>55</sup>

Lignende uttalelser finner vi også i brev til samme venn drøyt et år senere, datert 19.1. 1886:

Du talte med Din Mor, hva siger hun om mig? Gud hjelpe mig! Uh, for en Tilværelse at være født til! Og saa en Opdragelse atpaa, der ikke har ordnet i ringeste Maade hva der er uordnet i mit Sind! [...] Jeg har maattet opdrage mig selv Skridt for Skridt op efter Tilværelsen; jeg har klatret Livet op, ikke gaaet det.<sup>56</sup>

Her ser vi av Hamsuns brev at forholdet til moren var langt mer problematisk enn det man for eksempel får inntrykk av i ”Blandt dyr”. Når det gjelder sitatet om oppdragelsen ”der ikke har ordnet i ringeste Maade hva der er uordnet i mit Sind”, fremgår det ikke klart *hva* Hamsun referer til, men det er likevel påfallende at det er tanken på Frøislands mor som vekker disse triste betraktningene hos ham. Når det gjelder det første brevet fremgår det klart og tydelig at det er sin egen mor Hamsun sikter til, og han beskylder henne mer eller mindre for delvis å ha drept hans evner.

Steffensen påpeker at det her kan se ut som at Hamsuns mor i stedet for å støtte og være nærværende for sin sønn, har påført ham en følelse av avvisning, ensomhet og skyld. Han har måttet kjempe på egen hånd mot disse følelsene. Dermed kommer vi inn på en problemstilling det strengt tatt ikke finnes mye dokumentasjon på: Tora Pedersens mentale tilstand. Jeg har tidligere sitert hva Tore Hamsun skriver om dette, og jeg har også påpekt at manglende dokumentasjon er Larsens begrunnelse for ikke å gå nærmere inn på denne delen av Hamsuns barndom. Han skriver likevel: ”Dersom fremtidige psykologiske og psykoanalytisk orienterte Hamsun-forskere mer ville vektlegge betydningen av foreldretapet – og kanskje spesielt tapet av moren – [...] ville det trolig bære rike frukter”.<sup>57</sup> Nettopp dette gjør Steffensen i sin artikkel. Han peker blant annet her på at også Tora må ha opplevd oppbruddet fra Vågå i Gudbrandsdalen som ufrivillig siden det var hennes bror, Ole Olsen, som gjennom en utsvevende livsførsel forårsaket oppbruddet. Om den da 2-3 år gamle Knut Pedersen opplevde

---

<sup>55</sup> Harald S. Næss, *Knut Hamsuns brev I*, (Oslo: Gyldendal, 1994), 53.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 63.

<sup>57</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 60.



flyttingen som like traumatisk, er vel heller tvilsomt. Men det er ikke usannsynlig at et barn allerede i så ung alder registrerer sinne og sorg hos sine foreldre.

Det er også opplysninger i det biografiske materialet som tyder på at morens vanskeligheter kan ha rot i egen barndom. Hennes mor igjen, Mari Hansdatter Garmotrædet, slet også med nerveproblemer og tungsinn: ”Hun kunne falle i tungsinn. Det lå i slekten. Skyldfolk av henne hadde både sprunget på elva og hengt seg”.<sup>58</sup> Det er også påfallende at Ole og Mari Garmotrædets tre barn *alle* ser ut til å ha hatt karaktertrekk som vanskeliggjorde deres relasjoner til andre mennesker. Odelsgutten Ole levde en utsvevende og flyktig tilværelse, Hans slo riktignok rot på Hamarøy, men stiftet aldri familie, og Tora var den som slet med nerver og tungsinn. Toras nervøse lidelser har sikkert hatt avgjørende innvirkning på selve personlighetsdannelsen hos barna. Man kan lett forestille seg hvor skremmende det må være for et barn å se moren løpe langs veien eller oppe i skogen og rope høyt, skrike, uten ord. Steffensen åpner for at Toras tilstand muligens kan ha invalidisert henne i så sterk grad at hun har hatt problemer med å gi barna den omsorg de behøvde i hverdagen. Bortsettingen av parets sjette barn (Sophie Marie) og senere også Knut kan ha vært et resultat av nettopp dette. Det forbeholdet som må taes i henhold til at morens mentale tilstand ikke kan dokumenteres, formulerer Steffensen slik: ”Selvsagt skal jeg vokte meg vel for, ut fra de få opplysningene som fins, å påstå med sikkerhet hva som er Toras problem. Men at det ikke bare dreier seg om en depressiv reaksjon på fattigdom og slit, føler jeg meg ganske sikker på”.<sup>59</sup>

Det er interessant å se nærmere på noen eksempler på hvordan disse faktorene fra Hamsuns tidlige barndom kommer til uttrykk i hans diktning. Novellen ”Blant dyr” er, som vi allerede har sett, sterkt preget av idyllisering, men Hamsun skriver også om barndommen i enkelte erindringsfragmenter i boken *I Æventyrland* (1903). Hele denne boken befinner seg for øvrig i grenseland mellom fiksjon og virkelighet. Den har i dag merkelappen ”reiseskildring”, men da den kom ut første gang, ble den publisert med undertittelen ”Oplevet og drømt i Kaukasien”, noe som også framgår tydelig av handlingen i boken, så noen ren, dokumentarisk reiseskildring er den ikke.

Det er altså erindringsfragmentene som er av interesse her. Allerede ved bokens begynnelse, på togturen fra St. Petersburg og videre inn i Russland, dukker det opp betraktninger hos

---

<sup>58</sup> Kolloen, *Svermeren*, 17.

<sup>59</sup> Steffensen, ”Knut Hamsun og den ubrukke nøkkelen”, 115.

fortelleren om at det han ser, minner han om hjemme: ”Toget går atter, folk våkner og står op i bondehusene som vi passerer, jeg ser mænd stå i skjorteærmene på dørhellen, likesom hjemme” (167), og like etterpå: ”Hele landet ligger vidt og åpent. Tilvenstre er en skog, en sti skjærer ind i skogen og her går en mand. Det er noget så hjemlig ved dette billede, jeg har været hjemmefra så længe og ser det nu med glæde” (168). Hamsun foretok denne reisen sammen med sin daværende kone, Bergljot, høsten 1899, og reisen tok kun tre uker, noe som er lett å tape av syne da teksten er full av digresjoner, dagdrømmer og små avstikkere. På dette tidspunkt har ikke Hamsun vært hjemme i Nordland siden han forlot landsdelen i 1879. Det kan virke som om Hamsun på denne reisen omsider finner veien hjem, både i tanken, i form av betraktningene om egen barndom, men også bokstavelig talt; det første han gjorde etter reisen, var å reise hjem til Hamarøy.

Reiseruten gikk som følger: St. Petersburg – Moskva – Vladikaukas – Tbilisi – Baku – Batum, med retur via Konstantinopel. Ved inngangen til Kaukasus befinner fortelleren seg fremdeles om bord på et tog, og mens han ser utover steppene, ser han at lokalbefolkningen er opptatt med å treske korn. Da minnes han igjen barndommen: ”Jeg husket fra min barndom i Nordland at Finnmarksfiskerne hadde med sig arkangelske kornvarer hjem og at min fars lille kværn slet hårdt med disse varer. Ja det hendte endog at jeg så gnister fra kværnen når den malte russisk brødkorn” (190). Pomorhandelen er vel dokumentert i Nord-Norge, og det er derfor ingen grunn til å betvile Hamsuns erindring om russiske varer.

Etter hvert blir det slutt på toglinjene, og fortelleren og hans reisefølge fortsetter da reisen med vogn og hester. På vei gjennom Darjalpasset får den reisende og hans følge et uventet glimt av istinden Kasbek som gnistrer i solen med sine isbreer: ”I dette øieblik omfavnes jeg av en hvirvelfølelse, jeg løftes op fra veien, ut av hengslene, og det er som jeg står ansigt til ansigt med en Gud” (203). Synet av denne gnistrende fjelltoppen setter fortelleren i en fantastisk sinnsstemning; han må rett og slett holde seg fast! Og i umiddelbar forbindelse med denne opplevelsen erindrer fortelleren nok en gang fra sin barndom:

Jeg husker fra min barndom i Nordland en sælsom nat, det var en stille sommernat i sol. Jeg kom roende i en båt, men jeg rodde ikke, jeg hamlet og sat altså med ansigtet vendt fremover i båten. Hver sjøfugl tidde og det var intet levende å se på land. Da dukker det op av det blanke vand et hode, vandet silte av det. Det var vel en kobbe, men den var som et væsen fra en anden verden, den lå og så på mig med åpne øine og grundet. Dens blik var som et menneskes (203).

Gradvis blir erindringsfragmentene i denne boken lengre og mer konkrete. Det er nærliggende å anta at det er den nærmest sublimе opplevelsen fortelleren har idet han ser fjelltoppen Kasbek som får han til å huske denne stille sommernatten fra barndommen. Det kan virke som at barndommen, som han kanskje ikke har tenkt særlig over tidligere, stadig presser seg fram i bevisstheten etter som reisen går, og det kulminerer i det niende kapittel, der vi får en detaljert beskrivelse av livet som gjetergutt på Hamarøy:

Det er ingen, ingen ting i verden som det å være avsides fra alt! Det husker jeg fra min barndom da jeg gikk og gjætet buskapen derhjemme. I godt veir lå jeg på ryggen i lyngen og skrev med pekefingeren utover hele himmelen og hadde velsignede dager. [...] Det var et makeløst liv. Og ingen måtte tro at det var verre for mig i regnveir. Da sat jeg under en busk eller under en berghammer og var i godt skjul. Der sat jeg og trallet eller skrev et eller andet på hvit næver eller skar noget ut med min toldekniv. [...] Ingen som ikke selv er oplært i det fra ung av kan forestille sig det fine og sælsomme behag men kan føle ved å være i marken i regnveir og da sitte i skjul. *Jeg har siden forsøkt å skrive noget om dette; men det har mislyktes for mig. Jeg har villet prøve å sette det litt i stil for å bli forstått, men da har det kommet bort for mig.* [...] Når jeg gjætet gikk jeg i trætøfler, ”klomper”, og i regnveir blev jeg naturligvis våt på benene i den våte mark. Men den nydelsen ved å kjende den gode varme træbund under fotsålerne skjønt jeg var gjennomvåt står over ti andre nydelser fra mine senere år. [...] (234, min uth.).

Hamsuns framstilling av livet som gjetergutt i *I Æventyrland* er i aller høyeste grad innhyllet i et idyllisk slør, og ikke minst forherliger fortelleren her den påtakelige følelsen av ensomhet som tross alt er representert i dette avsnittet. I likhet med Steffensen må vi spørre oss om det ikke egentlig er seg selv Hamsun her forsøker å overbevise. Det faktum at fortelleren her sier at han har forsøkt å dikte om dette før, men ikke fått det til, underbygger også tolkningen om at det er affekter i Hamsuns tidlige barndom han rett og slett ikke *kan* nærme seg. Tidligere i *I Æventyrland*, mens fortelleren og hans reisefølge fremdeles er i St. Petersburg, befinner han seg på villstrå, og går inn i en restaurant for å spise. Han er glad og fornøyd over å klare seg på egen hånd uten å kunne språket, han spiser *sjitsi* (russisk kjøttsuppe) og betrakter det russiske folkelivet på nært hold: ”Jeg sitter og er hjemme her, det vil si borte, altså i mit æs” (174). På mange måter faller denne erkjennelsen fra fortellerens side godt inn i den tolkning Steffensen gjør av Hamsuns tidligste barndom.

Det virker overveiende sannsynlig at overflyttingen fra barndomshjemmet og over til onkelen, nok har etterlatt seg spor i form av en sterk følelse av *avvisning*, og at han har følt seg sviktet

og forlatt av sine aller nærmeste. Steffensen formulerer det slik: ”Snarere enn et lykkelig barn er han et fremmedgjort barn. Fremmedgjort i forhold til det vi kan kalle hans sanne selv”.<sup>60</sup> Den fortelleren vi møter i novellen ”Et spøkelse” vitner om at denne fremmedgjøringen ikke er usannsynlig. Blant annet er det påfallende at den unge fortelleren i sitt første, skremmende møte med spøkelset sitter og håper på at noen av de andre *ansatte* på prestegården skal komme ham til unnsetning. Steffensen avslutter sin artikkel med å reflektere over hvordan *frykten* for å artikulere anklager mot våre foreldre fremdeles lever i beste velgående. Han påpeker at de fleste Hamsun-biografer har vist til hvor vanlig det den gang var å sette bort barn, og at de på den måten har misforstått Knut Hamsuns egentlige traume og betydningen av det. Hamsun måtte i stedet finne andre måter å meddele sin smerte og lidelse på, og dette berører, etter Steffensen oppfatning, selve drivkraften i Hamsuns diktning: ”De smertefulle og flyktige relasjonene, skammen og det grandiose selvet, ensomheten og forlatthetstematikken, de døde morsskikkelsene, alt svik og bedrag som utspiller seg i bok etter bok, er etter mitt skjønn iscenesettelser av hans egen barndoms tragedie”.<sup>61</sup>

I ”Et spøkelse” møter vi en forteller som både er ensom og forlatt. I møte med de uforklarlige hendelsene som skildres i denne teksten, er det påfallende at den unge gutten ikke har noen han kan betro seg til om disse skremmende opplevelsene. Under det første møte med gjenferdet heter det: ”jeg besluttet meg til å gå alene op til kirkegården; derved vilde jeg også undgå å betro mig til nogen og kanskje senere komme i min onkels klør for historien” (48). Som vist i gjennomgangen av det biografiske materialet er nok skildringene fra miljøet på prestegården ganske virkelighetsnært i forhold til unge Knuts opphold hos onkel Hans.

Etter en til dels vanskelig oppvekst i Nordland forlater altså Knut Pedersen onkelens hus og Nordland i månedsskiftet mars-april 1874. Han drar til Lom i Gudbrandsdalen og bor hos gudfaren Tosten Erlandsen Hestehagen mens han leser og forbereder seg til konfirmasjonen.<sup>62</sup> Når han returnerer til Hamarøy et halvt år senere, bor han hjemme hos foreldrene. Så følger noen turbulente år, som til dels er vanskelig å dokumentere, men han jobbet med sikkerhet en kort periode som butikkespeditor hos handelsmannen Nicolai Walsøe på Tranøy, og blant

---

<sup>60</sup> Ibid., 118.

<sup>61</sup> Ibid., 121.

<sup>62</sup> Kolloen, *Svermeren*, 35.

biografene synes det å være enighet om at det er her Hamsun lærer det typiske nordlandske sjøbaserte handelssamfunnet å kjenne. Og i ”Et spøkelse” heter det:

Tre år etter mit første møte med ham reiste jeg bort fra Nordland og var fraværende i et år. Da jeg igjen var tilbake var jeg konfirmeret og som jeg selv syntes en stor og voksen person. Jeg kom da ikke lenger til å bo hos min onkel på prestegården, men hjemme hos mor og far (50).

Etter hvert får Knut Pedersen innpass hos handelsmannen Nicolai Anton Walsøe på Tranøy. Han får jobben som visegut. Fortelleren i ”Et spøkelse” ordlegger seg slik: ”Nogen måneder senere da det var blit vinter og jeg atter var reist hjemmefra var jeg en tid hos en handelsmann W. hos hvem jeg hjalp til i butikken og kontoret” (50). Han spiser daglig middag sammen med familien Walsøe, og får sitt eget værelse. I novellen møter fortelleren spøkelset for siste gang på denne måten: ”Jeg går en aften op på mit værelse, tænder lampen og klær mig av. Jeg vil som sædvanlig sætte mine sko ut til piken [...]” (50). Beskrivelsen i novellen av ”handelsmann W.” og ”mit værelse” ser ut til å stemme med de faktiske forhold. Men sommeren 1875 er det slutt på de eventyrlige sildesteng som har preget regionen de siste årene, og Walsøe må innskrenke. Som den sist ansatte må Knut forlate handelsstedet han har bodd på knapt et år. Han er da 16 år gammel.

## **2.4 Oppsummering**

I dette kapitlet har vi sett at både ”Et spøkelse” og ”Blandt dyr” er noveller med elementer av selvframstilling i seg. Holdt opp mot biografisk materiale viser det seg at jeg-fortellerene i disse tekstene ligger nært opp til forfatteren Knut Hamsun og slik kan man si at det er et betraktelig nivå av selvrepresentasjon innenfor det fiktive universet disse tekstene representerer. Vi har sett at det også er betydelige partier av erindringsfragmenter både i *I Æventyrland* og *På gjengrodde stier* som er selvframstillende. Begge disse bøkene unndrar seg bestemte sjangerdefinisjoner og beveger seg i sin helhet i landskapet mellom fiksjon og virkelighet, noe som kanskje gjør erindringsfragmentene mer autentiske enn om de hadde vært skrevet inn i for eksempel en roman. Selvframstillingen i tekstene er neppe utilsiktet. Tvert i mot er det signaler, blant annet i form av parateksten ”Oplevede småting”, som kan tyde på at Hamsun *ønsker* å formidle at disse hendelsene er selvopplevde. Som gjennomgangen av det biografiske materialet har vist, er plasseringene av hendelsene i tid og

rom i novellen så tett opp til de faktiske forhold at det ikke er mulig å se bort fra den såkalte virkelighetsreferansen.

### 3. Ungdom og tidlig manndom i Amerika på 1880-tallet

I dette kapitlet skal jeg analysere to av Hamsuns noveller fra samlingen *Kratskog* (1903), som begge står under paraplytittelen "Oplevede småting". "Rædsel" er en kort fortelling om et innbrudd og er i tid og rom lagt til Amerika og staten Minnesota i året 1884. Hamsun var i Amerika fra 1882 til sommeren 1884, og vi skal se at flere elementer i denne novellen er av selvfremstillende karakter, noe jeg skal belyse ved hjelp av foreliggende biografisk materiale. I den forbindelse er det også naturlig å se nærmere på en innskutt fortelling i *På gjengrodde stier*, fortellingen om Bridget og Pat. Denne boken unndrar seg som nevnt tradisjonelle sjangerdefinisjoner da den har karakter av både dagboksnotater, erindringer og fiksjon. I novellen "På prærien" er det et opphold som sesongarbeider ved en bonanza-farm i Red River Valley som skildres. Tekstens form nærmer seg mer en *skisse*, siden det er forskjellige situasjoner som innleid gårdshjelp fortelleren skildrer. Også her viser det seg at tid og sted i teksten korrelerer med forfatteren Knut Hamsuns opphold i Amerika fra høsten 1886 til sommeren 1888. Det er også en rekke andre selvfremstillende elementer i teksten. "På prærien" har imidlertid også sin egen autonome verdi, og jeg skal forsøke å vise hvordan denne novellen kan perspektiveres i lys av filosofen Arthur Schopenhauers tanker.

I tråd med oppgavens intensjon om å lese Hamsuns noveller med et særskilt blikk på selvfremstilling, vil jeg først foreta en analyse av den skjønnlitterære teksten for deretter å gjennomgå det biografiske materialet med blikk på overensstemmelser mellom novellen og Hamsuns erfaringer. Således får dette kapitlet en litt annerledes struktur enn det foregående da jeg deler det i to: kapittel 3.1 tar for seg novellen "Rædsel", samt det første oppholdet i Amerika fra 1882-84, og i kapittel 3.2 er det "På prærien" som analyseres, fulgt av en framstilling av oppholdet i Amerika fra 1886-88. Jeg skal vise at tekstene *har* en selvrepresenterende karakter, og jeg vil avslutningsvis argumentere for at dette har en klar sammenheng med forfatteren Hamsuns intensjon om å utfordre leserens holdninger til både kortprosaens sjanger, så vel som våre holdninger til hvordan en forteller-identitet konstitueres.

### 3.1 "Rædsel"

I denne novellen følger vi en ung mann til en liten småby på den amerikanske prærien der han skal passe huset til en venn som er på reise. Teksten stod for første gang på trykk i Norsk Familie-Journal nr. 6, 7.11. 1897. Under dette oppholdet opplever hovedpersonen et innbrudd, og det er hans overveldende følelse av redsel som følge av dette innbruddet som hovedsakelig skildres i denne novellen – derav tittelen. Samtidig er det også en ungdommelig rotløshet som skildres gjennom hendelsene, og fortelleren preges av en sterk ensomhetsfølelse.

Handlingen foregår i en liten amerikansk prærieby, Madelia, og allerede i innledningen blir det klart at fortelleren ikke har særlig gode minner fra stedet: "Det ligger ute på prærien en liten by som heter Madelia, et såre utrivelig og uskjønt sted med sine hæselige huser, sine fortaug av plankestumper og sine uelskverdige mennesker" (36). Byen Madelia er, i tillegg til å være et utrivelig sted, også gjenstand for historiske begivenheter innenfor tradisjonen til det Ville Vesten. I novellen berettes det at var *her* en av historiens verste røvere, Jesse James, til slutt ble pågrepet og slått i hjel. Fortelleren synes åpenbart at Madelia var et passende sted for en morder å stikke seg vekk. Historien om røveren og morderen Jesse James gir et inntrykk av byen som et åsted for voldelige handlinger i beste Ville-Vesten-tradisjon. Dette bygger opp under det dramatiske og voldelige innbruddet som fortelleren etter hvert opplever. Undersøker man det historiske aspektet ved dette, viser det seg imidlertid at det var Younger-brødrene som red *sammen* med Jesse James, som ble tatt av dage i den lille præriebyen Madelia, ikke Jesse James selv.<sup>63</sup>

Fortelleren beretter med en blanding av humor og melankoli, og i første del av novellen harselerer han over sin egen utilstrekkelighet som husvokter: brødet blir steinhardt, grynvinglingen eser ut og vokser til alle kopper og kar er fylt, og ligger til slutt på kjøkkenbordet som "en herlig lava" (37). Likevel er det en utpreget stemning av ensomhet som formidles gjennom en blanding av selvironi og melankoli: "Jeg åt grynvingling som en helt, hver dag, til alle måltider for å skaffe den av veien. Det var sandt og si hårdt arbeide; men jeg kjendte absolut ingen i byen som jeg kunde invitere til å hjelpe mig med grynvinglingen. Og jeg klarte den da tilslut alene...." (37).

---

<sup>63</sup> Kolloen, *Svermeren*, 15.

Fortellerens ensomhet er fremtredende, tross de komiske innslagene. I den første delen av novellen, som hovedsakelig skildrer arbeidet på trevarehandelen og livet på gården for en ung, uerfaren mann, presiseres det at fortelleren er *alene* gjentatte ganger: ”Da jeg derved ble alene i huset [...] Det var altså ingen andre mennesker i huset, jeg var alene [...] Og jeg klarte den da også tilslut alene [...] Det var nokså ødslig i dette store hus for et alene menneske på noen og tyve år” (37). Den repetetive teknikken kan sees som et uttrykk for at fortelleren ikke bare er alene i denne situasjonen, men også på et mer overordnet plan; han er alene her i verden. Slik sett kan man si at denne novellen uttrykker en stor ungdommelig ensomhet.

Det er flere forhold som viser fortellerens ensomhet. Han har kommet dit “[...] i den mere fredelige hensigt simpelthen å hjelpe en bekjendt av mig ut av en forlegenhet”(36). Setningen er noe uklar og kanskje mer egnet til å dekke over fortellerens egentlige hensikter enn til å belyse dem. Det at fortelleren her framstår som lite pålitelig, kan ha flere forklaringer. Det skal jeg komme tilbake til i den biografiske fremstillingen av årene 1882-84. For analysens vedkommende vil jeg si at denne upåliteligheten styrker inntrykket av fortelleren som en ensom mann som har et prosjekt å få i havn – men ingen å dele det med: ”men jeg kjendte absolut ingen i byen [...] Det var kulmørke nätter og det var ingen naboer på nogen kant før man kom ned til byen” (37). Innledningsvis får vi også vite at fortelleren bevæpnes av sin venn: ”morgningen efter leverte Johnston mig med en spøk sin revolver” (36). At revolveren overleveres med en spøk, tar selvfølgelig brodden av selve handlingen. Man får ikke inntrykk av at fortelleren kommer til å få bruk for våpnet, men sett i sammenheng med den dulgte meningen i setningen om å hjelpe en bekjent ut av en forlegenhet, styrkes inntrykket av at fortelleren og Johnston har skjulte hensikter med sin ombytting av roller.

Hvor fortelleren kommer fra, er det liten eller ingen informasjon om. Det er én setning i denne novellen som omtaler fortellerens historie *før* han kommer til Madelia: ”Jeg var netop da ledig og reiste” (36), og den er betegnende nok lite informativ. Jeg har vært inne på at mange av Hamsuns noveller peker både fremover og bakover i forfatterskapet, og i denne novellen finner vi et karakteristisk trekk som ofte viser seg i Hamsuns roman-figurer. Det faktum at fortelleren i ”Rædsel” ikke har noen bakgrunn, eller i alle fall ikke en vi som lesere innvies i, er et fellestrekk man finner hos mange av Hamsuns roman-karakterer. Forteller-jeget i *Sult* er et eksempel, Nagel i *Mysterier* har heller ingen bakgrunnshistorie, Benoni er en annen av Hamsuns romanfigurer hvis barndom og oppvekst er fraværende. Likevel er de sterke og troverdige karakterer, og hovedpersonen i denne novellen blir på ingen måte mindre troverdig



selv om vi ikke får vite noe om hvor han kommer fra eller hva hans egentlige motiv for å være der er.

Vi har sett at fortelleren føler seg alene i byen Madelia, og i arbeidet med gården og trevarehandelen. Like fullt er det særlig det voldsomme innbruddet som skildres som gir rom for å tolke et av novellens tema. I ”Rædsel” må innbruddet som fortelleren opplever, kunne karakteriseres som den ”uhørte begivenheten” som novellen er sentrert rundt. For det første bygger alle fortellerens gjentakelser om at han er alene på dette stedet opp under den dramatiske skildringen av innbruddet. For det andre har fortelleren to netter forut for innbruddet hørt en fordekt pusling ved døren, og på den måten stiger spenningskurven ytterligere. Hovedpersonen, som sitter alene oppe nattestid og skriver, opplever at døren plutselig slås inn med et voldsomt brak, og han hører to mennesker romstere i gangen. Opplevelsen av redsel skildres som en nærmest kvelende fornemmelse: ”Mit hjerte slog ikke, det dirret! Jeg gav intet utrop, ingen lyd; men jeg følte hjertets urolighet helt op i min hals, det hindret mig fra å puste ordentlig. Jeg var i de første sekunder så angst at jeg næppe visste hvor jeg var” (38). Hjertet som slår vilt og vanskelighetene med å puste, viser at fortelleren opplever dette øyeblikket nærmest i dødsangst. Slik sett kan man si at døden blir et tema. Ikke bare er fortelleren lammet av skrekk idet de to innbruddstyvene bryter seg inn i huset; den voldsomme måten døren brytes inn på, fortøner seg som en direkte trussel for fortelleren. Det kan ikke være noen tvil om at fortelleren i denne situasjonen tror at han står ansikt til ansikt med det han opplever som en reell trussel; de er to og han er alene. Riktignok er han bevæpnet for nettopp denne anledningen, men oddsene er tross alt mot ham. Gjennom hele novellen presiseres det at det ikke fins noen mennesker i nærheten, og slik blir den universelle ensomheten til fortelleren aksentuert gjennom *jeg-personens* opplevelse da denne hendelsen fant sted, en opplevelse som den etterstilte *jeg-fortelleren* stadig bærer på: ”Det har også et par ganger hændt når jeg er blit skræmt at mit hjertes slag har virket like op i min hals og har hindret pusten [...]” (40).

Novellen slutter med at fortelleren klarer å overliste de to tyvene, som for så vidt ikke fremstilles som utpreget intelligente mennesker. Fortelleren avfyrer revolveren for sikkerhets skyld:

Jeg rev vinduet op, sigtet så godt det lot sig gjøre mot det mørke punkt og skjøt. Klik. Jeg skjøt igjen. Klik. Jeg gjennomgik rasende hele cylinderen uten å sigte; endelig gik

et eneste fattig skud av. Men smældet var stærkt i den forsthårede luft og jeg hørte et rop borte i veien: Spring! Spring! (39).

Fortelleren redder altså ikke bare Johnstons penger og trevareforretning, men faktisk også seg selv. Den kvelende, lammende redselen som skildres, viser oss at det er en ung, ensom mann som opplever disse tildragelsene. De er likevel ikke fortalt uten en viss ironisk holdning til egen atferd, som altså kommer frem gjennom den to-delte fortellerinstansen: den handlende *jeg-personen* og den ettestilte *jeg-fortelleren*. Både i innledningen og i avslutningen finner vi en ramme av selv fremstillende karakter, der distansen til hendelsen i novellen synliggjøres gjennom en forteller som i *ettertid* beretter det hele. Etter at fortelleren har listet seg ned til byen for å vente på dagslyset, får vi noen betraktninger fra fortelleren:

Hvem kjæltringene var vet jeg ikke. [...] Men heller ikke disse slyngler var uten en viss kold og fræk voldsomhet, for de brøt både låset og spærren for min dør. Men så rædd for mit liv har jeg aldrig været som denne nat i præriebyen Madelia, Jesse James' tilflugssted. Det har også et par ganger hændt når jeg er blit skræmt at mit hjertes slag har virket like op i min hals og har hindret pusten, - det har jeg fra hin nat. Aldrig hadde jeg visst av en rædsel som kunde ytre sig på denne overordentlige måde (40).

Det fremgår tydelig av dette sitatet at fortelleren etter hvert har blitt eldre, og at denne hendelsen har satt spor i ham. Den rotløse ungdommen som gjennomlevde denne opplevelsen, er ikke lenger den samme.

### **3.1.1 "I Amerika maa alle Folk hjælpe sig selv"**

Noen måneder etter årsskiftet 1876/77 gikk Knud Pedersen i skomakerlære hos farens venn Petter Bjørnsen i Bodø,<sup>64</sup> og i oktober 1877 ble han ansatt som vikarlærer i Jørundfjorden i Vesterålen. I løpet av denne tiden blir hans første roman *Den Gaadefulde. En Kjærlighedshistorie fra Nordland* utgitt på Mikal Urdals forlag i Tromsø, nærmere bestemt i 1877.<sup>65</sup> Fra høsten 1878 er han ansatt som lensmannsfullmektig i Bø i Vesterålen, og samme år utgis boken *Bjørger*, trykt av Albert Fr. Knutsen i Bodø.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Kolloen, *Svermeren*, 51.

<sup>65</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 114.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 121.

I mai 1879 oppnår han å få et svært stort lån hos den kjente handelsmann Erasmus Benedicter Kjerschow Zahl på Kjerringøy, pålydende 1600 kroner, og noen måneder senere nye 400 kroner. Det er i denne perioden av livet han begynner å bruke navnet Knud Pedersen Hamsund. I august samme år reiser han til Øystese på Vestlandet for, etter egne forhåpninger, å starte sin dikterkarriere.<sup>67</sup> Der blir han til oppunder jul. Da reiser han til København for å vise fram sine tidligere utgivelser, samt manuskriptet til *Frida*, for Bjørnsons og Ibsens mektige forelegger, Fredrik Wilhelm Hegel. Her opplever han sin første alvorlige avvisning da ingen av forlagene i København viser den minste interesse for det han skriver. Han returnerer til Kristiania i januar 1880 og går hele veien til Aulestad i Gausdal for å vise Bjørnson sitt manuskript til *Frida*. Heller ikke han syns videre om det, men er likevel såpass velvillig overfor den uskolerte unggutten fra Nordland, at han besørger en introduksjon hos Olaf Skavlan, professor i europeisk litteratur ved Universitetet i Kristiania, som mener at Knut Pedersen ”røbet et uudviklet, men meget stort dikteranlæg”.<sup>68</sup> Via Skavlan fikk han arbeid hos apoteker Harald Thaulow, og ble på den måten kjent med den øvre delen av borgerskapet i Kristiania, og han blir der til mai 1880. Deretter jobber han knappe to år som ”veislusk” på Gjøvik før han ved nyttår 1882 reiser til Amerika.

Den første februar 1882 går Knud Pedersen av S/S Oder i New York etter ca. to ukers overfart. De to siste årene har han tilbrakt som henholdsvis veiarbeider og gruskontrollør på Gjøvik. Der blir han blant annet kjent med Nils Frøisland og Ernst Heinrich Ziel Sengebusch. Gjennom dette bekjentskapet introduseres han for sositeten på Gjøvik der han vinner en viss anerkjennelse for sine litterære talenter. Når Hamsun endelig bestemmer seg for å dra til Amerika, er det flere i kretsen rundt Frøisland som hjelper til med penger. Blant annet Frøislands mor, Anne Marie, som låner ham 400 kroner (ca. 18 500 kr. i 1997-verdi).<sup>69</sup> Nils Frøisland skriver til selveste Bjørnstjerne Bjørnson, som aktiviserer sitt eget hjelpeapparat for å skaffe Knut Pedersen arbeid når han kommer fram. Den unge Knut Pedersen, som i mange år allerede har klart seg mer eller mindre på egen hånd, får god hjelp av venner og bekjente på Gjøvik. Men de er ikke *familie* som sådan, og det er tydelig at Knut Pedersen, på tross av den velvillige hjelp han får fra omgivelsene på Gjøvik, likevel føler seg nokså alene i forhold til denne store reisen. I så måte mener jeg det er visse paralleller til den unge fortelleren vi husker fra novellen ”Rædsel”, en ensom og rastløs ungdom.

---

<sup>67</sup> Kolloen, *Svermeren*, 61.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>69</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 277.

Selve overfarten besørget Knut Pedersen selv. Målet var broren Peter i Elroy, Wisconsin, og den 12.1. 1882 forlot Knut Pedersen Norge og Kristiania.<sup>70</sup> Ved ankomst i New York hadde han pengene han hadde lånt hos Anne Marie Frøisland og kunne dermed tillate seg å være bare turist en liten stund. Hamsun foretok etter all sannsynlighet nok en avstikker før han kom fram til sitt endelige bestemmelsessted i Elroy, Wisconsin, nemlig til Bjørnsons venn professor Rasmus B. Anderson i Madison, Wisconsin, som hadde lovet å hjelpe Hamsun med å skaffe seg arbeid. Det første møtet mellom dem gikk imidlertid ikke så bra. Senere skulle de to gi ganske forskjellige beskrivelser av hva som skjedde denne ettermiddagen. Hamsun skriver i et brev til Ernst Sengebusch, datert ”Påskelørdag 1882”, altså vel tre måneder etter han ankom Amerika: ”Prof. Anderson var ikke Manden at komme til, hvis man skulde paa Død og Liv staa fast hos ham. Han brød overtvært og sagde jeg havde at hjelpe mig selv (’I Amerika maa alle Folk hjelpe sig selv’).”<sup>71</sup> Anderson derimot, skulle senere ta mye av æren for å ha hjulpet Hamsun i denne vanskelige første tiden og hevdet at Hamsun bodde hos ham en tid, og at det var han (Anderson) som hadde rådet Knut Pedersen til å ta i bruk navnet Hamsun. Jeg skal ikke gå nærmere inn på den flere år lange pressefeiden disse to etter hvert skulle ha, men bare konstatere at Hamsun på dette tidspunktet hadde brukt navnet Hamsund ved flere anledninger, både alene og i samstillingen Pedersen-Hamsund, men at det riktignok ikke finns dokumentasjon på at han hadde *publisert* noe under dette navnet før han møtte Anderson.<sup>72</sup> Det virke som at en ung og uerfaren Knut Pedersen ble ganske bryskt avvist av Anderson, eller han har i alle fall opplevd det slik selv. I henhold til den unge, ensomme fortelleren i ”Rædsel”, som måtte håndtere gård og trevareforretning på egen hånd, så er det klare paralleller til Knut Pedersens egne erfaringer ved ankomst til Amerika.

Sannsynligvis kom han til Elroy i midten av mars. Der ventet imidlertid atter en skuffelse. Peter Pedersen var Knuts eldste bror og reiste over til Amerika allerede som sekstenåring. Han tok seg raskt frem til et av de mer etablerte ”settlementene”, Koshkonong i Wisconsin, og giftet seg relativt raskt med datteren til en av de eldste nybyggerne der, Aasne Drotning.<sup>73</sup> Hun har i et intervju uttalt: ”Naar han [K.H] fik en Ide som han syntes var værd at sette paa Papiret, pleiet han at nedskrive den. Han kunde hyppig staa op om Natten og gjøre dette”.<sup>74</sup> I

---

<sup>70</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 277.

<sup>71</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 29.

<sup>72</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 282.

<sup>73</sup> Harald S. Næss, *Knut Hamsun og Amerika*, (Oslo: Gyldendal, 1969), 26.

<sup>74</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 281.

novellen "Rædsel" så vi at fortelleren satt oppe utover natten og skrev, noe som ser ut til å stemme godt overens med Aasnes beskrivelse av Knut Pedersen. Sannsynligvis har ikke økonomien vært så god for Peter og Aasne. Det fremgår av det tidligere siterte brevet som Knut sendte til Ernst Sengebusch, at han ikke lenger bor hos broren, men igjen har måttet klare seg selv: "Fra min Broder, som bor her; drog jeg ut til en Farmer, hos hvem jeg nu arbeider".<sup>75</sup>

De neste seks månedene tok han tilfeldige strøjobber på forskjellige farmer i og rundt Elroy. Denne perioden i Hamsuns liv er ikke uten videre lett å dokumentere via eksterne kilder, men han skriver selv om den i *På gjengrodde stier* (1949), i den innskutte fortellingen om Bridget og Pat. Han skriver: "En erindring levner op i mig fra min første utvandretid. Nei, ingen store ting og rariteter, bare en rekke enkle opplevelser fra dag til dag i et fremmed landskap og en liten tør prærieby. Det var ikke engang en elv der, og det var ikke skog, bare litt krat".<sup>76</sup> Her skriver Hamsun om i alle fall tre forskjellige familier han skal ha jobbet hos. Den første familien het Loveland: "Det gikk godt nok, jeg arbeidet på et jordbruk hos skikkelige småfolk, men jeg var plaget av hjemve og gråt ofte. Min matmor smilte overbærende, hun lærte mig ordet homesick [...] Da jeg hadde arbeidet noen måneder hadde ikke Lovelands råd til å holde mig længer".<sup>77</sup> På en annen gård arbeider Knut Pedersen hos en enke og hennes datter, Bridget, som denne "innskutte fortellingen" i stor grad handler om. Hamsun skriver:

Der var to muler og tre kjyr. Det er ikke folk å gå sa enken og klaget sig. Jeg på min side var ikke vant til å arbeide på egenhånd, hos Lovelands var manden i live og kunde lede mig, men her var bare kvinnfolk til å peke på det viktigste. Naturligvis kunde jeg ikke gå og drive, jeg hugget op en stor haug ved, og siden tok jeg til å kjøre ut møk med mulene. Det gikk fra dag til dag. Men enken indså visst selv at hun måtte høre sig om efter bedre hjelp [...].<sup>78</sup>

Etter dette korte oppholdet, blir han på vei inn til byen stoppet av en farmer, Spears, som synes han ser arbeidsdyktig ut og tar ham med hjem. Ekteparet Spears er av tysk avstamning, og det første arbeidet han må utføre, er å grave en liten barnegrav. Kisten legges i og graven fylles uten videre seremonier:

---

<sup>75</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 29.

<sup>76</sup> Knut Hamsun, *På gjengrodde stier*, (Oslo: Gyldendal, 1996), 90.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 92

Jeg undret mig og grøsset og vantrivdes. [...] Ellers hadde jeg ikke noget å klage over. Her var velstelt hus og gård, hester og kjeer, pene jorder, ingen børn. Min tjeneste var grei, manden selv melket og stelte dyrene, jeg hadde jordarbeidet, ja om det så var min matmor så var hun rund og tyk og lo gjerne. Hun lærte mig mange engelske ord og gav mig et lite kammers med vindu og seng å bo i. [...] Da våronnen var over vilde manden fæste mig for længere tid, og jeg blev til over indhøstningen.<sup>79</sup>

Etter innhøstningen dro Knut Pedersen tilbake til Elroy der han fikk stilling som visergutt hos den lokale kjøpmannen: ”Det var den største forretningen på stedet, med mange mand bak disken. Eieren hette Hart og var englænder”.<sup>80</sup> Han stiger raskt i gradene og er snart ansatt bak disken der han nok kan trekke vekslar på sin tidligere erfaring hos Walsøe på Tranøy. Som nevnt tidligere har det vist seg vanskelig å dokumentere noen av disse opplysningene via eksterne kilder. Men at Hamsun en periode jobbet for Hart, vet vi med sikkerhet.<sup>81</sup> Harald S. Næss påpeker i *Knut Hamsun og Amerika* at det i folkeregisteret for 1880 var en farmer utenfor Elroy med det sjeldne navnet Loveland. Hans fulle navn var Edwin Loveland og han var jevn gammel med Knut Pedersen. Næss beskriver også landskapet i det området som Lovelands farm lå i som usedvanlig vakkert: ”Stedet som heter Millards Prærie er i virkeligheten umåtelig vakkert. Det er små trebevokste koller overalt med utsikt over grønne bølgende landskap til alle sider”.<sup>82</sup> Hamsuns framstilling i *På gjengordde stier* velger Næss å tolke som et uttrykk for at Hamsuns fortvilelse i denne perioden må ha farget hans opplevelser og inntrykk av landskapet, siden han innledningsvis beskriver det som tørt og goldt. Her er det på sin plass å innvende at jeg-fortelleren i den innskutte fortellingen om Bridget og Pat også minnes et annet landskap enn det han innledningsvis beskriver, for et stykke ut i teksten heter det:

Tænk at unge Bridget ikke kastet sig næsegrus på jorden og stønnet da hendes barndomshjem blev solgt! Det var jo en liten sti bort til skogen, og i træerne i skogen var småfugl som nu blev forlatt. Og dessuten var det vår og blomster og himmelens regn og susen i kornet sommerdag, hadde Bridget glæmt det? Og så bækken som randt så inderlig nedover hele jordet, nu er den solgt. Men Herre Gud og Fader, bækken er solgt! Og stuehuset grubler og forstår hvad som er hendt, den umalte bordveggen ser tilbake på hende. Hun skulde lagt kinden ind til den veg og aldrig gåt fra den.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> Ibid., 93

<sup>80</sup> Ibid., 93.

<sup>81</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 290.

<sup>82</sup> Næss, *Knut Hamsun og Amerika*, 30.

<sup>83</sup> Ibid., 94.

Av dette sitatet fremgår det at fortelleren ikke udelt erindrer landskapet som tørt og goldt, men tvert imot virker beskrivelsen av Bridgets barndomshjem som svært lik Harald S. Næss' beskrivelse av det landskapet som i virkeligheten heter Millards Prærie. Dette vil man med rette kunne kalle en inkonsekvens hos fortelleren. Jeg finner det likevel mer formålstjenelig å tolke dette i lys av Lejeunes teorier om det å *skrive* selvbiografisk. Som nevnt i kapittel 1 mener Lejeune at i selve *skrive-handlingen* blir en ny virkelighet til. Diskursens referanse i selvbiografien er ikke nødvendigvis til subjektets fjerne fortid, men like mye til språkets utfoldelse i den selvbiografiske skrive-handlingen. Når Lejeune velger å se det slik, blir selvbiografien i sin dypeste forstand ikke noen annet enn en spesiell form for fiksjon. For gjennom den narrative handling det er å skrive sin egen selvbiografi, så *skaper* man jo sin historie. Man setter seg selv i relieff mot en fortid man mener å huske, men avstand i tid mellom det erindrede og det fortalte gjør at noe nytt kommer til, og man ender opp med å skape en "ny" historie. Da Hamsun ga ut *På gjengrodde stier* i 1949, var det mer eller mindre sytti år siden han var ung utvandrer i Elroy, Wisconsin. Slik sett er Lejeunes teori et mulig perspektiv, men man kan heller ikke se bort fra at Hamsun i en alder av 90 år blander kortene – hva landskapet i og rundt Elroy angår.

Etter hvert vender Knut Pedersen tilbake til Elroy og får jobb med å levere varer i butikken til Edmund Hart. Her hadde Knut muligheten til å komme i kontakt med mange slags mennesker, og en av dem var amerikaneren Will T. Ager. Han var høsten 1882 nylig blitt ansatt som lærer ved "Elroy. Wis., High Schools", og disse to utviklet etter hvert et nært vennskap.<sup>84</sup> De delte blant annet rom på byens jernbanehotell, Northwestern Railway Hotell. Rom nr. 15 var et lite kvistværelse med lav takhøyde og trekkfulle vegger, men det var en utmerket måte for dem begge å spare penger på. Knut ønsket å lære seg bedre engelsk og fikk undervisning hos Ager, som på sin side igjen fikk anledning til å studere en dikter på nært hold. Kanskje ble det i nærmeste laget, for i denne tiden ble Ager også kjent med Knut Pedersens depresjoner. Ager skulle senere i livet fortelle om en episode fra denne tiden:

About one-third of the ceiling of our room he covered with a pensil drawing representing the Angel of Night spreading the veil of darkness over the world [...] On several occasions he left an open clasp knife on the chair with a note addressed to me and reading, "Smoke the cigar and stick the knife into my heart. Do it quickly, surly and kindly if you value my friendship. Signed Knut H." P.S. This note shall be your defense in court.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 291.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 304.

Agers fremstilling av denne tiden styrker bildet av den unge Knut Pedersen som en tidvis *fortvilet* ung mann. I ”Rædsel” presiserte den unge fortelleren gjentatte ganger sin ensomhet, og en ungdommelig rastløshet kom frem gjennom en noe uklar motivasjon for oppholdet i Madelia. Det fremgår også av det siterte brevet til Ernst Sengebusch at Knut Pedersen var en ung mann som måtte klare seg selv i en fremmed og ny verden, og slik sett er det en åpenbar parallell mellom fortelleren i ”Rædsel” og erfaringene Knut Pedersen gjorde seg som ung innvandrere i Amerika anno 1884. Vennskapet med Ager har nok også bidratt til både hans litterære og engelskspråklige utvikling. Hamsun skildrer faktisk et lignende vennskap i den innskutte fortellingen om Bridget og Pat, der fortelleren uttrykker hvor gode venner han og Pat var:

Vi hadde adskillig å gjøre med hverandre og såes daglig, nu og da kunde vi ha en dollar som den andre trængte og vi lånte hverandre bøker. Å men vore gjensidige boklån blev ikke til noget, jeg kunde ikke nok engelsk til å lese Paine: Age of Reason, og han forstod ikke J.P. Jacobsen: Marie Grubbe, som jeg hadde kjøpt fra Chicago. Det var unge og famlende og strevsomme dager [...].<sup>86</sup>

Det virker sannsynlig at det er vennskapet mellom Ager og Hamsun som har dannet utgangspunkt for skildringen av vennskapet mellom Pat og fortelleren i *På gjengrodde stier*. Deler av denne boken, og i alle fall den innskutte fortellingen om Pat og Bridget, kan kanskje best karakteriseres som erindringskunst.

Helt siden han kom til Amerika, hadde Hamsun hatt lyst til å besøke Kristofer Janson som var unitarprest i et kirkesamfunn i Minneapolis. Om sommeren diktet Janson, og da bodde han i Madelia, et lite sted ca. 300 kilometer vest for Elory. Etersom en av Hamsuns venner, skolebestyreren Henry M. Johnston, skulle reise nettopp dit for å se på et sagbruk han vurderte å kjøpe, slo Hamsun følge.<sup>87</sup> Det første møtet mellom Hamsun og Janson er det en del uklarhet rundt. Janson skriver selv at han møtte Hamsun i en liten by kalt Madelia da han selv skulle besøke en menighet i Brown County. Ifølge Janson kunne han ikke unngå å legge merke til en høyreist mann med ”aristokratisk intelligent ansigt, som arbeidet paa en tømmerplads der, og som snakket norsk. Jeg kom i prat med ham. Det var søndag, og han

---

<sup>86</sup> Hamsun, *På gjengrodde stier*, 94.

<sup>87</sup> Kolloen, *Svermeren*, 82.



hadde tid til at drive med mig i skogen”.<sup>88</sup> Hamsun beskrev selv deres første møte i en artikkel i *Verdens Gang* 22.1. 1885: ”Jeg traf ham først opi en Afkrog af Amerikas Vesten, i Udkanten af en liden Smaaby, som heder Madelia”.<sup>89</sup> Handlingen i ”Rædsel” er lagt til præriebyen Madelia, og Knut Pedersen oppholdt seg altså i denne byen ved minst to anledninger.

Etter at sommerferien var over, reiste Hamsun tilbake til Elroy, Harts butikk og rom nr. 15 på Northwestern Railway Hotel. Tegningen i taket var der stadig. Men denne høsten ble Hamsun alvorlig syk. Ved en kraftdemonstrasjon løftet han en salttønne og kjente noe løsne i brystet. Han hostet blod og måtte holde seg unna fysiske anstrengelser. Han fryktet for tuberkulose, og senere skulle han også få diagnosen ”galopperende tæring” av legen. Av vennen Henry M. Johnston fikk han låne 40\$ for å reise på ferie til Colorado for å komme til hektene igjen.<sup>90</sup>

På nyåret 1884 er det altså at Knut Pedersen reiser til byen Madelia i Minnesota, til sin venn Henry M. Johnston for å passe trevareforretningen mens han er bortreist. I et brev til Svein og Ole Tveraas<sup>91</sup>, datert ”Madelia, Minn., Jan 21 1884”, skriver han: ”Efter en hel Del Reisen frem og tilbage er jeg endelig kommen hertil, og her tænker jeg at stopper en Stund”.<sup>92</sup> I novellens innledning plasserer fortelleren begivenhetene i tid og rom: ”Jeg har egentlig aldrig visst hvad rædsel var for engang under mit første ophold i Amerika. [...] Det var i året 1884” (36). Brevet til brødrene Tveraas viser at Hamsun befinner seg i Madelia, og han tenker åpenbart å bli der en stund. Lars Frode Larsen mener han må ha blitt der til månedsskiftet mars/april samme år.<sup>93</sup> I ”Rædsel” opplyser fortelleren: ”Jeg var netop da ledig og reiste”, og dette er en uttalelse som ser ut til å stemme godt overens med de faktiske forhold. I brevet til brødrene Tveraas skriver Hamsun videre: ”- Naar Støtterne gaar i stykker, og Vennerne får Nykker, saa maa man krybe i Skjul paa en eller anden stille Plet, hvor Larmen gaar udenfor og ikke forstyrrer”.<sup>94</sup> Larsen argumenterer for at dette sitatet viser at Hamsun må ha røket uklar med sine venner i Elroy, og at Johnstons tilbud således må ha kommet meget beleilig.<sup>95</sup> Slik sett virker det sannsynlig at Knut Pedersen var en ensom, rotløs ung mann i den perioden han oppholdt seg i Madelia, og i så måte kan man si at fortelleren i ”Rædsel” representerer en

---

<sup>88</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 312.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 314.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 304.

<sup>91</sup> Svein Tveraas (1849-1941) var født i Vinje i Telemark, og emigrerte til Amerika i 1879. Han korresponderte en periode flittig med Hamsun, der de diskuterte for det meste religiøse spørsmål.

<sup>92</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 36

<sup>93</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 306.

<sup>94</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 36.

<sup>95</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 307.

høy grad av selvframstilling. I novellen sier fortelleren også at han kom dit ”en mørk vinterkveld” (36), noe som forsterker novellens selvframstillende karakter; brevet til brødene Tveraas er som sagt datert 21. januar 1884.

At Knut Pedersen opplevde et innbrudd mens han passet huset og forretningen for Henry M. Johnston vet man med sikkerhet. Etter å ha leitt etter Johnston i mer enn 40 år, finner endelig Hamsun ham i 1923 og sender penger for å betale tilbake de 40\$ han lånte da han ble syk høsten 1883. I brevet som han vedlegger forsendelsen, skriver han: ”Do you remember that I, one night in Madelia was broken into? I do not blame you even if you doubtet this occurence. I had my own suspicion against the person who did it – or had it done – and this suspicion has not weakened through time”.<sup>96</sup> Johnston svarte: ”Yes, I recollect something bad happend to you at Madelia, but I either never knew the particulars, or had forgotten them” .<sup>97</sup> Som nevnt tidligere var fortelleren i ”Rædsel” noe uklar angående sine motiver for å komme til Madelia: ”Hit var også jeg kommet, - men i den mere fredelige hensigt simpelthen å hjelpe en bekjendt av mig ut av en forlegenhet” (36). Næss redegjør for et mulig skjult motiv hos Knut Pedersen og Henry M. Johnston, nemlig et stykke industriell spionasje i den tidlige, amerikanske erobringen av vesten.

Av brevet som Hamsun sendte til Johnston i 1923, fremgår det helt tydelig at han har en mistanke om hvem som stod bak innbruddet. Da Johnston i sin tid drev trevareforretningen i Madelia, hadde byen akkurat fått jernbanestopp, og mange nybyggere sørget for gode tider, så gode at Johnston ikke kunne møte hele etterspørselen alene. Han oppsøkte da en annen farmer i samme område, Siver Hage, og foreslo at også han skulle starte en lignende geskjeft. Johnston stilte kapital til disposisjon, og Hage åpnet sin forretning med Johnston som såkalt ”silent partner”. Etter hvert gikk Hages forretning så bra at han så seg nødt til å ansette flere, og han konsulterte Johnston i den anledning. Siver Hages barnebarn forteller følgende:

A few days later a young immigrant named Knut Hamsun came to grandfather and asked him for a job and he was put to work and made his home with the Hage family. It was not long before grandfather suspected that young Hamsun had been sent to him by Johnson [sic.]. When he confronted Hamsun with this, Hamsun admitted it and grandfather, being a little short tempered, fired him; then he went to Johnson and paid him what he had invested in the business and was in business for himself...”.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Næss, *Knut Hamsun i Amerika*, 42.

<sup>97</sup> Larsen, *den unge Hamsun*, 307.

<sup>98</sup> Næss, *Knut Hamsun i Amerika*, 43.

Sett i lys av det innbruddet som skildres i ”Rædsel”, kan denne historien som Siver Hages sønn forteller, vitne om en maktkamp som nok ikke var uvanlig blant nybyggerne på den tiden. Næss redegjør ikke fullstendig for forholdet mellom Johnston og Hage, men etter at Knut Pedersen har spionert på Hage for Johnston, er det ikke usannsynlig å anta at også Hage hadde behov for å skaffe seg litt informasjon, og at innbruddet som Knut Pedersen ble utsatt for i Madelia vinteren 1884, handlet om dette. Mange år senere skrev Siver Hages sønn til Knut Hamsun for å spørre ham ut om hans opphold i Madelia, og ifølge Næss svarte Hamsun både unnvikende og uvillig.<sup>99</sup> Sett i sammenheng med Hamsuns brev til Johnston i 1923, der han skriver: ”I had my own suspicion against the person who did it – or had it done – and this suspicion has not weakened through time”, åpnes det for en forklaring der innbruddet har en annen foranledning enn det rent vinningskriminelle. Næss utelukker ikke at Siver Hages sønn muligens har antydning noe i sitt brev til Hamsun som forklarer innbruddet i Madelia, og at det er dette Hamsun sikter til når han skriver ”and this suspicion has not weakened through time”. Ser man disse omstendighetene rundt det reelle innbruddet som Knut Pedersen opplevde, i lys av det fortelleren i ”Rædsel” sier om årsaken til at han kommer til Madelia, at han er der for å hjelpe en bekjent av seg ut av en forlegenhet, er det etter min oppfatning grunnlag for å lese denne novellen som selvrepresenterende fiksjon. Vi har sett at han faktisk oppholdt seg i byen Madelia og bevarte brev viser at han virkelig opplevde et innbrudd mens han satt husvakt for Henry M. Johnston. Både tid og sted i novellen stemmer overens med de faktiske forhold. Biografisk materiale viser også at han under sitt første Amerika-opphold levde et ganske omflakkende liv uten altfor mange faste holdepunkter. Sykdommen som oppstod høsten 1883, var nok også med på å forsterke en følelse av ensomhet som var betydelig i utgangspunktet. Brevet til brødrene Tveraas den 21. januar 1884 viser også at han på den tiden har brutt med det lille kontaktnettet han faktisk hadde, og det er derfor nærliggende å anta at han faktisk har følt seg ganske så enslig og forlatt i Madelia. Dette kan relateres til den ensomme fortelleren vi møter i ”Rædsel” og langt på vei gi rom for en tolkning av novellen innenfor en virkelighetsreferanse. De *er* elementer i novellen som må kunne sies å ligge tett opp til virkeligheten slik den fortonet seg for Knut Pedersen i 1884.

---

<sup>99</sup> Ibid.

### 3.2 "På prærien"

Novellen stod første gang på trykk i Norsk Familie-Journal nr. 5 og 6, de to første månedene i 1898, og het den gang "På Vestens prærier". "På prærien" ligger kanskje nærmere skissen enn novellen, fordi den skildrer flere episoder som fortelleren opplever mens han jobber som sesongarbeider under hveteinnhøstningen i Dakota. Som i "Blandt dyr" er det ikke noe tradisjonelt handlingsplot som rulles opp, ingen klar struktur, ingen uhørt begivenhet som handlingen er sentrert rundt. Jeg-fortelleren skildrer derimot en rekke forskjellige episoder i det arbeidslaget han er en del av. Novellens første del berører arbeidsforholdene på de enorme bonanza-farmene,<sup>100</sup> og det er en underliggende kritikk av det industrialiserte jordbruket som kommer til uttrykk hos jeg-fortelleren. Det skal jeg ta nærmere for meg i gjennomgangen av det biografiske materialet i kapittel 3.2.1. I denne skissens forskjellige episoder møter vi det samme arbeidslaget, som har blitt drevet dit fra all verdens kanter og har tatt seg jobb for sesongen. Det er de samme karakterene som går igjen i alle episodene: jeg-fortelleren, nordmennene og svensken, kokken, formannen med et øye på hver finger og ikke minst den mystiske Evans. Jeg skal i dette kapitlet argumentere for at denne novellen tematiserer individets forsøk på orientering i verden, slik det kommer til uttrykk gjennom Evans særegne innstilling til livet. Jeg vil også vise at tankegods fra filosofen Schopenhauer viser seg i denne novellen. Det vil derfor bli nødvendig med en rask redegjørelse for Schopenhauers filosofi.

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Øystein Rottens artikkel "'Nirvanas bulder' – Schopenhauer, Hamsun og viljens selvopphevelse".<sup>101</sup> Artikkelen åpner med å slå fast at Schopenhauers påvirkning på Hamsun av lenge har vært en akseptert "sannhet" i litteraturforskningen, men at det er vanskelig å vite om dette kommer av at Hamsun virkelig leste Schopenhauer, eller om det heller er snakk om tidsåndens påvirkning. Marie Hamsun skriver en del om tiden før de giftet seg, da de bodde på hver sin hybel i Kristiania. Dette var høsten 1908, Marie hadde værelse i Keysers Gade 9, og Knut en kvist i St. Olavs Gade 7. Siden hun hadde størst plass, stod alle bøkene hans hos henne: "Han hadde alle bøkene sine stående hos meg, en hel vegg, mest oversettelser. Så begynte jeg å kikke i dem. Da jeg spurte ham hva jeg skulle lese først, sa han: Schopenhauer!"<sup>102</sup> Tore Hamsun skriver at "[...] det var avisene, nyheter, ledere og kronikker han leste, og det var de gamle filosofer han stadig

---

<sup>100</sup> Bonanza-begrepet viser til industrialisering av jordbruket, der gårdsdriften ble drevet på en enorm skala, nærmest som en fabrikk å regne.

<sup>101</sup> Øystein Rottum, *Hamsun og fantasiens triumf*. (Oslo: Gyldendal, 2002): 23-43.

<sup>102</sup> Marie Hamsun, *Regnbuen*, (Oslo: H. Aschehoug & Co., 1974), 129.

vendte tilbake til – Schopenhauer, [...]”.<sup>103</sup> Hamsun var nærmest autodidakt og manglet så å si formell skoling, men sitatene viser likevel at han var kjent med Schopenhauers verker. Det fins også en referanse til Schopenhauer i boken *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* (1889), der heter det: ”Men spurgte man Bibliotekaren om Hartman, Comte, Schopenhauer, saa gjorde Bibliotekaren udtrykkelig opmærksom paaa, at af Filosofer havde han Emerson”.<sup>104</sup> Hamsun leste altså Schopenhauer, men det er usikkert i hvilken grad og når. Jeg syns likevel det er fruktbart å analysere deler av ”På prærien” i lys av dette tankegodset, selv om det er noe uklart om det for Hamsuns vedkommende var snakk om en direkte innflytelse fra Schopenhauer, eller om det var, slik Rottem formulerer det, ”avtrykk etter epokalt fellesgods”.<sup>105</sup>

Kort fortalt var Schopenhauer en av de siste store *transcendentalfilosofene* som, i likhet med Kant og Hegel, søkte å forklare hele verdens oppbygning ved å føre alt tilbake til noen få, fundamentale prinsipper.<sup>106</sup> Schopenhauer tematiserte fenomener som splittelse og fremmedgjøring og regnes derfor også som en av de første ”moderne” filosofer. Diktere og kunstnere begynte for alvor å tematisere modernitetens bakside på 1890-tallet, og i den sammenheng ble Schopenhauers tanker aktuelle. Der filosofer som Kant og Hegel setter *fornuften* i høysetet, er det for Schopenhauer i stedet ”den blinde vilje” som er tilværelsens grunnleggende kraft. Den altomfattende vilje utgjør rett og slett en slags naturmakt, og menneskelige handlinger er altså underlagt denne naturmakten. Slik sett er viljen egoistisk, følgelig er den menneskelige natur også influert av det onde, eller rettere sagt; ”den blinde viljen” skiller ikke mellom godt og ondt, og således er den menneskelige natur konstituert av også det onde. Slik blir Schopenhauer gjerne sett som en eksistensialistisk pessimist i filosofihistorien.

Men så finnes det altså for Schopenhauer tilfeller der viljen på mystisk vis kan oppheve seg selv, og et av disse er i møte med stor kunst. Dette må forklares nærmere. For Schopenhauer er det slik at tanken om viljens *suverenitet* betyr at mennesket også er underlagt en blind selvoppholdelsesdrift som igjen gjør at vi søker å ta andre objekter i besittelse.<sup>107</sup> Gjennom *kunsten* derimot kan mennesket få en mulighet til å betrakte eller beskue objektene uten å ville

---

<sup>103</sup> Tore Hamsun, *Knut Hamsun – min far*, 308.

<sup>104</sup> Knut Hamsun, *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, (Oslo: Gyldendal, 1962), 34.

<sup>105</sup> Rottem, *Hamsun og fantasiens triumf*, 24.

<sup>106</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>107</sup> *Ibid.*

ta dem i besittelse eller begjære dem. Rottem formulerer det slik: ”Her kan det [mennesket] tre inn i et begjærsløst forhold til viljens ’rene’ objektivasjoner, idéene, det vil si tingenes forbilder”.<sup>108</sup>

For Schopenhauer er det også slik at det er et likhetstegn mellom genialitet og kunst. Kunstneren lar ikke sin bevissthet underkastes fornuften, men på grunn av viljens altoverskyggende makt er subjektet skilt fra objektet, og individet er da splittet, disharmonisk og i strid med seg selv. Både gjennom utøvelsen og i betraktningen av kunsten ser imidlertid Schopenhauer en mulighet for å gjenopprette harmonien, om enn bare midlertidig. Slik sett kan den grunnleggende livsviljen bare tilfredstilles midlertidig. Lyspunktet er at den menneskelige intelligens setter oss i stand til å erkjenne dette. *Unntaksmennesket* står også sentralt hos Schopenhauer, som han definerer i motsetning til det alminnelige mennesket; ”denne naturens fabrikkvare som frembringes i tusentall”.<sup>109</sup> Også Hamsun var i den tidlige delen av forfatterskapet svært opptatt av unntaksmennesket, men i den sammenheng mener Rottem at det er vel så viktig å merke seg at dette unntaksmennesket ikke baserer seg på fornuften, men befinner seg i de ufornuftige lidenskapers vold, og at det således er snakk om et individ som mangler harmoni i sin erkjennelse og på den måten er dypt og personlig splittet. Rottem skriver:

Både for Schopenhauer og Hamsun er disharmonien en forutsetning for den imaginære viljesoppehevelsen. Uten disharmoni fins det heller ingen lengsel etter harmoni eller noe behov for kunstnerisk forløsning. Til grunn for begge kunstsyn ligger altså en regressiv og nostalgisk lengsel etter å sette viljen og bevisstheten ut av kraft slik at de deretter kan smelte sammen med verden.<sup>110</sup>

I Schopenhauers morallære er det da slik at det ”gode” mennesket er identisk med det resignerte mennesket siden han ser det som nytteløst å forandre en verden som på grunnleggende vis også er ond. Slik sett blir det da et paradoks at Schopenhauer, som gjør *viljen* til selve livets mest grunnleggende prinsipp, anbefaler å fornekte og oppheve den. Forklaringen er at fordi menneskets bevissthet er forbundet med smerte og fortvilelse, og hvis mennesket skal oppnå en harmonisk tilstand (om enn bare midlertidig), må det altså knekke denne viljen gjennom en handling som også er styrt av viljen – ettersom alt er underlagt denne. Rottem skriver: ”Dersom man makter å foreta dette spranget, kan man nå fram til en

---

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Ibid., 31

<sup>110</sup> Ibid.

tilstand av frivillig forsakelse og resignasjon – *en sann og total viljesløshet: nirvana*”.<sup>111</sup>

Mennesket må erkjenne at livet er en jakt på tilfredsstillelse, og at det kommer til å tilbringe mesteparten av livet utilfredstilt. Da Marie Hamsun høsten 1908 beklaget seg over den nedslående lesningen Schopenhauer var for henne, svarte Hamsun: ”Det er bedre å vente seg for lite enn for meget”.<sup>112</sup> Jeg skal i det følgende forsøke å vise at noe av dette schopenhauerske tankegods kommer til uttrykk gjennom den mystiske iren Evans.

”På præien”, som innledningsvis skildret miljøet og arbeidsforholdene på en av de enorme bonanza-farmene som preget Midtvesten, skildrer etterhvert *avskjedsfesten* til dette arbeidslaget: ”Den som ikke har deltatt i en slik avsked mellom et lag præiearbeidere kan vanskelig forestille sig hvor hæftig det går til med sviren” (54). Som sagt tidligere er altså ikke novellen sentrert rundt verken en uhørt eller sentral begivenhet, men leses heller som en skisse med en innledende gjennomgang av miljø og arbeidsforhold, og som deretter går over til å skildre arbeidslagets avskjedsfest. Denne delen av novellen er altså i stor grad konsentrert om iren Evans. Han blir innledningsvis introdusert som en mystisk og belest mann i tredveårene, som med en stor ro tar til sine bøker når det regner i stedet for å spille kort sammen med de andre:

Det var en irlænder med som i begyndelsen forundret mig meget, og Gud vet hva han oprindelig hadde været for noget. I regnveir lå han altid og læste i romaner som han hadde kjøpt med sig. Han var en stor, vakker kar på en seks og tredive år og talet et utsøkt sprog. Han kunde også tysk. [...] men han var en besynderlig mand. Evans hette han (52).

I lys av det schopenhauerske tankegods ser vi at Evans introduseres som en *kunstnersjel*: han er høy og vakker, han er en dannet mann som kan flere språk, deriblant tysk som altså var Schopenhauers eget språk. Han leser (betrakter kunsten), og skiller seg således ut fra de andre ”alminnelige” menneskene.

Når sesongen er over, er det fest for hele arbeidslaget og alle deltar, også Evans. Arbeiderne har fått lønn for hele sesongen, og de bestiller drikkevarer i runder, tre dollar ad gangen. Allerede her, når festen begynner, viser Evans seg som en mann utenom det vanlige. Han bestiller nemlig runder til *seks* dollar ad gangen: ”Han eiet kneipen, han eiet verden” (55). Fortellerens fascinasjon for Evans blir vi altså kjent med allerede i innledningen, men

---

<sup>111</sup> Ibid., 39.

<sup>112</sup> Marie Hamsun, *Regnbuen*, 129.

fortelleren er på denne avskjedsfesten vel så mye fascinert av irens innstilling til livet som personen som sådan. Midt i de heftige rundene trekker Evans fortelleren til side og forsøker å overtale ham til å bli med ned i Wisconsins skoger for å hugge favnved; Evans har de siste tolv årene delt livet sitt mellom prærien og skogen. Om sommeren høster han hveten på Dakotas prærie, og om vinteren hugger han ved i Wisconsins skoger: " Dette var hans liv" (55). Som vist, tematiserer Schopenhauer fenomener som splittelse og fremmedgjøring, noe mange andre kunstnere på 1890-tallet var særlig opptatt av. Evans fremstår som en person som har funnet en indre harmoni i sin tilværelse; han unngår det moderne mennesket splittelse og disharmoni ved å dele sitt liv mellom prærien og skogen. Evans drives ikke av et grandioست erobringsbegjær, men skaffer seg det han trenger til livets opphold på en enkel måte og er tilfreds med det. Til livets opphold trenger han kun klær og bøker: " Når han hadde ekvipert sig med noen nye skjorter, et par bukser og endel nye romaner, så reiste han nu for sin del til skogs, sa han, og blev der til våren" (55). Evans vil gjerne ha fortelleren med seg til Wisconsins skoger, men da fortelleren forsøker å ta rede på hvordan dette kom til å bli irens liv, svarer han bare: " Omstændighetene. Hvorledes? spurte jeg. Omstændighetene! svarte han igjen. Og han vilde ikke ut med mere" (55). Evans svar er ingen sørgelig historie om hvordan det hele har gått så galt til, ei heller en vise om fortrefeligheten med dette livet. Hans manglende vilje til å dele sin livshistorie med fortelleren kan likevel tyde på at det ligger en ekstraordinær begivenhet bak valgene hans om å leve så tilbaketrukket fra verden. Det er en viss smerte å spore i Evans ytring, selv om han fremstår som tilfreds med det livet han lever.

Som nevnt tidligere får vi innledningsvis i denne novellen vite om Evans at han snakker et " utsøkt sprog", leser romaner på fritiden og dessuten snakker tysk. Han er altså en meget dannet mann, og er således ikke en typisk sesongarbeider i Red River Valley. Rottum hevder i sin artikkel at det splittede, disharmoniske og moderne mennesket knytter sin erkjennelse og bevissthet til *smerte*: " Med bevissthet oppstår smerte, hevder Schopenhauer, og den unge Hamsun siterer ham direkte".<sup>113</sup> Denne smerten kan i Hamsuns diktning komme til uttrykk som en søken etter å bli ett med naturen og et ønske om å trekke seg tilbake fra menneskene og det trivielle livet. Slik kan man også si at Evans lever sitt liv; om vinteren hugger han ved, og om våren er han tilbake på prærien. Selv om han her er del av et arbeidslag, er livet hans likevel en ensom og flyktig sesong-tilværelse uten faste holdepunkter som hjem og familie.

---

<sup>113</sup> Ibid., 40.



Det er altså en særegen innstilling til livet som kommer til uttrykk gjennom iren Evans og kanskje særlig i skildringen av spillscenen. Fortelleren ser ham inne i et rom der han sitter og spiller med terninger, og Evans taper. Han er full og bryr seg ikke nevneverdig om det. En av hans landsmenn, O'Brien, forsøker å snakke fornuft til ham uten å lykkes. Til slutt har han tapt alle pengene, og fortelleren låner ham sin lommebok; den inneholder hele sesongens lønn. Evans misforstår og tolker dette som en tillitserklæring i kameratenes nærvær: "Han så på mig og på boken. Det gikk en forunderlig bevægelse gjennom ham, han åpnet boken og så at den indeholdt alle mine penger" (56). Og så fortsetter han å spille:

Men Evans tapte ikke mere. Han var som med ett slag blit ædru igjen og spilte bestemt og hurtig. Den tillit han blev vist i så mange kameraters overvær hadde omskapt ham. Han sat høi og taus på det whiskyanker som tjente ham til stol og satte ind og tok hjem gevinsten (56).

Evans fortsetter å spille og vinner og taper litt om hver andre. Etter en times tid, leverer han fortellerens lommebok med alle pengene tilbake, og til slutt vinner han hele banken. Bankieren kan ikke gjøre opp for seg, og han og Evans blir enige om å gjøre opp dagen etterpå. Jeg mener denne scenen illustrerer at det finnes et schopenhauersk tankegods hos Hamsun og i denne novellen spesielt. Vi ser i denne scenen at Evans i utgangspunktet spiller av kjedsomhet, det ser ikke ut til å plage ham nevneverdig at han taper. Han drives heller ikke av trangen til å vinne: "Tapte han en gang fordoblet han indsatsen i den næste; han tapte indtil tre ganger i træk og fordoblet hver gang [...]" (56). Evans er likegyldig til om han vinner eller taper. På den måten kan man si at han har oppnådd et slags "viljesløshetens nirvana". Avslutningen viser det samme. Evans vinner, men dagen etterpå får han vite at bankieren har stukket fra byen uten å gjøre opp for seg: "Også dette tok Evans med samme ro som alt andet, ham syntes det å være ganske likegyldig" (57). Evans' likegyldighet kan sees som en slags viljesløshet eller opphevelse av viljen. Det moralsk gode mennesket for Schopenhauer et menneske som foretar et sprang til frivillig forsakelse og resignasjon – "*en sann og total viljesløshet: nirvana*",<sup>114</sup> og denne tilstanden kan etter min oppfatning utmerket observeres hos Evans, både i spillscenen og i hans innstilling til livet generelt.

Dette resignerte uttrykket finnes også hos fortelleren, kanskje særlig i skildringen av O'Briens død. Idet guttene skal forlate baren, kommer to karer trekkende med et lemlestet lik. Det er

---

<sup>114</sup> Ibid., 39.

O'Brien, Evans' landsmann som tidligere frarådet ham å spille mer og heller ikke hadde villet låne ham reisepenger. Han er blitt overkjørt av et hvetetog, har fått begge bena kuttet av og er allerede død. Riktignok har de festet kraftig hele natten, men tonen hos fortelleren kan tolkes som et uttrykk for resignasjon: O'Brien var en fornuftens stemme da han ba Evans spare pengene sine, likevel var han "gåt ut av vort rum og i mørket tumlet like ind under jærnbanehjulene" (57). Det er for øvrig dobbelt ironisk at det som dreper ham, er et tog lastet med den samme hveten han har høstet selv. Dagen etter begravnes O' Brien:

Vi begrov O'Brien litt borte fra byen, i en kasse som vi tok utenfor et hus. Da liket var skåret kort belv kassen heldigvis lang nok. Vi hverken sang eller holdt nogen bøn; men vi var møtt op allesammen og stod et øieblik med vore hatter i hånden. Så var den ceremoni forbi.... (57).

O'Briens begravelse er skildret i en resignert tone. Her finnes ikke noe unødig føleri, verken fra de som deltar i begravelsen eller fra jeg-fortelleren. Det er i stedet et påfallende *likegyldighet* som viser seg her. O'Brien begravnes på en ganske tilfeldig måte, det er ingen sang eller bønn, og dette mener jeg er et uttrykk for fortellerens egen holdning til livet og døden. Kort sagt: døden skildres som en tilfeldig hendelse i denne novellen, og fortelleren tillegger den heller ingen dypere mening.

Rottem sier det slik: "Som hos Schopenhauer slår hos Hamsun insisteringen på viljen over i sin motsetning: en trang til å sette den ut av kraft, en drift mot ubevegeligheten og utslettelsen, en på samme tid viljeløs og bevisstløs tilstand".<sup>115</sup> Bevisstheten er for Schopenhauer forbundet med smerte, og Rottem bemerker videre at det samme gjelder for Hamsun. Således mener han at den lengselen tilbake til en harmonisk urtilstand som ofte finnes i Hamsuns tekster, handler om å sette både bevisstheten og viljen ut av kraft. Dette kan hos Hamsun komme til uttrykk som en drift mot destruksjon og selvutslettelse. Dette har vi sett for eksempel i forbindelse med analysen av "Et spøkelse".

Behovet for å beherske viljen kan også vise seg som en "panteistisk søken etter å gå opp i naturen og bli ett med den, *som et ønske om tilbaketrekning fra menneskene og det menneskelige, til skogene og ensomheten*". (min uth.)<sup>116</sup> Dette ønsket om å trekke seg tilbake fra menneskene og til skogene og ensomheten er etter min mening tydelig til stede i "På

---

<sup>115</sup> Ibid., 40.

<sup>116</sup> Ibid.

prærien”. Det er nettopp dette livet Evans forsøker å lokke fortelleren med: å bli med ham til Wisconsins skoger og hugge favnved. I avslutningen av novellen heter det:

Men Evans går sikkerlig endnu omkring i sine silkeskjorter og leverer penger ut med rund hånd. Hver sommer er han da på prærien og høster hvete og hver vinter ligger han inde i Wisconsins skoger og hugger favnved. Dette er nu hans liv. Et liv som kanskje er like godt som noget andet (57).

Også dette sitatet viser at det *er* spor av schopenhauersk tankegods i ”På prærien”. Novellen tematiserer individets orientering i verden, og denne tematikken er særlig representert gjennom Evans, men også fortellerens egen livsinnstilling. Man kan ikke uten videre si at koblingen er total, men det synes å være en viss ”familielighet” mellom Schopenhauer og Hamsun.

### **3.2.1 ”Fy for et land dette Dakota! Som et hav”**

Torsdag den 19. august 1886 går Knut Hamsun om bord i Thingvallalinjens båt ”Geiser” med det formål å igjen ta seg over til Amerika. I motsetning til overfarten i 1882 er det denne gangen klart at oppholdet skal være av en midlertidig karakter. Bak seg har han to turbulente år i Norge. Forrige gang han forlot Amerika, reiste han hjem så å si med en dødsdom i lomma. I det forrige underkapitlet så vi at sykdomsbildet preget Hamsun på slutten av oppholdet – han fikk diagnosen ”galopperende tæring”, en diagnose som ble noe moderert ved hjemkomsten til Kristiania. Det inntrykket denne opplevelsen gjorde, skal jeg behandle nærmere i fjerde kapittel. I de neste to årene pendler Hamsun stort sett mellom Valdres og Kristiania. I Valdres blir han kjent med Kari Frydenlund og hennes sønn Erik, som driver hotell, poståpneri og skysstasjon.<sup>117</sup> Mot en innsats i poståpneriet får han bo billig, og kan samtidig fortsette med å skrive. Og poståpneri har Hamsun erfaring med fra tiden hos onkelen Hans Olsen.

Hamsun skriver blant annet kortere tekster for aviser og tidsskrifter. Noen blir antatt, men på langt nær alle. Det store gjennombruddet lar stadig vente på seg. Det er åpenbart at Hamsun sommeren 1886 hadde store økonomiske problemer. Larsen mener blant annet at mange av hendelsene i *Sult*, som regnes som ganske så selvfremskaffende, skriver seg fra denne perioden i Hamsuns liv. For å avhjelpe den økonomiske situasjonen forsøker han seg på en

---

<sup>117</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 358.

foredragsturne på Sør- og Østlandet. Det går ikke bra. Han begynner den 8. mai 1886 på Gjøvik og besøker deretter Hamar, Drammen, Horten, Tønsberg og til slutt Sandefjord.<sup>118</sup> Sammenbruddet kommer i Sandefjord. Da har han holdt åtte foredrag på tre uker om Kielland og Strindberg, for stort sett tomme lokaler. At denne turnevirksomheten ikke hadde den forventede suksess, kan nok sammen med de økonomiske utfordringene ha vært en medvirkende faktor til at Hamsun igjen bestemmer seg for å dra over til Amerika.

Han ankommer New York den 3. september etter en hard overfart. Hamsun skriver om denne reisen i artikkelen ”Over Havet”, som opprinnelig stod på trykk i Dagbladet 14. og 21. november 1886,<sup>119</sup> altså drøye to måneder etter ankomst til New York. Han reiser vestover, men denne gang til Chicago. I løpet av de to årene han blir i Amerika, skal han oppholde seg i Chicago, Nord-Dakota og Minneapolis. I Chicago arbeider han på jernbanen og som kusk og sporvognskonduktør. Våren 1887 reiser han til Minneapolis der han har et visst kontaktnett han kan benytte seg av. I månedsskiftet juni/juli 1887 forlater han Minneapolis for å skaffe seg lønnet arbeid annetsteds, og han returnerer ikke før hvetesesongen er over. I brev til Kristofer Janson, datert den 16. juli 1887, forteller han:

Vi tog hyre fra Minneapolis for jernbanearbeid herute. Ut paa morgensiden satte man os av midt paa den vide prærien. [...] Hu, der vilde vi ikke være! Saa tog vi vore sækker paa nakken og drog tilfods til nærmeste by. [...] Saa vi er altså nu i Dakota og kommer vist til at være til efter skuronnen. [...] Vi er 30 mand paa dette sted; men de er jo allesammen farmere, aandelige Lærdøler.<sup>120</sup>

Etter å ha dratt litt rundt i Nord-Dakota kommer han altså ned i Red River Valley og blir anstatt hos bonanza-farmeren Oliver Dalrymple.<sup>121</sup> I innledningen til ”På prærien” heter det: ”Hele sommeren 1887 arbeidet jeg på en seksjon av Dalrumples umåtelige farm i den Røde Flods dal i Amerika”. Her er det samsvar mellom tid og rom i novellen og de faktiske forhold i Knut Hamsuns liv anno 1887. Hos Dalrymple får han stifte bekjentskap med det industrialiserte jordbruket. I motsetning til hjemme, der gårdene ble drevet av små familier,

---

<sup>118</sup> Ibid., 392.

<sup>119</sup> Knut Hamsun, *Over Havet*, (Oslo: Gyldendal, 1990), 75-95.

<sup>120</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 75.

<sup>121</sup> I ”På prærien” heter denne mannen Dalrymple. Dette må være en bevisst omskrivning fra Hamsuns side, for i artikkelen ”Et gårdsbrug i det fjerne Vest” (1887) brukes stavemåten *Dalrymple*. Med mindre det er et direkte sitat fra novellen, brukes Dalrymple.

får han her se hvordan den selvforsynte bonden fortreges av ”forretningsbonden” som driver sine jordbruk etter fabrikkprinsippet der lønnsomheten er det viktigste av alt. Her er det bestyrere og formenn som står for driften, mens eieren sitter i Chicago eller New York og kontrollerer avkastningen. Knut Hamsun skriver om dette i artikkelen ”Et gårdsbrug i det fjerne Vest” som stod på trykk i Verdens Gang den 10. november 1887.<sup>122</sup> Denne artikkelen, som mest av alt minner om et reisebrev, er svært interessant i denne sammenheng. Både det faktum at artikkelen er for sakprosa å regne, samt avis-konteksten, gir et forsterket inntrykk av autentisitet i skildringene av arbeidsforholdene i ”På prærien”. Jeg skal i det følgende sammenligne disse skildringene med forholdene som kommer fram i ”Et gårdsbrug...”, og som vi skal se, er det utvilsomt et samsvar mellom novellen og de faktiske forhold.

Dalrymples farm ble i novellen beskrevet som enorm: ”[...] Dalrumples umåtelige farm i den Røde Flods dal [...] Vi var vel en tyve mand alt ialt på vor lille sektion – en brøkdel bare av den hele farms hundreder av arbeidere” (50). I artikkelen er angivelsen av størrelsen mer nøyaktig, men likevel i samsvar med bildet som tegnes i novellen:

Oliver Dalrymple kom her for 15 år siden og tilvendte sig en strækning av hvedeland på hundre tusen acers, 5 ½ norsk mil i hver kant. Til at drive dette uhyre gods har han bestyrer på hver sin division, formænd, kontorfolk, egen butikk, egne smede, malere, snedkere, vognmakere, o.s.v. [...].<sup>123</sup>

Skildringen av arbeidsforholdene i novellen har en underliggende kritisk tone. I artikkelen beskrives de samme forholdene som under enhver kritikk. Her følger to tekstutdrag, det første fra novellen og det andre fra artikkelen:

Vi vansmægtet efter en skygge. Når matvognen kom ut til os om middagen la vi os på maven under den og hestene for å få litt skygge mens vi rev maten i os. Solen var ofte hård. [...] Under indhøstningen av hveten arbeidet vi indtil seksten timers arbeidsdag. [...] Og så fik vi ikke på langt nær søvn nok; vi kunde bli ropt ut klokken tre om morgningen mens det endnu var mørkt. [...] Vi holdt aldrig helgedag, søndag var som mandag (52).

Jeg har vært hos denne mand i sommer. Man må sige, at han forstår at drive en gård, men ingen arbeider holder ham av. Slet føde, fjorten, femten timers arbeidsdag, dårlig betaling. Dertil kommer den rige mands vilkårlige brug av sin myndighed. Klokken tre-halv fire om morgenen, så tidlig, at det endnu er ganske mørkt, trommes arbejderne op til frokost [...] Efter middagen, der tages ind ude i ageren, en ussel middag av

---

<sup>122</sup> Knut Hamsun, *Over Havet*, (Oslo: Gyldendal, 1990). 126.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 96.

ødelagt kjød og bønner, får man en liden hvil [...] man trenger sig ind under vognene og forsøger at slumre.<sup>124</sup>

Artikkelen gir novellens selvrepresentative karakter forsterket autentisitet. I dette tilfellet er det åpenbart en klar fellesnevner mellom fortelleren i novellen, og artikkelforfatteren Knut Hamsun.

Vi finner tilsvarende sammenfall av erfaring også i skildringen av selve gårdsdriften. I ”På prærien” står det:

Under indhøstningen av hveten arbeidet vi indtil seksten timers arbeidsdag. Ti skjæremaskiner kjørte efter hverandre i den samme aker dag efter dag. Når den ene firkant var skåret ned kjørte vi ind i en anden firkant og la også den ned. Og således videre, altid videre, mens ti mand kom bakefter og reiste hvetebåndene op i stakker (52).

En lignende beskrivelse finner vi artikkelen: ”Ploge farer avsted, trukne ikke av heste, men av lokomotiver, og pløjer indtil 22 furer ad gangen, damp-træskemaskiner surrer og støjer den ganske dag hele høsten udover”.<sup>125</sup> Ikke bare viser sitatene fra artikkelen ”Et gårdsbrug i det fjerne Vest” at opplevelsene skildret i novellen ”På prærien” er nært opp til opplevelser forfatteren Knut Hamsun selv hadde sommeren 1887, de er også et utmerkede eksempler på at Knut Hamsun i første omgang omformet sine opplevelser til reisebrev hjem og siden til skjønnlitteratur.

Naturskildringene i ”På prærien” bærer for øvrig preg av det industrialiserte jordbruket:

Prærien lå grøngul og uendelig som et hav. Intet hus sås med undtakelse av vore egne stalder og soveskur midt på prærien; intet trø, ingen busk vokste der, bare hvide og græs så langt øiet kunde se. [...] Og ingen fugler fløi, intet andet liv sås end hvetens bølging i vinden og al den lyd vi hørte var de evige skrik fra græshoppernes millioner, - præriens eneste sang (51).

Det som kanskje er mest slående i denne naturskildringen, er fraværet av liv. Det er ikke natur, men dyrket mark fortelleren her har foran seg. I det tidligere siterte brevet til Kristofer Janson, datert Casselton 16. juli 1887, finner vi en svært lik beskrivelse av det samme miljøet:

---

<sup>124</sup> Ibid., 98.

<sup>125</sup> Ibid., 96.

Fy for et land dette Dakota! Som et hav. Det gjør på mig samme indtryk som atlanteren – akkurat. Vogne utover veiene synes at svømme, huse at flyte. Det er trøstesløst ensformig. Og saa om dagen under arbeidet den stirrende, hete sol, hvitl, fraadende, saa grusom varm [...] Et sørgelig syn. Grenene strittende op som for at bede denne graadige hede fra oven om naade.<sup>126</sup>

Det faktum at man finner spor av novellen først i private brev og siden i reisebrev hjem til Norge, viser med all tydelighet at Hamsun en periode levde et liv som lå tett opp til skildringene av miljø og arbeidsforhold slik de presenteres i ”På prærien”. Det er tre kortprosattekster i Hamsuns forfatterskap som omhandler den tiden han oppholdt seg i Dakota: ”På prærien”, ”Zachæus” og ”Vagabonds dage”. Alle disse tekstene har en ytre ramme og miljøskildringer som i stor grad svarer til artikkelen ”Et gårdsbrug i det fjerne Vest”, men det er altså bare ”På prærien” som presenteres under samletittelen ”Oplevde småting”.

Det var ikke bare naturen som opptok og imponerte Hamsun. Harald Næss skriver i *Knut Hamsun og Amerika* at det som mest satte spor hos Hamsun, var de ”Rakkere og avsporede Eksistenser” han kom til å arbeide sammen med: ”Ikke på noe annet sted i Amerika kom Hamsun sammen med en så fargerik forsamling av lykkeriddere, slosskjemper, fantaster og fanatikere, derfor har også dakotasommeren satt så kraftig merke i hans forfatterskap”.<sup>127</sup> Etter at innhøstningen var over, dro arbeiderne, slik det også er beskrevet i novellen, hver til sitt. I månedsskiftet september/oktober er Hamsun tilbake i Minneapolis, og han er denne gang godt rustet til å vende tilbake til livet som dikter. Han er sunn og frisk og har tjent seg opp en betydelig slant penger.

### **3.3 Oppsummering**

Det synes åpenbart at begge de novellene vi har sett på i dette kapitlet har et visst utgangspunkt i opplevelser og erfaringer Knut Hamsun selv gjorde de under sine opphold i Amerika. I kapittel 3.1.1 så vi at det er stor sannsynlighet for at Knut Hamsun faktisk opplevde et lignende innbrudd mens han passet huset for sin venn Johnston. Det er samsvar mellom hendelsene som skildres i ”Rædsel” og livet slik det fortonet seg for Knut Pedersen

---

<sup>126</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 75.

<sup>127</sup> Harald Næss, *Knut Hamsun og Amerika*, 67.

vinteren 1884. Blant annet har vi sett at den ensomheten som preger fortelleren i novellen også preget Hamsun de to årene han oppholdt seg i Amerika. Brevmateriale bekrefter at et innbrudd fant sted, noe som styrker inntrykket av selvrepresentasjon.

”På prærien” er også en tekst med klare spor av selvframstillende elementer i seg. Vi har blant annet sett at plasseringen av hendelsene i tid og rom stemmer overens med Knut Hamsuns opplevelser sommeren 1887. Brev og reisebrev hjem til Norge styrker langt på vei oppfatningen av denne novellen som selvrepresenterende. Likevel viser analysen av blant annet ”På prærien” at novellen *også* formidler litterære kvaliteter utover det rent selvrepresentative.

## 4. Manndom og gjennombrudd

I dette fjerde kapitlet skal jeg ta for meg to noveller. ”På turné” er en novelle fra samlingen *Kratskog* (1903),<sup>128</sup> men finnes også i en tidligere versjon, ”Paa Tourné”, som i dag er å finne i novellesamlingen *Livsfragmenter* (1988). Denne første utgaven skal jeg imidlertid ta nærmere for meg i gjennomgangen av det biografiske materialet, i underkapittel 4.1.2. Den stod opprinnelig på trykk i 1886, og jeg skal således gå litt tilbake i den biografiske løypa i forhold til hvor forrige kapittel sluttet. Da Hamsun kom tilbake fra sitt første opphold i Amerika sommeren 1884, oppholdt han seg i Norge i underkant av to år. I denne tiden pendlet han mellom Kristiania og Valdres, og la altså ut på en liten foredragsturné våren 1886, før han igjen tok båten over til Amerika den 20. august 1886. Det er denne perioden som danner det biografiske bakteppet for første delen av dette kapitlet.

Den andre novellen jeg skal behandle med i dette kapitlet, er ”Damen fra Tivoli” fra samlingen *Siesta* (1897). Knut Hamsuns liv preges i tiden rundt 1890 av pendlingen mellom København og Kristiania; slik sett vil novellen som behandles i kapittel 4.2, danne grunnlag for skildringen av det moderne, industrialiserte bylivet slik det fortonet seg på begynnelsen av 1890-tallet. Jeg skal se på hvordan det stedlige eller det offentlige rom spiller en rolle i karakterdannelsen av hovedpersonene. Novellen tar for øvrig også opp temaer som var aktuelle i samtiden; barn utenfor ekteskap, neurastenien og det følsomme unntaksmennesket,

---

<sup>128</sup> Novellen ble opprinnelig trykt i *Samtiden* i 1902, men er den samme som i dag står i *Samlede verker*.



som vi blant annet kan betrakte gjennom fortellerens uavklarte felleskap med novellens kvinnelig hovedperson.

#### **4.1 "På turné"**

Dette er en ung manns beretning om en reise han gjør til Drammen for å holde foredrag om moderne litteratur, nærmere bestemt om forfatteren Alexander Kielland. Det går imidlertid ikke slik som han forestiller seg. Publikum svikter fullstendig, og han ender opp med å skrive og holde foredrag for en konkurrent, en svensk "sirkusdirektør". Kort sagt: novellens hovedperson blir tvunget til å gå på akkord med sine prinsipper for å få penger til hjemreisen. Historien er fortalt av en jeg-forteller, som har det omtalte spennet mellom jeg-personen som opplever og deltar i handlingen, og en distansert jeg-forteller som kan tillate seg å ironisere over hendelsen i ettertid. Jeg-personens evne til å forestille seg, både for seg selv og andre, skal for øvrig vise seg å stå i et påfallende selvrefleksivt forhold til temaet i novellen: kunstens vilkår i en liberalistisk markedsøkonomi.

Fortellerens prosjekt går ut på å holde foredrag om moderne litteratur som representerer *kunsten* i denne fortellingen. Fortelleren fremstiller dette som en enkel og ukomplisert måte å skaffe seg penger på. Allerede her, i innledningen aner vi en klar ironi, for dette foretaket blir alt annet enn enkelt. Jeg-personens overdrevne tro på viktigheten av sitt eget prosjekt fremstilles med en viss distansert ironi fra den etterstilte jeg-fortellerens side. Jeg-personen ser derimot seg selv som en reisende litterat med stor intellektuell kapital som han med letthet kan benytte seg av i prosjektets egentlige mål, nemlig å tjene penger.

Åsmund Hennig tar for seg denne novellen i sin doktoravhandling. Innledningsvis i kapittel 7 skriver han: "I 'På turné', som i flere andre tekster av Hamsun, begrenser ikke diktningen seg til forfatterens virksomhet, men videreføres av tekstens forteller og hovedperson".<sup>129</sup> Her møter vi en jeg-forteller som tilbakelemt kan ironisere over tildragelsene som fant sted for en tid siden, *samtidig* som han deltar aktivt i handlingen med en ganske annen holdning til det som skjer. Det er gjennom den handlende jeg-personen i novellen at vi kan se hovedpersonen forestille seg, både ovenfor andre mennesker han møter og seg selv.

---

<sup>129</sup> Åsmund Hennig, *Knut Hamsuns noveller – 9 analyser*, Dr.art.-avhandling, Universitetet i Bergen, 2003, 151.

Tekstens tema kommer fram på flere måter, men kanskje tydeligst ved at fortelleren preges av en merkelig ambivalens i forhold til egen fremtoning. Han fremstiller seg som kunstner i form av at han er reisende litterat, han skal holde foredrag om moderne litteratur; ”Jeg skulde holde foredrag om moderne litteratur i Drammen” (58). Kunsten er for den handlende jeg-personen et uttrykk for individets åndelige orientering, vår erkjennelse og anerkjennelse av idealene. Jeg-personen har også et ønske om å fremstå som dannet og kunnskapsrik og dette viser seg gjennom tiltroen til egne evner – som etter egen overbevisning setter ham i stand til å skaffe seg midler uten særlig innsats: ”Jeg hadde besluttet å skaffe mig en høist velkommen indtægt på denne måte, og det kunde jo ske uten å koste mig nogen videre anstrængelse” (58). De to fortellerposisjonene muliggjør nettopp en dikotomi i synsvinkelen, og den etterstilte jeg-fortelleren gjør ikke bare narr av jeg-personens selvhøytidelighet i hans prosjekt om å spre litteraturens ”gode budskap”, men også av hans fattigfornemhet. Fortelleren redegjør for den økonomiske situasjonen, allerede på toget: ”Vistnok var jeg heller ikke nu rik nok til å føre en optræden som var mit fine, æstetiske ærend i den fremmede by verdig [...] (58). Jeg-personen, som altså i egenskap av å være kunstformidler ser seg selv som hevet over simpel kapitalisme, forsøker likevel å skaffe seg nettopp *penge* gjennom sin innsikt i kunsten. Dette paradokset sliter fortelleren med å akseptere, noe som blir tydelig gjennom den to-delte fortellerposisjonen; jeg-personen ser kunsten som hevet over simpel kapitalisme, og jeg-fortelleren ironiserer og latterliggjør denne holdningen. Kunst er ikke noe man kan reise rundt og selge som en annen vare. Den har sin egen autonome verdi som etter jeg-personens verdisyn altså er hevet over markedsøkonomiens lov om tilbud og etterspørsel. Samtidig skal jo fortelleren nettopp *selge* sitt foredrag.

Så langt har vi sett at jeg-personens fremstilling av seg selv er et under-tema som kan knyttes an til novellens overordnede tema: kunstens stilling innenfor markedsøkonomien, mer konkret sagt, kunstens rolle innenfor de kommersielle kreftene som styrer samfunnets strukturer. De kommersielle markedskreftene er for øvrig også representert ved et annet foredrag. Samtidig som fortelleren er i Drammen for å berike byens befolkning med åndelig føde, er det allerede avertert en annen forestilling: ”Der skal være antispiritistiske kunster. Der er desuten apekatter og vilde dyr” (60). Dette ”antispiritistiske” foredraget kan sees som en motsetning til litteratens åndelige prosjekt. Hovedpersonen forsøker likevel å *markedsføre* sitt foredrag i samsvar med hva som forventes innenfor et system basert på tilbud og etterspørsel. Hans selvbedrag blir stadig mer synlig og kommer enda tydeligere fram etter at han har skiftet

hotell og tatt inn på et ”logi for reisende”. Der treffer han mannen med det antispiritistiske foredraget, som går under tilnavnet ”direktøren”:

Er det Dem som skal holde foredrag? spurte han mig. Ja det er ham, svarte værtinden. Det er en dårlig spekulasjon, vedblev hr. direktøren til mig. De averterer jo ikke. Har De ikke set hvorledes jeg averterer? Det kom for dagen hvem herren var: antispiritisten, manden med aperne og de vilde dyr. Jeg averterer med plakater store som så! fortsatte han. Jeg klistrer dem op på hvert evige sted hvor jeg kan komme til; det er svære bokstaver på dem. Har De ikke set mine bokstaver? Det er også avtegninger av dyrene på dem. Mit foredrag gjaldt skjønlitteratur, indvendte jeg, altså kunst, åndelige ting (65).

Sitatet viser en åpenbar forakt for direktørens vulgære markedsføring. Standpunktet utdypes ytterligere da direktøren foreslår at hovedpersonen burde jobbe for *ham* i stedet: ”Aldrig! sa jeg til mig selv; aldrig skal nogen få mig forlokke til å svigte de åndelige ting! Min vei er den ideale!” (66). Her ser vi at fortelleren setter seg selv i en kunstnerrolle der idealene står som det sentrale: sjelelige og åndelige ting, skjønlitteratur. Altså demonstrerer jeg-personen her et tradisjonelt kunstsyn der oppfatningen er at et kunstverk skal hvile på helt andre mekanismer enn de vi finner innenfor markedsøkonomien; kunsten skal si oss noe reellt om verden og vår plass i den.

Direktørens antispiritistiske foredrag representerer en motsetning til kunsten og dens ”edlere” idealer, nemlig ren underholdning. Direktørens foredrag er også blottet for enhver form for meningsfullt innhold:

Forestillingen begynte for fullt hus, antispiritisten gjorde kunster som ingen djævel kunde fatte; han trak lommeørklær ut av sin næse, fandt en kløverknægt i en gammel kones lomme nede i salen, fik et bord til å gå bortover gulvet uten å berøre det; tilsidst blev hr. direktøren ånd og sank i gulvet gjennom en luke. Publikum var henrykt og trampet som desperat (70).

Som vi ser, fremstilles forestillingen som det reneste gjøgleri, noe som også er i tråd med tematiseringen av kunstens rolle i en gjennomkommersialisert, evigvarende underholdningskarusell. Antispiritisten fremstilles som en klovn, hans ”kunster” hører hjemme på sirkus. Likevel er publikum henført, og litteraten ender med å tale for tom sal til tross for at også han har forhåndsannonsert. Han går nedtrykt hjemover, og da han kommer til Arbeidersamfunnets sal får han se at direktørens antispiritistiske foredrag har dratt fullt hus. Etter dette knusende nederlaget vekkes han på natten av direktøren som gjentar sin forespørsel om et samarbeid dem to imellom. Litteraten vender seg inn mot veggen i taus forakt: ”Aldrig

skulde jeg synke ned til en så gemen håndtering som han foreslog mig! Man hadde jo ære i livet!” (68). Sitatet viser en betraktelig porsjon selvironi. At den etterstilte jeg-fortelleren er selvironisk har vi også sett i det foregående. På den måten framstiller han jeg-personen i teksten som både selvhøytidelig og latterlig, med en overdreven og naiv tiltro til idealene bak sitt prosjekt, nemlig at kunsten er hevet over behovet for ren underholdning. Den distanserte jeg-fortelleren gjør narr av disse kunstner-idealene, på en slik måte at vi som lesere får inntrykk av at det han egentlig mener er det motsatte: at også kunsten må formidle sine verdier i et system der loven om tilbud og etterspørsel er et bærende prinsipp. Dette er et paradoks for den noe naive jeg-personen, men et ugjendrivelig faktum for den modne jeg-fortelleren. Likevel er det en holdning til kunstens rolle i en markedsstyrt økonomi som viser seg i denne teksten, nemlig at man *ikke* må slutte å sette spørsmålstegn verken ved kunstens innhold eller dens korrigerende potensial overfor samfunnet.

Sluttscenen markerer en slik vilje til å innordne seg og ”gi seg for overmakten” for den unge jeg-personens vedkommende: det viser seg altså at direktøren likevel ikke vil betale den avtalte sum til den unge litteraten, med mindre han også forplikter seg til å opptre dagen etterpå. Det vil han ikke, og de blir enige om en mindre sum enn først avtalt mot at direktøren får talen til odel og eie: ”Vi forhandlet længe om dette punkt idet jeg nødig vilde overgi ham talen til den rene profanation. På den anden side var den uimotsigelig hans eiendom og han hadde betalt for den” (72). I det tradisjonelle kunstsynet som fortelleren delvis har vært en forkjemper for, finner man en motsetning mellom åndelige, ideelle verdier og penger. Men fortelleren må altså akseptere at denne talen er kjøpt og betalt. Her tematiseres selve kjernen i fortellerens verdi-syn; kan man kjøpe og selge tanker? På den annen side er jo tankene som kommer til uttrykk i talen, om enn retorisk overbevisende, likevel bare tull og vås. Hele forestillingen er meningsløs, unnfanget i underholdningsøyemed. Ironien i situasjonen så vel som i fortellerstemmens dikotomiske synsvinkel synes å tilsløre en eventuell lukket tolkning. Dette mener da også Hennig i sin avhandling der han avslutningsvis skriver: ”Novellen gir ingen klare svar, for ironien som gjennomsyrrer hele teksten, er så vekslende og ustabil at den ikke gir leseren noe sikkert ståsted”.<sup>130</sup> Jeg skal i det følgende forsøke å vise at novellen *gir* et klart standpunkt ut fra fortellerens ståsted.

---

<sup>130</sup> Hennig, *Knut Hamsuns noveller – 9 analyser*, 180.

I første omgang ser vi at at fortelleren har akseptert at også kunst er noe som kan kjøpes og selges. Hans tale og foredraget for øvrig er imidlertid meningsløst, også etter fortellerens egen oppfatning. I den forstand kan man ikke si at det han selger er et estetisk åndsverk. I de følgende setninger er ironien igjen avgjørende: ”Så gav jeg da tilslut etter. Han satte så overordentlig stor pris på arbeidet” (72). Fortelleren gir ikke bare etter for direktørens vilje, han gir også etter for en måte å tenke på som han ikke aksepterte i begynnelsen. For den unge, idealistiske litteraten var kunsten hevet over trivielle verdier som penger og markedsføring; slik kan man si at direktørens antipsiritistiske foredrag ”seirer” over idealene og slik sett markerer en gryende vilje til en ny erkjennelse hos fortelleren. Det kan virke som om den etterstilte jeg-fortelleren tenker at hvis direktøren absolutt *vil* bedras, hvorfor ikke tjene penger på det? I avslutningen kommenterer direktøren at han ble svært rørt over talen som den unge litteraten holdt kvelden før, og fortellerens siste replikk er: ”Ja, der kan De se! svarte jeg. Det er litteraturens magt over sindene!” (72).

Direktøren framstilles som en klovn gjennom hele fortellingen. På den annen side framstår han jo også som en vellykket spiller i det kapitalistiske systemet, på tross av at det han selger er det reneste vås. Når da jeg-personen i novellen lar seg overtale til å tale for denne mannen, og til og med fremstille seg selv på scenen i ramme alvor med et ”stykke litteratur” som leseren vet er juks og bedrag - ja, da er det nærliggende å tolke dette som et uttrykk for at hvis verden *vil* bedras, så la den det. Det som gjerne kjennetegner god litteratur, er dens evne til å omhandle allmennmenneskelige temaer, som vi alle kan kjenne oss igjen i – men som samtidig utfordrer oss i vårt syn på oss selv. Kunsten må likevel ikke, i sin iver etter å skape ny erkjennelse hos menneskene, glemme at dens grunnleggende funksjon likevel er å *kommunisere*. Som ung mente fortelleren at skjønnlitteratur hadde i seg muligheten til å endre menneskenes erkjennelse, en tradisjonell oppfatning hva kunstresepsjon angår og for så vidt heller ikke uvanlig i dag. Den etterstilte jeg-fortelleren har et noe mer avdempet syn; kunsten må først og fremst være i *dialog* med sine mottakere, ellers blir den meningsløs. Det er dette paradoksale synet på kunstens rolle jeg mener ”På turné” tematiserer, og slik sett blir spørsmålet om hva kunst *er* og *bør* være et sentralt budskap i denne novellen.

#### 4.1.1 "Det gaar smaat, Erik, jagu' gjør det saa"

Fredag 30.4. 1886 debuterte Knut Hamsun som foredragsholder på en skole i Aurdal.<sup>131</sup> Kveldens tema var Alexander Kiellands diktning. Dagen etterpå holdt han et foredrag til, denne gang om August Strindbergs forfatterskap. Deretter la han ut på en turné på Østlandet. Den 8. mai talte han på Gjøvik, fremmøtet var ikke det beste og i bladet Samhold kunne man senere lese: "Knut Hamsuns Foredrag hersteds Lørdag Aften om August Strindberg havde – naturligvis kan man gjerne sige – ikke samlet ret mange Tilhørere".<sup>132</sup> Dette skulle desverre bli normen også i de kommende foredragene. Etter Gjøvik besøkte han byene Hamar, Drammen, Horten, Tønsberg, før han holdt det siste foredraget i Sandefjord den 23. mai. På det tidspunktet hadde han holdt åtte foredrag på seks forskjellige steder, alt på under tre uker. Fra Tønsberg skriver han i brev til vennen Erik Frydenlund, datert 21.5. 1886:

Det gaar smaat, Erik, jagu' gjør det saa. Talte Horten den 17. mai, taler her i Aften, og Søndag første i Sandefjord. Folk møder ikke. De faa som kommer er entusiastiske, men det er saa faa. Jeg skjønner ikke hvad Fan jeg skal gjøre. Ja, jeg faar nu sé i de store Byer paa Vestkysten, f. Ex Stavanger, Kr. sund, Bergen. Gaar det ikke bedre der, saa har jeg ingen Grund til at fortsette med "dette Hersens".<sup>133</sup>

Bare to dager etter han skrev dette brevet, opptrer han altså i Sandefjord. Her holder han begge forestillingene på en og samme kveld, og påvirket av de tomme stolradene tar han avgjørelsen om å avbryte turnéen. I likhet med de andre tekstene vi finner samlet under "Oplevede småting", innledes også "På turné" med *selvfremstillende* elementer:

Jeg skulde holde foredrag om moderne litteratur i Drammen. Jeg hadde besluttet å skaffe mig en høist velkommen indtægt på denne måte og det kunde jo ske uten å koste mig nogen videre anstrængelse. En vakker sensommerdag sitter jeg da i toget på vei til den gode by. Dette var i året 1886 [...] Jeg sat i toget og studerte mit foredrag. Jeg vilde tale om Alexander Kielland (58).

Denne innledningen plasserer altså handlingen i tid og rom, og vi kan se at dette stemmer overens med de faktiske bevegelsene til Hamsun året 1886. Reisene mellom foredragene foregikk for det meste med tog, og et av emnene i Knut Hamsuns foredrag var nettopp Kiellands diktning. Det er bare et avvik; fortelleren i novellen reiser en vakker sensommerdag, mens Hamsuns foredragsturné endte allerede 23. mai, altså måtte han ha vært

---

<sup>131</sup> Kolloen, *Svermeren*, 96.

<sup>132</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 386.

<sup>133</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 65.

i Drammen før den tid. Denne diskrepansen kan man tilskrive enten forfatterens sviktende hukommelse, eller den kan være bevisst villedende i et forsøk på å slette de selvframstillende sporene ved utgivelsen av *Kratskog* i 1903. Jeg tror den sistnevnte løsningen er den mest sannsynlige, noe jeg antar ut fra den meget sterke selvframstillingen i "Paa Tourné" fra 1886.

I fortsettelsen av det tidligere siterte brevet til Erik Frydenlund skriver Hamsun om en jobb han hadde fått tilbud om: "Aftenposten bød mig Engagement fast i Bladet; men saa tenkte jeg, at jeg vilde forsøge denne Tournéen".<sup>134</sup> Denne avgjørelsen viser hvor inderlig opptatt den unge Hamsun var av temaet litteratur. Han kunne tatt jobben i Aftenposten og levd langt mer bekvemt, men vier i stedet tiden til det som opptar ham aller mest: litteratur. Slik kan man si at Hamsun, i likhet med fortellerne i "På turné", er opptatt av litteraturens og dens mulighet til å virke som en korrigerende instans i forhold til samfunnet. At Hamsun holdt sine foredrag om nettopp Kielland og Strindberg styrker også det meget nære båndet som eksisterer mellom fortelleren i "På turné" og forfatteren Knut Hamsun.

Det tok altså sterkt på kreftene å stadig møte tomme saler. Det kan virke sannsynlig at enkelte hendelser som er skildret i "På turné", fant sted våren 1886: innledningen har vi allerede tatt for oss, togreisen til Drammen, prosjektet om å holde foredrag om moderne litteratur, og sist, men ikke minst, de nedslående og tomme salene. Disse opplevelsene er alle skildret i novellen, den siste slik: "Jeg gikk ind i salen, det umåtelige rum hvor mine skridt gjenlydde som hovtramp. Å Herregud, om det nu hadde sitted et fuldt hus derinde, hode ved hode, damer og herrer som bare ventet på taleren! – ikke en sjæl!"(66).

Selv om det ikke er mulig å stadfeste Hamsuns opphold i Drammen med sikkerhet, så har Lars Frode Larsen langt på vei sannsynliggjort at Hamsun dro videre til Drammen etter et opphold i Kristiania, og ville da befunnet seg der den 16. mai. Den 17. mai talte han i Horten, så det er ikke usannsynlig at et opphold i Drammen ville falt på dette tidspunktet. Larsen synliggjør også en pussig parallell til novellen "På turné"; det viser seg altså at Arbeidersamfundets sal, som fortelleren i novellen hadde tenkt å holde foredraget sitt i, også i virkeligheten allerede var leid ut. I Drammens Tidende for søndag 16.5. 1886 har en viss Ferdinand Nathan fra Stockholm annonsert en "Folkeforestilling i Arbeidersamfundets Festsal søndag den 16de Mai Kl. ½ 8 Efterm. i den høiere Troldkunst, Spiritisme og

---

<sup>134</sup> Ibid.

Tankelæsning”.<sup>135</sup> Det er ikke mulig å verifisere om det har vært noen kontakt mellom Ferdinand Nathan og Hamsun, men det kan tenkes at Hamsun tok seg fri en kveld når han likevel ikke kunne holde sitt planlagte foredrag, og dermed fikk med seg Nathans forestilling. Parallellen til ”På turné” er i dette tilfellet slående; vedkommende er svensk og i tillegg er det en forestilling i ”Troldkunst, Spiritisme og Tankelæsning”. I novellen fikk fortelleren avslag når han forsøkte å leie Arbeidersamfundets store sal: ”Arbeidersamfundet er utleiet i morgen aften. Der skal være antispiritistiske kunster. Der er dessuten apekatter og vilde dyr” (60).

Selv om ”På turné”, slik den står i *Kratskog*, åpenbart har mange selv fremstillende elementer, er det likevel ikke mulig å fastslå om hendelsene utspant seg akkurat slik de skildres i novellen. Men det finnes altså en tidligere skisse av den samme historien, der disse elementene er så sterke, at teksten legger seg tett opp mot selvbiografien, slik Lejeune definerer den. Lars Frode Larsen påpeker at denne utgaven av fortellingen er så vidt forskjellig fra den versjonen vi finner i 1903, at det ikke engang kan være snakk om en omarbeidelse, men at Hamsun lager en *ny* fortelling ved å ta utgangspunkt i den gamle.<sup>136</sup> Sommeren 1886 er Hamsun svært fattig og oppholder seg i Kristianina. Han skriver for aviser, får noe publisert og andre ting refusert. Det blir en tung sommer. Han skriver blant annet ”Paa Tourné”, men Lars Holst i Dagbladet refuserer den. Tynget av motgangen tar Hamsun kontakt med Arne Garborg den 12. juni, som lover å se på teksten.<sup>137</sup> Kanskje føler Hamsun at han ikke uttrykker seg tilstrekkelig klart om sin situasjon. Han skriver i alle fall et brev til Garborg dagen etterpå, og i dette brevet kan man tydelig lese både desperasjon og resignasjon over gjennombruddet som stadig uteblir. Han skriver at han er lei av å bli møtt med beskjed om å komme igjen om noen dager, og at han trenger råd fra den etablerte Arne Garborg. I det samme brevet uttrykker han stor frustrasjon over at akkurat de språklige vendingene han har jobbet mest med, møtes av spørsmålstegn fra redaktørene:

Og naar jeg nu kommer, saa vil jeg spørge Dem om, hvorledes det hænger sammen, at de Ord, de sproglige Vendinger, som jeg har gjort mig mest Umage med, de lyd- eller fargebetegnende udtryk, jeg har brugt istedet for de gamle og udslidte, disse er det fortrinsvis som Redaktørene understreger med Blyant og sætter ? foran. Det har forundret mig, og det har saaret mig. F. Eks. dette: ”den *urene* Vind inad Faldvinduerne” [...] Jeg mente, at hver en som havde reist paa Træn, vilde forsaet denne Betegnelse [...].<sup>138</sup>

<sup>135</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 389.

<sup>136</sup> Knut Hamsun, *Livsfragmenter*, 133.

<sup>137</sup> Kolloen, *Svermeren*, 98.

<sup>138</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 66.



I den teksten som stod på trykk i Dagbladet, er den ”urene vind” byttet ut med ”den ildelugtende vind inad faldvinduerne”.<sup>139</sup> I samme brev til Garborg ber han ham om å gi ham ”endelig Besked. [...] Siger De, at nu bør jeg slutte, saa faar jeg – saa faar jeg nu slutte”.<sup>140</sup> Garborg ga beskjed om at han synes Hamsun skrev så underlig: ” De virker så fremmed, sa Garborg – De har lært for meget av russerne. – Hvilke russere? Jeg kjenner ingen russere. – Dostojevski, for eksempel. – Jeg har aldri lest noe av Dostojevskij”.<sup>141</sup> Kontakten med Garborg viste seg likevel å bli fruktbar; ”Paa Tourné”, som i utgangspunktet ble refusert av Lars Holst i Dagbladet, kommer altså på trykk etter kontakten med Garborg, som kjente Holst personlig.<sup>142</sup> Ferguson påpeker at her fikk Hamsun uforvarende se at korrupsjon ofte er forbundet med litterær suksess. Det kan ikke være noen tvil om at denne første versjonen, ”Paa Tourné”, har svært mange selvframstillende elementer, så mange at Lars Frode Larsen velger å kalle den en ”selvbiografisk skisse”.<sup>143</sup> Dette er en uttalelse jeg langt på vei må si meg enig i, men først skal jeg se litt nærmere på selve teksten.

”Paa Tourné” skiller seg fra den senere versjonen på et vesentlig punkt; da fortelleren får opplyst at lokalet han ønsket å leie likevel ikke er tilgjengelig før neste dag, setter han seg på toget og reiser tilbake til Kristiania. Novellen innledes med fortellerens betraktning over bekvemmelighetene, eller mangel på sådanne, ved å reise med tog. Dessuten møter vi en jeforteller som uvørent avslører sine sinnsstemninger. Han skildrer overbevisende hvordan det oppleves å reise med tog, det er ikke nødvendigvis gledelige bemerkninger om togets fortrefelighet man finner, men snarere en beskrivelse av de *kvalmende* fornemmelser forbundet med togreiser:

Jeg er træt av de evindelige rejser på træn, jeg er syg av den tunge, larmende metallyd, der stiger mig til hovedet og farer støjende gennem min hele sandsing. Den ildelugtende trækvind inad faldvinduerne, de modbydelige varmerør i gulvet [...] – alt dette gjør mig ulidelig træt, fylder mig med et kvalmt, avmattende ubehag, som intet hos mig kan overvinde.<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> Hamsun, *Livsfragmenter*, 23

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Tore Hamsun, *Knut Hamsun – min far*, 86.

<sup>142</sup> Ferguson, *Gåten Knut Hamsun*, 88.

<sup>143</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 389.

<sup>144</sup> Hamsun, *Livsfragmenter*, 23.

På dette tidspunktet har ennå ikke Hamsun formulert sitt manifest om den psykologiske diktingen, ”Fra det ubevidste sjæleliv” kommer først i 1890, likevel er hele innledningen sterkt preget av en svært subjektiv forteller som med en påtatt idealisme ser omgivelsene i et gyllent skjær, for senere å komme til ganske andre resultater og på den måten avsløre nye sider ved seg selv. Slik sett peker denne tidlige teksten fra Hamsuns hånd åpenbart fremover i forfatterskapet; blant annet er det klare paralleller til fortelleren i *Sult*.

Formålet med reisen blir vi som lesere ikke kjent med før et stykke ut i novellen da fortelleren avslører: ”Jeg var rejsende æstetiker, skjønnånd, literat, taler, og modig som jeg er, havde jeg bestemt mig til at trække hele vestkysten rundt som en smule åndelig orkan mod våren”.<sup>145</sup> I denne novellen finner man første gang den distinkte dikotomien i synsvinkelen hos fortelleren, spennet mellom *jeg-personen* og *jeg-fortelleren*. Det er Olav Øyslebø som først påpeker dette spennet i sin avhandling *Hamsun gjennom stilen* (1964) der han tar for seg forskjellene mellom de to versjonene:

[...] er også ”Paa Tourné” en løselig skisse, et fragment av en skjebne, fortalt i jeg-form. Den selvbiografiske bakgrunnen er her utslørt. Den store forskjellen mellom skissene skyldes særlig *den ironiske holdningen som autor-jeg (”forteller-jeg”) nå inntar ovenfor jeg-personen*. Det er denne jeg-personen som bærer det ukjente og umulige navnet Hamsun (min uth.).<sup>146</sup>

Fortelleren fremviser en betraktelig ironisk distanse til eget selvilde, og hvordan dette eventuelt blir oppfattet av andre. Et utmerket eksempel på dette finner vi der fortelleren sitter på toget og reflekterer over eget navn:

Jeg er et ungt geni med et navn så ukjent, at ingen annonceredaktør endnu har kunnet stave det rigtigt; det er i det hele et navn, som ingen husker at have læst og et av de værste navne i verden at gjøre berømt. *Hamsun!* Jeg bruger stadig 5 minutter på at skrive disse noksagte bokstaver for dog at vise folk, at det hverken kan være Hansen eller Hansum eller Hammersund, men simpelthen *Hamsun*. Jeg kunde fortvile over denne nødvendighed at måtte grave et sådant nyt navn ind i folks erindring. Nu tænker man sig et sådant navn i Oftedals by i Oftedals blad, - jeg vilde komme til at hede Hvalsund – mindst!<sup>147</sup>

Dette avsnittet er også viktig av den grunn at vi her får et navn på novellens hovedperson: Hamsun. I så måte gjør dette avsnittet ”Paa Tourné” til en av de mest interessante tekstene i

---

<sup>145</sup> Ibid., 26.

<sup>146</sup> Olav Øyslebø, *Hamsun gjennom stilen*, (Oslo: Gyldendal, 1964), 49.

<sup>147</sup> Hamsun, *Livsfragmenter*, 27.

forbindelse med denne oppgaven. For i henhold til Lejeunes teori om selvbiografi er det altså sammenfall av identitet for forfatter, forteller og hovedperson i denne skjønnlitterære teksten.

Det er flere opplysninger i novellen som sammenfaller med de biografiske opplysninger om Hamsuns liv i den aktuelle perioden. Fortelleren nevner ”en present til Kari Frydenlund”, han morer seg over hvor vanskelig det er å få navnet ”Hamsun” korrekt gjengitt i pressen og til slutt så angir han sin alder til å være ”Sex og tyve år”. Kari Frydenlund er mor til Hamsuns gode venn Erik Frydenlund. Navn og alder stemmer også, våren 1886 var Hamsun 26 år gammel.<sup>148</sup> I en senere passiar med sine medreisende, ramser fortelleren opp sine meritter: ”Og kunde jeg måske ikke vie tilbake på ganske anselige meriter; om det kneb, både en føljeton i *Dagbladet* og et digt i frøken \*\*\*’s album”, både et opphold utenlands og en rekke litterære foredrag i Valdres!”<sup>149</sup> Larsen viser at dette stemmer overens med de faktiske forhold: føljetongen i *Dagbladet* kan være ”Et Livsfragment” som stod på trykk 12. desember 1884, oppholdet utenlands kan være Hamsuns besøk til Amerika 1882-84, og vi vet at Hamsun holdt litterære foredragene i Valdres før han la ut på sin turné på Østandet våren 1886.<sup>150</sup> ”Paa Tourné” har med andre ord sterke selvbiografiske trekk, og Hamsun skriver selv i brev til Rasmus B. Anderson datert 12.7. 1886: ”Apropos: har De sét min Føljeton i Dagbl.? Hvad syns De om den? Den har vakt en stærk Opsigt her – mest maaske fordi den saa uvorent har blottet mig selv”.<sup>151</sup> Her forteller Hamsun rett ut at teksten er sterkt selvframstillende og at han blottet seg selv. Dette blir en metode han skal videreutvikle i tiden fremover og som setter sitt preg på forfatterskapet fram mot århundreskiftet.

Hamsun hadde altså etter hjemkomsten fra sitt forrige opphold i Amerika for det meste oppholdt seg i Aurdal i Valdres. Der hadde han ved et par anledninger holdt foredrag for aurdølene om litteratur, noe han for så vidt også hadde gjort flere ganger mens han oppholdt seg i Amerika. Øyslebø påpeker at artikkelen om Mark Twain<sup>152</sup> viser at Hamsun har iaktatt det amerikanske fenomenet ”public lectures”: ”Han kunne det knep å innkassere et poeng. Ansikt til ansikt stod han overfor sitt publikum, dvs. overfor det spontane svar på enhver ordturnering, og altså en ønskeposisjon for den som eksperimenterer med språkets

---

<sup>148</sup> Han ble 27 den 4. august. Fra han fyller 29 i 1888 omtaler han seg konsekvent som et år yngre.

<sup>149</sup> Hamsun, *Livsfragmenter*, 32.

<sup>150</sup> Larsen, *Den unge Hamsun*, 398.

<sup>151</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 68.

<sup>152</sup> Trykt første gang i ”Ny Illustreret Tidende” 22. mars 1885. For dagens lesere tilgjengelig i *Livsfragmenter* (1988).

virkemidler”.<sup>153</sup> Kjennskap til slike og lignende triks har utvilsomt vært til stor hjelp, men har altså ikke vært nok til å hale turnéen i land. Hamsun vender likevel nederlag til seier, og skriver og publiserer novellen ”Paa Tourné” umiddelbart etter at turnéen er avlyst. Den blir i utgangspunktet avvist av redaktør Lars Holst i Dagbladet, men etter litt kollegial hjelp fra Arne Garborg trykkes den likevel sommeren 1886. Ferguson sier det slik: ”Paa Tourné” er et glimrende portrett av jeg-personen som ’den latterlige’, og fortelleren er ganske bestemt i slekt med den ambisiøse forfatterspiren i *Sult* og hans store vyer om å tilbakevise Kant, [...] Med ’Paa Tourné’ hadde han endelig funnet sin stemme”.<sup>154</sup> Men det kan virke som om Hamsun ikke var klar over det selv. Den 20. august 1886 forlater Knut Hamsun Kristiania, og han skal ikke oppleve noe som ligner et gjennombrudd før han returnerer til København sommeren 1888.

## 4.2 ”Damen fra Tivoli”

”Damen fra Tivoli” stod første gang på trykk i Dagbladet 27. november 1889. Handlingen dreier seg om en ung manns møter med en mystisk dame. Det hele foregår i Kristiania ved slutten av det nittende århundret, gatenavn og stedsangivelser opptrer hyppig. Novellen spenner over en periode på to-tre måneder, og det er seks forskjellige møter som skildres. På sin vandring gjennom Kristianias gater støter fortelleren på en fremmed dame med noen intense øyne. Hun bærer på en merkelig historie. I korte trekk handler teksten om en ung kvinne som har blitt gravid utenfor ekteskap og reiser ut av byen for å føde. Der opplever hun, enten i feberfantasi eller reelt, at barnet blir tatt fra henne og begravd levende. Og nå vil hun gjerne at fortelleren blir med henne dit slik at hun kan grave opp den lille graven og gjøre rett for seg. Fortelleren stiller seg i utgangspunktet naivt velvillig til å hjelpe henne med dette, men som vi skal se, spiller psykologien en stor rolle for bevegelsesgrunnlaget til begge to. Jeg skal dvele ved dette psykologiske aspektet, og vi skal se at novellens premisser preges av at sykdom generelt og neurasteni spesielt, hadde andre konnotasjoner på slutten av 1800-tallet enn i dag. Dette mener jeg former fortellerens tolkning av det han opplever.

Fortelleren er en kulturinteressert, ung mann. Han beveger seg utelukkende i det offentlige rom; han spaserer langs Karl Johan, lytter til musikken som siver ut fra Tivoli og går i teatret.

---

<sup>153</sup> Øyslebø, *Hamsun gjennom stilen*, 48.

<sup>154</sup> Ferguson, *Gåten Knut Hamsun*, 86.

Første gang han legger merke til damen står han utenfor Tivoli og lytter til musikken som siver ut innenfra. Mens han står der i mengden, blir han bevisst på at noen ser på ham: ”Jeg var meget ophidset. Disse øine vedblev å hvile på mig, jeg følte dem brænde mot min nakke uten ophør; de gjorde intryk av metal og støtte til mig bakfra som to kolde jærn. Det var ikke længer mulig – nervøs som jeg var – å utholde dette blik” (44). Dette sitatet synliggjør først og fremst to viktige faktorer: med sin vedvarende stirring framstår damen som mer enn alminnelig nysgjerrig, og videre ser vi at fortelleren selv er av en nervøs natur.

Susan Sonntag skriver i boken *Sykdom som metafor* (1977) om hvordan man ved slutten på det nittende århundret, hadde et annerledes syn på sykdom enn det vi har i dag. Sykdom generelt ble først og fremst oppfattet som bevissthetsutvidende. Hun skriver: ”I første rekke var den [sykdommen] en måte å stadfeste verdien av å være mer bevisst, mer psykisk komplisert. Helse blir noe banalt, endog vulgært. [...] Et sykkelig utseende var tegn på dannelse i det nittende århundre”.<sup>155</sup> Vi ser altså at både damen og fortelleren gjennom sine sykdomsmarkører, hun med sine øyne og han med sin neurasteni, har en psykologi som skiller dem fra ”det normale”.

Noen dager senere møtes de igjen spaserende i Slottsparken. Da fortellerens venn, løytnanten, forærer henne en rose og fester den i hennes knappehull, reagerer hun i sterk affekt: ”Men den er jo ødelagt! sier hun med en gang; hun rykker rosen ut av knappullet og stirrer et øieblik på den i rædsel. Idet hun kastet den langt bortover gaten la hun til med lav røst: Den minder om et barnelik!”(45). Det er en merkelig assosiasjon, og utsagnet antyder at hun har opplevd noe forferdelig, og at hun er merket av det. Fortellerens skarpe observasjonsevne er viktig i så måte. Kommentaren om at rosen minner henne om et barnelik er sensasjonell, men det fester han seg ikke ved: ”Jeg hæftet mig ikke noget videre ved disse siste ord; men jeg gav nøie agt på damens bevægelse” (45). Det er bevegelsen han legger merke til, ikke den sensasjonelle ytringen. Sett i lys av den betydning det psykologiske aspektet har i denne novellen, er det tydelig at fortelleren legger merke til *mer* enn den opplagt sensasjonelle ytringen. Slik styrkes inntrykket av ham som noe utover det vanlige.

Fortellerens pålitelighet er et tema i den forstand at vi som lesere stadig henledes til å stille spørsmål om fortelleren virkelig tror på damens historie eller ikke. Denne tvilen følger

---

<sup>155</sup> Susan Sonntag, *Sykdom som metafor*, (Oslo: Gyldendal, 1979), 29.

fortelleren og leseren gjennom hele novellen. Idet fortelleren forlater damen og løytnanten, reflekterer han over hennes framtoning:

Hun hadde talt med en behagelig stemme og hendes sprog var den dannede kvindes; jeg tænkte mig at hun kunde være litt overspændt; kanske endog en smule hysterisk, hvad ogsaa den syke ild i hendes øine syntes å si. Ellers trodde jeg ikke det manglet hende noget (45).

Sitatet viser at fortelleren ser henne som dannet og kanskje litt overspent, men at det ellers ikke ser ut til å være noe i veien med henne. At hun er ”overspændt, kanske endog en smule hysterisk”, og han selv ”nervøs”, har altså andre konnotasjoner på 1890-tallet enn det vi forbinder disse ordene med i dag. Som nevnt var neurasteni en utbredt lidelse på slutten av det nittende århundret, men den representerte på ingen måte noen innskrenkning, heller tvert imot. De menneskene som var utsatt og mottakelige for denne type lidelser, ble ansett for å være av en mer komplisert psykologisk natur, deres hjerner var nærmest av en finere legering enn allmennhetens - de fanget opp strømninger som gikk andre hus forbi. Likevel avslører damens historie at hun balanserer på grensen til galskap.

Fortelleren legger ikke skjul på sine nervøse tendenser og viser i tillegg vilje til å hjelpe den unge damen på tross av at hun virker overspent. Han utviser empati for hennes fortvilte historie, og gjennom hele fortellingen formidles det et tvisyn, ikke bare i forhold til damens troverdighet, men også til fortellerens pålitelighet. Vi ser at begge hovedpersonene deler et underlig uutalt felleskap i form av sine respektive mentaliteter. Det synes å være en draging mellom dem som paradoksalt nok på samme tid støter dem fra hverandre.

Ved deres tredje møte, en uke senere vandrer fortelleren på Karl Johan, og han kommer ”tilfeldigvis” til å gå ved siden av henne: ”I det vi møttes sagtnet vi uvilkaarlig begge vor gang og før jeg hadde tænkt mig om kom jeg til å gå ved siden av hende” (45). Her er det grunn til å sette spørsmålstejn ved hans troverdighet. Da han forlot henne forrige gang, konstaterte han at hun gjorde ham ukonsentrert og at hun kjedet ham. Man skulle tro at han med letthet kan unngå henne i menneskemengden på gaten hvis han ønsker det. I stedet formidles en viss nysgjerrighet og interesse fra hans side. Det er ved denne anledningen at hun selv bringer mentalsykehuset Gaustad på bane, og hun forteller ham historien om barnet som ble levende begravd, men hun plasserer en venninne i eget sted. Denne venninnen er det altså som har født et barn utenfor ekteskap og opplever at det blir tatt fra henne og begravd levende. Da hun

kommer tilbake til byen og høylydt prater om den grusomme opplevelsen, sendes hun til Gaustad: ”Hvorfor bragte man hende til sindssykeanstalten? Var hun virkelig blit gal? Eller var man redd for at hun skulle tale litt for høilydt om barnet? Tiden gikk; hun bruktes på Gaustad til å spille på pianoforte for de gale” (47). Fortelleren er altså likevel villig til å hjelpe henne på tross av alle signalene om et forstyrret sinn.

Fortelleren uttrykker selv en viss skepsis til hennes historie. I likhet med leseren mistenker han at det er hennes egen historie han blir fortalt, ikke hennes venninnes. Han tviler også på om historien i det hele tatt er sann:

Damens beretning forekom meg jo sterkt romanagtig; imidlertid følte jeg meg viss på at hun selv trodde på den. Det hele var for godt og for varmt fortalt til å være løiet og jeg tenkte mig at det ialdfald kunde være lidt sandhet i historien, f.eks. at hun virkelig hadde hat det barn. Under sykdommen hadde hun kanskje været for svak til å finde sig til rette med at barnet døde, og i et febertændt øieblikk hadde den tanke opståt hos hende at det var ombragt (48).

Fortelleren rasjonaliserer her overfor seg selv slik at damens historie blir mer troverdig. Han sier seg altså villig til å følge med henne tilbake til barnets grav. I denne velvilligheten til å hjelpe kan man spore fortellerens underlige følelse av fellesskap med denne merkvordige damen: ”Det sier sig selv at jeg vil hjelpe Dem alt jeg kan, sa jeg rolig. Når skal vi gå i gang?” (48). De avtaler å møtes på togstasjonen dagen etterpå. Han venter på henne, men hun kommer ikke. Rett før han skal til å gi opp og gå hjem, kommer hun, og forklarer høyt og tydelig at hele historien bare var løgn. Han følger henne hjem, og på veien ser hun igjen noe som minner henne om den grusomme historien:

I en mørk gate, ved et hus, hvor det lå en liten sort jerntrappe utenfor stanset hun med en gang op og stirret frem i rædsel. Jeg blev forundret stående. Hun pekte på det nederste trin av trappen og sa hæst: Akkurat så stor var den lille likkiste! Nu blev jeg sandt og si ærgerlig. Jeg trak på akslerne og sa: Seså, begynder vi nu igjen. Hun så på mig. Og langsomt, ganske langsomt fylldtes hendes øine med vand; i lystet fra husets nederste vinduer så jeg at hendes læber sitret. Hun foldet fortapt hænderne. Et øieblik efter trådte hun et skritt frem og sa: Kjære, snille Dem, bær over med mig! Naturligvis! svarte jeg igjen. Og vi gikk videre. Utenfor hendes dør tok hun pludselig min hånd da hun sa godnat (49).

Det ligger en viss kritikk til det dannede borgerskapets moral i damens historie. Da de presenteres for hverandre første gang, viser det seg at hun har ”et kjendt familienavn”, og da hun spør om hans navn, avbryter hun seg selv: ”Å nei spar Dem; jeg kjender det”. Dette

underlige, uuttalte fellesskapet som eksisterer mellom fortelleren og damen kommer her godt fram. Damens historie blir mer pikant ved at hun er fra en kjent familie, og dermed kommer en kritikk av borgerskapets dobbeltmoral til overflaten. Senere når damen forteller om oppholdet på Gaustad, ytrer hun selv en forakt for denne dobbeltmoralen: ”Haha, man bad hende forsøke å bruke sin vilje, gjøre sig hård. Ikke sandt, det var komisk at man selv stivet hende op til å avsløre forbrytelsen mot hendes barn!” (48). Barnemordet kan sees i en større sammenheng der kvinners rolle og funksjon i et patriarkalsk samfunn ennå ikke er definert.

Så går det flere uker uten at han ser noe til damen. En kveld er fortelleren igjen i teatret og ser ”De unges forbund”, og etter en stund blir han igjen urolig: ”I anden akt føler jeg mig plutselig betat av uro, et eller andet utenfor mig påvirket mine nerver, jeg følte det samme ubehaget som utenfor Tivoli under Pariserkorets konsert. Jeg vendte mig hurtig om – og ganske rigtig, der sitter min dame igjen å stirrer på mig med sitt betændte blick!” (49). Her ser vi at fortelleren har den samme opplevelsen som under sitt første ”møte” med damen ved novellens begynnelse; hans nerver påvirkes utenfra, han snur seg og møter igjen damens intense blick. Hennes blick har gjennomgående i novellen blitt skildret av fortelleren som *skremmende*:

[...] et par øine av det forunderligste slag, blå, slørede øine som ikke blinket. [...] Disse øine vedblev å hvile på mig, jeg følte dem brænde mot min nakke uten opphør; de gjorde indtryk av metal og støtte til mig bakfra som to kolde jern. [...] hva også den syke ild i hendes øine syntes å si. [...] i mørket kunde jeg se det hvite i hendes øine og at hun hele tiden skjelet bort på mig. Tilslut blev jeg halvt rædd for dette borende sinnssyke blick, [...] der sitter min dame og stirrer på mig med sit betændte blick!

Siste gang de treffes spaserer fortelleren en tåkefull kveld på Karl Johan. Hun kommer bokstavelig talt ut av tåken og forteller ham at det *var* hennes barn og forsvinner deretter for godt. I dette tilfellet kan kanskje tåken tolkes som et motiv på borgerskapets dobbeltmoral, der mord synes å være et akseptabelt redskap for å redde ens gode navn og rykte. I det fortelleren innser hvem det er som kommer mot ham ut av tåken, blir han redd: ”Damen fra Tivoli! hvasket jeg forstenet” (50). Den redselen som her viser seg, kan tolkes som hans egen frykt for hva dette fellesskapet mellom dem egentlig har betydd. Slik sett kan det virke som om det fortelleren *egentlig* frykter, er at han selv er like psykisk ustabil som damen fra Tivoli.

Jeg skal i det følgende forsøke å vise hvordan topografien i novellen og de stadige og minutiøse stedsangivelsene bygger opp under den psykologiske karakteriseringen av de to



hovedpersonene. For det første ser vi at fortelleren utelukkende beveger seg i det offentlige rom. Opp og ned langs Karl Johans gate, med stadig henvisninger til benken ovenfor universitetsuret, Tivoli, Drammensveien, Slottsparken, Rosenkrantzgate og ”Torvgaten mellom Dampkjøkkenet og Elefantapoteket”. Hans private rom er så å si fullstendig fraværende, faktisk refererer han bare én gang til et hjem. Dette får fortelleren til å fremstå som en betraktende outsider, og slik sett er han kanskje bedre i stand til å vurdere damen fra Tivoli bedre enn de fleste.

Vektleggingen av fortellerens observasjonsevne er et tydelig gjennom hele novellen. Bjarne Thorup Thomsen skriver om dette i sin artikkel ”Location in Hamsun’s Turn-of-the-Century Short Stories”,<sup>156</sup> der han blant annet presiserer at i mange tilfeller så foregår handlingen i Hamsuns noveller: ”utendørs offentlighet eller i semi-offentlige soner som på gaten, i parken, på kirkegården; de er situert i transportmidler – tog, skip, vogner; eller hvis de foregår innendørs, er det enten i kaféer og kasinoer [...]” (min oversettelse).<sup>157</sup> I ”Damen fra Tivoli” foregår alle seks møtene mellom hovedpersonene i offentlige rom, noe som understreker deres *rastløse* karakterer, så vel som outsider-rollen hos dem begge.

Vi ser altså at hovedpersonene beveger seg hovedsakelig i en utendørs offentlighet, og at en rekke steds- og gatenavn nevnes. Men personene selv forblir ”ukjente” i og med at de er outsiders i det miljøet som skildres i novellen. Fortelleren framstår som den rastløse vandrer, en som beveger seg etter et fast, men frivillig mønster. Hun derimot, ser ut til å være forvist til disse stedene gjennom sin tragiske historie. Fortelleren gir ellers det inntrykket at han foretrekker disse stedene, der han kan føle seg som en del av fellesskapet, uten å måtte delta. Og selv om damen fra Tivoli tilhører borgerskapet, er hun åpenbart en outsider i denne byen gjennom sin historie.

Vi ser også at hovedpersonene til en viss grad tiltrekkes og frastøtes av hverandre, og jeg skal i det følgende forsøke å vise hvordan *rommet de beveger seg i*, bygger opp under disse bevegelsene og former karakterene. Første gang fortelleren betraktes av damen, fylles han med ”et nervøst ubehag” og fjerner seg snart fra situasjonen. De befinner seg i dette tilfellet

---

<sup>156</sup> Bjarne Thorup Thomsen, ”Location in Hamsun’s turn-of-the-Century Short Stories” i (eds.) Peter Graves and Arne Kruse; *Hamsun in Edinburg*, Bodø 1997, s. 71-83

<sup>157</sup> *Ibid.*, 75.

utenfor Tivoli, et samlingsted for datidens kunstnere, og man kan si at det er *hun* som søker *ham* ut av mengden, men han avviser henne etter å ha konstatert at han ikke kjenner henne.

Neste gang de treffes er han sammen med sin venn, løytnanten, som gjerne vil ha kontakt med damen. Fortelleren derimot er mer nølende: ”jeg rykket løytnanten i frakken og fik ham med mig forbi” (44). Men da kameraten insisterer på å prate med henne, er han merkelig passiv: ”Jaså, sa jeg bare og fulgte med ham tilbake” (44). På løytnantens forslag går de alle tre en tur i Slottsparken, og fortelleren følger interessert med i passieren, men uttrykker at hun kjeder ham, og han forlater dem. Ved deres tredje møte blir de ”tilfeldigvis” gående sammen, og de spaserer igjen til Slottsparken, men denne gang entrer de parken fra Drammensveien og kommer således inn i det som i dag heter Dronningens park. Denne delen av parken er langt mer skjult, og hun finner en benk til dem på ”det mørkeste sted som var å finde” (46). Det viser seg å være på den samme benken at hun pleide å ha stjalne møter med sin forlovede. På dette stedet velger hun altså å innvie fortelleren i sin historie, og slik sett viser hun ham en uoppfordret fortrolighet som han besvarer ved å lytte empatisk. Dette møtet starter altså i all offentlighet blant de spaserende borgere på Karl Johan, men forflytter seg til en langt mindre trafikkert del av Slottsparken der de blir fortrolige med hverandre. Denne skjulte benken i den mørkeste delen av parken kan leses som et symbol på det underlige fellesskapet som vokser fram mellom dem. Med dette mener jeg at det fysiske rommet de beveger seg i, understreker utviklingen i forholdet deres.

Deres fjerde møte finner sted på togstasjonen. Idet hun kommer alt for sent til deres avtale, uttrykker hun høylydt at det hun fortalte kvelden før, bare var løgn. På den måten avviser hun hans lyttende empati fra forrige møte og skyver ham fra seg. At det skjer på perrongen foran et publikum, hindrer ham også fra å respondere, og i stedet gir han henne medhold:

”Naturligvis, svarte jeg en smule flau på den høimælte dames vegne, naturligvis forstår jeg det” (48). De spaserer igjen opp til Slottsparken, og finner den samme benken som kvelden før, men denne gang har de ingen fortrolighet mellom seg, de snakker i stedet om løst og fast. Til slutt følger han henne hjem. På veien får hun et nytt ”anfall” da et av trappetrinnene minner henne om den lilles likkiste. Hun gråter og ber om hans overbærenhet, og får den. Fortelleren virker altså fremdeles sympatisk innstilt overfor denne underlige damen.

Deres femte ”møte” er ikke egentlig noe møte, fortelleren er i teatret: ”I anden akt føler jeg mig pludselig betat av uro, et eller andet utenfor mig påvirker mine nerver, jeg følte det

samme ubehag som hin gang utenfor Tivoli under Pariserkorets konsert”(49). Det er damen fra Tivoli som stirrer på ham, og slik sett er de tilbake der de begynte, men denne gang føler ikke fortelleren fellesskapet. Det virker mer som om han frykter henne, og han forlater i stedet teatret før forestillingen er over.

Deres siste møte finner sted i Torvgaten, mellom Dampkjøkkenet og Elefantapoteket. Fortelleren går igjen og driver. Hun kommer ut av tåken, og går målbevisst mot ham: ”Damen fra Tivoli! hvisket jeg forstenet”(50). Tar man i betraktning at disse to tross alt har delt et visst felleskap tidligere, kan redselen tolkes som et uttrykk for fortellerens ambivalens i forhold til sin egen psyke. Deres forholdt har utelukkende utviklet seg i utendørs offentlighet, og deres siste møte foregår også på gaten, men denne gang kommer hun *ut* av tåken og forteller ham: ”Det var *mit* barn” (50). Gjennom hele novellen har fortellerens skarpe observasjoner ført til at han har vekslet mellom skepsis og lyttende empati, og vi har sett hvordan deres bevegelser i det offentlige rom har understreket dette ambivalente forholdet mellom fortelleren og damen fra Tivoli.

#### **4.2.1 ”Jeg har været sat lidt tilbage i mine Forsøg”**

I innledningen til ”Damen fra Tivoli” heter det: ”Det var i sommer under Pariserkorets konsert på Tivoli. Jeg hadde gåt en tur opover Slotsbakken; på toppen vendte jeg om og stilet mine skridt ned til Tivoli” (44). I teksten oppgis ingen årstall. Men siden også den opprinnelig stod i Dagbladet i 1889, blir benevningen ”i sommer” en klar tidsmarkør. Således kan man si at forfatteren plasserer hendelsene i tid og rom, selv om årstallet mangler i *Siesta*-utgaven. I tillegg finner man stadige referanser til faktiske stedsnavn i Kristiania. Novellen er altså spekket med stedsnavn og ligger på den måten tett opp til *Sult*. Til forskjell fra de novellene vi finner samlet under ”Oplevede småting”, er det altså i dette tilfellet snakk om en innledning som plasserer hendelsene i rom mer enn tid, og alle stedsnavnene er med på å forsterke inntrykket av en virkelighetsreferanse i teksten.

Den 17. juli 1888 går Knut Hamsun i land i København. Han har reist over Atlanteren med båten Thingvalla, etter at han i underkant av to år har han oppholdt seg i Amerika. I tiden før han vender tilbake til Europa holder han en rekke foredrag om moderne litteratur. Sommeren 1888 er det i underkant av åtte år siden han kom til København første gang. Den gang kom

han med kofferten full av overmot og manuskriptet til boken *Frida*, som ble grundig refusert. Denne gang har han atskillig mer erfaring. Han har både skrevet og holdt foredrag, fått antatt både artikler og kortprosa, både i USA og hjemme i Norge. Det virker også som om han i denne omgang er langt mer bevisst på å oppsøke litterære miljøer i København, noe han også gjør. Han kommer i kontakt med et etablert litterært miljø når Carl Beherens introduserer ham for Københavns radikale krets. De er for det meste opptatt av å æreskjelle den eldre generasjons litterære kolosser, og viser stadig til artikler og anmeldelser i både "Ny Jord" og bladet "Tilskueren". For første gang befinner Hamsun seg *innenfor* kretsen, og ikke på utsiden, tittende inn. Han er nesten ti år eldre enn de fleste andre, men betegnes likevel av de andre mest som oppmerksom og lyttende. Myten om Hamsun som den ensomme, sultende skikkelsen som kjempet seg til gjennombruddet på tross av alle odds, er altså en sannhet med modifikasjoner. Det er mange ting som tyder på at Hamsun selv gestaltet denne myten, og at han i egne øyne forble outsideren som kjempet seg til suksess på tross av omstendighetene. Det er uansett på det rene at Hamsun høsten 1888 var en integrert del av et intellektuelt, litterært miljø. I Amerika hadde han lest og systematisert sine tidligere kunnskaper, og her i København fant han meningsfeller som gjorde det mulig for ham å utvikle sin litterære stemme.

Det er nå han utvikler sine to hovedanliggender: det særegne språket og kravet om at menneskets psykologi må skildres mer inngående og sannferdig. I artikkelen om Kristofer Janson skriver han: "Sproget skal eje alle Musikens Skalaer. Digteren skal altid, i alle Tilfælder, have det bævende Ord, som fortæller mig Tingen, som kan saare min Sjæl til Klynk ved sin Træffenhed".<sup>158</sup> Man ser tydelig opptakten til tankene som senere skal manifestere seg i "Det ubevisste Sjæleliv" (1890), men ennå har han ikke helt funnet tonen.

I denne brytningsfulle perioden man ofte refererer til som *fin-de-siecle*, var det i det hele tatt en utbredt oppfatning at det finstemte nervemennesket var mer utviklet enn folk flest. Den menneskelige psykologi var gjenstand for atskillig oppmerksomhet fra medisinsk hold, og også blant de litterært interesserte var en betraktelig del av oppmerksomheten viet dette emnet. Det psykologiske aspektet er et tema i "Damen fra Tivoli", og det kan således være på sin plass med litt medisinsk historie. Susan Sonntag skriver i *Sykdom som metafor* (1979):

---

<sup>158</sup> Larsen, *Radikaleren*, 29.

Sykdommen var både en måte å skildre sanselighet og støtte lidenskapens krav, og en måte å skildre fortregning og spre opplysning om virkningen av sublimasjon. [...] I første rekke var det en måte å stadfeste verdien av å være mer bevisst, mer psykologisk komplisert. Helse blir noe banalt, endog vulgært. [...] Et sykkelig utseende var tegn på dannelse i det nittende århundre. Det ble udannet å spise godt<sup>159</sup>.

Det var med andre ord på moten å være sykkelig, da var man av en mer psykologisk komplisert natur. I ”Damen fra Tivoli” så vi at fortelleren på motsetningsfylt vis både nærmet seg og fryktet denne damen, hvis øyne brente med ”den syke ild”, og at dette kunne tolkes på flere vis: muligens som en frykt for selv å være gal, men også som et uttrykk for en mer komplisert psykologisk natur enn hva man finner hos ”vanlige folk”. I alle fall ser man at Hamsun i denne teksten tematiserer epokalt fellestoff samt viser en gryende vilje til å utlevere sin private psykologi så å si i litteraturens tjeneste. ”Damen fra Tivoli” har flere trekk til felles med *Sult*, noe også Larsen nevner i *Radikaleren*: ”Det er flere trekk ved ’Damen fra Tivoli’ som minner om *Sult*. De detaljerte og stadig gjentatte opplysninger om steder og gatenavn er ett, de nøyaktige tidsangivelser et annet og redselen for å bli sinnssyk et tredje”.<sup>160</sup>

Hamsun skriver i brev til Erik Skram 2. juledag 1888: ”Der er ikke et Menneske, som gennemgaar saa vanvittige Sindsstemninger, som jeg. Jeg har smuglet nogle af dem ind i ”Sult”, og nu tror alle, at de gale Streger ”Andreas Tangen” begaar dér, kommer af hans Hunger. Men det er ikke sandt. Desværre!”.<sup>161</sup> Jeg har tidligere i dette kapitlet påpekt fellesnevnerne mellom fortellerne i *Sult* og ”Damen fra Tivoli”, og hvordan det selvrepresentative aspektet ved Hamsuns diktning i tiden opp mot sekelskiftet står i nær forbindelse med hans ønsker om å skape en ny form for romanen.

Hamsun hadde et sterkt ønske om å redefinere romanen som sådan. Den skulle ikke bekrefte allerede vedtatte moralske normer om rett og galt, men *utfordre* disse allment aksepterte sannhetene, gå foran som et lokomotiv og vise mennesker hva som konstituerer den menneskelige erkjennelse. Denne holdningen beholdt Hamsun gjennom hele sitt forfatterskap, og han utfordret stadig sjangerbegrepet, *også* med sine novellesamlinger. Larsen skriver i *Radikaleren*: ”I likhet med ’Damen fra Tivoli’ kan ’Med Skydshest’ godt betraktes som

---

<sup>159</sup> Susan Sonntag, *Sykdom som metafor*, 29.

<sup>160</sup> *Ibid.*, 230.

<sup>161</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 99.

avskallinger av *Sult* – sjusetter forfatteren ikke fant plass til i dette verket. Av den grunn ble de omgjort til selvstendige tekster.”<sup>162</sup>

Hamsun blir i København til påsken 1889, med unntak av en liten tur til Sverige i forkant av publiseringen av *Sult*-fragmentet. Deretter reiser han tilbake i Kristiania for første gang siden høsten 1886. I et brev til sin forelegger Gustav Philipsen, datert 23. april 1889, skriver han:

Hvor dog Kristiania er bleven venlig mod mig! Jeg kender ikke Kristiania igjen. Redaktører har faret efter mig på Gaden; jeg har faaet fem Indbydelser. Man gaar her og siger mig op i mine aabne øjne, at man *altid* har troet, at der skulde blive noget udsædvanligt af Hamsun.<sup>163</sup>

Hamsun drar fra Sørensen på Høvik til sin gode venn Erik Frydenlund og veksler mellom å oppholde seg i Valdres og Kristiania våren, sommeren og høsten 1889. Det er altså meget sannsynlig at Knut Hamsun befant seg i Kristiania på samme tid som hendelsene i ”Damen fra Tivoli” fant sted. Og i motsetning til fortelleren i *Sult*, som stadig opplever å bli nedvurdert av Kristianias borgerskap, ser det ut som fortelleren i denne novellen beveger seg blant Kristianias dannede borgerskap med letthet, et inntrykk også brevsitatet overfor styrker. I novellen ser vi at verken hans venn løytnanten eller damen fra Tivoli ser ut til å uttrykke noen form for klassemotstand overfor fortelleren. Han fremstår som deres aksepterte likemann. Dette viser etter min mening til nok en parallell mellom fortelleren i novellen og forfatteren Knut Hamsun, som etter gjennombruddet med *Sult*-fragmentet november 1888 endelig kunne bevege seg innenfor overklassen.

Fra Knut Hamsun ankommer Kristiania 19. april 1889 til han returnerer til København på vårparten 1890, publiserer han en hel del i norske aviser. Larsen har i alt registrert 22 publiserte skriftstykker, både anonyme og signerte,<sup>164</sup> og selv om produktiviteten avtar noe etter nyttår 1890, er det likevel trygt å hevde at Hamsuns produksjonsnivå i denne perioden er høyt. Et produkt fra denne tiden er novellen ”Damen fra Tivoli”. Som i *Sult* finner vi også her et vell av steds- og gatenavn. Fortelleren beveger seg langs en akse i byen Kristianias indre kjerne, og på den måten kan vi si at topografien spiller en avgjørende rolle. I den originale 1889-versjonen uttrykker faktisk fortelleren hva han gjør på Tivoli: ”jeg holder af at blande mig ind i store Folkesværmer, iagttage Ansigter og lytte til Samtaler, uden selv at sige

---

<sup>162</sup> Larsen, *Radikaleren*, 233.

<sup>163</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 129.

<sup>164</sup> Larsen, *Radikaleren*, 214.

noget”.<sup>165</sup> Jeg har i første del av dette kapitlet sett på sammenhengen mellom tema i novellen og det stedlige, og jeg skal her bare kort nevne at tekstens referanse til faktiske steder og gatenavn i Kristiania anno 1889 bygger opp under tekstens selvrefererende karakter, de låner en autentisitet til teksten for øvrig. Jeg har i dette delkapitlet forsøkt å vise at Hamsun etter publiseringen av *Sult*-fragmentet i november 1888, faktisk hadde som uttalt mål å utlevere seg selv i sine litterære verker. Ved flere anledninger skriver han i brev om hvor mye han der hadde blottstilt seg og at det derfor var nødvendig å bevare anonymiteten.

### **4.3 Oppsummering**

Det overordnede målet med denne oppgaven er altså å undersøke graden av selvrepresentasjon i et utvalg av Knut Hamsuns noveller. I dette fjerde kapitlet har vi sett at ”På turné” har flere selvframstillende elementer i seg, og at den tidlige versjonen av denne teksten, ”Paa Tourné”, nærmest er for en selvbiografisk skisse å regne. Teksten fra 1886 understreker ytterligere den litterære ”metoden” Hamsun videreutvikler og sementerer når gjennombruddet endelig er et faktum. Når det gjelder ”Damen fra Tivoli” har vi sett at det også der er sterke selvframstillende trekk. Disse tekstene har, både gjennom sine fortellere, men også gjennom steds- og tidsangivelser, helt klart en selvframstillende karakter. Vi har sett at Hamsun utvikler sin litterære stemme, og at han altså allerede hadde funnet den sommeren 1886, men kanskje ikke var klar over det selv. Gjennom analysene av novellen viser det seg likevel at

## **5. 1890-tallets Paris og tiden frem mot århundreskiftet**

I forrige kapittel fulgte vi forfatteren Knut Hamsun fram mot 1890-tallet, og i dette femte og siste kapitlet skal vi følge ham frem mot århundreskiftet. Denne perioden skal danne et biografisk riss for de novellene jeg skal se nærmere på: ”En gaterevolution”, ”Litt Paris” og ”Livets røst”. Den første er en historie om opptøyer i Paris’ gater. Novellen har en jeg-forteller som skarpt observerer og reflekterer. ”Litt Paris” er nærmere skissen og viser en rekke stemningsbilder, noen formidlet av en jeg-forteller, noen med en tydelig rammeforteller og noen uten en konkret fortellerstemme. At dette er små skisser av livet i Paris slik det kunne fortone seg for en observant utlending, er det ingen tvil om, og helheten ivaretaes gjennom at

---

<sup>165</sup> Ibid., 231.

det er Paris og franskmennene som er i fokus i tekstene. Hamsun oppholdt seg i Paris fra april 1893 og frem til mai 1895, men hadde et lengre opphold i Norge høsten og vinteren 1894.

I andre underkapittel skal jeg se nærmere på novellen "Livets røst", en tekst som skildrer deler av det urbane miljø i København på 1890-tallet, men som på det tematiske nivå behandler død og erotikk slik at novellen peker både framover og bakover i forfatterskapet. I den sammenheng skal vi se nærmere på hvordan en alvorlig diagnose våren 1883 sannsynligvis kan ha påvirket Hamsuns diktning gjennom hele 1890-tallet.

### **5.1 "En Gaterevolution"**

En uskyldig studentaksjon danner her utgangspunktet for gateopptøyer som sporer fullstendig av. I korte trekk møter vi en ung, mannlig jeg-forteller som observerer et samfunn i brå og voldelige omveltninger. Utgangspunktet for opptøyene er at "forlystelsesetablissementet Røde Mølle" blir stengt som følge av usømmelig opptreden; fire unge damer har opptrådt så godt som nakne. Først protesterer kunstnerne, men etter at en uskyldig student ved et uhell dør, tar studentene opp saken, og deretter bryter Paris ut i voldelige opptøyer. Novellen handler i stor grad om hvordan fortelleren *forstyrres* i sin forfattergjerning, noe som blant annet kommer til uttrykk gjennom hans påfallende, ironiske distanse til det som foregår rundt ham.

Novellen innledes ved at jeg-personen, som ligger og sover på sitt værelse, vekkes av en venn som informerer ham om at det har brutt ut revolusjon i Paris' gater. Dette gjør slett ikke inntrykk, fortelleren foreslår lakonisk at man skal spyle dem vekk fra gatene. Distansen til det fortalte er gjennomgående i hele denne novellen, og der vi tidligere har sett at fortelleren gjerne beveger seg i spennet mellom en handlende *jeg-person* og en distansert *jeg-forteller*, finner vi i denne novellen at også den handlende *jeg-personen* beholder den ironiske distansen i de fleste situasjoner han kommer opp i. Etter å ha inntatt frokost på sin faste restaurant kommer han igjen ut på gaten for å oppdage at opptøyene tiltar: "Hestene steilet, prustet, tumlet om; folket støtte gatens asfalt i stykker og brukte den til kasteskyts" (41). Støyen er betraktelig ute på gaten, men fortelleren tenner rolig sin sedvanlige sigarett og belager seg på å gå hjem igjen:



En mand spurte mig indigneret om jeg syntes at det nu var tid til å røke cigaret. Jeg ante aldeles ikke at det var så overhængende farlig; lite eller ingenting fransk forstod jeg også så jeg var for en del undskyldt. Men manden ropte med desperate gestus: Revolution! Revolution! Så jeg kastet cigaretten (41).

Fortelleren legger en påfallende distanse for dagen bare ved å stille seg opp å røyke. Når dette påpekes av en franskmann som roper at det er tross alt revolusjon, trekker han bare på skuldrene og etterkommer mannens forsøk på å engasjere ham i det som skjer, ved å stumpe sigaretten.

Scenen er betegnende på mer enn en måte. For det første er det klart at bråket ikke vedkommer fortelleren. Dernest kan man si at fortellerens distanserte holdning viser hvor lite engasjert han er i samfunnet han nå oppholder seg i. For selv om han i utgangspunktet har en viss sympati med den uskyldige studenten som er drept, blir det etter hvert klart at den formen som studentenes misnøye antar, ikke er noe han kan føle tilhørighet til. Vi skal se at denne holdningen markerer seg tydeligere i teksten etter hvert som opptøyene tiltar.

Gatene flyter over av mennesker, og fortelleren kan ikke gjøre annet enn å la seg rive med av folkestrømmen; "[...] jeg blev drevet videre, alltid videre tilbake [...]" (42). Denne lille kommentaren, "alltid videre tilbake", viser at fortelleren synes hele uvesenet er meningsløst. Mer konkret ser vi at for fortelleren er menneskestrømmen til hindrer, den stopper ham fra å komme seg hjem for å fortsette skrivearbeidet. Til å begynne med får vi ikke vite så mye om hva fortelleren har å gjøre i Paris, men etter hvert blir det klarere: "Om aftenen når jeg hadde endt mit arbeide for dagen gik jeg gjerne ut og overvar optøierne i en rimelig avstand" (44). Selv om teksten ikke konkretiserer noe sted at hans arbeide er å skrive, er det likevel klart at det er skrivearbeid han utfører i sitt værelse i Rue de Vaugirard. De eneste gangene han går ut, er når han skal spise eller når arbeidsdagen er over.

Jeg sa i innledningen til dette kapitlet at novellen blant annet tematiserer den kollektive mentaliteten i en oppjaget menneskemengde. En kveld er hovedpersonen på vei til sin restaurant for å spise, men stoppes og oppfordres til å delta i uroen på gaten. Etter at han er ferdig, oppdager han at noen har stjålet paraplyen hans. Han har vitner blant sine nyfunne arbeidskamerater på at det er hans paraply, men tyven parerer ganske enkelt:

Ja, sa manden. Men er det ikke revolution? Da tidde mine vidner og lot manden få ret. Det samme vilde imidlertid ikke jeg gjøre, jeg tok paraplyen tilbake med magt, og da

dette ikke kunde gå for sig med mere læmpe end at vi begge to, både manden og jeg, rullet overende i gaten, begyndte manden å skrike på hjælp. Fællerne kom igjen til, og da manden beklaget sig over at jeg hadde overfaldt ham svarte jeg: Javel. Men er det ikke revolution? (44).

Dette sitatet er interessant på flere måter. For det første viser det fortellerens holdning til det faktum at alt er fullstendig snudd på hodet i denne unntakstilstanden. Det er åpenbart at mannen har stjålet paraplyen, men da ordet ”revolusjon” nevnes, trekker fortellerens vitner seg, og gir tyven rett. For det andre ser vi at fortelleren er i stand til å vende denne absurde situasjonen til sin fordel, ved å bruke mannens egne argumenter. Det er en ironisk vending som ytterligere demonstrerer hans distanse til alt han opplever.

Mot slutten av novellen kommer forholdet mellom rett og galt igjen i fokus. Opptøyene har nå vart en par-tre uker, og lov og orden ser ut til å ha opphørt å eksistere:

[...] man stenet og skjød politifolk overalt hvor man kunde komme til [...] En konstabel hadde forvildet sig ind blandt menneskemængden på fortauget. En herre tar da en lang duelpistol op av lommen og skyter konstabelen på stedet. [...] Efter å ha avfyret pistolen trådte morderen et par hastige skridt tilbake, menneskemængden slog sammen over hans vei og han var borte for altid (44).

Fortelleren synes tydeligvis at det hele går altfor vidt, ikke minst gjennom at folkemengden faktisk aktivt beskytter mannen. Fortelleren tolker situasjonen slik: ”Denne mand hadde altså hin aften villet dræpe et menneske: Franskmandens mord- og revolutionsintsinkt var våknet i ham og hadde slått op i lys lue...” (45).

Slik kan man kanskje si at denne novellen tematiserer hva som skjer med enkeltindividet når flokkmentaliteten tar overhånd. Når store menneskemengder samles, faller ofte den enkelte for fristelsen å slutte seg til flertallet, og man bifaller handlinger som ellers ville sorteres under kategorien moralsk forkastelig. Som for eksempel mord. Og selv om man ikke direkte utfører det aktuelle handling, støtter man opp under gjerningsmannens prosjekt i trygg forvisning om at i en stor folkemengde forsvinner enkeltindividet. Slik sett kan ingen straffes. Fortellerens distanserte posisjon setter ham i stand til å se dette uforbeholdt, og ettersom han ikke anser seg selv som deltakende i det som skjer rundt ham, kan han tillate seg å felle en moralsk dom. Det er i alle fall et påfallende trekk ved hans observasjoner, at han står alene *utenfor* menneskemengden i gatene.

Etter et par uker er gaterevolusjonen over, og vi får vite at den eneste endringen som finner sted, er at politiprefekten må gå av. I forhold til det opprinnelige raseriet fra studentenes side er dette på sin plass, men sett i lys av hendelsene under opptøyene kan man nok si at enkelte gjerningsmenn slapp billig unna. Det kan virke som fortelleren registrerer at galt blir rett og omvendt hos franskmannen så snart man bruker ordet revolusjon. I så måte kan man si at novellen "En gaterevolution" står i en form for dialog med skissen "Litt Paris", der fortelleren uttrykker en lignende holdning; i Paris er alt vendt på hodet.

### **5.1.2 "Litt Paris"**

Denne teksten ligger, som nevnt, nærmere skissen enn novellen. "Litt Paris" stod første gang på trykk i novellesamlingen *Siesta* (1897), og er tidligere upublisert. Der "En Gaterevolution" hadde sosial-kritiske tendenser, finner man her klare, kritiske karakteristikker av Paris. Her hylles franskmannens taktfulle omsorg ansikt til ansikt med kjærlighetsorgen, men det er også kraftige nedvurderinger av samfunnsstrukturen i byen.

"Litt Paris" består av en rekke stemningsbilder og små, tilsynelatende løsrevne historier. Det dannes likevel en helhet i teksten ved at alle småhistoriene handler om Paris og menneskene i denne byen. Skissen innledning viser at motsetninger og kontraster er like naturlige som natt og dag:

Skjønnhet og kraft omgir mig, et blændende og hastig liv går forbi. Dette er et folk av fakkelbærere, ved den minste leilighet kommer det i stemning, brænder raktetter av, kaster gnister omkring seg. Alt er blandet sammen her, last, korrupsion og atter skjønnhet og atter kraft. Midt i den store arkitekturs og kunsts rytmer lyder den falskeste sang og den naiveste musikk. For nogen lirekasser og for nogen gatesangere i Paris! Og ingen stor komponist i hele den franske historie. [...] De vandrer fem som lystige dansere, som det yngste og kåtete folk i verden. Og sjælden, såre sjælden ser man dem overtræde formerne. De har gammel kultur i blodet (82).

Den relativt lange innledningen har mange kontraster, noe også for øvrig skissen som helhet bærer preg av. Her skildres franskmennene, åndsaristokrater av arv mer enn faktiske midler. På gammeldags vis forsegler de fremdeles sine brev med oblat, og embetsmennene bærer hatter med to snuter. Fortelleren gir oss en treffende, humoristisk og kjærlig karikatur av franskmennene i denne innledningen. At formen og stilen er viktig i det samfunnet fortelleren

her skildrer, kan det ikke være noen tvil om, og på mange måter tematiserer denne teksten den kontrastfylte motsetningen fortelleren mener å spore i et samfunn der aristokratiet er borte, men der den formelle strukturen, *formen*, fremdeles er viktig. Men det er noe som skurrer for fortelleren i det han betrakter dette samfunnet der frihet, likhet og brorskap står som kjerneverdier, men der skjønnhet, kraft, last og korrupsjon er blant de sterkeste drivkreftene.

Denne skissen har for det meste en jeg-forteller, selv om det i enkelte sekvenser er en tydelig rammeforteller. Blant annet innledes den fine fortellingen fra kuske-kneipen med en klar, om enn minimal, rammeforteller. Deretter overtar en jeg-forteller som redegjør for hvordan han klokken fem om morgenen befinner seg forlatt og ensom på en kuske-kneipe. Skildringen er både melankolsk og lystig. Motsetningene som innledningsvis satte tonen, er virksomme gjennom hele teksten. Fortelleren i denne delen er trist til sinns fordi hans forlovede har sendt ham avslag og bedt ham brenne bildet av henne. Han har våket hele natten og viser bildet hennes til de andre kuskene. De er medfølende og drikker sammen med ham. Så kommer et lystig lag med både kvinner og menn inn, som gir seg til å drikke sammen med fortelleren og kuskene. Kuskene innvier også det nyankomne selskap i fortellerens tragedie: ”De ser alle sammen medfølende på mig” (84). Og fra det nylig ankomne selskapet reiser en ung kvinne seg, forærer fortelleren to roser hun har hengende i beltet og kysser ham på munnen. Det mumles bifallende i kneipen. Forklaringen kommer fortelleren selv med: ”Alle vil hjelpe mig og være mig til tjeneste. Stemningen har rykket disse mennesker med, en kusk spør hvor jeg bor og tilbyr sig å kjøre mig gratis hjem” (84). Fortelleren inkluderes i felleskapet, de forstår instinktivt hans behov for støtte og de gir ham det. Franskmennenes varme og medfølelse skildres av en ensom og forlatt forteller som, i alle fall for noen timer, har vært litt mindre forlatt. Også denne lille fortellingen handler om skjønnhet og kraft, nærmere bestemt følelsene skjønnhet og kraft.

Men mest av alt handler kanskje denne fornøyelige skissen om *den franske kvinnen*, slik den subjektive fortelleren ser henne; i et kanskje ikke helt fordelaktig lys. Dette kommer særlig fram i det som nesten er et lite essay i denne skissen: ”*Où est la femme?* Overalt. I dette folks historie, i hver mands hjerte, i deres litteratur” (86). Det minnes om at en gang var dette folks hærfører en kvinne, hun ledet hæren i krig og vant. Og fremdeles ledes det franske folk av kvinnen: ”hun sitter høit tilhest og hersker over alle” (86). Men det har dessverre gått nedover med den franske kvinnen siden den gang, og fortelleren forklarer dette med en henvisning til revolusjonens dager. Den gang var det forbudt å henrette gravide, hvilket medførte at alle

kvinner, fattige og rike: ”gav sig da uten videre hen i fængsler og fængslers ganger for å bli besvangret av hvemsomhelst. [...] Det vendes fullstendig op ned på de gamle forestillinger, der er ingen måte længer, intet, intet er skam” (86). Her fortelles om unge alenemødre i Latinerkvarteret som sitter med sine spedbarn på fanget uten at noen ser ut til å ta anstøt av det: ”Det er kanskje en skjøn skikk og vidner om en ophøiet tænkemåte; godt! Men begreperne fra før er sat på hodet” (87). Indignasjonen hos fortelleren kan i første omgang virke litt i overkant, men ved nærmere ettersyn viser det seg at det er prostitusjonen og lastene som er gjenstand for oppmerksomhet, ikke alenemødre som sådan.

Den siste sekvensen i denne skissen omhandler ”kokotten Mademoiselle F.s souper” (87). Her møter vi Mademoiselle som sammen med sin elsker, Monsieur R, holder en middag for moren som er på besøk fra landet. Det er en temmelig rå og vulgær fortelling. Under middagen legger moren an på datterens elsker og roper til henne: ”Vil du tænke dig, Emilienne, han byr mig en louis. En louis er mange penger. Hvor han må være rik, din ven” (88). Da disse to forsvinner sammen, er middagen over, og datteren får ”en pludselig hodepine som nødte hende straks til å kaste overtøiet på og kjøre ut i byen – til en læge....” (88). Selv om det ikke står eksplisitt i teksten noe sted, er kombinasjonen av kassert elskerinne å lege nok til og vekke assosiasjoner til uønsket graviditet, og fortellerens sluttreplikk henspiller da også på det: ”Last, korrupsion og atter skjønhet og atter kraft” (88). Denne formuleringen er en gjentakelse fra innledningen, og på mange måter viser skissen ”Litt Paris” alle disse fire sidene ved livet, om enn med en liten overvekt på de to første komponentene. Skjønnheten og kraften som fortelleren ser rundt seg i Paris ved århundreskiftet, er nydelig skildret i historien fra kuske-kneipen. Lasten og korrupsjonen er kanskje tydeligst skildret i *Oú est la femme* og fortellingen om Mademoiselles F’s middag. Her er ingen tvil om at fortelleren har en skarp observasjonsevne som avslører den borgerlige dobbeltmoral.

### **5.1.3 ”Er der nogen Ting i Verden, som interesserer mig, saa er det Mennesker”**

I 1893 reiser Knut Hamsun til Paris. Han har reist tidligere, men da mer av nødvendighet enn noe annet. Selv med to lengre opphold i Amerika bak seg, kjenner han behovet for den klassiske, europeiske dannelsesreisen. Da den danske forfatterenvennen Sven Lange foreslår

at de skal reise til Paris sammen, er det ingen grunn til å avslå. Bak ham ligger det etterlengtede gjennombruddet og noen år med en til dels flyktig tilværelse, pendlende mellom København og Kristiania, men med avstikkere til småbyer som Kristiansand og Lillesand. For å bedre kunne forstå mer av Hamsuns mentale tilstand, skal vi se litt nærmere på hendelsene som ledet opp til avreisen til Paris i april 1893.

Årene mellom utgivelsen av *Sult* reisen til Paris, er tidvis preget av turbulens. Etter suksessen med *Sult*-fragmentet, der han mer eller mindre ble erklært som geni fra et samlet anmelderkorps, meldte det seg et par kritiske røster etter at hele boken faktisk forelå. Høyest var kanskje stemmen til Georg Brandes, hvis udiskutable støtte han hadde hatt allerede før utgivelsen av *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* (1889). Han fant *Sult* kjedelig og monotont. Etter den legendariske foredragsturnéen i 1891, der han stort sett desavuerte tidens store diktere, fikk han i tillegg ry på seg for å reklamere for seg selv. Men det som kanskje rammet han verst var beskyldningene om plagiat, som ble reist i juni-nummeret av det tyske tidsskriftet "Freie Buhne" i 1892, rett etter at han hadde skrevet ferdig *Mysterier*. Der skrev Felix Höllander at han, etter å ha lest Hamsuns novelle, "Hazard",<sup>166</sup> fant likhetene til Dostojevskijs *Spilleren* så åpenbare at det måtte være tale om kopiering, bevisst eller ubevisst. Jeg skal ikke gå nærmere inn i detaljene her, men bare kort nevne at også Hamsun hadde vært klar over likhetene like før jul 1889, da han etter eget sigende for første gang var kommet over Dostojevskijs roman. Den gang forklarte han situasjonen for redaktøren av Verdens Gang, Olaf Thommesen, og forsøkte å trekke novellen. Thommesen unnskyldte seg imidlertid med at det var for sent og lovet dessuten at skulle det dukke opp noen innsigelser, ville han kunne bevitne de faktiske forhold rundt tilblivelsen av "Hazard". Nå var det altså kommet innsigelser!

Hamsun dro etter hvert til den danske øya Samsø for å gjøre ferdig neste bok. Han fikk skjeggepest og måtte legges inn på sykehus, og redaktør Thommesen forble taus i sakens anledning. *Mysterier* fikk jevnt over dårlige anmeldelser og solgte ikke, plagiatbeskyldningene hjalp sikkert ikke på salget. Skjeggepesten blusset opp med jevne mellomrom, og Hamsun ble stadig mer isolert. I 1893 kommer *Redaktør Lyng* ut. Den var

---

<sup>166</sup> "Hazard" sto opprinnelig på trykk i et julebilag til Verdens Gang i 1889, og var oversatt til tysk av Marie Herzfeld, som arbeidet med oversettelsen av *Mysterier* da saken inntraff. Novellen hadde stått på trykk i "Freie Buhne" over fire numre i november-desember året før, altså 1888.

et rent personangrep på Olaf Thommesen, og vakte betraktelig oppsikt, for det meste i negativ forstand.

I tillegg til plagiatbeskyldningene, *Mysteriers* dårlige salgstall og de negative reaksjonene i forbindelse med *Redaktør Lynge*, kom enda en nedtur. Tirsdag den 28. mars 1893 holdt Hamsun foredraget "Lidt om Litteratur"<sup>167</sup> i Studentersamfundet i København. Det var vanlig å ha en runde med diskusjon etter endt foredrag, noe autodidakten Hamsun hadde unngått under Norges-turnéen. Her i København lot det seg ikke gjøre, og i diskusjonen etterpå kom det til ordveksling mellom Hamsun og Brandes – en duell Brandes gikk seirende ut av, fulgt av latter og klapping fra salen. Som om ikke denne ydmykende opplevelsen var nok, ble en anmeldelse av foredraget i den danske avisen Politiken plukket opp og anmeldt på ny av Arne Garborg i Dagbladet. Her er det også på sin plass å nevne at Hamsun sterkt mistenkte Garborg for å ha samarbeidet med Felix Höllander i plagiatbeskyldningene sommeren 1892, en teori Larsen underbygger i *Tilværelsens Udlænding*. Garborgs uttalelser i anledning foredraget i København kom i en artikkel som het "Svært til Kar", der det blant annet het: "Ingen maa tro, at han modererede sig dernede, at han av hensyn til et oplyst publikum 'tog hensyn' eller noget slig: nei da! Tvert imod. Han vadete fræmdeles i blod til knæs".<sup>168</sup> Drøye uttalelser fra en som altså ikke var tilstede.

Isolert sett virker kanskje ikke disse tildragelsene alvorlige, særlig tatt i betraktning at Hamsun selv var ganske så krass med sine forfatterkollegaer under foredragsturnéen i 1891. Men ser man det hele samlet, slik jeg her har gjort, så virker det forståelig at Hamsun våren 1893 følte seg tilsidesatt og ignorert av et kollegium som han med rette anså seg som en del av. All viraken til tross, eller kanskje nettopp derfor, *Redaktør Lynge* solgte svært godt og måtte bestilles i nye opplag relativt raskt. Dermed tjente Hamsun gode penger, og så seg i stand til å reise utenlands, noe han for så vidt hadde hatt lyst til lenge. Da forfattervennen Sven Lange foreslo en reise til Paris, var både tiden og stedet riktig. Hamsuns personlige økonomi var altså blitt betraktelig bedre siden gjennombruddet, men han levde stadig på forskudd og lån. Etter å ha lånt ytterligere 400 kr. hos Phillipsen kom de to seg da endelig av gårde den 15. april 1893.<sup>169</sup> Å reise sammen med Sven Lange ga blant annet den fordel at det da var lettere å bli introdusert til det skandinaviske miljøet i Paris, som for øvrig var

---

<sup>167</sup> Foredraget var en sammenslåing av de foredragene Hamsun turnerte Norge med i 1891; *Norsk Litteratur, Psykologisk Litteratur og Modelitteratur*.

<sup>168</sup> Kolloen, *Svermeren*, 180.

<sup>169</sup> *Ibid.*, 182.

betydelig. Et av menneskene Hamsun umiddelbart ble introdusert for, var den danske maleren og ”kunsthandleren” Willy Pedersen, som hadde tatt kunstnernavnet Grétor. Han ble en del av Hamsuns daglige omgangskrets, og skulle senere introdusere Hamsun for den tyske rikmannsønnen Albert Langen. Sistnevnte skulle etter hvert bli Hamsuns tyske forelegger og således hans portal til det lukrative, tyske markedet.

Penger var og ble et hinder i Hamsuns hverdag, og i brev til Phillipsen datert 17. april skriver han blant annet: ”Det lader ikke til at blive billigt her. Værelse 45 fr. [...] Nej, det er for dyrt i Paris. Og dog plejer dog næsten alle Forfattere at kunne være her en Tid. Kunde jeg slide det igjennem et Aars Tid her, maate jeg kunde lære noget Fransk i den Tid”.<sup>170</sup> Brevet er interessant fordi det viser at Hamsun ønsket å lære seg språket mens han oppholdt seg i Paris, og at han ønsket å skaffe seg samme erfaringsgrunnlag som andre forfattere.

Hamsun installerte seg altså raskt i Paris, på pensjonatet i Rue de Vaugirard, like i nærheten av Jardin de Luxembourg, i utkanten av det berømte Latinerkvarteret. Han leide to rom, et stort med balkong over gaten og et mindre ”soveværelse”. Her er det samsvar mellom ”En Gaterevolution” og forfatteren Knut Hamsuns liv våren 1893. I innledningen heter det: ”En morgen sommeren 1894 blev jeg vækket av den danske forfatter Sven Lange som kom ind i mit værelse i Rue de Vaugirard i Paris og sa at nu var det brutt ut revolution i byen” (40). Dette er samme adresse som Hamsun faktisk hadde under hele sitt drøyt to år lange opphold i Paris. Ytterligere finner vi også en referanse til vennen Sven Lange.

Ved Café de la Régence kunne han daglig lese skandinaviske aviser. Det var her de skandinaviske kunstnerne i Paris hadde sitt tilholdssted, men alle de dårlige anmeldelsene *Mysterier* mottok, samt all viraken rund *Redaktør Lynge*, gjorde sitt til at Hamsun følte seg ekskludert fra det gode selskap. Knust skriver Hamsun til vennene Bolette og Ole Johan Larsen den 30.10. 1893:

Se, dette blir jo aldeles umulig i Længden, jeg fratages al Ære, alt Talent, al Hæderlighed, jeg skønner det ikke mere. Der har dog vel aldrig hændt at man har skrevet saa du over alle Grændser mod en Forfatter før, det er næsten som om jeg ikke er Menneske mer. [...] Ti det er ikke længer Tale om, at det bare er én Mand, ét Blad, ét Parti, som fordømmer mig, det er simpelthen *alle*, alle er enige om det. [...] Jeg har ikke en Sjæl at henvende mig til.<sup>171</sup>

<sup>170</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 305.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 305.



Brevet viser hvor absolutt uten forbundsfeller Hamsun er i denne perioden. Larsen hevder riktignok at Hamsun på denne tiden er i overkant ømskinnet, og at anmeldelsene den gang slett ikke er utdelt negative. Uansett må man kanskje gi Hamsun rett i at ingen tar ham i forsvar heller. I det samme brevet spør han også om de kjenner til om det er satt ut en stor løgn om ham i Kristiania, om det kan være derfor alle er ute etter ham. Det er liten grunn til å tvile på at Hamsun den første tiden i Paris er hypersensitiv i forhold til hva som skrives om ham i avisene. Det er også tydelig at han ikke føler seg velkommen i den skandinaviske kolonien. I analysen av ”En Gaterevolution” så vi at fortelleren observerer opptøyene som skildres med en *betraktelig* distanse. Også fortelleren i ”Litt Paris” betrakter det han ser rundt seg fra en distanse, og slik sett kan man si at begge disse fortellerne er et resultat av selvfremstilling fra Hamsuns side.

I brev til Bolette og Ole Johan Larsen den 4.1. 1894 skriver han:

Sidder jussom her og fordøjer ”Middagen” Kl. 8 Kvæld, og kom til at tænke paa, at jeg brude rable nogle Ord til Dere. I Sommer brugte jeg denne Tid til at gaa til Régence og læse Aviserne, men nu er der kommet saa gruelig mange Indfødte hjemmefra hid, at jeg tør ikke vise mig, saa nu tager jeg denne Tid til Dere, fortsaar Dere.<sup>172</sup>

I novellen ”En Gaterevolution” finner vi i innledningen flere selvbiografiske markører som altså ser ut til å stemme overens med Hamsuns opphold i Paris: ”En morgen sommeren 1894 blev jeg vekket av den danske forfatter Sven Lange som kom ind i mit værelse i Rue de Vaugirard i Paris og sa at nu var det utbrutt revolution i byen” (40). Bare her finner vi tre opplysninger som gir grunnlag for å fastslå at Hamsun legger inn selvrepresentative elementer i novellen. Opplysningene om adressen og forfattervennen Sven Lange har vi allerede sett at er korrekt. I tillegg er det en tredje selvbiografisk markør, den konkrete tidsangivelsen i novellen, sommeren 1894. Denne siste opplysningen skal vi se litt nærmere på. I ”En Gaterevolusjon” er det opptøyer i Paris’ gater som hovedsakelig skildres. Og i løpet av 1890-tallet *var* det en rekke situasjoner der anarkister gjennomførte det Harald Næss i en fotnote til en av Hamsuns brev kaller ”dynamittattentater”<sup>173</sup>. Den 24. juni ble faktisk Frankrikes president, M.F.S. Carnot (1837-1894), drept av en anarkist i Lyon. Denne hendelsen skriver Hamsun om i avisen Social-Demokraten den 10. juli 1894. På dette tidspunktet oppholder han

<sup>172</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 381.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 400.

seg i Norge, nærmere bestemt i Kristiansand. I avisartikkelen hevder Hamsun at avisene kappes om å forherlige Carnot nå som han er død, og at dette bare er påklistret affeksjon:

Carnot var vel baade fra Hovedets, fra Personlighedens og fra Politikerns Standpunkt set en saare middelmaadig Mand. Men endnu, i Bladernes inderlige Sorgs Dage, maa det ikke siges, for nu er Carnot bare død. Og Fred med de Døde! [...] Om givne Tid vil jo ogsaa Carnot faa sin Historikers Dom. Og den blir kanske annerledes end de dybt, dybt sørgende Avisers".<sup>174</sup>

Artikkelen er interessant i denne sammenheng ettersom den understreker Hamsuns behov for å gå på tvers av det allment aksepterte. Vi så tidligere hvordan fortelleren i novellen "En gaterevolusjon" satte spørsmålstegn ved nettopp den kollektive mentalitet når mennesket er i affekt, og her finner man noe av den samme holdningen hos artikkelforfatteren Hamsun. Den sterke følelsen hos Hamsun av å ikke være akseptert i miljøet rundt Café de la Régence har nok bare forsterket hans posisjon som "outsider".

Det er altså spor i Hamsuns brev som kan indikere at han har opplevd lignende tilstander som i "En Gaterevolution". I et brev til Bolette og Ole Johan Larsen datert 21. februar 1894 skriver han: "Ellers er alt som før. Jo, lidt Anarkistleven har vi jo, det kan ikke nægtes, men ellers, mener jeg, er alt ved det gamle, baade med Carnot og Zola og Herman Bang".<sup>175</sup> Brevsitatet viser at "Anarkistlevenet" ikke har gått Hamsun hus forbi, men at han har registrert hva som skjer i det samfunnet han nå bor i. Han skriver til og med om nettopp den franske presidenten, Carnot, som altså myrdes seks måneder senere. Selve tidsangivelsen i novellen må det dog taes et lite forbehold til, Hamsun oppholdt seg nemlig i Norge sommeren 1894. Nøyaktig når Hamsun forlot Paris har det ikke vært mulig å fastslå, men bevarte brev viser at det må ha vært gang mellom 12. mai og 5. juni 1894. Sett med norske øyne kan man likevel oppleve sommer i Paris i begynnelsen av mai. Det er i alle fall ikke usannsynlig at Hamsun har opplevd lignende opptøyer, og brevet til Larsens viser at slike utbrudd forekom med jevne mellomrom.

Fortelleren i "En Gaterevolution" har en fast rutine som preger hverdagen og bevegelsene hans:

---

<sup>174</sup> Social-Demokraten 10.7. 1894.

<sup>175</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 398.

Jeg trængte mig igjennem, kom til min restaurant, spiste frokost, tændte min cigaret og vilde gå hjem igjen. [...] Da det nu ikke syntes å skulle bli videre mere å glo på for denne dag fandt jeg atter min restaurant, spiste og kom endelig hjem ad en lang, lang omvei.... [...] En kvæld vilde jeg igjen gå til min restaurant og få mat. [...] Om aftenen når jeg hadde endt mit arbeide for dagen gik jeg gjerne ut og overvar optøierne på rimelig avstand (41).

Dette ser ut til å sammenfalle godt med hvordan forfatteren Knut Hamsun ser ut til å ha organisert hverdagen sin de knappe tre årene han oppholdt seg i Paris. Etter et par netter under atelieret til Grétor, leide han seg et rom i Rue de Vaugirard nr. 8. Tiden rett etter ankomsten i Paris var preget av dårlig råd og nøkternhet. Han levde stadig på forskudd og lån, men var overmåte opptatt av *skrivningen*. I brev til Albert Langen, datert 12.9. 1893, ber Hamsun ham om å stikke innom på pensjonatet: "If you could have time to take a trip down to my place tomorrow from 12 to 6 in the afternoon, or from 9 to 12 night, I would be very thankful to you [...]".<sup>176</sup> Sitatet viser at Hamsun satt og skrev store tider av dagen, kun avbrutt av det vi må anta er middagstid mellom 6 og 9 på kvelden. Stedet han inntok middagen på var Cafe de la Régence, der altså mesteparten av den skandinaviske kolonien i Paris holdt til. Turene til kaféen var imidlertid en dyr fornøyelse, som han kommenterer i brev til Phillipsen den 17. mai 1893: "Kunde jeg bare afholde mig fra Café de la Regence! Der er Aviserne hjemmefra, og jeg har ikke kunnet være derfra en Dag, [...] Havde jeg raad til det, vilde jeg abonere paa tre norske og et dansk Blad; det blev alligevel billigere end denne daglige Tur til Regence".<sup>177</sup> Det fremgår tydelig av det biografiske materialet at fortelleren i "En Gaterevolution" har en rutine i hverdagen sin som må kunne sies å stemme overens med hvordan forfatteren Knut Hamsun strukturerte *sin* hverdag.

I skissen "Litt Paris" ser vi at flere av inntrykkene av Frankrike og franskmenn stemmer godt overens med Knut Hamsuns inntrykk av landet og dets beboere slik de kommer til uttrykk i brevene hans. Etter å ha forlatt København og Kristiania hastig, med til dels dårlige kritikker for både *Mysterier* og *Redaktør Lyng*, samt beskyldninger for å reklamere for seg selv på vulgært vis gjennom foredragene om litteratur, befinner han seg altså i Paris på søken etter den dannelsen det til stadighet ble påpekt at han manglet. Den neste romanen han skrev, *Ny Jord*, var i likhet med den forrige en nøkkelroman. Ferguson skriver: "Boken var ment som et korrektiv til all den dekadanse han så rundt seg".<sup>178</sup> Uten at jeg skal gå nærmere inn på

---

<sup>176</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 331.

<sup>177</sup> *Ibid.*, 315.

<sup>178</sup> Ferguson, *Gåten Knut Hamsun*, 159.

innholdet i disse to romanene, regnes de som sosial-satiriske og Hamsun kalte dem selv for ”knyt-næve”-romaner. Skissen ”Litt Paris” har til dels de samme sosial-forbedrende tendensene i seg; den er en åpenbar kritikk av samfunnsforholdene fortelleren observerer rundt seg.

Hamsuns opphold i Paris er altså mer preget av observasjon enn deltagelse. Han deltar lite i selskapslivet og holder seg unna det skandinaviske miljøet på Café de la Régence. Brevene viser at han har et enormt fokus på det å *skrive*, noe også fortelleren i ”En gaterevolution” er opptatt av. Hamsuns bevegelser ser ut til å i stor grad ha vært streiftog på egen hånd, noe som stemmer overens med holdningen, så vel som bevegelsesmønstrene til fortellerne i de to Paris-novellene. Men oppholdet var likevel ikke bortkastet. I andre halvdel av mai 1894 reiser Hamsun tilbake til Norge for å gjøre ferdig boken han nå skriver på. I denne perioden har for øvrig Phillipsen lukket lommeboken, og det er i hovedsak Langen som forsørger ham. 1. oktober skriver han til Langen og rapporterer at boken nesten er ferdig:

Now I'll send you an account of all my debt to you. It is awfull much, I am scared myself over the sums. [...] That Paris costet me too much, but the stay in Paris was very usefull for me in more then one way. If I had not come to Paris, I would not have found you either.<sup>179</sup>

Sitatet viser at selv om Hamsun aldri fant seg helt til rette i Paris, så anså han likevel ikke oppholdet som mislykket. Vennskapet med Langen skulle vise seg å bli svært avgjørende for forfatterskapet hans i utlandet, men det er åpenbart at Hamsun også anså oppholdet som nyttig på andre områder. For det første skrev han i perioder godt mens han oppholdt seg der. Det mest avgjørende arbeidet han gjør under hele sitt vel 70 uker lange opphold i Paris, er boken som Ferguson omtaler som ”en av de vakreste kort-romaner noensinne”,<sup>180</sup> nemlig *Pan*. Det er denne boken han reiste tilbake til Norge for å få ferdig, og i brev til Langen datert 2.10. 1894 skriver han: ”The reason why my book is not yet finished is that every chaptor is a poem, every line worked hard on [...] There is visions, adventures, symbolisme all over”.<sup>181</sup> Ferguson skriver:

Den merkelige opplevelsen av å bo i et fremmed land og den sterke følelsen av hjemlengsel – som kommer frem i brev til venner – kan ha fremkalt den dype følelsen av tap og lengsel som gjennomstrømmer boken, og gjort det mulig for ham å skrive

<sup>179</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 424.

<sup>180</sup> Ferguson, *Gåten Knut Hamsun*, 167.

<sup>181</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 422.

om steder han ikke hadde sett på de 15 årene som var gått siden han forlot Nordland i 1879. Ensomhetsfølelsen, frembragt av lojaliteten til den sannhet hans egne instinkter fortalte ham, bidro også til åpningsstemningen i romanen, den lidenskapelige fornemmelsen av lengsel, som en enkel gjentakelse i aller første linje får frem: ”I de siste dager har jeg tenkt og tenkt på Nordlandssommerens evige dag”.<sup>182</sup>

Med *Pan* får Hamsun en etterlengtet oppreisning. Riktignok var *Verdens Gang* som en av de første avisene til å anmelde boken, heller ikke denne gang overbevist: ”den nye boken er preget av den samme trang til godtkjøpshumbug som har skjemet så meget av hva Hamsun har skrevet”.<sup>183</sup> *Morgenbladet* unnlot å føre boken opp på sin månedlige liste over nyutgivelser. Christopher Brinchmann i *Dagbladet* brukte derimot flere spalter på rosende omtale av boken, og Carl Nærup i tidsskriftet ”*Kringsjaa*” fulgte opp. Men Hamsun fortsetter å mene seg forfulgt. Kolloen skriver: ”Omslaget var tydelig, han kunne glede seg over det i hemmelighet, men han nektet å innrømme det overfor andre”.<sup>184</sup>

Det er en kritisk oppfatning om den franske litteraturen som kommer til uttrykk i ”*Litt Paris*”: ”Ak, denne kjedelige, halvgamle litteratur hvori i vore dager endog et så uoprindelig talent og en så fattig natur som Marcel Prévost betyr noget. Det går tilbake” (86). Forteller-jeg’et synes åpenbart at den franske litteratur er kjedelig og uoriginal. Denne holdningen kan man også finne hos Hamsun selv. I brev til vennene Bolette og Ole Johan Larsen, datert 1.10. 1893, skriver han:

Dette med Johs Jørgensen det er lidt slemt, for Gud skal vide, at Baudelaire er mindst 30 Aar gammel. Mallarme ligesaa, Verlaine, en gammel Dranker, som jeg ser hver Dag her i ”Kvarteret”, har gjort Vers i minst 25 Aar, skønt han lever endnu. Nej, det er galt dette med Johs Jørgensen”.<sup>185</sup>

Johs Jørgensen hadde i tidsskriftet ”*Tilskueren*” skrevet flere artikler om moderne lyrikk, og om utenlandske forfattere som Poe, Baudelaire, Mallarmé og Verlaines innflytelse på dansk lyrikk. Brevet viser at Hamsun ikke ser ut til å ha ansett noen av dem som banebrytende, og viser dessuten at Hamsun anså Baudelaire, Mallarmé og Verlaine som gamle og utdaterte allerede i 1893. Sitatet fra brevet viser i alle fall at fortelleren i novellen har det samme synet på den franske litteratur som Hamsun selv hadde den gang han oppholdt seg der. Et annet sitat fra et av Hamsuns brev viser at hans følelser for Paris ikke forandret seg nevneverdig med

---

<sup>182</sup> Ferguson, *Gåten Knut Hamsun*, 162.

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> Kolloen, *Svermeren*, 194.

<sup>185</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 340.

årene, og det gjorde heller ikke hans forkjærlighet for kuskekneipene. I brev til sin sønn Tore, datert 11.3. 1931 skriver Hamsun:

Ja dere maa gjerne for mig reise om Paris paa Hjemveien. Men paa "et Par Dager" (som du skriver) faar dere ikke sett nogen Verdens Ting av denne opskrytte By med de opskrytte Seværdigheter, dere maa ialfald indrette dere slik at dere kan være der en Uke. [...] Forresten er de saakaldte Kuskekneiper de bedste Matsteder...<sup>186</sup>

Hamsuns opphold i Paris avstedkom kanskje ikke de største avtrykkene i hans litterære produksjon, men i de novellene vi her har sett nærmere på, har det vært mulig å fastslå at Hamsun langt på vei fremstiller egenopplevde hendelser i kortprosaen.

## 5.2 "Livets røst"

Dette er en tekst som gjerne omtales som pikant, nesten på grensen til det groteske. Vi presenteres for en jeg-forteller som tilsynelatende tilfeldig treffer en fremmed dame på gaten, Ellen, og blir med henne hjem for en elskovsnatt. Idet fortelleren skal forlate Ellens leilighet morgenen etter, oppdager han at det ligger et menneskelig i naboværelset. Det viser seg at liket er Ellens ektemann, som altså svært nylig har avgått ved døden. Og heri ligger det groteske: at en ung enke gir seg hen til en aldeles fremmed mann, praktisk talt på samme dag som hennes ektemann dør. Slik tolker i alle fall fortelleren tildragelsene i denne novellen. Men som jeg skal komme nærmere inn på, er det grunn til å stille spørsmål ved fortellerens troverdighet. Novellen tematiserer det å fortelle en historie, både gjennom sin muntlige form og ved fortellerens upålitelighet. "Livets røst" er kanskje en av de mest analyserte i Hamsuns kortprosa, og jeg skal i det følgende hovedsakelig forholde meg til Atle Skaftun<sup>187</sup> lesning av denne novellen, samt undersøke noen av Åsmund Hennigs argumenter slik de fremkommer i hans doktoravhandling.

Novellen har en tydelig, om enn minimal, rammeforteller. "Forfatteren H\*\*\* fortæller:" heter det innledningsvis. Deretter er det en jeg-forteller som framstiller historien. "Godt! Igårftes

---

<sup>186</sup> Tore Hamsun, *Efter år og dag*, (Oslo: Gyldendal, 1990), 120.

<sup>187</sup> Atle Skaftun. "'Livets røst' og livet rundt. Dialogiske relasjoner mellom ramme og det innrammede", *Nordlit* nr. 8, (høst 2000): 65-90.

hændte det mig noget i denne gate” er en uttalelse fortelleren kommer med tidlig i fortellingen, og denne muntlige stilen bygger opp under det som er fortellingens tema. Det er et tilsynelatende tilfeldig møte mellom to fremmede som setter i gang handlingen i denne novellen. Fortelleren går en tur på gaten Vestervold, som er en ”ny og ensom boulevard” i Københavns indre havn; ”Der er få huser, få gaslykter og næsten ingen mennesker å se. Ikke engang nu i sommertiden er det ofte at nogen spaserer der” (92). I denne settingen vandrer han alene i en uopplyst og folketom gate. Om valget av benevnelsen boulevard, skriver Hennig:

Det er interessant å merke seg H\*\*\*s bruk av ordet boulevard. Ordet betyr bred storgate med trebeplantning. Det lysfattig og forlatte ”Vestervold” står i kontrast til en slik beskrivelse. Den kontrastfulle logiske bristen som valget av ord innebærer, er tolkningsaktiverende i seg selv. Spørsmålet oppstår om H\*\*\* ønsker å skjule noe, tildekke noe eller kanskje pynte på noe ved sin omskrivning.<sup>188</sup>

Inntrykket av at fortelleren ikke er direkte sannferdig forsterkes ytterligere av samtalen som innledes mellom de to som tilfeldig treffer hverandre på gaten denne sene kvelden. Det er han som først tiltaler henne idet de krysser hverandre på gaten, og han spør etter hvert om hun vil ta et glass sammen med ham, men hun avslår og påpeker at hun bærer sørgeslør. Han tilbyr seg å følge henne hjem:

Og må jeg følge Dem til porten? spurte jeg. Nei, ikke godt, svarte hun. Nei det kan De ikke.... De bor i Bredegade? Hvorledes vet De det? spurte jeg overrasket. Jeg vet hvem De er, svarte hun. Pause. Vi går arm i arm ind i de oplyste gater. Hun gik hastig, hendes lange slør svaiet. Hun sa: Lat os bare gå hurtig (93).

For det første sier Ellen rett ut at hun allerede *vet* hvem fortelleren er. Dette undergraver forståelsen av at disse to møtes tilfeldig. I stedet kan det virke som om Ellen har tilpasset sin atferd til fortellerens daglige spaserturer. Ellens åpenbare kjennskap til hvor han bor overrasker ham. Da hun så fortsetter med å åpenlyst forklare at hun allerede vet hvem han er, følger han på ingen måte opp denne oppsiktsvekkende informasjonen. I stedet blir det et opphold i handlingen, i teksten konkret markert i form av ordet ”Pause”. Denne pausen forsterker ytterligere inntrykket av at her er det kanskje mer under overflaten enn det fortelleren vil vise oss. De noe uklare momentene rundt deres tilsynelatende tilfeldige møte, pirrer vår nysgjerrighet og får oss til å stille spørsmål ved fortellerens pålitelighet. Dette kan kanskje sees i sammenheng med temaet, det å fortelle. Dette kommer til syne gjennom

---

<sup>188</sup> Hennig, *Knut Hamsun noveller – ni analyser*, 187.

novellens rammefortelling: Hamsuns lek med egen identitet gjennom å la den mystiske forfatteren H\*\*\* formidle historien. Som jeg var inne på tidligere, er det også flere muntlige uttalelser fra fortelleren som bygger opp under denne tolkningen: "[...] Godt! Igårftes hændte mig noget i denne gate. [...] Hvad som videre hændte? Giv tål, det hændte mere!" (92/94). Disse uttalelsene fra fortelleren ser Skaftun i sammenheng med Café Bernina, han ser for seg en forteller som legger ut om nattens erobringer til vennene rundt bordet.<sup>189</sup>

Det er altså tydelig at Ellen ikke ønsker å bli sett. Sosiale konvensjoner synes langt på vei å rettferdiggjøre Ellens atferd, men da er det også naturlig å stille spørsmål ved hva hun gjør der i utgangspunktet. Som jeg allerede har vært inne på, finner vi indikasjoner i teksten på at Ellen allerede har sett seg ut den unge fortelleren og med overlegg har gått og ventet på at han skulle dukke opp. Men her er det på sin plass å minne om at dette tross alt ikke er Ellens historie – det er fortellerens. Uten å få noen avklaring på hvordan hun vet hvem han er, følger fortelleren Ellen til porten og blir med henne inn. Så langt i fortellingen, har det virket som om det er fortelleren som er initiativtakeren i samhandlingen mellom disse to; han tiltaler henne på gaten og spør flere ganger om hun vil bli med et sted og ta et glass. Samtidig er det spor i teksten som tyder på at Ellen oppsøker ham, og ikke omvendt. Ved porten skjer det en endring. Etter å først ha vendt seg mot fortelleren som for å takke ham for følget, lar hun ham følge henne inn gjennom porten, hvor *hun* så tar hans hånd og leder ham videre opp til leiligheten. Slik fortelleren formidler hendelsene, er det fra dette punktet i teksten Ellen som står for initiativet. Fra fortellerens synspunkt har Ellen så langt vært motvillig til å innlate seg, utvilsomt tynget av konvensjonene, mens hun nå synes å "ha gitt etter" for sin egen vilje.

Etter at hun innledningsvis motvillig aksepterer fortellerens selskap, synes det nå som om Ellen har gitt etter for sin tvil og handler mer resolutt: "Damen stanset et øieblik indenfor døren, slog pludselig armene om mig og kysset mig skjælvende og hett på munden. Midt på munden. [...] Der kan De se! sa hun og slog armene om mig endnu en gang, brat, drevet av en ustyrlig hæftighet" (93). Paret tilbringer natten sammen. Dagen etter avslører dagslyset det som var skjult av nattemørket; i værelset ved siden av ligger det et lik. Det som hittil har vært en fortelling av det mer pirrende slaget, får en grusom vending.

Nu oplever jeg noget som endnu i dette øieblik rykker som en grufuld drøm gennem mig. [...] En kold luft trænger ind til mig fra vinduerne derinde og midt på gulvet på et

---

<sup>189</sup> Skaftun, "Livets røst og livet rundt...", 77.



langt bord ser jeg at det ligger et lik. Et lik, lagt i kisten, hvitklædt, med gråt skjæg, liket av en mand. Hans magre knær står op som to rasende næver som er knyttet under lakenet og hans ansikt er meget gult og rædselsfuldt. Jeg ser alt i fuldt dagslys. Jeg vender mig bort og sier ikke et ord (94).

Per Mæleng skriver at i denne novellen ”så har vi udiskutabelt å gjøre med en tekst som (i ettertid) er en beskrivelse av en forføring, men hvor det periodevis synes uklart hvem som forfører og hvem som forføres”.<sup>190</sup> Dette kan man langt på vei være enig i. Vi har tidligere sett at det er uklart hvem som initierer den første kontakten mellom dem, og dagslysets avsløring kan tolkes slik at det er Ellen som med vitende og vilje har forført novellens mannlige hovedperson. Fortellerens skildring av likets knær, som minner ham om to rasende knyttnever, kan tolkes som et uttrykk for hans dårlige samvittighet. Synet sjokkerer og opprører fortelleren, som haster direkte fra Ellens leilighet til kaféen Bernina, der han slår fast at det var Ellens ektemann som lå på likstrå i rommet ved siden av. Dødsannonsen er datert dagen før. Avslutningsvis resonnerer fortelleren seg fram til hva som har skjedd: ”Jeg sitter en lang stund og overtænker det. En mand har en kone, hun er trediva år yngre end han, han får en langvarig sykdom, han dør en dag. Og den unge enke puster ut” (95).

Denne avsluttende kommentaren har tradisjonelt blitt tolket som et uttrykk for at det er Ellen som gir etter for kallet fra livets røst og lar seg rive med gjennom denne handlingen. Det kan synes som om Ellen har levd i et aseksuelt ekteskap grunnet ektemannens langvarige sykdom. Da han dør, kan hun endelig få dekket sine behov. Dette behovet er det som gjenspeiles i tittelen ”Livets røst”. Det som ytrer seg i denne novellen, gjennom Ellen, er den tause livsytring ”livets røst”. Den mystiske rammefortelleren gir på den måten denne tause livsytring en stemme. Skaftun formulerer det slik: ”Forfatteren H\*\*\* møter og opplever denne tause stemmen, og responderer på den ved å *fortelle* om den; noen annen respons er ikke mulig, da han vanskelig kan få livet selv i tale”.<sup>191</sup>

”Forfatteren H\*\*\*” leder i denne sammenheng tanken over på Hamsuns eget navn. Spillet på bokstavlikheten i forhold til ”Forfatteren H\*\*\*” er neppe utilsiktet, og det er i den forstand ikke usannsynlig å foreta en kobling fra teksten til den virkelige, historiske forfatteren Knut Hamsun. Jeg skal i tråd med denne oppgavens formål forfølge det historisk-biografiske sporet i neste kapittel.

---

<sup>190</sup>Per Mæleng, ”Møter. Intertekstuelle sammenstøt”, *Edda*, hefte 2, 1993: 142.

<sup>191</sup> Skaftun, ”’Livets røst’ og livet rundt...”, 66.

### **5.2.1 "Jeg er ved straalende Mod, men har et fælt Bryst for tiden"**

Vi skal i dette kapitlet følge Knut Hamsuns liv frem mot århundreskiftet. Hamsuns liv på 1890-tallet er med unntak av Paris-oppholdet preget av pendling mellom København og Kristiania. Det er en til dels omflakkende tilværelse, og motgangen fra kritikere og kollegaer har stadig en effekt på helsen hans, og jeg skal dette kapitlet se litt på en mulig sammenheng mellom liv og diktning i forbindelse med sykdomsbildet som dukker opp igjen sommeren 1896. Men først skal jeg se litt nærmere på tilværelsen som ung, lovende forfatter i København.

Når Hamsun ankommer København i 1888 og får sitt etterlengtede gjennombrudd, blir han en del av byens litterære elite som har sitt faste tilholdssted på Café Bernina. I "Livets røst", der Hamsun for øvrig leker med sin egen identitet som forfatter, er nettopp denne restauranten skrevet inn. Café Bernina var et yndet tilholdssted for kretsen av yngre, radikale forfattere som Hamsun var en del av, og han beholdt sin tilknytning til denne kaféen gjennom hele 1890-tallet. Hamsun, som i sin tidlige ungdom var svært forsiktig i sin omgang med alkohol, ble fort sosialisert inn i København-kretsens vaner: øl eller vin til maten, gjerne ledsaget av en snaps eller to, kaffe og konjakk eller whisky etterpå. Slik fortsatte de gjerne ut i de små timer. I boken *Omkring den litterære café* (1951) av Aage Welblund er dikteren Johs. Jørgensens erindringer parafasert: "Den stoute Nordmand, der i sit Ydre saa paafaldende mindede om Bjørnson, var i litterære Kredse Sæsonens Løve".<sup>192</sup> At Hamsun på denne tiden var som fast inventar å regne på Bernina, beskrives av Welblund: "Hans faste Punkt i Tilværelsen var 'Bernina', hvor han hyppigt indfandt sig tidlig paa Formiddagen, hvor kun enkelte morgenduelige Gæster var til Stede, for at skrive eller læse Korrektur paa sine bøger".<sup>193</sup> I det hele tatt kunne det vel gå ganske heftig for seg rundt bordene på Bernina, og Welblund parafraserer igjen Jørgensen:

Vi dyrkede Beruselsen som Baudelaire og Verlaine. Det var ikke længer Bohêmenes 'Pjølter', vi drak, knapt nok 'Piratene's Absinth. Efter de bedste litterære Mønstre (Esseintes hos Huysman) beruste vi os i raffinerede Drikke [...] Symposierne – Orgierne om man vil, - varede ofte tre Dage i Træk. [...] Vi begyndte med dansk Snaps til de obligate tre eller fire Stykker Smørrebrød – fortsatte saa med norsk

---

<sup>192</sup> Aage Welblund, *Omkring den litterære café*, (København: Christreu's Bogtrykkeri, 1951), 47.

<sup>193</sup> Ibid., 50.

Lysholmer, med skotsk Whisky, engelsk Old Tom, hollands Curacao, fransk Cognac, italiensk Certosa. Vi smagte paa den raa Genever, paa den sødlige Anisette, den krydrede Maraschino, den vellystige Chartreuse, den beroligende Benedictiner, den klare Kirschder er som tidlig og fugtigt Foraar mellem grønne Høje.<sup>194</sup>

Weblund skriver for det meste tiden rett etter gjennombruddet med *Sult*-fragmentet, høsten 1888 og våren 1889, men Hamsun fortsatte å besøke Café Bernina hver gang han var innom København:

En skønne dag forsvandt han hjem til Norge, men med jevne Mellemrum kom han atter herved og fortsatte de afbrudte Bakkanaler. Mange af de gamle Venner kom ikke længere paa 'Bernina' eller paa de gamle Tilholdssteder, de var i Mellemtiden blevet gift og blevet borgerlige. Nogle var døde eller rejst ud og havde bosat sig i Provinsen, men Hamsun skabte sig hver Gang et nyt Følge.<sup>195</sup>

Jeg-fortelleren i "Livets røst" drar altså direkte fra sine nattlige eskapader hos den ferske enken og ned til Café Bernina. I novellen står det: "Jeg stiler direkte ned til kaféen *Bernina* hvor jeg ber om adressekalenderen [...]" (95). Skaftun mener altså at rammefortelleren i novellen er et uttrykk for Hamsuns lek med sin egen identitet, og han ser for seg en scene der Hamsun forteller denne historien for vennene rundt bordet på Café Bernina. Slik sett anser han "forfatteren H\*\*\*" og forfatteren Knut Hamsun som den samme personen innenfor det skjønnlitterære universet, "en slags selvfordobling".<sup>196</sup>

Hamsun forlater altså Paris i slutten av mai 1895, og han vender aldri tilbake. Etter ugivelsen av *Ved rikets port* (1895) er han sliten, og da han kommer til Norge i juni, legger han seg inn på Balberg Sanatorium og Turisthotell.<sup>197</sup> I april 1896 reiser Hamsun til München for å besøke sin tyske forelegger Albert Langen, som nylig har giftet seg med Bjørnsons datter, Dagny. Han har vært invitert ved en rekke tidligere anledninger, men har alltid unnskyldt seg. Det er i anledning dette besøket at Hamsun skriver novellen "Livets røst": Langen hadde bedt om en tekst til sitt nye tidsskrift, *Simplicissimus*, og novellen var novellen hovedoppslag i bladet den 24.4. 1896. Samme år ble den oversatt og trykt i danske *Basta*. Bortsett fra noen forandringer i den minimale rammefortellingen og i sluttkommentaren fra fortelleren, er det i all hovedsak den samme tekst vi finner i *Kratskog* (1903). *Sult*, *Mysterier*, *Ny Jord*, *Pan* og

---

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Ibid., 54.

<sup>196</sup> Skaftun, "'Livets røst' og livet rundt...", 85.

<sup>197</sup> Kolloen, *Svermeren*, 197.

*Ved rigets port* er alle sammen oversatt til tysk. Skuespillet *Livets spil* er akkurat ferdig, og i Tyskland selger bøkene hans godt. Tore Hamsun forteller i *Knut Hamsun – min far*:

Rent intuitivt forstod Langen fra første dag at han her hadde en forfatter som i langt høyere grad enn de andre kunne oppnå resonans i det tyske folk. ”Deres verker går jo heller ikke dårlig” skrev Langen i en forsiktig vurdering av situasjonen. ”Jeg skulle være glad om alle Bjørnsons verker gikk så godt”.<sup>198</sup>

Etter alle årene med hard medfart hos kritikerne og delvis manglende anerkjennelse fra forfatterstanden i Norge, fikk han nå erfare at han *var* ansett som en av Norges ledende forfattere. Hos Langen treffes Hamsun og Bjørnson, og begge viser hverandre gjensidig respekt. Ferguson forteller at Hamsun under dette besøket ble tilbudt omtrent hvor han enn stod og gikk, og at de nylig publiserte novellene ”Livets røst” og ”Kjærlighetens slaver” gav ham stor oppmerksomhet hos den yngre generasjon tyske forfattere. I brev til Hans Aanerud, datert 4.5. 1896, skriver Hamsun fornøyd: ”Jeg har ogsaa hilst paa BB, som du vel træffer nu, eftersom han drager hjem Tirsdag. Han var inderlig snil mod mig”.<sup>199</sup> Men Bjørnson blir kraftig provosert av nettopp novellen ”Livets røst”, og kaller den for ”ren pornografi”.<sup>200</sup> Han er heller ikke imponert over Hamsuns siste skuespill *Livets spil* (1896), en oppfatning kritikerne hjemme i Norge deler. Hamsun tar dette tungt, og sykdommen han pådro seg under sitt første opphold i Amerika blusser opp igjen: han spytter blod. I et nytt brev til Aanerud, datert fire dager senere, skriver han: ”Mellem os: jeg har spyttet lidt (bittelidt) rødt, siden jeg kom hid. Men sligt noget plejer jeg at rumle herligent bort”.<sup>201</sup> Ti dager senere skriver han til Aftenpostens redaktør: ”Jeg er syg. Jeg har været syg helt siden jeg kom hid, har atter igjen spyttet lidt Blod, efter 11 Aars Ophold”.<sup>202</sup>

I ”Livets røst” kobles temaene erotikk og død, og jeg skal i det følgende se litt nærmere på denne koblingen hos Hamsun. Våren og sommeren 1884 lå Hamsun til sengs i Kristofer Jansons hus, med diagnosen ”galopperende tæring”. For Hamsun er dette en dødsdom, og sykdomsopplevelsene beskriver han senere i brev til Erik Skram, datert 2. juledag 1888, etter at denne vennen hadde spurt ham om hvordan det føltes å skulle dø:

- Jo, jeg følte en aldeles desperat Lyst til at gaa ned paa et Bordell i Byen og synde. [...] Jeg vilde synde storartet, slaa mig ihjæl af det, jeg vilde dø i Synden, hviske

<sup>198</sup> T. Hamsun, *Knut Hamsun – min far*, 163.

<sup>199</sup> Næss, *Knut hamsuns brev II*, 22.

<sup>200</sup> Kolloen, *Svermeren*, 202

<sup>201</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev II*, 24.

<sup>202</sup> *Ibid.*, 28.

Hurra og udaande under Akten. Det er Skam at fortælle det. [...] Saa byder der sig en Anledning rent ud sagt til at synde i selve det Hus, hvor jeg boed; Anledningen blev *budt* mig, med rene ord. Da vilde jeg ikke. [...] Saa brød min Lidenskab ud paa andre Maader: jeg fik det med at *elske Lys*. Jeg forsikkrer Dem, det var en rent sandselig Elskov, Kødslust. Meget Lys, Sollys, Dagslys, store Lamper, forfærdelige Blus, et fanatisk Lys rundt omkring mig og allevegne. Fru Janson troed, jeg var bleven gal. Jeg har aldrig forstaaet Neros Jubel over Roms brand før da. Det gik saa vidt, at jeg antændte Gardinerne i mit Værelse en Nat. Og da jeg laa der og saa paa den Brand, havde jeg bogstavlig gemmen alle mine Sandser Fornemmelsen af at ”synde”. Det kom *mest* av min Svaghed naturligvis, jeg var saa syg; men Gud hjelpe mig saa sandt, min Lysgalhed hører i mig endda [...] Jeg vilde bare faa Lov til at fortælle Dem dette i al Stilhed; jeg er saa beklæmt, jeg græder. Det er ikke et Menneske, som gemmengaar saa vanvittige Sindsstemninger, som jeg. Jeg har smulget nogle af dem ind i ”Sult”, og nu tror alle, at de gale Streger ”Andreas Tangen” begaar dér, kommer af hans Hunger. Men det er ikke sant. Desværre!<sup>203</sup>

Sitatet berører flere interessante punkt. Først og fremst er det en ærlig fremstilling av hans sanseopplevelse, fortalt til en god venn i fortrolighet. Det er med andre ord god grunn til å feste lit til Hamsuns egen fremstilling av saken.

I tillegg ser man at diagnosen har satt dype, psykologiske spor i det unge kunstnersinnet. Sitatet viser ikke minst hvordan den allerede psykologisk innadvendte Hamsun nå bare forsterker det selvcentrerte og selvframstillende aspektet ved skrivearbeidet, og novellen ”Livets røst” kan sees som et eksempel på dette. Olaf Øyslebø kommer med en lignende konklusjon i *Hamsun gjennom stilen* (1964), der han påpeker at det er overveiende sannsynlig at Hamsun opplevde dødsdommen som endelig: ”Den krise som dette nye livsperspektivet medførte, har for Hamsun som dikter tydeligvis fått en mer bestemmende betydning enn både den sinte onkelen og det påståtte trange barndoms- og ungdomsmiljøet til sammen”.<sup>204</sup> Øyslebø argumenterer videre for at den tross alt svært unge Hamsun gjennom denne opplevelsen stiftet bekjentskap med nye og ukjente sider ved seg selv, slik ethvert menneske ville gjøre når man innser at livet og døden bare er to sider av samme sak. Som ung er jo mulighetene og utveiene uendelige, og det må ha vært et sjokk for Hamsun å innse at det hele kunne være over i løpet av et par måneder. Øyslebø skriver:

Jeg tør fremkaste den hypotese at vi her kan søke det *personlige og menneskelige* grunnlaget for det forhold at hos livstilbederen Hamsun er forestillingen erotikk og

---

<sup>203</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 98.

<sup>204</sup> Øyslebø, *Hamsun gjennom stilen*, 43.

oppblussende liv intimt forbundet med forestillingen om død og undergang, ja med materiell forråtnelse og oppgåen i jord.<sup>205</sup>

Ser man dette sitatet i sammenheng med brevet Hamsun skrev til Erik Skram i 1888, faller jo Øyslebøs argument om at erotikk og blussende liv hos Hamsun er intimt forbundet med en forestilling om død og undergang, enda mer på plass. Slik beskriver Hamsun selv situasjonen med de påtente gardinene. Han skriver at mens han lå til sengs med det han trodde var en dødsdom, så fikserer han på lidenskap og erotikk i så sterk grad at da den erotiske utladningen likevel ikke kom, så kom den samme lidenskapen til uttrykk gjennom å *elske lys*. Og nettopp det, at han antente gardinene for å få tilfredsstilt denne lidenskapen og at han hadde en sanselig sensuell opplevelse men brannen herjet, viser hvordan forbindelsen mellom erotikk og død er forbundet for Hamsun, ikke bare i hans diktning men også i hans liv. Dragningen mot død og undergang har vi sett var et tema i blant annet ”Et spøkelse”, og i novellen ”Livets røst” er koblingen mellom disse forestillingene enda tydeligere.

### **5.3 Oppsummering**

I dette kapitlet har vi fulgt Knut Hamsuns liv fram mot århundreskiftet. Fram mot oppholdet i Paris midt på 1890-tallet så vi at Hamsun følte seg ignorert av en samlet forfatterstand, og i novellen ”En gaterevolution” så vi at han blant annet tematiserte flertallets tyranni gjennom sin skrivende og observerende forteller. Brev viser også langt på vei at Hamsun sannsynligvis opplevde lignende tilstander som det som skildres i novellen i løpet av sitt vel to år lange opphold i Paris. Slik *er* det en sammenheng mellom innholdet i kortprosaen og forfatteren faktiske opplevelser, en sammenheng som vi kan kalle *selyframstillende*.

Kanskje kommer tendensen vi så i ”En Gaterevolution” enda klarere frem i gjennomgangen av ”Livets røst”, der vi så at forfatteren Knut Hamsun blant annet tematiserer sin egen rolle som forfatter og forteller. Hamsuns eget liv var preget av pendling mellom storbyene Kristiania og København, og den litterære kretsen rundt Café Bernina. Den muntlige fortellerstilen man finner i denne korte novellen, ble koblet opp mot en tenkt fortellersituasjon nettopp på denne kafeen. Slik ble Hamsun både den distanserte forteller og deltagende i teksten - et narrativt grep vi har sett i alle novellene som har dannet tekstgrunlaget for denne

---

<sup>205</sup> Ibid., 43.

oppgaven. I dette kapitlet ble det også lagt vekt på Hamsuns opplevelser av tuberkulosen, og hvordan denne avgjørende hendelsen preget diktningen på 1890-tallet.

## AVSLUTTENDE KOMMENTARER

Formålet med denne oppgaven har vært å undersøke om det er elementer av selvframstilling i et utvalg av Hamsuns noveller, og i hvilken grad dette forekommer innenfor det skjønnlitterære universet som disse novellene representerer. Undersøkelsene har vist at det *er* en høy grad av selvrepresentasjon i de fleste novellene jeg har studert.

Først vil jeg oppsummere litt om Philippe Lejeune og debatten omkring selvbiografi versus fiksjon. I Frankrike hadde man på slutten av åttitallet og begynnelsen av nittitallet en litterær debatt omkring disse to tilsynelatende inkompatible størrelsene. Da Lejeune hadde publisert artikkelen ”Le pacte autobiographique” i 1975 (som *On Autobiography* er en utvidelse av), skrev forfatteren Serge Dubrovsky romanen *Fils* (1977) som et slags tilsvaret til Lejeunes kategoriske avvisning av begrepet ”selvbiografisk fiksjon”. Boken er en beretning om psykoterapiens historie, fortalt av en pasient innenfor en tidsramme på tolv døgn.<sup>206</sup> Lejeune skriver i *On Autobiography* at selv om det rent teoretisk er mulig å finne en form som tilsvarer dette begrepet, så kan han ikke komme på noen eksempler der dette er tilfellet, og skulle det likevel mot formodning skje, vil leseren få det inntrykket at her har det skjedd en feil.<sup>207</sup> Med dette mener Lejeune at selv om Dubrovsky satte ordet ”roman” på forsiden til en bok som ellers må leses under en virkelighetskontrakt, så utgjør uansett ikke avvik fra sannheten i en selvbiografi et *fiktivt* element, men er i stedet å regne som *løgn*. Dette vedblev han å mene fram til 1992, da han sammen med Dubrovsky holdt et todagers seminar ved universitetet i Nanterre som avstedkom begrepet ”autofiksjon”. Dette begrepet skulle imidlertid ikke feste seg i litterære kretser, og jeg skal derfor ikke dvele ved det i denne sammenheng heller, bare konstatere at Gerard Genette avskaffet det en gang for alle i sin bok *Fiction et Diction* (1992).<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Poul Beherendt, *Dobbeltkontrakten*, (Oslo: Gyldendal, 2006), 55. I denne boken er det tolkningen av pasientens drøm som er det springende, fiktive punktet. Lejeune mente at å fremstille hele psykoterapiens historie innenfor en ramme på tolv timer, ikke nødvendigvis kvalifiserte til fiksjon.

<sup>207</sup> Lejeune, *On Autobiography*, 18.

<sup>208</sup> Beherendt, *Dobbeltkontrakten*, 54.

Når det gjelder Lejeunes teorier rundt selvbiografiens form, kan man på mer generell basis si at for Lejeune er den egentlige referansen verken til virkeligheten eller hukommelsen som sådan, men til språkets utfoldelse i selve skrive-handlingen. Med et slik perspektiv blir tradisjonelle selvbiografier i sin dypeste betydning også en form for fiksjon. Men likevel baserer hans teorier seg på et skarpt skille mellom virkelighet og fiksjon, og det avgjørende punktet blir da om det er en sammenfallende identitet mellom forfatter, forteller og hovedperson i verket. Av de ni novellene jeg har sett på i denne oppgaven, er det altså bare i 1886-versjonen av "Paa Tourné" at alle krav til det Lejeune kaller den "selvbiografiske pakt" oppfylles: navneidentiteten, samt at fortellingen er "retrospektiv narrativ prosa skrevet av en virkelig person, angående hans eller hennes eget liv, med fokus på det individuelle livet, i særdeleshet personlighetens historie".<sup>209</sup> Lars Frode Larsen kaller den også en "selvbiografisk skisse", og det kan etter min mening ikke være tvil om at den handlende hovedpersonen i forfatteren Knut Hamsuns novelle *er* nettopp Knut Hamsun. Slik sett overskrides grensen mellom virkelighet og fiksjon bevisst av forfatteren.

Jeg har i kapittel fire forsøkt å se dette i sammenheng med det formidable gjennombruddet som *Sult*-fragmentet i novemberutgaven av "Ny Jord" representerte, samt Hamsuns eget manifest, *Det Ubevidste Sjæleliv* (1890). I brev til Yngvar Laws i 1888 skriver Hamsun: "Der er skrevet opad Stolper og nedad Vægger om hvorledes han og hun fik hinanden [...] – de strutter av Fod i Hose! [...] Der er en Litteraturens Gjenopstandelse for Haanden".<sup>210</sup> Dette uttrykte ønsket om å fornye litteraturen gir etter min mening rom for en sterkt subjektiv jeg-forteller som ganske uvørent utleverer seg selv, og vi har også sett at dette ble en bevisst metode for Hamsun, opp mot og etter det store gjennombruddet med *Sult*-fragmentet i 1888. Ut fra en slik argumentasjon skulle man trygt kunne konkludere med at hovedpersonen i *Sult* er Knut Hamsun. Denne koblingen vil de fleste avvise og med god grunn: det *er* unektelig en avstand mellom en forfatter og det skjønnlitterære universet.

Det er likevel aspekter ved Hamsuns kortprosa som gjør det naturlig å se på den som selvframstillende. Et påfallende moment er bruken av tittelen "Oplevede småting" i samlingen *Kratskog* (1903). De novellene som er samlet herunder er: "Rædsel", "En Gaterevolution", "Et spøkelse", "På prærien" og "På turné". De er utstyrt med hvert sitt lille romertall: I – V, noe som ytterligere forsterker den samlende tittelen. Gerard Genette introdusert begrepet

---

<sup>209</sup> Lejeune, *On Autobiography*, 4 (min oversettelse).

<sup>210</sup> Næss, *Knut Hamsuns brev I*, 82.



paratekst første gang i *Palimpsestes* (1981), men skrev senere boken *Parateksts: Thresholds of Interpretation* (1997), der vi finner følgende definisjon i introduksjonen:

Enhver litterær tekst [...] er sjelden presentert uten ledsagende tekst som en forfatters navn, en tittel, et forord, illustrasjoner. Og selv om vi ikke alltid vet hvordan disse fremstillingene kan ansees som tilhørende selve teksten, så kan man uansett si at de omgir og forlenger den, nettopp i den hensikt å *presentere* den (min oversettelse).<sup>211</sup>

Begrepet innebærer alt som vedrører teksten, men som altså ikke er inkludert i *selve* teksten. I dette tilfellet er ”Oplevede småting” en del av innholdsfortegnelsen i samlingen *Kratskog* og således en del av parateksten. Denne samletittelen viser etter min mening at Hamsun har hatt en bevisst intensjon om å formidle til leserne at hendelsene som skildres i akkurat disse novellene er nettopp selvopplevde. Ytterligere kan man i denne sammenheng påpeke at rammene i disse novellene inneholder nøyaktige referanser til tid og sted, opplysninger som vi i denne oppgaven har sett at korresponderer med Knut Hamsuns virkelige liv. Men det er også slik at ser man på selve sammensetningen av novellene innenfor denne samletittelen, så viser det seg at tekstene *ikke* presenteres i samsvar med den historisk-biografiske framstillingen, slik jeg har gjort i denne oppgaven. Det er i denne sammenheng også verdt å merke at disse novellene opprinnelig ble publisert i aviser og tidsskrifter på 1880- og 90-tallet. ”Paa Tourné” altså i Dagbladet sommeren 1886, og de resterende fire i *Norsk Familie-Journal* vinteren 1897/98. Det viser seg altså at *rekkefølgen* disse tekstene presenteres i, skaper en diskrepans i forhold til tradisjonell selvbiografi som gjerne framstilles i et lineært tidsforløp: fra fødsel til død. Her velger altså Hamsun i stedet å introdusere disse selvframstillende tekstene i en ikke-lineær rekkefølge. Dette *tilslører* i stedet den personlige dimensjonen i teksten, og gir et episodisk innblikk i forfatteren Knut Hamsuns liv.

I tillegg har analysene av disse tekstene vist at de *også* har andre, litterære kvaliteter ved seg som går ut over den rent historisk-biografiske sammenhengen. Selv om en forfatter bevisst legger inn informasjon som er å regne som selvrepresentativ, så kan man ikke derav konkludere med at en skjønnlitterær tekst *er* selvbiografisk. Tvert imot så viser analysene at disse tekstene *har* en autonom verdi, og de behandler temaer på en måte som viser at de står i dialog med forfatterskapet for øvrig. I stedet for å kategorisk avvise den ene lesemåten på bekostning av den andre, kan det være fruktbart med en *både-og lesning*. Gjennomgangen av

---

<sup>211</sup> Gerard Genette, *Parateksts: Thresholds of Interpretation*, (Cambridge University Press, 1997), 1 (min oversettelse).

det biografiske materialet har samtidig vist at disse tekstene gjennom den graden av selvframstilling som tross alt eksisterer, *har* en personlig dimensjon som blant annet henger sammen med konstruksjonen av et subjektivt fortellende ”jeg”. I analysene av de novellene som danner tekstgrunlaget for denne oppgaven har vi også sett at disse tekstene behandler en tematikk som går *utover* nettopp den personlige dimensjonen.

## Bibliografi

- Ferguson, Robert.** *Gåten Knut Hamsun.* Oslo: Dreyers Forlag, 1988.
- Hamsun, Knut.** *Fra det moderne Amerikas Aandsliv.* Oslo: Gyldendal, 1962.
- Hamsun, Knut.** *Livsfragmenter. Noveller.* Oslo: Gyldendal, 1988.
- Hamsun, Knut.** *Over havet. Artikler. Reisebrev.* Oslo: Gyldendal, 1990.
- Hamsun, Knut.** *På gjengrodde stier.* Oslo: Gyldendal, 1996.
- Hamsun, Knut.** *Samlede verker.* 8. utgave, bd 3 og 4. Oslo: Gyldendal, 1992.
- Hamsun, Marie.** *Regnbuen.* Oslo: H. Aschehoug & Co, 1974.
- Hamsun, Tore.** *Knut Hamsun – min far.* Oslo: Gyldendal, 1987.
- Hamsun, Tore.** *Efter år og dag.* Oslo: Gyldendal, 1990.
- Hennig, Åsmund.** *Knut Hamsuns noveller – ni analyser.* Dr.art.-avhandling, Universitetet i Bergen, 2003.
- Kjærstad, Jan.** *Menneskets nett.* Oslo: H. Aschehoug & Co. 2004.
- Kolloen, Ingar Sletten.** *Svermeren.* Oslo: Gyldendal, 2003.
- Langfeldt, Gabriel.** *Den rettspsykiatriske erklæring om Knut Hamsun.* Oslo: Gyldendal, 1978.
- Larsen, Lars Frode.** *Den unge Hamsun.* Oslo: Chr. Schibsteds Forlag, 1998.
- Larsen, Lars Frode.** *Radikaleren.* Oslo: Chr. Schibsteds Forlag, 2001.
- Larsen, Lars Frode.** *Tilværelsens Udlænding.* Chr. Schibsteds Forlag, 2002.
- Lejeune, Philippe.** *On Autobiography.* Minneapolis:University of Minnesota Press, 1989.
- Lothe, Refsum og Solberg.** *Litteraturvitenskapelig Leksikon.* 1. utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.
- Næss, Harald S.** *Knut Hamsuns brev.* Bd. 1. Oslo: Gyldendal, 1994.
- Næss, Harald S.** *Knut Hamsuns brev.* Bd. 2. Oslo: Gyldendal, 1995.
- Næss, Harald S.** *Knut Hamsuns brev.* Supplementsbind. Oslo: Gyldendal, 2001.
- Næss, Harald S.** *Knut Hamsun og Amerika.* Oslo: Gyldendal, 1969.
- Skavland, Einar.** *Knut Hamsun.* Oslo: Gyldendal, 1929.
- Sonntag, Susan.** *Sykdom som metafor.* Oslo: Gyldendal, 1996.
- Øyslebø, Olaf.** *Knut Hamsun gjennom stilen.* Oslo: Gyldendal, 1964.
- Aaslestad, Petter.** *Narratologi.* Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 1999.

## Tidsskrifter og Antologier

- Gaasland, Rolf.** "Veien livets tre: kronotopisk analyse av Hamsuns novelle "Et spøkelse"  
I *Nordlit* nr. 8, redigert av Amilcare Casanello m.fl., 91-99. Tromsø: Universitetet  
i Tromsø, høst 2000.
- Hennig, Åsmund.** "Noveller, historier og skisser". I *Den litterære Hamsun*, redigert av Ståle  
Dingstad, 77-103. Oslo: Fagbokforlaget Vingmostad og Bjørke, 2005.
- Rottem, Øystein.** "Nirvanas bulder". I *Hamsun og fantasiens triumf*, redigert av Øystein  
Rottem, 23-42. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Skaftun, Atle.** "'Livets røst' og rammen rundt: dialogiske relasjoner mellom ramme og det  
Innrammede". I *Nordlit* nr. 8, redigert av Amilcare Casanello m.fl., 65-90.  
Tromsø: Universitetet i Tromsø, høst 2000.
- Skaftun, Atle.** "'Glahns død' – I *Samtiden* og blant Glahns papirer". I *Nordlit* nr. 7, redigert  
av Amilcare Casanello m.fl., 105-135. Tromsø: Universitetet i Tromsø, vår 2000.
- Steffensen, Rolf.** "Knut Hamsun og den ubrukte nøkkelen". I *Hamsun 2000. 8 foredrag fra  
Hamsun-dagene på Hamarøy*, redigert av Even Arntzen og Nils Magne Knutsen,  
101-121. Bodø: Hamsun-Selskapet, 2000.
- Thomsen, Bjarne T.** "Location in Hamsuns Turn-of-the-Century Short Stories". I *Hamsun in  
Edinburgh*, redigert av Peter Graves and Arne Kruse, 71-82. Hamsun- Selskapet,  
1997.
- Ørjaseter, Kristin.** "Jeget i svingdøren". I *Selvskreven. Om litterær selyfremstilling*, redigert  
av Stefan Kjerkegaard m.fl., 89-104. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2006.
- Aaslestad, Petter.** "Knut Hamsuns noveller". I *Hamsun i Tromsø. 11 foredrag fra Hamsun-  
Konferansen i Tromsø*, redigert av Nils M. Knutsen, 77-93. Hamsun-Selskapet,  
1995.
- Wærp, Henning H.** "Knut Hamsun som reiseskildrer: I *Æventyrland*. I *Hamsun i Tromsø II.  
Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse*, redigert av Even Arntzen  
m.fl., 239-261. Hamsun-Selskapet, 1999.



