

KNUT HAMSUNS *SULT* (1890) – ET EKSEMPEL PÅ DEKADANSELITTERATUR?

Linda Hamrin Nesby

Et av de mest innflytelsesrike arbeidene innenfor Hamsun-forskningen er Atle Kittangs *Luft, vind, ingenting. Ein studie av Hamsuns desillusjonsromaner frå Sult til Ringen sluttet* (1984). Kittang gjør et poeng av at Hamsun gjennom sitt forfatterskap reflekterer over sentrale eksistensielle verdier, og finner at konklusjonen på disse tankerekkenes er nettopp den desillusjonerte tilstand.

Begrepet desillusjon har, tilsynelatende, store likhetstrekk med begrepet dekadanse. I en tysk litteraturhistorie blir det i kapitlet “Zwischen Nihilismus und Lebensphilosophie: Knut Hamsun – ein “deutscher” Dichter” pekt på hvordan Hamsun ... “entwickelt energisch methodische Ansätze, die seine Nahe zur Literatur auch der zeitgenössischen Dekadenz und des poetischen ‘Impressionismus’ und zu Tendenzen, die ins 20. Jahrhundert vorausweisen, bekunden.”¹ Martin Humpál peker på noe av det samme når han skriver at “Hamsuns tidlige helter går til grunne (når det gjelder sulthelten [sic], må vi tilføye nesten) fordi de mangler livsperspektiver. Denne uttalelsen knyttes deretter eksplisitt opp til dekadansfenomenet.”² I en artikkel fra 2001, blir denne koblingen mellom *Sult* og dekadansen drøftet ytterligere. Elin Arnesen argumenterer for at *Sult* er en dekadanseroman, og til grunn for påstanden ligger synet på *Sult*-helten som en sultekunstner, en som konstituerer sulten som ledd i et eksperiment for å aktivisere nervene i skriveprosessen.³

Indirekte er det flere momenter som knytter *Sult* til dekadansen. Per Thomas Andersens store studie av nordisk dekadanselitteratur tar utgangspunkt i verk fra tidsrommet 1880-1900. Knut Hamsuns *Sult* kom ut i 1890, altså innenfor det tidsrommet som den litterære dekadansen i Norden var på sitt sterkeste. Likevel fantes det knapt noen dekadent bevegelse i Norden eller Norge, skjønt Arne Garborg

¹ Mennemeier (1985) s 189

² Humpál (1994) s 133 og 135

³ Arnesen, Ellen (2001): “Motskrift” nr 2, arbeidstidsskrift for NTNU

var en toneangivende dikter med stort kontaktnett og sterk innflytelse. Og nettopp Garborg pleide Hamsun på dette tidspunkt forbindelse med. Garborgs dagboksroman *Trætte Mænd* (1891) blir av Per Thomas Andersen betegnet som et av de mest typiske dekadanse-verk vi har i Europa i moderne tid, og det mest dyptgripende dekadanseverket på norsk.¹ I et brev til ekteparet Larsen², datert 12. desember 1891, skriver Knut Hamsun at han ikke har lest boken ...

[m]en da jeg saa, at den skulde ud i 2det Oplag allerede straks, saa fik jeg Vand i øjnene, og jeg gjorde Klad til følgende Telegram til Fru Bolette Larsen, Domkirkegaden 6, Bergen: "Hurra! Andet Oplag av Trætte Mænd. Har ikke lest den, men glæder mig som et Barn over Garborgs og den subjektive Diktning's Sejr." [...]³

Denne generelle uttalelsen må ses i forbindelse med Hamsuns eget erklærte litterære syn og hans (offisielle) litterære debut med *Sult*. Hamsun ga til kjenne et litterært program som røpet sterk opposisjon til de eksisterende litterære autoriteter og normer.; først i artikkelen "Fra det ubevidste Sjæleliv" (1890), deretter utdypet i de tre kontroversielle foredragene "Norsk litteratur", "Psykologisk litteratur" og "Modelitteratur" som ble fremført på en turné i 1891, der siktemålet var å berede grunnen for en ny, psykologisk litteratur.⁴ Foredragene er av polemisk karakter, og Hamsun bruker mesteparten av tiden til å peke på hva han finner dårlig. Men glimtvis trekker han også frem litteratur han forholder seg positiv til. I foredraget "Psykologisk litteratur" nevnes en ny type litteratur som forholder seg passiv til vitenskapelig generalisering og i stedet lar hvert enkelt individs psyke stå frem som unik, og som vekker Hamsuns beundring:

Det er slige Sjælsvirksomhede, som nu slaar ud i den mystiske Roman i Frankrige. Flere af disse unge Skribenter der er Folk, som sidder inde med det Hovedsageligste af Nutidens Dannelse;

¹ Andersen (1992) s 217.

² Bolette og Ole Johan Larsen var nære venner av Hamsun i årene mellom 1890 og frem til hennes død i 1904. Hun var forfatter og litteraturkritiker, han var bankmann.

³ Næss (1994), brev 184

⁴ Foredragene ble gitt ut av Tore Hamsun i 1960 under tittelen *Paa Turné*.

der mangler dem forsaavidt ikke Kendskab til Videnskabens Resultater; men de lader sig ikke saa let og saa overfladisk tilfredsstillende. De er utilfredsstillende Gemytter, usalige Sjæle, for hvem en videnskabelig Sandhed ikke har det Spor mere at sige end en højst uvidenskabelig Vissjon. [Sic] De skriver sygt, de skriver sindsygt, de er fine, men lidet formaaende Hjærner, de knækker sammen og vælter sig op i Religionen og Mysteriet og Buddha og Tøv og Tul og Tolstoy; men de har Værdi som Symptomer paa en Tidsbevægelse, og de vil jo ikke have levet forgjæves.¹

Hvem Hamsun konkret sikter til blir ikke sagt, men beskrivelsen kan minne om franske dekadansediktere med Verlaine, Mallarme og Huysmans i spissen.

Spørsmålet er så om denne beundringen har satt spor i Hamsuns egen litterære produksjon. At *Sult*, i likhet med *Trætte Mænd*, er et uttrykk for den subjektive diktning kan knapt betviles. Ei heller at romanen ble utgitt på et tidspunkt da dekadente strømninger avtegnet seg i litteraturen, og at Hamsun på dette tidspunkt var oppmerksom på diktere som var assosiert med miljøet: Garborg var en, svenske Ola Hansson var en annen. Hamsun ba Garborg formidle kontakt slik at han kunne sende Hansson et eksemplar av *Sult*, og Hansson kom til å uttale seg rosende om romanen. Hamsuns motvilje mot de etablerte litterære normer kunne vel ha tenkes å inspirere ham i retning av den avantgardebevegelse som dekadansen representerte. Og resepsjonen omkring *Sult* har i lang tid valgt å betone sulten som bilde på en grunnleggende *mangel* ved heltens tilværelse, ikke ulik den fundamentale tapserfaringen som står så sentralt innenfor dekadanselitteraturen. Alt i alt virker det overveiende sannsynlig at Hamsuns roman er beslektet med den dekadanselitteratur som vokste frem parallelt med den, og at en analyse med dekadansbegrepet som styrende vil kunne belyse dette slektsskapet.

Norsk dekadansedebatt

I norsk sammenheng strides to ulike syn på hva dekadanse egentlig er. Per Buvik har gjennom lengre tid, og i en nylig utgitt bok *Dekadanse* (2000) hevdet at begrepet og bevegelsen begge er hjemmehørende

¹ Hamsun (1960) *Paa Turné* s 55

innenfor en fransk kontekst, og må forstås ut fra denne bakgrunnen. Buvik vektlegger det stilistiske aspektet og foreslår å gjøre det formelle til en hovedkategori for en definisjon av dekadanselitteratur. Han betoner dessuten at dekadanse også er kulturkritikk, og søker å vise mangesidigheten til begrepet:

Gjennom hele denne boken vil dekadansebegrepet opptre dels i den negative, dels i den positive betydning, og dels om en kunstnerisk og litterær retning i siste halvdel av 1800-tallet, dels om en allmenn kulturtilstand og om kunst og litteratur som kan gjenfinnes i ulike historiske epoker.¹

Problemet med Buviks omfattende dekadansebegrep er, etter min mening, at den litterære dekadansen synes å ha lite egenverdi, men snarere blir brukt som belegg og illustrasjoner til forfatterens og hans samtids dekadanse. Analysene som foretas, av bl.a. Huysmans klassiske dekadanseverk *A Rebours* (1881), er interessante, men ufullstendige og noe løst knyttet til en spesifikk dekadansetematikk.

Per Thomas Andersen, derimot, vektlegger i sin studie *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900* (1992) en tematisk innfallsvinkel til dekadanselitteraturen. Ved å ta utgangspunkt i fire nordiske dekadanseromaner ønsker Andersen å belyse dekadansebegrepets overføring til en nordisk sfære. Romanene blir analysert enkeltvis etter mønster fra den definisjon av dekadanse Andersen har gitt til kjenne i et tidligere kapittel. Definisjonen kan i korte trekk sies å gå ut på å betrakte den tapserfaring de dekadente hovedskikkelsene utsettes for og måten de forholder seg til denne på som det sentrale i dekadanselitteratur. Andersens tilnærming er tekstnær og systematisk. Han utvikler et begrepsapparat for de ulike faser i en dekadanseroman, og tester så dette ut på de ulike tekstene.

Buvik og Andersen har ligget i åpen strid med hverandre. Deres ulike geografiske perspektiv kan forklare noe av forskjellen, men viktigere er tilnærmingen til begrepet som hhv. et metodisk redskap eller et kulturhistorisk bakteppe. Buvik posisjonerer seg selv på følgende måte i en kronikk på Universitetet i Bergens hjemmeside :

¹ Buvik, 2000, s 27

Jeg tar avstand fra to holdninger til dekadansen, forstått som en mentalitet karakteristisk for både forrige og vår egen fin de siècle. Begge holdningene er representert i norsk akademisk sammenheng i dag. Det gjelder for det første synet på dekadansekunsten og dekadansetenkningen som uttrykk for et etisk og estetisk fall ("deka-danse" kommer av latin cadere, å falle) i forhold til en norm og en tilstand kunsten og tenkningen verken måtte eller burde ha brutt med. For det andre gjelder det det synet at dekadansen har lite å gjøre med den allmenne historiske utvikling, men er å forstå som et individ- eller et gruppefenomen. Et slikt syn representerer den filosofen som ifølge et forskningsinformerende organ arbeider med "et prosjekt om hvordan man må tenke for å unngå uberettiget (sic) kulturpessimisme i moderne sekulariserte samfunn." Som om det hele var et spørsmål om tenkning og slett ikke om samfunnet og samfunnsutviklingen sett under ett.

Som det vel skinner gjennom, er det to ulike tilnærminger til begrepet som støter mot hverandre. Mere fundamentalt er det to ulike litteratursyn og to ulike prosjekter som kommer til uttrykk i hhv. Buviks og Andersens verk. Andersens tekstimmanente analyser harmonerer dårlig med Buviks, forsøksvis, helhetlige bilde av den dekadente forfatter-samfunn-tekst.

Selv om jeg er tilbøyelig til å sympatisere med Andersens bruk av begrepet fordi en slik tekstimmanent tilnærming oppfyller min intensjon om å undersøke *Sults* eventuelle dekadente trekk, ikke Hamsuns eller Hamsuns samtid, betyr det ikke at Buviks omfattende dekadansestudier er uten interesse. Spesielt påpekningen av det stilistiske aspektets sentrale betydning, slik dette vil bli drøftet i forbindelse med *Sult*, vil være knyttet til Buviks presentasjon av dekadansebegrepet. Jeg har likevel valgt å hovedsakelig la Andersens dekadansedefinisjon ligge til grunn, både fordi denne er mest konkret, litterært sett enklest analytisk overførbar, samt at den baserer seg en geografisk og tidsmessig likhet med *Sult*.

Definisjon av begrepet dekadanse

Etymologisk er ordet dekadanse satt sammen av forstavelsen de – ned, og cadere– falle (latin) mao. forfall/nedgang. Begrepet dekadanse

er ikke en spesifikk litterær betegnelse, men brukt generelt om kulturelle, økonomiske, religiøse og moralske nedgangstider. Per Thomas Andersen skiller mellom to hovedbetydninger:

1. Vid historisk betydning – viser til nedgangstider i et samfunn som har opplevd en kulturell, økonomisk, religiøs etc. storhetstid.
2. Spesifikk, snever litterær betydning – betegnelse for en litterær epoke, retning eller tendens i Frankrike i slutten av forrige århundrede.¹

Begrepet dekadanse, brukt i litterær øyemed, er forholdsvis nytt og var opprinnelig knyttet til en fransk kontekst. Paul Bourget brukte betegnelsen i en artikkel fra 1881 “*Theorie de la Decadance*”. Ordet dekadanse ble ytterligere aktualisert via tidsskriftene *La decadence* og *Le decadent*, som oppstod i kretsen rundt den symbolistiske dikteren Verlaine fra 1886. Tidsskriftene fremmet både litterær kritikk og litterære arbeider, og hovedformålet var å utfordre den borgerlige, konvensjonelle kunstoppfatningen.

Den dekadente hovedpersonen opplever et fall fra kosmos til kaos, fra en verdipotent til en verdinivellert tilstand. Sentralt innenfor denne negative utviklingen er, hva Andersen kaller, fraværet av såkalte sentralverdier. Med sentralverdier menes det sett av normer og konvensjoner som ligger implisitt i de fleste menneskers liv og som slik danner relieff for hele den menneskelige eksistens, f.eks. Gud, humanisme, kjærlighet, ekteskap, moral, frihet etc. Summen av sentralverdiene utgjør verdifæren. I dekadanseromaner forholder hovedpersonen seg systematisk kritisk til verdifæren, og gjennom en verdipunkterende seriereaksjon avsløres sentralverdiene.

Selve fallbevegelsen i et dekadanseverk kan skildres mer eller mindre eksplisitt. Per Thomas Andersen trekker frem fire såkalte fallmarkører, som bilde på bevegelsen fra kosmos til kaos. Disse fallmarkørene fremstår enten som motiv eller som “særegenheter ved ulike aspekter ved hovedpersonen(e)s personlighet”² Bl.a. nt de “klassiske” fallmarkørene som nevnes finner vi biologisk, økonomisk, sosial og intellektuell/følelsesmessig dekadanse.

¹ Andersen (1992) s 50

² Ibid., s 214

Dekadanseromanene formulerer avviklingen fra verdifæren som et resultat av heltens refleksjoner. Men den verditomme tilværelsen som dekadenten opplever fremstår ikke som noen glad postmoderne frihetsrus, men preges snarere av isolasjon og tapserfaring og i ytterste fall solipsisme. For å unngå solipsismen kan dekadenten forsøke å opprette en eller flere prosjektverdier, dvs. verdier som skal motvirke følelsen av tomhet: "Etter hvert som verkets *problem* (dekadanseproblemet) trer fram, vil det ofte vise seg at verkets hovedperson prøver å takle problemet ved å mobilisere en motkraft, et *prosjekt*".¹ Ifølge Per Thomas Andersen dreier det seg om å konstituere virkeligheten.

Som det fremkommer av beskrivelsen ovenfor har dekadenten gjerne cerebrale trekk, og preges av overrefleksjon. Han, for det dreier seg som oftest om en mann, fremstår som fysisk passiv og intellektuelt aktiv. Erotikk står sentralt for den dekadente helt, men da primært som kilde for refleksjon. Det er blitt hevdet at noe av det mest særegne ved dekadanselitteraturen er den hyperreflekterte hovedpersonens vedvarende kretsing omkring "den cerebrale Eros".²

Stikkordsmessig kan man oppsummere dekadansen ved å si at den er kjennetegnet av en gjennomgående pessimisme, fundamental tapserfaring, livslede, dødslengsel, undergangsstemning, samt en ekstrem form for intellektuell refleksjon. Dette er i korte trekk hva dekadanselitteraturen kan sies å handle om. Men hvordan formidles så dette? Dekadente fortellere blir sagt å beskrive mer enn de forteller, og ofte mangler en narrativ rød tråd.³ Per Buvik, som trekker frem det stilistiske som ett av dekadansens særtrekk, hevder at dekadansediktere benytter...

[E]t språk og en stil som i seg selv tiltrekker seg leserens oppmerksomhet på grunn av slående detaljer, mye beskrivelse som tillegges egenverdi på bekostning av den episke sammenhengen.⁴

¹ Andersen, 1989, s 208

² Buvik, 1998,

³ Buvik, 2001, s 66 f.

⁴ Buvik (1998) s. 179

Det synes altså som om det finner sted en formell fragmentering parallelt med den innholdsmessige i fremstillingen av det dekadente univers. Per Thomas Andersen hevder at dekadansen bidrar til en av de kanskje viktigste endringene innen prosaen, nemlig den midlertidige avviklingen av utviklingsromanen. I stedet for realismens og naturalismens volumiøse og tidsmessig omfattende verk, befinner vi oss ofte med dekadanseromanen nærmere prosadiktet og øyeblikksromanen.¹

***Sult* - en forfallsroman?**

Som nevnt innledningsvis er det en rekke ytre faktorer som taler til fordel for å betrakte *Sult* som en dekadanseroman. Men også innholdsmessig er det ting som leder tankene i samme retning. Den amerikanske forfatteren Paul Auster oppsummerer heltens tilstand slik:

He remains at the bottom, and no God will come to rescue the young man. He cannot even depend on the props of social convention to keep him standing. He is rootless, without friends, denuded objects. Order has disappeared for him; everything has become random. His actions are inspired by nothing but whim an ungovernable urge, the weary frustration of anarchic discontent.²

Hva Auster peker på er sentrale elementer innenfor en dekadent tilstand. Men hvilke hendelser er det som har brakt hovedpersonen dit? Tilsynelatende er *Sult* utgått fra jeg-personens opplevelse av forfall på flere plan og Per Thomas Andersens fallmarkører blir alle aktualisert. Om romanen likevel skulle rubriseres under én hovedetikett må det være i forbindelse med biologiske- og/eller fysiologiske prosesser. Sulten konstituerer handlingen i romanen i langt de fleste partiene, og oppgis som årsak til jeg'ets bisarre innfall. I tillegg kommer at jeg-personen fremstår som utpreget nervøs, samt at han har selvmordstanker. Men også de øvige fallmarkørene aktualiseres. Hovedpersonen har tidligere hatt et fast innkomme som nå er borte, noe som kan forstås i retning av økonomisk dekadanse. Sosialt sett

¹ Se f.eks Ola Hanssons *Sensitiva Amorosa* (1887)

² Auster (1992) s. 14

utsettes også hovedpersonen for et klassemessig fall, skjønt mere korrekt vil det kanskje være å snakke om en avvikling av sosiale forbindelser. Også kjærlighetslivet preges av det generelle forfallet; Ylajali mister interessen for ham da han avslører sin situasjon. Hans høye moralske idealer svikter også etterhvert som sulten og pengemangelen blir prekær; han tar i mot penger han vet rettelig ikke er hans og han unnlater å gripe inn i moralsk kritikkverdige episoder av frykt for å miste tilgangen til mat: “Hvorfor skulde jeg risikere mit logi og mine smørogbrød ved å stikke min næse ind i familjens kjævlerier?” (126)¹ Tidvis opplever han også en form for intellektuelt forfall; han får ikke til å skrive og da hans vertinne vil ha hjelp til regnskapet blir han stående fast:

Jeg forsøkte påny å klare dette lille regnestykke, som jeg for nogen måneder siden kunde ha talt op på et minut; jeg svettet stærkt og tænkte over disse gåtefulde tal av alle kræfter og blinket eftertenksomt med øinene som om jeg studerte rigtig skarpt på denne sak; men jeg måtte oppgi det. (114)

I en artikkel av Elin Arnesen pekes det på hvordan Sult-heltens nerveestetikk knytter ham til den dekadente heltens hypersensible intellektuelle aktivitet. Det blir hevdet at hovedpersonen bruker sulten som et kunstnerisk virkemiddel... “som en forutsetning for den kreativitet som spiller seg ut innenfor romanen. Det er nervene som skal utfordres. De skal settes i en slik posisjon at de blir utgangspunkt for kreativitet. Sulten blir en betingelse for at det kan skje.”² Ut fra et slikt syn blir *Sult*-helten fremstilt som en variant over des Esseintes, den dekadente hovedpersonen i Huysmans *A Rebours* (1881), som iscenesetter sansemessige eksperimenter for å bøte på en mangel eller tomhet i tilværelsen. Likevel vil nok de fleste som har lest *A Rebours* og *Sult* vegre seg for å sette likhetstegn mellom de to hovedpersonene. Ikke bare kommer de fra to ulike sosiale klasser, men den nonchalanse og kjedsommelighet som preger des Esseintes eksperimenter, har lite å gjøre med den nødvendighet og desperasjon som ligger bak Sult-heltens sultopplevelser. Å antyde at sult-tilstanden slik den skildres i *Sult* er en oppsøkt og attraktiv tilstand fordi den skaper grobunn for

¹ Sidetallene viser til Hamsun (1963) 1890 *Samlede verker*, bind 1

² Arnesen (2001) s. 11

kunst er det, etter min mening, ikke grunnlag for å hevde. Tvert om synes teksten å invitere til å mene at sulten også fravriker hovedpersonen det kunstneriske innslaget i tilværelsen og sulten blir dermed et bilde på en grunnleggende mangel eller forfall, det være seg av sosial, økonomisk, intellektuell og kunstnerisk art. At sulten fører med seg en type tankespinn som grenser opp til hallusinasjoner har, etter min mening, lite å gjøre med kreativitet, all den tid disse fantasimessige inntrykk forblir ubearbeidet. Det er dessuten verdt å merke seg at romanen, til tross for den fragmenterte og dagbokslignende komposisjonen, er en historie av retrospektiv karakter, fortalt på en måte som mer enn antyder at den tilstand som danner grunnlag for opplevelsene er tilbakelagt. Man kan muligens hevde at det forfallet som skildres bringer stoff til forfatteren, men det er metthetsfølelsen som setter ham i stand til å dvele ved, strukturere og bearbeide materialet slik at det oppnår en kunstnerisk form. Likevel er det et viktig poeng av sultopplevelsen, til en viss grad er valgt. Hadde helten ønsket det kunne han ha forlatt Kristiania tidligere. Årsaken til at han ønsker å bli mener jeg knapt har noe konkret å gjøre med forfattervirket, men snarere bunner i en eksistensiell følelse av tomhet og savn. Å stagge sulten og å overleve blir et prosjekt i seg selv, noe som gir hovedpersonen en følelse av å kontrollere og styre sin egen tilværelse.¹

En moderne lidelseshistorie?

Jeg har ovenfor pekt på hvordan de ulike fallmarkørene alle er aktuelle i forbindelse med *Sult*. La oss nå se nærmere på én markør som i særlig grad kan tenkes å ha betydning for heltens presumptive tapserfaring, nemlig det religiøse. Rolf Nyboe Nettum peker pregnant på hvordan heltens religiøse anfektelser spiller en sentral rolle for det forfall han opplever:

¹ En interessant innfallsvinkel til *Sult* ville forøvrig ha vært å se på hovedpersonen som en sultekunstner, beslektet med Kafkas hovedperson fra novellen med samme navn. Den sentrale likhet er selvsagt at begge er kunstnere for hvem sulten spiller en sentral rolle i tilværelsen. Ulikhetene er ikke desto mindre påfallende, men likevel interessante rent komparativt: Bare for Kafkas helt er sulten å betrakte som en villet tilstand. Og mens Kafkas sultekunstner sulter for kunstens skyld, og overskrider kunsten ved å dø fordi han ikke innordner seg sin impressario, er motivene bak *Sult*-heltens manglende matinntak mere "trivielle". Og mens begge kan hevdes å leve for sin sult, er det bare sult-helten som overlever.

Den umiddelbare følelse av at denne gud på uforklarlig vis er nærværende i hans ulykker, gir SULT-heltens oppfatning av *fallet* fra en lykkelig tilværelse ned i ulykken en særegen karakter. Det er ikke begrunnet i uomgjengelige naturlover eller i sosiale forhold slik naturalistene med forkjærlighet fremstiller det. SULT-helten omfatter omverdenen og de krefter som virker i den som et mysterium.¹

For *Sult*-helten spiller det religiøse en underlig ambivalent rolle. På den ene siden søker hovedpersonen konkret å ta avstand fra Gud i form av enn rekke bl.a. sfemiske utgytelser. Men på den annen side preger det religiøse ham; både i form av den stil han velger å uttrykke seg i og den rolle han fyller. I flere lesninger av romanen trekkes det frem hvordan *Sult*-heltens tilværelse kan fungere som allusjon over både Job og Jesus lidelseshistorie.² Martin Nag er en av dem som påpeker likheten i levnetløp mellom *Sult*-helten og Kristus: "Men bak opprøret mot Gud, skimter vi offeret, - den lidende Jesus på vei mot Golgata, mot "Toppunktet" av 'Nedværdigelse'."³ Hovedpersonen føler seg prøvet av Gud, og han anroper ham uten å få svar. Han oppsøker personer, med ulik religiøs tilknytning, men opplever symptomatisk nok at disse ikke er til stede; stud. theol. Pettersen er borttreist, presten Levion er ute og skuten "Nonnen" er seilt. *Sult*-helten forsøker også å skrive et drama "Korsets tegn", som er ment å skulle ta form av et voldsomt opprør mot Gud og mennesker, men får det ikke til og oppgir prosjektet.

Likevel synes det som om den fullstendige religiøse avskrivningen lar vente på seg. *Sult*-helten verken vil, eller får til, å foreta en endelig intellektuell avvisning av gudsinstansen. Tvert om fortsetter han å henvende seg til denne. Bespottelsene vitner om et ikke minskende engasjement og er i all sin negativitet et uttrykk for et kommunikativt ønske. Hovedpersonen kommer med lengre bl.a. sfemiske utgytelser, der det mest omfattende eksemplet er å finne i "Tredje stykke". Er det så slik at denne store bl.a. sfemimonologen representerer den endelige avvisningen av Gud, slik bl.a. Lars Frode

¹ Nettum, 1970, s. 64

² Se bl.a. Nag (1965), Nettum (1970), Kittang (1984) og Larsen (2000)

³ Nag (1965) s. 304

Larsen mener? Knappt. Allerede i avsnittet som følger modifierer hovedpersonen sine utsagn: "Ak det var bare boksprog og litteratur som jeg prøvet å få godt til endda midt i min elendighet, det blev tale." (95) Dessuten er utbruddet kommet til i affekt, han kaller det selv "det vanvittige vredesutbrudd" (ss) og den følelsesmessige larmen understrekes og kontrasteres ved tekstens innledende og avsluttende ord i tilknytning til utbruddet: "stille". Det er stillhet som er rammen rundt *Sult*-heltens religiøse vredesutbrudd, noe som understreker temperamentet og spontaniteten ved det. I dekadansesammenheng avviker utbruddet med synet på hovedpersonen som reflektert og introvert ved at det snarere avslører et følelsesmessig engasjement og evne til egen innlevelse som normalt er dekadenten fremmed. Religionen avskrives ikke i *Sult*. Den spiller derimot en sentral rolle som en av de mange krefter som utfordrer hovedpersonen og som følgelig gir ham anledning til å opptre som kjempende på en scene omgitt av fiender.

En optimistisk fortelling

Heltens religiøse engasjement er dekkende for den generelle aktivitet han utøver. I motsetning til langt de fleste nordiske dekadanse-helter preges *Sult*-helten av aktivitet. Allerede åpningen av romanen peker mot bevegelse der tom. det intransitive verbet *sulte* får en aktiv funksjon. Romanen sett under ett er i tillegg preget av vedvarende vandring; helten er på evig jakt etter hhv. penger, mat og inspirasjon. Bare av og til resignerer han av fortvilelse over den prekære situasjonen, men er straks etter i gang med å finne nye muligheter. Alt i alt vitner denne evnen, og viljen, til å holde seg oppreist i en desperat situasjon om en ukuelig livslyst og optimisme.

Romanen rommer også innslag av komikk. Hovedpersonens dialoger, med seg selv eller andre, har ofte et komisk tilsnitt i den forstand at samtalene finner sted på to plan eller mellom to verdener. At jeg'et diskuterer med sitt eget moralske, overlegne jeg har vært påpekt av flere. Men jeg'ets samtaler med andre har også gjerne dette doble, ironiske oppsettet. Et eksempel er dialogen mellom *Sult*-helten og den eldre, halvblinde mannen om Happolati:

Er han ikke sjømand, Deres vært? spurte manden, og det var ikke spor av ironi i hans stemme. Jeg synes å huske at han var sjømand?

Sjømand? Om forlatelse, det må være bror De kjænder; dette er nemlig J. A. Happolati, agent.

Jeg trodde at dette vilde gjøre det av med ham; men manden gikk villig med på alt. Det skal være en flink mand, har jeg hørt? sa han, forsøkende sig frem.

En forslagen mand, svarte jeg, et dygtig forretningshode, agent for alt mulig, tyttebær på Kina, fjær og dun fra Rusland, huder, træmasse, skriveblæk...

Hehe, det var da fan! avbrøt oldingen i høi grad oplivet (21)

Det komiske i sitatet er åpenbart. Den eldre mannens høflige og deltagende konversasjon i noe som for jeg'et er ment å skulle provosere og latterliggjøre samtalepartneren går på tvers av hele samtalens intensjon. I stedet ender jeg'et opp som den provoserte og delvis latterliggjorte. At samtalen også tematiserer ensomhet, og kommunikasjon som et ønske om sosial kontakt illustrerer det komiskes betydning. Når komikken, slik som her, er ufrivillig, trukket frem av den retrospektive jeg-fortelleren så understreker det dessuten at jeg'et ønsker å formidle episoder som betoner det positive innenfor tekstuniverset.

Sult-helten viser en forbløffende evne til å se lyst på tilværelsen. De innslag av ubetinget forfall som romanen rommer, f.eks. fengselssenen fortone seg som et angrep på heltens verdisfære som blir slått tilbake. Og nettopp betegnelsen *Sult*-helten, som gjerne brukes om hovedpersonen, viser hvordan resepsjonen tenderer mot å oppfatte ham som en positiv skikkelse. Betegnelsen gir også inntrykk av at han utkjemper en kamp – en helt må nødvendigvis bevise sitt heltepotensiale i et eller annet prosjekt. Livslysten, humoren og optimismen, kort sagt, det positive innslaget i *Sult* passer dårlig overens med de tradisjonelle dekadansetekstene, og kan snarere synes som en reminisens fra den nyromantikken romanen, litteraturhistorisk, hadde sitt utspring i.

En omsnuing av kjønnsroller?

Til tross for at vi i *Sult* knapt kan sies å finne hva Per Buvik omtaler som en vedvarende kretsing omkring “den cerebrale Eros” er det likevel åpenbart at erotikk spiller en sentral rolle. Historien med Ylajali er blitt betegnet som “ein roman i romanen”¹, og Atle Kittang tolker jeg’ets fascinasjon over Ylajali som et ønske om å vende tilbake til et moderlig og trygt opphav.

Om man går god for påstanden om at Ylajali-sekvensene på det nærmeste utgjør en selvstendig del av romanen, så kan man fristes til å antyde at hovedpersonen her fremstår som en annen enn i teksten forøvrig. Ylajali er den førende part, og utgjør på mange måter Sult-heltens motsetning både økonomisk, erotisk og hva angår handlekraft. *Sult*-helten fremstår som tafatt i møtet med Ylajali, og det er hun som tar initiativet til det første kysset. Det er også hun som inviterer *Sult*-helten med inn, og det er hun som etter en tid signaliserer at han bør gå. Når hun ved en senere anledning sees på gaten sammen med en notorisk forfører kalt “Hertugen”, tolkes dette gjerne som et uttrykk for at Ylajali har havnet på skråplanet. Men hva om det er slik at Ylajali har *valgt* seg denne følgesvennen, på samme måte som hun valgte jeg’personen? Hun tiltrekkes åpenbart av det hun oppfatter som sterke, uregjerlige menn, jf. hennes interesse for det hun tror er Sult-heltens bohem-attityde i teatret hvor hun hvor hun først så ham. Den røde kjolen hun bærer idet *Sult*-helten ser henne og Hertugen sammen, signaliserer ytterligere noe av den erotiske handlekraft og vitalitet som fremkommer i skildringen av henne.

Men Ylajali er ikke alene om å fremstå som en sterk, handlekraftig og sensuell kvinneskikkelse. Også logihusvertinnen, som bestemmer over jeg’ets inntak av smørbrød og hans mulighet for tak over hodet, befinner seg i en for jeg’et overordnet posisjon. I tillegg er det mulig å lese ut av teksten en seksuell tilnærming fra vertinnen ovenfor jeg’et, som avslås, og som deretter blir besvart i form av en ydmykende forflytting. Tendensen til at jeg’et søker å unngå seksuell kontakt understrekes i hans møte med den pågående prostituerte Marie, der han ikler seg en presterolle for å legitimere sitt avslag på invitten. At kvinnene også, direkte eller indirekte, er knyttet opp mot økonomisk selvberging, og i forlengelsen av dette, tilgang på mat, er heller ikke uvesentlig innenfor *Sults* kontekst

¹ Kittang (1984) s. 41

Disse eksemplene på offensiv kvinnelig seksualitet og mannlig avholdenhet fører likevel knapt til noen form for tematisering av det cerebrale eros. Skildringen av *Sult*-heltens møter med Ylajali, og de andre kvinnene som bebor romanens univers, synes å ha en annen funksjon enn som tematisering av undertrykt seksualitet. Det virker snarere som om det skjer en omvurdering av enkelte kjønnsbestemte verdier. I *Sult* er det kvinnene som fremstår som handlekraftige, de er økonomisk uavhengige av mannen og de bruker sin seksualitet på en måte som først og fremst kommer dem selv til gode. Kvinnene benytter konvensjonelle underlegenhetsteknikker for å oppnå det de ønsker; når Ylajali hevder hun ikke ønsker å spasere alene nedover Karl Johan sent på kveld, så tjener dette som middel til å legitimere hennes ønske om å flanere sammen med *Sult*-helten. Når vertshusvertinnen ber om hjelp til å se over regnskapet og slik, indirekte, antyder at hun er mindre skikket til å legge rett sammen enn den mannlige gjesten, så er dette en måte å bringe ham i forlegenhet på. Når så hovedpersonen synes å bli utsatt for interesse og antydningssvis kurtise fra en (karikert) homoseksuell kalt "Jomfruen" er kjønnsforvirringen komplett.¹

Denne kjønnsmessige instabiliteten er et godt eksempel på hvordan tradisjonelle syn og verdier endres, et sentralt punkt innen dekadanselitteraturen. Men vel så viktig er det å spørre seg om hvordan de klassiske fordommene brister og hvordan hovedpersonen forholder seg i ettertid. For det første er det klart at det ikke er refleksjon som bringer frem den kjønnsmessige forvirringen, men snarere de handlinger han utsettes for. Det finner heller ikke sted noen konkret refleksjon i etterkant, bare taushet. I *Sult* skildres ikke en averotisert tilværelse, snarere tvert i mot: "Gaten var en sump som hete dunster steg op av" (75). Men erotikken er av et annet slag enn hva konvensjonene tilsier; den er dels pervertert som i skildringen av logihusvertinnens kikker-ektemann, dels bare kjønnsmessig turnert. For hovedpersonen tjener den likevel som et uromoment; ikke i kraft av sitt fravær, slik tilfellet i de tradisjonelle dekadansetekster ville vært, men i kraft av sitt forvirrende nærvær.

¹ Breteig (1972)

Markedets pris for tankens frihet

Som det fremkommer i en artikkel av Einar Eggen er det *ytre* faktorer som i all hovedsak tjener til å influere helten. Han savner ting og ergo får de stor betydning for ham. Han opplever en manglende kontroll over ting, jf. blyanten som mangler når inspirasjonen kommer, portnøkkelen som mangler og fører ham til husvillearresten, lys som mangler etc. Det er dessuten verdt å merke seg at mangelen på penger og problemet med å omsette sin litteratur på markedet faktisk synes å utgjøre heltens grunnleggende problem.

Det er ikke vedvarende refleksjon som bringer jeg-personene ut i tomhet og desperasjon.

Hans refleksjoner er ikke av en slik systematisk karakter at de fører til endelige, avsluttende konklusjoner. Hans tankevirksomhet er spredt, og hans valg av tema er temmelig tilfeldig:

Så gav jeg mig til å søke efter et bestemt spørsmål jeg kunde behandle, en mand, en ting å kaste mig over, og jeg kunde ikke finde noget. Under denne frugtesløse anstrængelse begyndte det igjen å komme uorden i mine tanker, jeg følte hvordan min hjerne formelig slog klik, mit hode tømtes, tømtes, og det stod tilsist let og uten indhold tilbake på mine aksler. Jeg fornam denne glanende tomhed i mit hode med hele legemet, jeg syntes mig selv uthulet fra øverst til nederst. (24)

Hva han skriver om later ikke til å være viktig, det vesentlige synes å være hvilken pris han kan oppnå for det skrevne. John Brumo er i sin avhandling inne på hvilket reservoar av bilder og metaforer handel og penger er innenfor Hamsuns univers, og også i *Sult*.¹ Det er heller ikke uvesentlig at hovedpersonen i *Sult* tilhører de nederste sosiale sjikt, samtidig som han bedriver litterær virksomhet drevet av pragmatiske motiver. I motsetning til den typiske nordiske dekadanselt, slik vi bl.a. finner ham hos Garborg, Herman Bang og Tryggve Andersen, befinner Sult-helten seg ikke i en økonomisk situasjon som gir ham anledning til å drive systematisk eksistensiell refleksjon. Til sammen tegner det seg et bilde av et menneske som etter beste evne forsøker å tilpasse seg et markedsliberalistisk samfunn, men som ikke får det til og faller utenom. Det er verdt å merke

¹ Se John Brumo *Modernitet og historisitet i norske 1930-tallsromaner*, s 149

seg at avslutningen på romanen ikke består i heltens litterære gjennombrudd, men at han seiler bort som jungmann på et skip. Sulten helten opplever å måtte betale markedets pris for sitt ønske om integritet og en selvstendig kunstnergjærning.

Sult som behersket stemningskunst?

Innenfor forskningslitteraturen omkring *Sult* er det tradisjon for å hevde at handlingen er knyttet opp til heltens sulteperioder.¹ Når han er mett, beskrives han ikke. Av dette fremgår det at fremstillingen er elliptisk og at sultfrekvensene prioriteres på bekostning av en fullstendig episk skildring av heltens bevegelser over et lengre tidsrom.² Denne fragmentariske fremstillingsformen har likheter med dekadanseromanenes preferanse for øyeblikksskildringer og episodiske hendelser.³ Likevel er dette, etter min mening, behersket stemningskunst. Ikke nok med at den innledende seksvensen røper hendelsenes avsluttethet og “avslører” utfallet av heltens kamp mot sult og pengenød, i tillegg kommer at romanen ytterligere tre ganger bringer oss som lesere tilbake til et slags nullpunkt, et utgangspunkt og en trygg platform i kraft av bruken av overskrifter. Ved å dele teksten inn i fire stykker synliggjør den redigerende instansen seg; det skapes ro og, ikke minst, avstand mellom de intense sult-periodene. Romanen svarer på mange måter til hovedpersonens ønske om å fremstå kontrollert og behersket; teksten er velkomponert, gjennomstrukturert og preget av en behersket fortellerstemme.⁴

Sult har urettmessig blitt knyttet til “stream-of-consciousness” teknikken.⁵ Feiltagelsen er betegnende nok for det sterke fokus som er rettet mot individets tanker og handlinger, samt for den sterkt suggestive fortellingsmåten. Det er viktig å være oppmerksom på skillet mellom innhold og fremstillingsform mht. *Sult*. Hamsuns egen programuttalelse i artiklene “Det ubevidste sjæleliv” og “Psykologisk litteratur” fra 1890 tar i all hovedsak for seg en litterær innholdsside. Fokuset på individet, individuelle følelser og stemninger trengte ikke nødvendigvis å resultere i en radikalt ny skrivemåte, og det gjorde det heller ikke hos Hamsun. *Sult* er ikke formelt sett vesensforskjellig fra

¹ Se bl.a. Eggen (1966) s. 56

² Se bl.a. Kittang (1984) s. 36 f.

³ Jf. Buvik (2001) s. 66 f.

⁴ Se bl.a. Nyboe Nettum (1979), s. 61 f. og Kittang (1984), s.

⁵ Se Eggen (1966) s. 55 og McFarlane (1956)

Hamsuns øvrige jeg-romaner, men innholdsmessig er individfokuseringen aldri senere så sterk og intens og det øvrige persongalleri skjøvet så sterkt i bakgrunnen.¹ Heller aldri senere setter Hamsun seg fore å skildre et individ i en så direkte livstruende situasjon, selv om tilværelsen i mange av hans senere romaner kan fortone seg mangelfull, ja, til og med tom.²

Sult og dekadansen: et forsøk på oppsummering

Til tross for at *Sult* aktualiserer langt de fleste av de fallmarkørene Per Thomas Andersen trekker frem, vil jeg likevel være forsiktig med å kalle den for en dekadanseroman. Romanen gir ikke til kjenne noen direkte verdinivellering enn si opprettelse av nye prosjektverdier. Det er ingen avviklings-, men snarere en utviklingsroman, noe som varsles allerede i første setning der det røpes at hendelsene er av retrospektiv karakter. Romanen som sådan forteller oss at jeg'et har maktet å overvinne skrivevegringen og av dette forstår vi at også sulten er temmet.

Sult er likevel en forfallsroman. Det er en roman der det sosiale og ytre forfallet er udiskutabelt. Lars Frode Larsen hevder at *Sult* fra en side "... er et verk om avvikling og oppløsning av personligheten – fysisk, psykisk, sosialt, moralsk og kunstnerisk. [...] I den "fallende kurve" med døden som potensielt endepunkt skildres det hvordan oppløsningstendensene får stadig større overtak."³ Den ytre verden blir, resepsjonsmessig, gjerne omtalt som kald, likegyldig, angstfull, tom og hard. Hovedpersonen er en intellektuell. Men han er ingen hjernehelt, snarere en fantasielt i den forstand at han lar de rådende verdier bestå og skaper illusjoner i tillegg. Sult-helten forholder seg bare i liten grad reflekterende til det som skjer. Hans medium er fantasiens og ekstasens, følelsenes organ. Hans prosjektverdi etableres

¹ Stempelet som modernistisk er gitt i ettertid. Da romanen utkom i 1890 vakte den stor oppmerksomhet, men ble ikke ansett som så "ny" som det i dag er vanlig å hevde. Walter Baumgartner skriver om dette, i tillegg til at han som den eneste har nevnt romanen som en "samtidig" av Huysmans (Baumgartner 2000: 55 f.)

² Jf Kittangs *Luft, vind, ingenting* (1984) der han påviser en slik desillusjonstematikk i flere av Hamsuns romaner (inkludert *Sult*) og Tiemroth (1974) som gjør noe av det samme i forhold til hele det episke forfatterskapet.

³ Larsen (2000), s. 279 f.

ikke, den er i kraft av å være det opplevende, følende, observerende, tenkende menneske som han er.

Sult preges av optimisme, livsvilje og humor midt oppe i en prekær, livstruende situasjon. Det er mao. en behersket livslede, fremstilt i fire akter vi opplever i romanen. *Sult* fremstår på mange måter som et forsøk på å skrive en dekadanseroman. Samtidig er boken sterkt forankret i både en realistisk virkelighetsoppfatning hvor status og økonomi er bestemmende for jegéts utvikling, og en moderne individsoppfatning, med vekt på enkeltindividets følelser og sansninger. I sum ender boken opp med å være noe helt nytt som ikke naturlig hører hjemme i noen av de av nevnte grupperinger.

Sult fremstår på mange måter som et motsvar til dekadanselitteraturens innadvendte, pessimistiske og morbide trekk. Romanen viser en nervøs, hardt prøvet intellektuell som opplever at verden og omgivelsene går ham i mot. Redningen er fantasien, ikke det den frembringer av kunst i ettertid og datid, men selve imaginasjonskraften og evnen til å se frem mot bedre tider. Jeg-personen kjemper ikke mot (abstrakte) begreper, men mot ting! Hans desperate situasjon er bunnet i mangel på penger. Hans manglende økonomisme inkomme gjør han i perioder husløs, uten mat og uten anledning til frembringe den ro som er betingelsen for litterært arbeide. I en verden hvor penger er en nødvendighet er *Sult*-helten prisgitt tilfeldigheter. *Sult* representerer ikke så mye kulturkritikk, som litterær kritikk. Det er en etablert sannhet at Hamsun med romanen ønsket å opponere mot de rådende litterære idealer, noe som vanligvis forstås som en realistisk/naturalistisk skrivemodus. Men *Sult* kan også ses på som en avstandstagen til en annen type litterært eksperiment, nemlig dekadansen. Hamsun skriver seg også bort fra den type innovativ litteratur som dekadansen kan sies å utgjøre, og slik sitt befester romanen i enda sterkere grad Hamsuns ønske om å formgi noe radikalt nytt. Og det nye fremstår i fokuset på enkeltindividets ensomhet, i byens likegyldighet, i Guds fjernhet – kort sagt, i det som skulle komme til å gjelde som noen av modernismens hovedanliggender.

Romanen kan leses som en, indirekte, ironiserende kommentar omkring dekadanselitteraturens tankemessige fattigdom. *Sult* viser reell fattigdom. Hovedpersonene i dekadanselitteraturen fremstår som bl.a. serte dandyer, anti-helter og hjernehelter, mens *Sult*-helten kjemper, og vinner, en faktisk kamp på liv og død. Hans kamp er reell,

Knut Hamsuns Sult (1890) - Et eksempel på dekadanselitteratur?

ikke inne i hans eget hode og hans flanering er ingen dandy-lignende aktivitet, men en dyd av nødvendighet for han har ikke noe sted å gå. Knut Hamsuns *Sult* kan sies å dreie seg om ytre forfall, men indre vekst og boken virker i så måte nærmest å betegne det motsatte av hva jeg har latt ligge til grunn for begrepet dekadanseroman.

Litteraturliste:

- Andersen, Per Thomas (1989): *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, Aschehoug
- Arnesen, Elin (2001): "Motskrift" nr 2, arbeidstidsskrift for NTNU
- Arntzen, Even (m.fl.) (red.): *Hamsun i Tromsø II. Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999*, Hamsun-Selskapet
- Auster, Paul (1992): *The Art of Hunger. Essays, prefaces, interviews*. Sun & Moon Press
- Baumgartner, Walter (1997): *Den modernistiske Hamsun. Medrivende og frastøtende*, Gyldendal Norsk Forlag
- Breteig, Byrge (1972): "Det erotiske i *Sult*", *Edda*, hefte 6, s 329- 335
- Brumo, John (2001): *Modernitet og historisitet i norske 1930-tallsromaner*
- Buvik, Per (2001): *Dekadanse*, Pax Forlag A/S
- Dvergsdal, Alvhild (red.) (1998): *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*, LNU
- Hamsun, Knut (1962) 1890: *Sult*, Gyldendal
- Hamsun, Tore (red.) (1960): *Paa Turné. Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun*, Gyldendal
- Humpál, Martin (1994): "Hamsun merkvverdige klokkeslett. Privat og offentlig tid i "*Sult*" , "*Mysterier*" og "*Pan*"" i "Norsk Litterær Årbok", ss 125-136, 1994
- Kittang, Atle (1984): *Luft, vind, ingenting. Ein studie av Hamsuns desillusjonsromaner frå Sult til Ringen sluttet*, Gyldendal Norsk Forlag
- Larsen, Lars Frode(2000): *Radikaleren. Hamsun ved gjennombruddet*, Gyldendal
- Mennemeier, Franz Norbert (1985): *Literatur der Jahrhundertwende I. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*, Peter Lang
- Nag, Martin (1965): "Sult" – en Messias-roman? i "Kirke og kultur", 70. bind, s. 299-304
- Nettum, Rolf Nyboe (1970): *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*, Gyldendal Norsk Forlag: Oslo
- Næss, Harald (1994): *Knut Hamsuns brev 1879-1895*, Gyldendal Norsk Forlag
- Pykett, Lyn (ed.) (1996): *Reading fin de siècle fictions*, Longman
- Rottem, Øystein (1979): *Søkelys på Knut Hamsuns 90-årsdikning*, Universitetsforlaget

Knut Hamsuns Sult (1890) - Et eksempel på dekadanselitteratur?

Tiemroth, Jørgen E. (1974): *Illusionens vej. Knut Hamsuns forfatterskap*