

Følelsene av *Sult*

En analyse av Knut Hamsun og Martin Ernstssens tegneserieroman *Sult* (2019) med surrealisme og affektiv narratologi som innfallsvinkel

Birgit Folkedal Hajem



NOR4091 – Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet
30 studiepoeng

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultetet

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2023

Følelsene av *Sult*

En analyse av Knut Hamsun og Martin Ernstsens tegneserieroman *Sult* (2019) med surrealisme og affektiv narratologi som innfallsvinkel.

© Birgit Folkedal Hajem

2023

Følelsene av *Sult*. En analyse av Knut Hamsun og Martin Ernstsens tegneserieroman *Sult* (2019) med surrealisme og affektiv narratologi som innfallsvinkel.

Birgit Folkedal Hajem

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Grafisk senter, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven undersøker jeg hvordan de emosjonelle og surrealistiske aspektene er fremhevet i Knut Hamsun og Martin Ernstsens tegneserieroman *Sult* fra 2019.

Tegneserieromanen er en adaptasjon av Hamsuns klassiker, *Sult*, fra 1890. Med affektiv narratologi og surrealisme som teoretisk innfallsvinkel gjør jeg en nærlesning av tegneserieadaptasjonen. Jeg vurderer adaptasjonen som et selvstendig kunstverk, men nærleser og sammenlikner også med forelegget og tidligere analyser av *Sult* for å analysere de surrealistiske og emosjonelle aspektene.

Oppgaven består av en teoridel der jeg vil redegjøre for relevant teori om modernisme og surrealisme, Hamsuns syn på litteraturen rundt 1890, tegneserieromanen *Sult* som adaptasjon og multimodal tekst, samt affektiv narratologi. Den teoretiske innsikten vil bli benyttet i analysen som består av fire kapitler. I kapittel 1 i analysen presenterer jeg *Sult* som roman og tegneserieroman. I kapittel 2 argumenterer jeg med utgangspunkt i affektiv narratologi for hvordan sulttilstanden fungerer som en indre påvirkning, og hvordan byrommet i Kristiania fungerer som en ytre påvirkning, på normaliteten i det emosjonelle livet til hovedpersonen. I kapittel 3 baserer jeg meg på Antonio R. Damasio's kategorisering av emosjoner, i primær- og sekundærfølelser, for å kategorisere hovedpersonens atten ulike formskifter i tegneserieromanen, og hvordan disse igjen kan knyttes opp mot ulike teorier innen både affektiv narratologi og surrealisme. I siste kapittel analyserer jeg surrealistiske aspekter ved tegneserieromanen med bakgrunn i surrealismens interesse for insekter, drømmer og automatskrift. På denne måten belyser jeg, med fokus på tegneserieromanen, aspekter ved både forelegget og tegneserieromanen som kan leses surrealistisk, samt hvordan emosjonene er organiserende for fortellingens struktur.

Forord

I arbeidet med masteroppgaven har jeg til tider kjent meg igjen i skriveprosessen til *Sult*-helten: «Et par korte setninger kom istand med stort besvær, et snes fattige ord som jeg pinte frem med vold og makt», «Jeg ble trett. Mitt hode var tomt, jeg orket ikke mer» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 124-125). Andre ganger har skrivingen gått så det suser: «Plutselig faller det meg inn en eller to gode setninger. Fine språklige lykketreff som jeg aldri hadde funnet make til», «Jeg er reddet», «Dette er det beste jeg har skrevet!» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 46). I arbeidets opp- og nedturer er det flere mennesker som har støttet meg, og som jeg gjerne vil takke:

Først og fremst takk til min veileder Elisabeth Oxfeldt for gode faglige samtaler, engasjement, tålmodighet og råd i arbeidet med oppgaven. Gjennom din kunnskap har du gitt meg motivasjon og nye ideer og tanker som har hjulpet meg i skriveprosessen.

Takk til mine fantastiske venner og familie for støtte, heiarop, og for at dere har gitt meg gode pauser fra skrivingen.

Takk til Vilde, Victoria og Henriette for gjennomlesning og korrekturlesning.

Til slutt en takk til mamma, som gjennom masterskrivingen og studieløpet har lest, diskutert, engasjert og støttet.

En lærerik studietid med fine mennesker er forbi. Nå venter en ny hverdag.

Innholdsfortegnelse

1 INNLEDNING	1
1.1 Presentasjon av prosjekt og problemstilling	1
1.2 Tidligere forskning	2
1.3 Begrunnelse av prosjekt	4
1.4 Metode og avgrensning	5
2 TEORETISK UTGANGSPUNKT	7
2.1 Modernisme og surrealisme	7
2.2 Hamsun om litteraturen rundt 1890	9
2.3 Fra roman til tegneserieroman, adaptasjon og modaliteter	11
2.4 Affektiv narratologi	13
3 ANALYSE	18
3.1 Sult som roman og tegneserieroman	18
3.2 Normaliteten i <i>Sult</i>	21
3.2.1 Sult som bakgrunnsemosjon og dens virkning på normaliteten	21
3.2.2 Omgivelsenes innvirkning på normaliteten	23
3.3 Affektens virkning på tegningene	25
3.3.1 Gul, boblende og glad	26
3.3.2 Knud Pedersens illrøde sinne	29
3.3.3 Avsky ved det gusjegrønne	33
Knud Pedersen som gusjegrønn hund	33
En slimete og gusjegrønn snegle	35
Dobbeltgjengeren som gusjegrønn larve	36
3.3.4 Den blå skammen	38
3.3.5 Identitetsoppløsning ved fysisk oppløsning	39
3.4 Surrealistiske insekter, drømmer og skrifter	42
3.4.1 Insektsmotivet i <i>Sult</i>	42
3.4.2 Knud Pedersens fargerike feberdrøm	44
3.4.3 Det skriftlige i <i>Sult</i>	46
Fire skrivescener i tegneserieromanen	46
Sult- boken om sin egen tilblivelse	49
4 AVSLUTNING	51
5 LITTERATURLISTE	54

1 INNLEDNING

1.1 Presentasjon av prosjekt og problemstilling

I november 1888 blir det anonymt publisert en tretti siders tekst i det danske tidsskriftet *Ny jord*. Dette omtales i dag som «*Sult*-fragmentet». Teksten vekket stor oppsikt, men det var først ett og et halvt år senere, i juni 1890, at Knut Hamsun utga *Sult* på P. G. Philipsens Forlag, et avantgarde forlag (Kirkegaard, 1975, s. 113). Siden *Sult* først ble utgitt i 1890, har det blitt utgitt flere ulike versjoner. Sist mellom 2007 og 2009 ble det utgitt en ny og utvidet versjon av *Samlede verker* bestående av 27 bind av Hamsuns tekster. Stadig er det forfatterens siste autoriserte utgave fra *Samlede verker* fra 1934 som har blitt stående som *Sult*-versjonen vi kjenner i dag, selv om vi i nyere utgaver kan finne språklige revideringer for å især modernisere språket (Bjørkøy & Dingstad, 2007, s. 264).

Det finnes ulike versjoner av Hamsuns roman *Sult*, og etter hvert som romanen etablerte seg som en klassiker, har det også dukket opp adaptasjoner, både ved film, teater og som tegneserie.¹ Henning Carlsens filmatisering fra 1966 har blitt en velkjent adaptasjon, spesielt etter at skuespiller Per Oscarsson vant pris under filmfestivalen i Cannes for sin hovedrolle. Senest i november 2023 var det premiere på Jan Vardøens film *Sult 2020*, hvor historien om *Sult*-helten er satt til pandemien. I 2019 satte Riksteateret opp *Sult* med Anders T. Andersen som regissør. *Sult* som tegneserie ble først gjort av undergrunnstegneren Robert Thom Karlsen i 1979 som en én-siders parodi. Adaptasjonen ble publisert i en tegneserieutgave av Gateavisa. I tillegg har Steffen Kverneland adaptert *Sult* og utgitt en to-siders parodisk versjon. *Sult 1890 1.ste del* og *2.den del* er utgitt i album fire av Kvernelands serie *Amputerte klassikere* der han fremstiller kjente verk med humor og satire.

Den siste og største tegneserieadaptasjonen av *Sult*, utkom i 2019 på Minuskel forlag der både Knut Hamsun og Martin Ernstsens er oppført som forfattere.² På over to hundre sider brukes både tekst og tegning for å fortelle historien som Hamsun skrev 129 år tidligere. Det er Ernstsens tegneserieadaptasjon av *Sult* som er utgangspunktet for min oppgave. Boken høstet

¹ Jeg omtaler *Sult* som en roman for å tydeliggjøre skillet mellom Hamsun sin utgivelse i 1890 og tegneserieadaptasjonen av Ernstsens. Dette til tross for at Hamsun selv ikke ville omtale *Sult* som en roman, men anså boken heller som fire stykker om sultens påvirkning på mennesket (Kirkegaard, 1975, s. 102)

² I september 2023 utkom tegneserieadaptasjonen *Sult* av Ernstsens på nytt. Rettighetene til boken tilhører nå Gyldendal Norsk Forlag, og boken er nyutgitt på forlaget. Det har blitt gjort små endringer på tegninger. Det er også satt inn sidetall. Sidehenvisningene i analysen vil samsvare med sidetallene i nyutgivelsen til Gyldendal Norsk Forlag, selv om analysen er basert på 1. utgave fra Minuskel Forlag som ikke har sidetall.

gode kritikker og ble premiert med Brageprisen i kategorien «Åpen klasse: Bildebøker for voksne og barn». Juryen begrunnet prisen med følgende uttalelse:

Skildringene av hovedpersonens liv er gjort med et dypt alvor, men samtidig er humoren aldri langt unna. I denne boken utnyttes tegneseriemediet til sitt fulle. Martin Ernstsens veksler mellom tidsriktige miljøskildringer fra Kristiania til fargerike feberfantasier i mer surrealistisk uttrykk (Brageprisen, 2019).

Juryen vektlegger nyttiggjøringen av tegneseriemediet, samtidig som de vektlegger Ernstsens surrealistiske uttrykk. Det surrealistiske går også igjen i flere av anmeldelsene. Blant annet skriver anmelder Harald Fossberg i Aftenposten: «Samtidig viser Ernstsens en lekenhet som kler stoffet, særlig når han utnytter tegneseriemediets særegne egenskaper og strekker grensene forbi litterær realisme og inn i feberaktige fantasier» (Fossberg, 2019). Fossberg påpeker også hvordan Ernstsens bruker tegneseriemediet for å skildre de brå overgangene i humør hos hovedkarakteren (Fossberg, 2019). Ernstsens selv påpeker tegneseriens egnethet for å skildre hovedkarakterens indre, og for skape et surrealistisk uttrykk. I et intervju i Dagens Næringsliv sitt magasin, D2, uttaler han: «Tegneseriemediet egner seg godt for å fremheve hovedkarakterens indre liv – det blir lettere å trekke inn surrealistiske sekvenser, bruke overdrivelser, slippe å si ting med ord» (Ernstsens i Vikas, 2019). I det samme intervjuet sier Ernstsens:

Det er så mange fine setninger og gode vendinger i romanen, og det kunne derfor blir fristende å ta med mye tekst. Jeg forsøkte å stritte imot og få inn ordløse sekvenser. Det som er mest *far out* i tegneserien, er inspirert av passasjer i boken, som hvordan hovedkarakteren forvandler seg til en hund, en annen karakter til en larve. De surrealistiske aspektene har fått mer plass i min adaptasjon (Ernstsens i Vikas, 2019).

I tegneserieromanen *Sult* finner vi emosjonelle og surrealistiske aspekter som er fremhevet på en annen måte enn i romanen *Sult*. På bakgrunn av dette vil jeg derfor undersøke: *Hvordan fremhever Ernstsens de emosjonelle og surrealistiske aspektene i tegneserieadaptasjonen av Knut Hamsuns Sult?*

1.2 Tidligere forskning

På tross av Ernstsens suksess med tegneserieadaptasjonen av *Sult*, finnes det ut fra mine undersøkelser ingen litterære analyser av tegneserien, men det eksisterer flere anmeldelser og omtaler. Forskingen som er gjort på tegneserien, er masteroppgaven «En ny inngang til gamle klassikere» skrevet av Eline Sverdrup Lund i 2022. Masteren har en didaktisk

tilnærming hvor formålet er å undersøke hvordan tegneserieadaptasjonen av *Sult* kan reaktualisere og fornye Hamsuns utgave fra 1890 i norskfaget i skolen.³

Det finnes utallige analyser av *Sult* i Hamsun-forskningen, men i denne gjennomgangen av tidligere forskning, vil jeg nøye meg med et utvalg som har særlig relevans for min problemstilling. I boken *Litterære kretsløp* fra 2017 skriver Ståle Dingstad om romanen *Sult* med et bokhistorisk perspektiv. Han belyser tekstlige endringer i de ulike versjonene og utgivelsene av *Sult*, samt hvem som har utført disse endringene. Dette gir en innsikt i det litterære forelegget som tegneserien er basert på.

I 2015 utgav Peer E. Sørensen boken *Hamsuns Sultekunstner*, der han leser *Sult* ut fra et surrealistisk perspektiv. Gjennom forskning og formidling gjør Sørensen en sonderende lesning som fremhever kunstneriske grep som blir sentrale strømninger i kunsten på 1900-tallet (Sørensen, 2015, s. 19). Selv om Sørensen skriver om romanen og ikke tegneserien, vil jeg i analysen lene meg på hans forskning for å belyse surrealistiske trekk ved romanen og sammenligne den med Ernstsens tegneserieadaptasjon. Det har også blitt skrevet en masteroppgave «Hamsun og surrealismen. En analyse av *Sult*, *Mysterier* og *Pan*» av Hilde Tjensli fra 2007 som undersøker Hamsuns tidlige forfatterskap med surrealismen ut fra temaene drøm, rus og kunst.

Per Thomas Andersen gjør en lesning av *Sult* i boken *Fortelling og følelse* fra 2016. Boken er en innføring i affektiv narratologi som teoretisk felt, som baserer seg på Patrick Colm Hogans begrepsutvikling innenfor affektiv narratologi. Andersen gir ingen fullstendig analyse av *Sult*, men ved å ta utgangspunkt i en fokusscene, henholdsvis møtet mellom *Sult*-helten og Ylajali, trekker Andersen inn begreper fra det teoretiske feltet for å eksemplifisere hvordan teorien kan benyttes.

Hverken Kvernelands eller Karlsens satiriske adaptasjoner av *Sult* har blitt analysert, men det er gjort andre adaptasjonsanalyser av *Sult* som både teater og film. Eksempelvis Peter Kirkegaards bok *Sult: fra bog til film* fra 1988, der han introduserer Carlsens filmadaptasjon av *Sult* fra 1966, eller Christopher Messelts masteroppgave «*Sult* som film- Hamsun og adaptasjon» fra 2016 som også tar for seg Carlsens filmadaptasjon og hvordan filmmediets særegne fortellermuligheter åpner for nye lesninger av verket. I artikkelen «Knut Hamsuns *Sult* på scenen» fra 2020 tar Zsófia Domsa for seg fire sceniske adaptasjoner av *Sult*.

³ Masteroppgaven oppdaget jeg da prosjektet med tegneserieadaptasjonen av *Sult* var oppstartet. Denne oppgaven er ikke tilgjengelig på NTNU sine sider. Jeg har vært i kontakt med NTNU for å se om det er mulig å få tilsendt ett skiftelig eksemplar, men det trykker de ikke lenger. Jeg har også prøvd å kontakte forfatteren selv uten hell. Dette har gjort det umulig for meg å gå i dialog med forskningen og funnene fra oppgaven.

De nevnte eksemplene stiller seg i en lang rekke av *Sult*-forskere, som Aasmund Brynildsen, Einar Eggen, Rolf Nyboe Nettum, Øystein Rottem og Atle Kittang. Flere av deres analyser av romanen *Sult* vil bli brukt i analysen for å belyse forskjeller og likheter mellom romanen og tegneserien.

1.3 Begrunnelse av prosjekt

Begrunnelsen for prosjektet er todelt med utgangspunkt i det surrealistiske og det emosjonelle. Surrealismen som en avantgardistisk kunst- og tankeretning ble etablert da André Breton utga *Manifeste du surréalisme* i 1924, på norsk oversatt til *Første surrealistiske manifest*. I manifestet definerer Breton surrealisme som: «Ren psykisk automatisme som middel til å uttrykke muntlig eller skriftlig eller på hvilken som helst annen måte tankens egentlige virkemåte. Tankens diktat, unndratt enhver fornuftskontroll og enhver estetisk eller moralsk beskjefteigelse» (Breton, 1980, s. 107). Det sentrale ved surrealismen er at tankene skal flyte fritt, uten begrensinger av rasjonalitet og et behov for forutsigbarhet. Det er det ubevisste i menneskesinnet som skal komme til overflaten.

I det *Første surrealistiske manifest* skriver Breton om en egen opplevelse av en uavbrutt tankestrøm løsrevet fra hans egen selvkontroll. I den forbindelse har han en fotnote hvor han sammenligner sin egen opplevelse med hovedkarakteren i *Sult*, og hvordan Hamsun i romanen: «[...] lar denne type åpenbaring som hjemsoekte meg, være avhengig av sterk sult [...]» (Breton, 1980, s. 105). De surrealistiske aspektene blir trukket frem i omtale av *Sult* som tegneserie, samtidig som romanen *Sult* blir trukket frem i manifestet i det *Første surrealistiske manifest*.

Det indre følelseslivet til hovedpersonen er et annet aspekt ved tegneserieadaptasjonen av *Sult*. I samfunnet er det et økende fokus på emosjoner, følelser og psyken, og innenfor litteraturforskningen er det utviklet et begrepsapparat innenfor fagfeltet om affektiv narratologi. Affektiv narratologi kan forstås som læren om hvordan karakterenes sinnsbevegelser skaper og driver en fortelling. Begrepsapparatet sier noe om hvordan affekter skaper forløpsmønstre. Per Thomas Andersen skriver: «Jegets affekter er ofte like viktige som ytre hendelser når det gjelder å drive fortellingen fremover» (Andersen, 2016, s. 190). Når vi leser om affektive reaksjoner hos karakterer, kan det bære preg av mangel på kontroll og rasjonalitet. Surrealister streber etter å unngå kontroll og det rasjonelle, nettopp for å få en høyere innsikt. Derfor er det hensiktsmessig å se nærmere på affektiv narratologi og surrealisme i sammenheng i en analyse av Hamsuns og Ernstsens *Sult*.

Begrunnelsen for den teoretiske innfallsvinkelen med affektiv narratologi og surrealisme er sammensatt. For det første vektlegger anmeldere, juryen for Brageprisen og Ernstsens selv det surrealistiske i omtalene av tegneserien. Ernstsens trekker også frem det følelsesmessige i sine omtaler av tegneserien *Sult*, og som det står på bokens bakre ytterperm: «I denne tegneserieadaptasjonen går Martin Ernstsens videre i å utforske den menneskelige psyken [...]» (Hamsun & Ernstsens, 2019). For det andre er affektiv narratologi et relativt nytt felt innenfor litteraturforskningen, og ønsket er at min analyse skal integrere tegneserien som sjanger innenfor affektiv narratologi og mulighetene teorien har som forskningsfelt. Bruken av affektiv narratologi på en tegneserie vil utvide bruken og nytten av begreper som Hogan og Andersen har utviklet. Etter undersøkelser og søk jeg har foretatt meg, finner jeg ingen analyser av tegneserier der affektiv narratologi blir benyttet som teoretisk innfallsvinkel. Det nærmeste er Kamilla Kruge Nossens masteroppgave: «En affektiv reise gjennom ord og bilder i Sesam sesam (2017) av Gro Dahle og Kaia Dahle Nyhus» (2021). For det tredje er tegneserien en sjanger som først de siste ti-årene har fått større fotfeste i litteraturen. Ved å benytte etablerte teorier innenfor litteraturforskningen og vie plass til tegneserien i en masteroppgave, håper jeg at det kan bidra til å vekke interesse for sjangeren og mulighetene den innehar, slik at tegneserien kan bli en integrert og likeverdig del av litteraturforskningen. For det fjerde vil en analyse av Ernstsens tegneserieadaptasjon kunne kaste nytt lys over det litterære forelegget, Hamsuns *Sult*.

Egeninteressen for tegneserie som sjanger er stor, og jeg synes det er spesielt interessant hvordan man kan overføre eldre og nyere klassikere inn i et tegneserieformat. Will Eisner var en foregangsperson på dette feltet da han utgav en tegneserieadaptasjon av *Moby Dick* (1998) og *Fagin the jew* (2003), som er en adaptasjon av *Oliver Twist*. Av det som anses som litterære klassikere i Norge, har flere tekster blitt adaptert til tegneserieformatet. Deriblant Henrik Ibsens *Peer Gynt* (2014) av David Zane Mairowitz og Geir Moen. *Sofies verden* (2022-2023) av Jostein Gaarder har også blitt adaptert av franske Vincent Zabus. Tegneserie som felt er i utvikling, og vi ser stadig adaptasjoner av klassikere og andre former for historiefortelling i tegneserieformat, samt en større anerkjennelse for utgivelsene.

1.4 Metode og avgrensning

For å kunne svare på problemstillingen, vil jeg i analysen foreta en nærlesning av Hamsun og Ernstsens *Sult*. Jeg vil også trekke inn romanen *Sult* for å vise forskjeller og likheter, og for å kunne si noe om tegneseriens fremstilling av *Sult*-helten og hans liv.

I kapittel 2 skal jeg gjøre rede for teoretiske perspektiver som er relevante for

analysen. Jeg vil gjennomgå modernisme og surrealisme som litteraturhistorisk kontekst, samt Hamsuns syn på litteraturen rundt 1890. Videre vil relevant teori knyttes til tegneserie som sjanger, og modaliteter og adaptasjonsteori vil bli presentert. Til slutt i kapittel 2 vil jeg redegjøre for affektiv narratologi som analysemetode, samtidig vil jeg presentere relevante begreper for analysen.

I kapittel 3 av oppgaven vil det bli gjort en analyse på bakgrunn av de teoretiske innfallsvinklene for å svare på problemstillingen. Først vil jeg presentere *Sult* som verk og gå nærmere inn på mediespesifikke endringer i overføringen til tegneserieformatet, samt Ernstsens kunstneriske valg som forfatter. I kapittel 2 av analysen vil *Sult*-heltens normaltilstand bli kommentert. Her vil jeg forklare hvordan man kan lese sulttilstanden som en indre påvirkningskraft, og byrommet som en ytre påvirkningskraft på normaliteten i *Sult*. Dette er relevant for å kunne si noe om de emosjonelle skiftene som jeg vil beskrive nærmere i kapittel 3 av analysen, affektens virkning på tegningene. I tegneserien endrer hovedpersonen form ved atten anledninger. Disse har jeg kategorisert ut ifra Antonio R. Damasio's inndeling i primær- og sekundærfølelser. Ut fra hans inndeling har jeg utformet kategoriene: glede, sinne, avsky og skam. I tillegg har jeg en femte kategori som ikke er knyttet opp til Damasio's kategorisering av følelser, men som viser hvordan hovedpersonens fysiske oppløsning kan knyttes til identitetsoppløsning. Jeg vil også trekke inn andre relevante begreper innenfor affektiv narratologi for å belyse bredden innenfor fagfeltet. I kapittel 4 av analysen vil jeg se nærmere på surrealistiske trekk i tegneserien. Dette vil bli gjort ved å beskrive insektenes fremstilling, hovedpersonens fargerike feberdrøm og skriften i tegneserien.

På bakgrunn av analysen vil jeg i kapittel 4 av oppgaven gi en avsluttende oppsummering der jeg vil svare på problemstillingen.

2 TEORETISK UTGANGSPUNKT

2.1 Modernisme og surrealisme

Allerede på midten av 1800-tallet ser vi modernistiske strømninger i litteraturen med Charles Baudelaire og Arthur Rimbaud som foregangsfigurer. Senere blir Sigmund Freud og Thomas Stearns Eliot viktige påvirkningskrefter i epoken. Å tidfeste modernismen er krevende siden litteraturen er strømninger og ikke faste masser, men *Sult* av Hamsun blir i dag omtalt som Norges første modernistiske roman. I boken *Modernismen* av Malcolm Bradbury og James McFarlanes tidfester de modernismen til å vare fra 1890 til 1930. Bakgrunnen for tidfestingen er begrunnet i nettopp Hamsuns utgivelse av *Sult* (Brumo & Furuseth, 2005, s. 16).

«Modernisme er kunstneriske uttrykk som ønsker å være på høyde med de nye livsbetingelsene» (Brumo, 2020, s. 10). Dette skriver John Brumo i introduksjonen til boken *Litteratur som erfaring*, der han trekker linjer fra modernismen i den norske litteraturen fra 1890 og frem til i dag. Modernisme som estetisk fenomen speiles i litteraturen gjennom eksistensiell fremmedgjøring, sekularisering og urbanitets- og teknologiutvikling knyttet til storbylivet som karakteristiske temaområder (Brumo & Furuseth, 2005). Tematiseringen gjenspeiler den historiske samfunnsutviklingen som kom med industrialiseringen og tilflytningen til byene. Bare i Kristiania økte befolkningen betraktelig, fra et folketall på tretten tusen i 1814 til en kvart million ved århundreskiftet (Myhre, u.d.). Det moderne samfunnet ga nye erfaringsbetingelser, og stilte derfor krav om en ny type litteratur.

Modernisme forbindes videre med språkkritikk som fremgår gjennom formell eksperimentering og brudd med litterære konvensjoner (Brumo, 2005, s. 15). Nytenkning og originalitet sto helt sentralt i modernismen. Kunsten skulle vekke publikums sløvede sanser, og for å gjøre dette, måtte kunsten være følelsesmessig krevende (Brumo & Furuseth, 2005, s. 29). Dette ble for eksempel gjort ved bruk av skriveteknikken «stream-of-consciousness», på norsk omtalt som bevissthetsstrøm. Skrivemetoden prøver å sitere den menneskelige bevisstheten, derfor ser vi ofte en mangel på ortografi og syntaks, samt oppløste og usammenhengende ord og setninger. Det mest kjente eksempelet som benytter seg av denne metoden, er James Joyes *Ulysses* fra 1922 (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 216). En annen sentral del av den modernistiske litteraturen, er det radikale og sterke subjektperspektivet, som vi ser et eksempel på i *Sult*.

Surrealismen, en gren innenfor modernismen, gjorde seg gjeldende i 1920-årene, sammen med et bredt spekter av andre «-ismer». Dette utgjør det vi omtaler som avantgarden.

Avantgarden må anses som en del av modernismen, ikke forveksles med den. Kort forklart kan man si at det man streber etter i modernismen, er påbudt i avantgarden (Brumo & Furuseth, 2005, s. 86). De nye kunstteoriene nedfelte seg i manifeste, men felles for dem, var estetikkhistoriske brudd med den foregående litteraturen (Andersen, 2012, s. 385). André Bretons *Første Surrealistiske Manifest* fra 1924 og *Andre surrealistiske manifest* fra 1930, setter det kunstneriske programmet til surrealistene.

Ordet surrealisme betyr overvirkelighet (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 219). Dette gjenspeiler deres kunstneriske prosjekt. De var opptatt av det indre, det ubevisste i sinnet og hvordan de kunne oppnå en høyere form for innsikt. Forfatteren Herbert S. Gershman skrev i boken *The Surrealist Revolution in France*: «The Surrealist aesthetic can be reduced to the theme: the attempt to actualize le merveilleux [...]» (Gershman, 1969, s. 1). Det franske ordet «le merveilleux» oversettes til «det vidunderlige» på norsk. Surrealistene ønsket at det underbevisste skulle komme til uttrykk gjennom kunsten. De stiller seg dermed i en tradisjon til psykologen Sigmund Freud, som på starten av 1900-tallet lanserte teorier knyttet til det underbevisste og drømmene. Surrealistene ønsket å ta avstand fra de konvensjonene som eksisterte i samtiden, og bragte dermed en uforutsigbar kunstform på banen (Brumo & Furuseth, 2005, s. 86).

Samtidig tok også surrealistene sterk avstand fra realismen. Breton går så langt som å kalle den realistiske litteraturen for middelmådig. «Realismen derimot [...] forkommer meg å stå i motsetning til enhver intellektuell og moralsk storhet. Jeg avskyr den fordi den er skapt av middelmådighet, av hat og platt suffisance» (Breton a, 1980, s. 96-97). Breton ville vekk fra rasjonalismen som eksisterte i tiden, siden det ga en snever tilgang til menneskets erfaringer. Han kritiserer også hvordan forfattere fremstiller karaktertyper (Breton a, 1980, s. 97).

Rent praktisk, kom surrealistenes kunstneriske prosjekt blant annet til uttrykk i metaforene. Til motsetning fra klassisk metafor-teori, mente Breton at en vellykket metafor kombinerte bilder fra totalt separate områder. På denne måten ble det skapt en størst mulig sjokkeffekt (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 220). Et annet sentralt prinsipp i surrealismen er automatskriften. Dette defineres som: «en skrivepraksis utviklet for å minimalisere viljens kontroll i skriveøyeblikket» (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 15). Skriften skulle bli til i en transelignende tilstand og være en direkte avskrift av underbevisstheten. I *Første surrealistiske manifest* beskriver Breton hvordan man skal gå frem for å mestre den surrealistiske skrivemåten:

Skaff Dem noe å skrive med, og slå Dem ned på et sted der De kan konsentrere Dem så godt som mulig. Sørg for at De er så passiv og så mottagelig som De kan. Glem Deres geni, Deres talenter, både egne og andres. Si til Dem selv at litteraturen er en trist vei som fører alle og ingen steder hen. Skriv fort uten noe på forhånd fastlagt emne, så fort at De ingenting husker av det De har skrevet og ikke fristes til å lese det om igjen. Den første setningen vil komme av seg selv; [...] i dette spill ligger det som for en stor del gjør surrealismen interessant (Breton a, 1980, s. 109).

Breton agiterte for automatskriften, men i følge Brumo og Furueth var det ingen norske forfattere som produserte tekst på denne måten, fri fra den realistiske virkelighetsoppfatning (Brumo & Furueth, 2005, s. 72). Dette utelukker ikke at vi kan finne spor av automatskriften i tekster i tiden, samt i Hamsun sine tekster.

Surrealistenes prosjekt var kompromissløst, og dette kommer særlig fram i Bretons *Andre surrealistiske manifest*. Han skriver:

Den enkleste surrealistiske handling består i å gå ut på gaten med en revolver i hver neve og skyte på måfå det man er god for inn i folkemengden. Den som ikke en eneste gang har hatt lyst til å gjøre slutt på den ynkelige fornedrende og fordømmende system som nå gjelder, hører bestemt hjemme i mengden, med magen i skuddhøyde (Breton b, 1980, s. 217-218).

Videre skriver Breton: «Vi bekjemper den poetiske likegyldighet i alle dens former [...]. At noen av oss svikter, gir opp eller avsløres som forrædere, skal ikke hindre oss i å tilintetgjøre disse stupiditeter» (Breton b, 1980, s. 220). Surrealistene var sterk influert av kommunistiske krefter i tiden. Kunsten i seg selv var ikke målet, men var et middel på veien mot radikal frigjøring. Surrealistene mente at kunst skulle være en forberedelse til et nytt og bedre samfunn (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 219).

2.2 Hamsun om litteraturen rundt 1890

I 1888 skriver Hamsun om forfatteren Kristofer Janson, og i den forbindelse viser Hamsun hvordan litterær kvalitet sammenfaller med gjennomarbeidet tekst. Hamsun påpeker hvordan Janson ikke har valgt ord med omhu. «Jeg vil ikke si det er tynt, men det er forlite tungt, for luftig; det er mere klart enn rikt, mere flytende enn rammende. Det er ikke lenger den gjennomtenkthet i Janson senere sprog som i hans tidligere» (Hamsun, 2009, s. 142). Hamsun vektlegger en mangelfull bearbeiding av teksten, som er det motsatte av det surrealistenes streben etter med automatskrift. I samme tekst om Janson, skriver Hamsun om brøkfølelser:

Jansons sprog består av almindelige ord, så almindelige at det er lette. Disse almindelige ord beveger seg kun om almindelige tanker og tankene blott i deres almindelighet. [...] Men det er også følelser i brøk, det er brøkfølelser, et ubevisst,

ennu idag nesten utolket sjæleliv til. Jansons sprog kan ikke fremstille det fineste i hans tanke (Hamsun, 2009, s. 143-144).

Brøkfølelser er et begrep som ble omfavnet av flere nordiske forfattere i tiden, deriblant Ola Hanson og Knut Hamsun. Opprinnelig ble dette begrepet brukt av den franske psykologen Theodule Ribot. I 1888, før utgivelsen av *Sult*, skriver Hamsun et brev til Ynvar Laws:

Jeg føler det i hver Nerve i min Krop at vi nu staar foran en ny Periode i Literaturen [...]. Da vil man begynde med de smaa Tilsyneladelser, som næsten ingen opdager, – Tankernes Mimoser– Følelsernes fine Brøk– man vil grave ned i Sjælelivets subtileste Væv. – Fine Iagttagelser af det sjælelige Brøkliv! (Næss, 1994, s. 82)

I et annet brev til Johan Sørensen skriver Hamsun: «Hvad der interesserer mig er Nervens Poesi, Tankernes Brøk, Følelsernes vage Mimoser – i ét Ord: *Sindsbevægelserne*» (Næss, 1994, s. 91). Som vi ser med de to eksemplene, er Hamsun, allerede før utgivelsen av *Sult*, opptatt av brøkfølelsene hos mennesket. I norsk litterær sammenheng er *Sult*, sammen med Hansons bok *Sensitiva Amorosa* fra 1887, tekstlige eksempler der vi finner spor av brøkfølelser som ultrakorte impulser eller mikroaffekter (Andersen, 2012, s. 286).

Etter at *Sult* blir utgitt i 1890, utformet Hamsun litterære foredrag, der han tar til orde for en ny psykologisk litteratur. I veien for Hamsuns ønske om en ny psykologisk litteratur, står et firkantet menneskesyn, som gjenspeiler seg i «Typer og Karakterer». Han kritiserer de fire store, Ibsen, Kielland, Lie og Bjørnson, for å skrive en karakterpsykologi som: «er en overfladisk Psykologi, der ikke trænger fanatisk ind i det komplicerede moderne Menneske» (Hamsun, 1994, s. 42). Hamsun mener at litteraturen må «beskæftige sig lidt mere med sjælelige Tilsstande [...]» (Hamsun, 1994, s. 16). Menneskene i den moderne tid krever en annen form for litteratur enn den realistiske samfunnslitteraturen preget av «Typer og Karakterer».

I foredraget «Fra det ubevidste Sjæleliv», forteller Hamsun om en morgen der han våkner opp med papirer fulle av tekst. Han har i løpet av natten skrevet to stubber med tekst, en tekststubb med overskriften «At fange Haner», og en annen stubb som omhandler en hare. Hamsun forteller hvordan tekststubbene har blitt til: «Denne Gang derimod har jeg arbejdet i *absolut sovende Tilstand* og skrevet ikke alene logisk korrekt, men ogsaa literært læseværdigt [...]» (Hamsun, 1994, s. 10). Fire dager senere sitter han og leser avisene igjen, og det er enkelte ord han drar kjennskap på. Det viser seg at historiene han har skriblet ned om natten, står i avisene. Hamsun forklarer dette med at hans bevisste tanke var opptatt av å finne noe annet i avisene, og han hadde derfor ikke husket hva han hadde lest. «Imidlertidig maa der altsaa have vært en ledig Celle i min Hjerne, som har optaget Historien og gæmt den nøje,

lige til den Nat da den igjen aabenbared sig under min Søvn» (Hamsun, 1994, s. 13). Det Hamsun beskriver i eksemplene, foregår i den ubevisste delen av hjernen, og det kan sammenlignes med surrealistenes tanke om automatskriften. Det er denne delen av mennesket han ønsker skal få større plass i litteraturen: «som moderne Pyskolog skal jeg belyse og forhøre en Sjæl. [...] paa kryds og tvers, fra alle Synspunkter, i hvert hemmeligt Hul» (Hamsun, 1994, s. 61).

Hamsuns tanker om det ubevisste gjør at han ofte omtales som en freudianer før Freuds tid. Ane Farsethås har sett på *Sult* i sammenheng med Hamsuns tanker om det ubevisste. Hun skriver:

Hamsun skiller ikke på denne måten mellom underliggende ubevisste årsaker og deres konkrete manifestering i psyken. Hamsun er forfatter og ikke terapeut og hans interesse for det ubevisste skiller seg fra Freuds nettopp ved at han i langt mindre grad er opptatt av å finne den «underliggende årsak» til de «irrasjonelle» bevegelsene i bevisstheten (Farsethås, 2002, s. 53).

Farsethås vektlegger i sine analyser hvordan Hamsuns «ubevisste» ikke utelukker tanker og en bevisst refleksjon. Hans begrep om det ubevisste er omfattende, langt mer enn det freudianske som ser på det ubevisste som noe mer underbevisst (Farsethås, 2002, s. 53).

2.3 Fra roman til tegneserieroman, adaptasjon og modaliteter

Linda Hutcheon er en anerkjent forsker innenfor adaptasjonsteori, og i hennes bok *A Theory of Adaption* skriver hun: «‘To adapt’ is to adjust, to alter, to make suitable» (Hutcheon, 2013, s. 7). En adaptasjon bygger på et allerede eksisterende verk i et format, og gjennom bearbeidelse og tolkning, transporterer man et kjent verk inn i et annet format. Det litterære forelegget står i en intertekstuell relasjon til adaptasjonen. Adaptasjoner bygger på allerede eksisterende verk, men Hutcheon er opptatt av å vektlegge egenverdien i det adapterte verket. «[...] an adaption is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing» (Hutcheon, 2013, s. 9). På bakgrunn av dette synet på adaptasjoner, er det hensiktsmessig å analysere tegneserieversjonen av *Sult* i sammenheng med den opprinnelige *Sult*, men også som et verk i seg selv.

Innenfor adaptasjonsteorien skiller Hutcheon mellom «telling» og «showing». Hun skriver: «Each mode, like each medium *has* its own specificity, if not its own essence» (Hutcheon, 2013, s. 24). Med dette mener hun at hver modus og medium innehar muligheten til å fortelle på den ene eller den andre måten. Enkelte måter fungerer bedre enn andre, men summen utgjør til sammen en unik måte å fortelle på (Hutcheon, 2013, s. 24).

I lesning av romaner og tegneserier kan vi snakke om «telling» og «showing». Vi omtaler «telling» som steder i en fortelling der handlingen vises direkte ut fra teksten. Når informasjon kommer frem i beskrivelser og dialog, og leseren selv må trekke en konklusjon på bakgrunn av informasjonen, kaller vi dette for «showing». En roman og en tegneserie vil være «telling» og «showing» på ulike måter, siden en roman består av tekst, mens en tegneserie består av flere modaliteter, eksempelvis tekst, tegning og fargebruk. I tegneserien *Sult* er det tolkninger av romanen *Sult* som må fremvises. Siden tegneserien er delvis realistisk tegnet, vil tolkningen av hovedpersonen fra romanen bli vist frem for leseren.⁴ Allikevel vil det fortsatt i en tegneserie være et spørsmål om hva leseren selv må konkludere med. Når vi leser tegneserier observerer vi enkeltdeler, men oppfatter en helhet, dette kalles induksjon (McCloud, 2016, s. 71). Mellom to tegnede ruter finner vi et blankt område, som omtales som «the gutter», eller margen på norsk. Det er i dette mellomrommet menneskets forestillingsevne skaper bindinger mellom to separate bilder og omdanner det til en helhet. Tegneserieskaperen Scott McCloud mener at margen er: «[...] åstedet for mye av den magien og mystikken som utgjør tegneseriens vesen» (McCloud, 2016, s. 74). Bruken av ordene magi og mystikk kan ses i sammenheng med surrealistenes tanke om det vidunderlige, fordi det er i margen leserens underbevissthet kan skape koblinger. Tegneserier har på bakgrunn av dette en unik forskjell mellom «telling» og «showing» som følge av mediespesifikke ved sjangeren.

Teksten, tegningen og fargene er meningsbærende enheter i den bestemte situasjon, her i tegneserieadaptasjonen av *Sult*. Siden tegneserien består av de nevnte modalitetene, omtales det som en multimodal tekst. De ulike modalitetene er aktive medvirkere til helhetsopplevelsen av innholdet. Det er samspillet mellom modalitetene som er interessant. Ved multimodal redundans gir modalitetene den samme informasjonen, men på ulike måter. Funksjonell spesialisering er når modalitetene har spesifikke oppgaver og funksjoner i kommunikasjonen. Modal affordans er den optimale kommunikasjonen for en modalitet (Løvland, 2010, s. 2-3).

Mange multimodale tekster er funksjonelt spesialiserte. Til tross for dette opplever vi som lesere en sammenheng mellom dem. Etableringen av kohesjon kan skapes ut fra flere prinsipper. Anne Løvland baserer seg på Theo Van Leeuwen som har utviklet fire prinsipper som Løvland har oversatt; rytmisk samspill (rhythm), komposisjon (composition), informasjonskobling (Information linking) og dialogiske relasjoner (Dialogue) (Løvland,

⁴ En måte å unngå dette på, ser vi eksempel på i Art Spiegelmans *Maus*, der karakterene for eksempel er tegnet som mus. Denne tegneserien er ikke realistisk tegnet.

2010, s. 3).⁵ Rytmask samspill mellom modalitetene strekker seg ut i tid og bygger på vekslinger mellom motsetninger; stor og liten, dag og natt, overskrifter og brødtekst. For at vi skal oppleve en rytme som sammenhengende, må det dannes gjentakende elementer- en form for rød tråd. Brudd på rytmen vil øke oppmerksomheten, og kan derfor brukes for å gi ny informasjon. Komposisjonen handler om den romlige organiseringen av tekstens ulike modaliteter. Det kan gi informasjon om hva som hører sammen og hva som er viktig, ved eksempelvis gjøre utnyttelse av nærhet og avstand, farger eller størrelser. Komposisjonen sier noe om informasjonsverdien og hva som er den mest hensiktsmessige lese måten. Med informasjonskobling som prinsipp vises det til meningen som modalitetene kan skape. En modalitet kan ha flere uttrykk, men det er samspillet mellom dem som fremhever meningspotensialet. Dette kan utdype det meningsbærende i hver enkelt modalitet. Det kan også oppstå en utvidelse av det totale meningsinnholdet når modalitetene er i samspill med hverandre (Løvland, 2010, s. 4).

Martin Ernsts benytter seg av stilistiske grep typisk for tegneserier i sin fremstilling av Hamsuns *Sult*. Når jeg her omtaler *Sult* som en tegneserie, har Will Eisner definert det som «sekvensiell kunst» (Eisner a, 2008; McCloud, 2016, s. 13). Dette er en vid definisjon som sier noe om kunstformen. Med utgangspunkt i Eisner, har McCloud utformet en mer spisset definisjon av tegneserier: «Tegnede og andre bilder plassert side om side i bevisst rekkefølge, med den hensikt å formidle informasjon og/eller fremkalle en estetisk reaksjon hos leseren» (McCloud, 2016, s. 17). Definisjonene sier noe om formatet på historiefortellingen. Tegneserier kan bestå av et par ruter til flere hundre sider med ruter.

«Graphic Novel», eller tegneserieroman på norsk, er definisjonen på utgivelsesformatet vi finner i *Sult*. Tegneserieromaner er komplette og avsluttede historier innen to permer (Holen & Olsen, 2015, s. 72). Dette begrepet ble først brukt av Eisner etter hans utgivelse av *A contract with God* (1986), inspirert av hans egen oppvekt i Bronx i New York. Han kalte det for «Graphic Novel» for å skape et skille til «comic books». Tegneserieroman har et format som gjør det relevant å trekke inn begreper knyttet til tegneseriesjangeren, bildeutsnitt og bildeperspektiv i analysen.

2.4 Affektiv narratologi

Det teoretiske og metodiske grunnlaget i analysen vil basere seg på forskningsfeltet affektiv narratologi fordi det fremhever hvordan emosjonene er organiserende for en fortellings

⁵ Dialogisk relasjon handler om interaksjon og Løvland trekker frem digitalt spill som eksempel. Jeg vil ikke gå nærmere inn på betydningen av denne siden den ikke vil bli relevant for analysen.

struktur. Begreper innenfor affektiv narratologi vil være verktøyene for å analysere de emosjonelle strukturene i tegneserien *Sult*.

Affektiv narratologi er en analysemetode som ble introdusert av litteraturprofessoren Patrick Colm Hogan i hans bok *Affective Narratology. The emotional Structure of Stories* fra 2011. Han benytter seg av kognitiv vitenskap, som setter psykologi, nevrovitenskap, antropologi og filosofi, i sammenheng med narratologi. Dette danner et teoretisk grunnlag for å behandle følelser i episke tekster, som bygger opp under hans påstand: «story structures are fundamentally shaped and oriented by our emotional system» (Hogan, 2011, s. 1).

I Norge er det Per Thomas Andersen som har introdusert affektiv narratologi til litteraturforskningen. Han bygger videre på Hogan, men i motsetning til Hogan, ønsker Andersen å utprøve innfallsvinkler og begreper som kan brukes i litterære analyser. Han ønsker overordnet å bidra til utviklingen av emosjonenes plass i tekstanalyse (Andersen, 2016, s. 233). Andersen skriver: «Affekter, følelser og emosjoner bestemmer verden, hvordan den fortoner seg, hvordan man lever i den og hva slags sameksistens med andre som er mulig» (Andersen, 2016, s. 10). En affektiv narratologisk analyse vil tydeliggjøre virkningen av en karakters emosjoner, både alene, og i samspill med andre. Videre vil jeg gjøre rede for forskjellen mellom affekter, følelser og emosjoner. Teoretikere har ulike innfallsvinkler, men til sammen gir de et overblikk over relevante begreper i affektiv narratologi som fagfelt.

Innenfor litterær forskning og allmennoppfatninger finner vi et motsetningsforhold mellom fornuft og følelser. René Descartes rasjonalisme stadfester at fornuften gir oss kunnskap om verden, og det er denne instans vi først og fremst skal stole på. Samtidig er følelser en del av menneskets liv. Følelsene blir her gjerne ansett som en forstyrrelse (Andersen, 2016, s. 10). I synet på mennesket som et sosialt vesen, vil følelsene bli forstått som grunnleggende for vår tilværelse. Innenfor litteraturforskningen i nyere tid, har følelsene fått plass med forskere som Keith Oatley, Brian Mussami og Joseph LeDoux. Forskerne har noe ulik bakgrunn, og har både overlappende og forskjellige forståelser av begrepene affekt, følelse og emosjoner. Søker man opp begrepene i Det Norske Akademis Ordbok, blir sammenhengen mellom begrepene tydeliggjort. Ordet affekt beskrives som en «sterk sinnsbevegelse, sinnsopprør; heftig følelsesutbrudd» (Det norske Akademis ordbok, s.v «affekt», lest 8. november, 2023). Følelse beskrives som «inntrykk mottatt gjennom sansene; bevissthetstilstand av lyst og ulyst» (Det norske Akademis ordbok, s.v «følelse», lest 8. november, 2023). Søker man opp ordet emosjoner, står det: «mest psykologi», og så henviser NAOB til ordet følelse (Det norske Akademis ordbok, s.v «emosjoner», lest 8. november, 2023). Begrepene er overlappende, men forskere argumenterer for et skille.

Professor i kognitiv psykologi Keith Oatley revitaliserer begrepet affekt med begrepet «emotion», eller emosjoner på norsk. Oatley definerer emosjoner som en: «overgripende term for den ‘familien’ fenomener som særpreger menneskets følelsesmessige eksistens» (Andersen, 2016, s. 20). I hans forståelse skiller han mellom «reactive emotions», «moods», «sentiments» og «preferences», basert på varigheten av emosjonen og hva som fremkaller den. «Reactive emotions» oppstår når noe uventet skjer som fremkaller både kognitive og kroppslige reaksjoner. Det utløsende er gjerne noe som avviker fra våre forventninger til verden. Emosjonene som oppstår vil ha åpenbare årsaker. «Moods» er en tilstand der årsaken er skjult eller ukjent og strekker seg utover et lengre tidsspenn, fra noen timer til dager. Et eksempel på «sentiments» er kjærlighet. Det viser til en emosjon som varer over flere år, og som er en fortsettelse av vårt emosjonelle engasjement. «Preferences» defineres som: «one may think of it as a silent emotion waiting for an opportunity to express itself in a choice we make» (Oatley, 2004, s. 4). Andersen omtaler definisjonen som vag, men han selv forstår det som en form for personlig identitet, og det er Andersens tolkning jeg legger til grunn for min forståelse (Andersen, 2016, s. 163). I analysen av *Sult*, vil begrepene «reactive emotions» og «moods» være mest relevant siden *Sult*-helten i stor grad preges av kortvarige følelser og fordi vi følger han i en kortere tidsperiode.

Oatley ser på emosjoner som et grunnbegrep innenfor psykologien. Til forskjell fremmer filosofen Brian Massumi at man må ha et skarpt skille mellom emosjoner og affekter. Han mener emosjoner er knyttet opp til kognisjonen, og derfor har et konvensjonelt innhold. Til forskjell er affektene autonome og har en subversiv mulighet. I Andersens gjennomgang av Massumis forskning vektlegges Massumis poeng om at mennesket kan bli påvirket av kortsiktige sanseimpulser som man ikke er bevisst. Dette kan ifølge Andersen minne om dekadanselitteraturens interesse for brøkfølelsene, som nevnt et begrep Hamsun er kjent for å ha benyttet (Andersen, 2016, s. 24-26). Massumis todeling av det bevisste og ubevisste forholdet til affekter, kan minne om nevroforskeren Joseph LeDoux's skille mellom emosjonenes bevegelser. Han skiller mellom «high-road» og «low-road» reaksjoner. Dette viser til prosessen i delen av hjernen kalt amygdala, som derav har en «low-road» som den kommuniserer med resten av kroppen. Det sendes da signaler til kroppen om fare som går utenfor den bevisste analyse. Til forskjell er «high-road» preget av analyse og overveielser av impulser, og dette tar derfor lengre tid (Hogan, 2011, s. 31; Andersen, 2016, s. 23). Inndelingen av emosjoners bevegelse er relevant for å forstå de emosjonelle skiftene hos *Sult*-helten og hans bevissthet rundt egne emosjonelle reaksjoner.

Nevrologen Antonio R. Damasio skiller mellom følelser og emosjoner. Han mener at det er emosjonene i mennesket som skaper følelsene:

Virkingen på mennesker av alle de ovennevnte årsakene til emosjon, forfinet og ikke så forfinet, og til alle de emosjonelle nyansene de forårsaker, subtile og ikke så subtile, avhenger av de følelsene som disse emisjonene skaper. Det er gjennom følelser, som er rettet innover og er private, at emosjoner, som er rettet utover og er offentlige, begynner å virke inn på sinnet; men den fulle og varige innvirkningen av følelser krever bevissthet, for bare sammen med fremveksten av en selv-følelse blir følelsene kjent for individet som har dem (Damasio, 2002, s. 43-44).

Følelsestilstanden som et menneske kan kjenne, er satt i gang av emosjoner, og skaper biologiske prosesser hos et menneske. Følelsene kan virke både bevisst og ubevisst. For at en følelse skal ha innvirkning på mennesket utover det direkte her og nå hos subjektet, må bevisstheten være til stede. Damasio opererer med en inndeling av emosjonen i to kategorier, primær- og sekundærfølelser. Han kategoriserer følelsene lykke, sorg, frykt, sinne, overraskelse og avsky som primærfølelser. Eksempler på sekundærfølelsene han nevner, er forlegenhet, sjalusi, skyldfølelse og stolthet. Inndelingen av primær- og sekundærfølelser er han ikke alene om, men kategoriseringen av de ulike følelsene kan variere. Damasios inndeling av følelser er sentral i kategoriseringen av *Sult*-heltens emosjonelle formskifter i analysen (Damasio, 2002, s. 57).

Damasio introduserer også begrepet bakgrunnsemosjoner, der eksemplene å føle seg uvel, rolig eller anspent blir fremhevet. Ut fra min forståelse av Damasios bakgrunnsemosjonerm vil sultfølelsen som hovedpersonen i tegneserieadaptasjonen kjenner på, gå under definisjonen av bakgrunnsemosjoner. Bakgrunnsemosjoner blir utløst av indre faktorer, og oppstår i prosessen med å regulere selve livet. «[...] visse forhold i den indre tilstanden, forårsaket av løpende fysiske prosesser eller av organismens samspill med miljøet eller begge, skaper reaksjoner som danner bakgrunnsemosjoner» (Damasio, 2002, s. 59). Det indre miljøet i et individ, er avgjørende for bakgrunnsemosjonene. Kroppen gir uttrykk for bakgrunnsemosjonene ved: «subtile detaljer ved kroppsholdning, bevegelsenes form og hastighet, minimale endringer i øyebevegelsenes hyppighet og hastighet og i spenningen i hvor spent ansiktsmuskulaturen er» (Damasio, 2002, s. 58). Andersen skriver om Damasio, men vektlegger hvordan han er uklar i hvordan litteratur og drømmer kan være emosjonelle utløsere (Andersen, 2016, s. 29). De ulike forståelsene av affekter, følelser og emosjoner er relevante for analysen av Ernstsens tegneserieadaptasjon *Sult*. Begreper som er gjort rede for i tilknytning til Damasio er relevante for *Sult*-heltens emosjonelle liv, og for å kunne si noe om emosjonenes organisering i fortellingens struktur.

Innenfor affektiv narratologi er det andre begreper som også vil være relevante gjennom analysen. I introduksjon til *Fortelling og følelse* skriver Andersen om psykologene Roger Schank og Robert Abelson og deres begrep «scripts». «Et slikt script ligner et narrativt mønster eller en sekvens av hendelser som gjentas i menneskers liv» (Andersen, 2016, s. 21). Dette bygger på Sylvan Tomkins idé om emosjonelt baserte livs-scripts. Han mente at emosjonene var den viktigste motivasjonsfaktoren for atferd. Emosjoner i utvikling setter i gang en omfattende prosess i kropp og hjerne som frembringer en respons. Han mente at mennesker handler ut fra «scripts» for å løse problemer, gjerne av emosjonell karakter, i sine liv. Et slikt «script» vil bli et sentralt element i personligheten hos mennesker og litterære karakterer. Andersen knytter «scripts» til Oatleys begreper om emosjoner siden vi vil se både kortvarige «reactive emotions» og langvarige «sentiments» (Andersen, 2016, s. 21-22).

For å kunne si noe om emosjonene som oppstår hos *Sult*-helten, er det essensielt å forstå karakterens «normalcy», eller normalitet på norsk. Hogan definerer dette som: «[...] the baseline from which emotions arise» (Hogan, 2011, s. 30). Sånn jeg forstår Hogan, beskriver dette en tilnærmet nøytral tilstand i mennesket der endring i det hverdagslige, som rutiner og forventninger, kan utløse emosjonell risiko ved at fokuset flyttes og dermed blir trigget. Vi befinner oss i normaliteten uten å tenke over tilstanden vi befinner oss i (Hogan, 2011, s. 30).

Hogan er også opptatt av lokaliteten og romlighet, og disse momentene er signifikante i affektiv narratologi. Forståelsen av emosjonelt kodete rom, omtalt som affektive rom, kommer nettopp fra dette. Affektive rom oppstår når det er brudd på normaliteten. Mennesker har en iboende tilknytning til steder, og når man fjerner seg fra et sted, utløses en risiko for å bryte med normaliteten, og at emosjoner oppstår (Hogan, 2011, s. 30-31). Enkelte rom er også forhåndskodet til å inneha spesifikke forventninger, og avvik fra forventningene kan skape emosjonelle rom. Dette vises med eksempel av Andersen i hans analyse av *Brødrene Karamasov*. Han viser til forventningene knyttet til et kloster. Karakterene er oppmerksomme på at det i et kloster er knyttet forventninger til atferd (Andersen, 2016, s. 51). Andersen trekker også frem begrepene emosjonelle makro- og mikrogeografier som omhandler på hvilket nivå de affektive rommene oppstår. I denne forbindelse viser han til nettopp *Sult*, der byen fremstår som et emosjonelt rom på makronivå, mens de ulike stedene *Sult*-karakteren bor er på mikronivå (Andersen, 2016, s. 186).

På bakgrunn av teorien som er blitt gjort rede for i kapittel 2, vil det i neste kapittel bli gjort en nærlesning av Hamsun og Ernstsens tegneserieroman *Sult* der teorien vil bli brukt til å belyse de emosjonelle og surrealistiske aspektene ved adaptasjonen.

3 ANALYSE

3.1 Sult som roman og tegneserieroman

I *Sult* følger vi en mann på vandring i Kristianias gater der hverdagen preges av matmangel, en stadig usikker bosituasjon og en evig streben etter å skrive en god artikkel for å tjene penger. *Sult*-helten drømmer om Ylajali, en vakker kvinne som han forelsker seg i. Hverdagen består av forflytninger i byrommet og mellom værelser, menneskemøter, tekstskrivning og en streben etter å få solgt det skriftlige arbeidet sitt i et moderne samfunn der markedet rår. Samtidig er aldri sultfølelsen langt unna, og dette påvirker hovedpersonens muligheter til å stå i situasjonene som livet i Kristiania bringer. Det er *Sult*-heltens indre liv som skaper spenning i fortellingen og det er tilgangen til hans følelsesmessige reaksjoner som driver historien.

Både romanen og tegneserien har en inndeling i fire kapitler, eller stykker, som Hamsun kaller dem. Hvert stykke begynner med en bitende og stigende sultfølelse hos hovedpersonen. I de tre første stykkene får jeg-personen temmet sultfølelsen, men i det siste stykket har hans tilværelse i Kristiania satt sine merker, og han velger derfor å forlate byen ved å bli med seilbåt til sjøs. Fortellingen i både romanen og tegneserieromanen *Sult*, er repetitivt strukturert i mønsteret; sult- vandring- metthet. Dette er et mønster som går igjen i modernistiske romaner (Sørensen, 2015, s. 142). Tilværelsen mellom metthet og sult har vi ikke tilgang til, og de fire stykkene fungerer som nedslag i hovedpersonens liv i løpet av høsten og tidlig vinter.

Kronologisk og språkmessig ligger tegneserieadaptasjonen tett opp mot det litterære forelegget. Med få unntak fortelles historien i lik rekkefølge, samtidig har Ernstsens gjort moderniseringer av språket. For eksempel ved skriver om «ennu» til «enda», og «hvorledes» til «hvordan». Den mest hyppige språkendringen er at Ernstsens har byttet fra «nu» til «nå». På tegneseriens fremste ytterperm er både Knut Hamsun og Martin Ernstsens kreditert som forfattere. Dette er et valg som er tatt fordi teksten er, med få unntak og justeringer, hentet direkte ut fra romanen. Bakerst i tegneserien er det bilde av Hamsun og Ernstsens med en introduksjon til hver av de to, på bakgrunn av deres rolle som forfattere av tegneserien.

Tegneserieadaptasjonen er tett knyttet til det litterære forelegget, men siden tegneserieformatet har andre modaliteter enn romanen har Ernstsens gjort mediespesifikke endringer. Den mest åpenbare forskjellen er at fortellingen ikke bare skrives med ord, men også fortelles ved tegning. Hutcheon forståelse av «telling» og «showing» virker inn på fremstillingen av *Sult* i et tegneserieformat. Gjennom induksjon må leseren ikke bare fylle ut teksten, men også margen i tegningene. Tegneserien *Sult* er i utgangspunktet tegnet i hvite,

grå og svarte nyanser, med enkelte unntak der fargene rød, gul, grønn og blå er brukt for å markere et skifte. Enkelte sider har bare én tegning, eksempelvis den første tegningen vi møter som viser en bakgård, eller når hovedpersonen sover i skogen. Til forskjell er det på det meste seksten markerte ruter på en side, hvor hovedpersonen våkner opp og får et innfall med gode setninger han må skrive ned (Hamsun & Ernsten, 2019, s. 7, 56, 46).⁶

I tegneserien er det sider som består av flere tegninger enn de allerede nevnte eksemplene. På disse sidene er ikke tegningene rammet inn med markerte ruter og en tydelig marg, men det er umarkerte ruter, altså tegninger uten skillelinjer.⁷ Dette gjør at tidsperspektivet i fortellingen virker mer flytende, samtidig som «luften» mellom rutene fortsatt skaper en form for marg. Det er komposisjonen til tegningene som skaper umarkerte tegneserieruter, og som derav opprettholder tidsutviklingen i fortellingen. Et eksempel på dette er fjorten små tegninger av hovedpersonen etter hverandre uten skillelinjer, der bevegelsene i tegningene og komposisjonen viser tidsutviklingen (Hamsun & Ernsten, 2019, s. 52). Det samme gjelder komposisjonen og det rytmiske samspillet i et eksempel i tredje stykke der det over to sider kun er 30 tegninger med umarkerte ruter av hovedpersonen i en skriveprosess (Hamsun & Ernsten, 2019, s. 124). Det er fortsatt en form for marg mellom tegningene som skaper et hull i tidsutviklingen som leseren må fylle ut ved induksjon.

Ett annet mediespesifikt grep som er gjort i overføringen fra roman til tegneserieformat, er en tekstlig endring fra gjenfortelling til replikker. I romanen er det en avstand mellom den eldre og den yngre utgaven av hovedpersonen både i perspektiv og tid (Farsethås, 2002, 61). Ernsten har i tegneserien endret tempusform, så verbet ofte står i presens. Dette ser vi et eksempel på i scenen der hovedpersonen mistet nøkkelen til sitt værelse, og kommer i den forbindelse i prat med en konstabel. I romanen står det: «Jeg henvendte meg straks til en konstabel og bad ham innstendig om å følge med og lukke meg inn hvis han kunne. Ja hvis han kunne, ja! [...] Hva skulle jeg da gjøre? Ja jeg fikk gå til et hotell og legge meg» (Hamsun, 1890, s. 64). Her ser vi at verbene har preteritumsform og fortellingen fortelles i et retroperspektiv. I tegneserien står det derimot: «...Jeg har tapt mine portnøkler, kunne de være så vennlig og følge med og lukke meg inn?», «Hvis jeg kunne, ja! [...]», «Hva skal jeg gjøre da?», «Gå til et hotell og legg dem» (Hamsun & Ernsten, 2019, s. 82). Til forskjell fra romanen, fortelles dette med verb i presens. Dette fjerner den temporale

⁶ I analysen vil jeg omtale tegninger som er rammet inn i en faktisk rute, for markerte ruter. De tegningene som ikke er det, vil omtales som umarkerte ruter.

⁷ Den samme variasjonen i markerte og umarkerte ruter finner vi i den første tegneserieromanen *A contract with God* av Will Eisner fra 1986.

avstanden i fortellingen. Fortellingen i tegneserien oppleves dermed nærere og mer intim.

En annen forskjell mellom romanen og tegneserien, som ikke er mediespesifikk, men som er et kunstnerisk valg Ernstsens har tatt, er at den karakteristiske navnløse *Sult*-helten ikke lenger er anonym, men går under navnet Knud Pedersen. Leseren møter dette i første stykke når hovedpersonen skriver et brev til vertinnen av værelset som han har oppholdt seg i. Brevet er plassert i en markert rute og er skrevet som om vi ser direkte på det. Brevet er signert Knud Pedersen (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 48). Senere i første stykke er hovedpersonen hos Hr. Christie som han har søkt jobb som bokfører hos. I romanen står det: «Nu! Mitt navn var det og det, jeg hadde vært så fri å sende ham en ansøking» (Hamsun, 1890, s. 46-47). Til forskjell begynner dialogen mellom dem i tegneserien ved at han introduserer seg som Knud Pedersen. «Nå! Mitt navn er Knud Pedersen, jeg har vært så fri å sende dem en ansøking» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 58). I fjerde stykke av tegneserien er også navnet Knud Pedersen brukt. Det brukes i en replikk av postmannen: «Jeg har et brev til Knud Pedersen» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 202). På neste side ser vi en tegning av hovedkarakterens hender som river opp brevet der navnet hans står skrevet.

Knud Pedersen er fødenavnet til Knut Hamsun. Dette får vi ikke informasjon om i teksten, men det står bakerst i tegneserien der forfatterne blir presentert. Endringen fra en navnløs *Sult*-helt i romanen til å knytte hovedkarakteren i tegneserien til Hamsun selv, er et drastisk grep. Det er også klare paralleller mellom den faktiske Hamsun og tegningen av *Sult*-helten i tegneserien. Dette gjør at fortellingen får et tydeligere (selv)biografisk preg.

I Ernstsens tegneserieproduksjoner ser vi lignende figurer som i *Sult*-adaptasjonen, og de kan kobles til det selvbiografiske. I antologien *Byrjing* finner vi tegneserien *Noget småtter* som er basert på Knut Hamsuns *På gjengrodde stier*. Formen hovedpersonen har i *Sult* når han for eksempel kjenner på glede, er lik tegningen av Hamsun i *Noget småtter* (Ernstsens, 2017, s. 36-44). Under arbeidet med adaptasjonen av *Sult* utgav Ernstsens den elleve siders lange tegneserien *Småsulten* i antologien *Forresten*, nummer 33. Serien handler om hans arbeid med adaptasjonen av *Sult* og begynner med ordene: «Det var i den tid jeg satt og jobbet på en tegneserieroman på Ensjø, denne forunderlige bydel som ingen forlater før han har fått merke av den...» (Ernstsens, 2019, s. 3). Den tegnede figuren her skal fremstille Ernstsens selv, men med en helsvart kledning og runde briller, kan figuren tidvis minne om tegningen av hovedpersonen i *Sult*. Det er også klare paralleller til handlingen i *Sult*. Bruken av handling og trekk fra *Sult* skaper en klar kobling mellom *Småsulten*, *Noget småtter* og Ernstsens adaptasjon. Det å ha kjennskap til tegneseriene, knytter likheter mellom *Sult*-helten og Hamsun, samt Ernstsens selv, og dermed styrker det selvbiografiske i tegneserien *Sult*.

Flere har siden utgivelsen av romanen *Sult*, lest den opp mot Hamsuns liv. I et brev til Victor Nilsson i 1889 skriver Hamsun: «Jeg er fattig naturligvis, men det henger da Liv i mig endda. Det, jeg har skrevet om i ‘Sult’, er oplevet her- og meget værre Ting til. Gud, hvor jeg har slidt ondt. Men jeg lever» (Næss, 1994, s. 112). Gjennom dette knytter Hamsun seg til fortellingen i *Sult*, og det gjør at enkelte i utgangspunktet leser romanen selvbiografisk.

3.2 Normaliteten i *Sult*

I kapittel 3.2 vil jeg argumentere for at vi kan lese sulttilstanden som en indre innvirkning, og byrommet som en ytre påvirkning, på den overordnede normaliteten hos Knud Pedersen. I teorikapittelet ble begrepet normalitet definert som «[...] the baseline from which emotions arise» (Hogan, 2011, s. 30). Begrepet ønsker å tydeliggjøre den normaltstanden som en hovedkarakter befinner seg i, for å kunne si noe om følelsene som oppstår hos karakteren. Vi får en unik tilgang til Knud Pedersens normalitet fordi vi følger han i fire stykker der han både kjenner på en enorm sult, og er på vandring i Kristiania. Sulten kan leses som en bakgrunnsemosjon som virker inn på normaliteten, noe som foregår i hovedpersonens indre. Kristiania har en ytre påvirkning på hovedpersonens emosjoner på makronivå.

3.2.1 Sult som bakgrunnsemosjon og dens virkning på normaliteten

Sulttilstanden som Knud Pedersen kjenner på, er en bakgrunnsemosjon fordi det fører til endringer i subtile detaljer i kroppen, bevegelsene og hastighet (Damasio, 2002, s. 58). Vi kan forstå sulten som en bakgrunnsemosjon som også gjør seg gjeldende som det Oatley kaller for «preferences», forstått som en emosjonell personlighet (Andersen, 2016, s. 163; Oatley, 2004, s. 4). Sult gjør hovedpersonen (over)følsom, og til et menneske preget av brøkfølelser. De tre første kapitlene begynner med at sultfølelsen hos Knud Pedersen er til stede. For eksempel begynner det andre stykket med:

Et par uker senere befant jeg meg ute en aften. De ti kroner varte dessverre så alt for kort; nå var det nesten tre døgn siden jeg hadde spist noe og jeg følte meg matt. Jeg hadde ingen smerte, min sult hadde stumpet den av; i dens sted følte jeg meg behagelig tom, uberørt av allting omkring meg (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 72).

Lesere kjenner kun en Knud Pedersen preget av sult. Denne sultfølelsen er en indre faktor som preger grunnlinjen som følelsene kommer fra, og gjør derav han mer sårbar ovenfor de menneskene og situasjonene som han står i. I sitatet fremhever Knud Pedersen at han føler seg matt. Sulten er en indre utløsende faktor, og dens kroppslige virkning skaper en ny form for

normalitet som også gjør han mer utsatt for følelsesmessige omveltninger.

Situasjoner som alle kan møte på i hverdagen, utløser ekstreme emosjoner hos hovedpersonen, som for eksempel da han får avslag på jobben som bokførereren. På vei fra Hr. Christie duler hovedpersonen inn i en mann. Mannen roper «Hallo!» etter han. Han snur seg da rundt, og ut fra tegningen forstår vi at han er aggressiv og truende. Tilbake står en skjelvende mann (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 59). Positive ekstreme følelser kommer også raskt til han, for bare en enkel berøring mellom han og Ylajali på gata, i det de passerer hverandre, gjør han stormende forelsket og opphengt i kvinnen som han gir drømmenavnet Ylajali (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 21). Den normaliteten som Knud Pedersen trolig har når han ikke kjenner på sult, har vi som lesere ikke tilgang til, fordi det ligger utenfor de fire stykkene av fortellingen. Sulten er på den måten en del av Knud Pedersens normalitet.

Sulten som bakgrunnsemosjon skaper ringvirkninger i hovedpersonens liv. Sulten fremstår forstyrrende. «Nå gikk jeg her og sultet så mine tarmer krøp sammen i meg som ormer, og det sto ikke skrevet noen steder at det skulle bli litt til mat når det led ut på dagen» (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 61). Slik beskrives sulten med ord i en del av tegneserieromanen der sulten biter tak i hans fysiske legeme. Til dette er det en tegning av slyngende tarmer som kan minne om Ernstsens tegning av hjernen på forsiden. På den foregående siden er det fire umarkerte ruter av en gående Knud Pedersen der rumlingen og smertene fra magen gradvis blir sterkere. Dette er markert ved at karakteren gradvis krummer seg, samt ved tegninger av spiraler, stjerner og forsterkende streker, som her symboliserer smerte og svimmelhet, som blir mer og mer voldsom (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 60).

Knud Pedersens kropp og oppfattelsesevne blir også påvirket av sulten, og dette vises ved tegning. Han er tegnet med sterkt markerte kinnben. Dette kommer spesielt frem i et portrett i andre stykke som viser hans frykt for å dø. Ansiktet er forskrekket, hendene er plassert i tydelige markerte, uthulede kinn og huden er skrukkete. Han spør: «Var jeg virkelig begynt å dø?» (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 104). Om dette er sånn han faktisk ser ut, eller om dette er sånn han opplever at andre ser han, kan diskuteres. Sulten preger også kroppen. I fengselsscenen der han tegnes iført kun underbukse, ser vi markeringer av både ribbein og ryggvirvler (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 87). Tegningene gjør det klart hvilke fysiske merker sulten setter på hovedpersonens kropp. I flere scener er sultfølelsen så sterk at det påvirker oppfattelsesevnen. I siste del av tegneserien er Knud Pedersen så preget av sult at tegningene av byomgivelsene ikke lenger er realistiske. Tegningene gjennom fire markerte ruter skaper en bølgende effekt sånn at det fremstår som om omgivelsene beveger seg i bølger (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 204). Et annet eksempel er der han våkner opp på værelset sitt i

tredje stykke. Ord som «feberen», «kvalme» og «kjente meg slett ikke igjen» nevnes, mens tegningen markerer dette ved at han karer seg ut av et værelse som er tegnet opp ned (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 156). Hans indre sulttilstand projiseres over på hans omgivelser.

Sørensen leser romanen *Sult* surrealistisk, og han kommenterer sulttilstanden: «Sulten er et remedium i et stædigt forsøg på at destabilisere normaltstanden for at kunne åbne sig for surrealityter og mysterier. Sulten vendes så at sige udad og bliver produktiv» (Sørensen, 2015, s. 42). Dette skriver han i sammenheng med romanen som sjanger, og hvordan Breton og den surrealistiske bevegelse ikke er opptatt av romansjangerens betingelser, men hvordan kontrolltap gir en ny innsikt. Han hevder også at hovedpersonens sulttilstand er et bevisst valg for å åpne for dette kontrolltapet, og derav få ny innsikt. Han bruker også ordet «normaltilstanden» for å forklare at sulten nettopp destabiliserer denne grunnlinjen. I motsetning til Sørensen mener jeg at sulten kan leses som nettopp en del av Knud Pedersens grunnlinje, og derav normalitet. Sulten er en del av Knud Pedersens normaltstand, og virkningen gjør han mer sårbar for emosjonelle skifter.

Samtidig er ikke sulten bare negativ, for det er gjennom sulten han oppnår en annen tilstand og derav ny innsikt. Dette ser vi et eksempel på i første stykke. Knud Pedersen har ikke spist på lenge, og kropp og sinn er preget av sult. Allikevel, eller kanskje nettopp derfor, våkner han med tankekjør og ender med en lang skriveseanse (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 46). Sultfølelsen i fortellingen handler ikke bare om sulten, men om virkningen og forstyrrelsen den skaper hos en mer sensitiv hovedperson. Vi ser sterke reaksjoner på hans oppførsel, og det er gjennom reaksjoner på Knud Pedersens oppførsel at vi får innblikk i hans avvik til den sosiale normaliteten.

3.2.2 Omgivelsenes innvirkning på normaliteten

Det er ikke bare den indre sultfølelsen som påvirker Knud Pedersen. I affektiv narratologi vektlegger man hvordan de ytre omgivelsene kan prege emosjonene. I deler av tegneserien er Knud Pedersen på vandring i Kristiania, en by i endring, og han har hurtige skifter av bosted som han egentlig aldri føler seg hjemme i. Han føler på fremmedgjøring ovenfor de nye livsbetingelsene, et typisk trekk ved modernistiske tekster. På bakgrunn av dette vil jeg se på betydningen av emosjonelle rom og hvordan det påvirker normaliteten. Andersen kommenterer denne todelingen av emosjonelt kodete rom i romanen *Sult*, og han mener Hamsun opererer med både makro- og mikrogeografier i romanen. På makronivået finner vi Kristiania, der den berømte åpningslinjen preger fortellingen. Byen kommer til å sette merker, både fysisk og psykisk. Mikrogeografiene, eksempelvis hyblene der hovedpersonen bor,

gatene han går i, parken, eller cellen han befinner seg i virker inn på følelseslivet. Han føler seg sjelden vel når han er innendørs (Andersen, 2016, s. 186).

Forståelsen av emosjonelle geografier på to plan i romanen, kan overføres til Ernstsens tegneserieadaptasjon. Vi ser at eksempelet som Andersen trekker frem, også finnes i tegneserieromanen. De emosjonelle formskiftene som jeg vil kommentere i del 3.3 av analysen, finner alltid sted mens Knud Pedersen er på vandring i Kristiania. I starten av fortellingen ser vi et gledelig skifte i sinnsstemningen til *Sult*-helten i det han går fra værelset sitt og ut i gatene i Kristiania. På sine vandringer møter han også på mennesker som både vekker vemmelse, som nåtleren, eller som vekker sinne, som den gamle mannen i parken. Når hovedpersonen er alene ser vi ingen formskifter, men dette utelukker ikke at følelser preger han. For eksempel ser vi dette i andre stykke i fengselsscenen der han får panikk av å være innestengt (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 87). Også i tredje stykke ser vi at han grubler over sitt eget sinne ovenfor den butikkansatte som gav han for mye penger (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 154).

I Sørensen's surrealistiske lesning av romanen *Sult*, er han opptatt av byrommet i Kristiania. Han legger stor vekt på betydningen av åpningsordene, og hvordan det setter «romanens nu» (Sørensen, 2015, s. 61). Vi møter den samme åpningen både i romanen og i tegneserien. Jeg siterer her fra tegneserien: «Det var i den tid jeg gikk omkring og sultet i Kristiania, denne forunderlige by som ingen forlater før han har fått merke av den...» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 6). Handlingen foregår i Kristiania, og gjennom de fire stykkene får vi innblikk i hvordan byen setter sine merker på hovedpersonen, ved fysiske og psykiske merker. Sørensen understreker hvordan: «sultens hallucinationer forvandler Kristiania til en 'forunderlig' by» (Sørensen, 2015, s. 66). Sørensen mener bruken av det forunderlige indikerer at fortellingen ikke er realistisk. Sørensen drar paralleller mellom den forunderlige by og surrealistenes syn på «det vidunderlige». Her skiller Hamsun seg ut siden han ikke har den freudianske forståelsen av det ubevisste, men forstår det heller som en utilgjengelig og førbevisst realitet (Sørensen, 2015, s. 63-67). I tegneserien er fremstillingen av byen i stor grad preget av realistiske svart-hvitt tegninger. Det realistiske ser vi også prege romanen, og Kittang trekker dette fram i sin bok *Luft, vind, ingenting*:

I ein merkeleg motsetnad til det diffuse og anonyme tekst-eg'et står den topografiske presisjonen i delar av byskildringane. Dette gjeld ikkje berre måten fragmenta av ei tingverd blir sansa og gjengitt på, men like mykje den samvitsfulle namngjevinga av gater, forretningar og bygningar, skildringane av rutene eg'et vandrar igjennom Kristiania. [...] Kontrasten blir forsterka ved at dei menneska hovudpersonen kjem i

kontakt med, stort sett også er namnlause og diffuse. Verknaden er nærmast surrealistisk (Kittang, 1984, s. 37).

I tegneserien er det tegningene som forteller og viser de realistiske byskildringene som Kittang viser til. Det står eksempelvis på bygninger som Knud Pedersen går forbi: «Verdens gang», «S.E. Johansen Blikkenslager» og «Rigshospitalets Apothek» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 98, 123, 139).⁸

Det realistiske tegnede byrommet blir en kontrast til de mer drømmende og surrealistiske scenene. For eksempel når Knud Pedersen drømmer om Ylajalis slott, eller når han ser for seg ikke bare brennende bøker, men også menneskehjerner (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 74, 186). Det er også en kontrast til de emosjonelle formendringene i fremstillingen av hovedpersonen, som jeg skal ta for meg i neste del av analysen. Hovedpersonens formskifter er preget av endringer i hans affekter og følelser i øyeblikket, og disse skiftene finner sted på vandring i Kristiania.

3.3 Affektens virkning på tegningene

I tegneserieromanen følger vi Knud Pedersens subjektive interaksjon med omgivelsene i Kristiania. Stadig velter det voldsomme følelser opp hos Knud Pedersen. Eksempelvis står det på starten i andre stykke: «Jeg var like på nippet til å gråte av sorg over ennå å være i live» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 79). Eller når han føler på en enorm angst over det evige mørket og sier høyt til seg selv «Jeg var blitt vanvittig!» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 86). Irritasjonen over å ha glemte blyanten i vesten han trenger for å skrive avhandlingen om den filosofiske erkjennelse, er tegnet inn med spark i bakken og markerte kinn (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 20). Eksemplene viser steder der Knud Pedersen er preget av følelser.

Emosjonene har en klar plass både i tekst og tegning, men det er eksemplene der Ernstsens har tegnet endringer i følelseslivet til hovedpersonen ved å endre på Knud Pedersens fysiske form, som er spesielt interessante i forbindelse med det emosjonelle og det surrealistiske. Når følelsene kommer til overflaten hos Knud Pedersen, endrer han form og blir tegnet i farger. Dette er kontrastfylt sammenlignet med en realistisk tegnet Knud Pedersen i svart-hvitt, med svart dress, runde briller og en hatt. Formsiftene finner sted gradvis over flere umarkerte ruter i tegneserien. Komposisjonen og det rytmiske samspillet skaper sammenheng. Dette gjør at de emosjonelle skiftene hos hovedpersonen i større grad blir vist

⁸ Ernstsens har selv uttalt at byrommet er et bakteppe i fortellingen, men at han følt et ansvar for å gjengi byrommet korrekt, selv om byen gjennomgikk store endringer i tidsrommet *Sult* ble skrevet. Han har vekslet mellom å tegne fritt, og etter bilder fra 1895 (Ernstsens i Vikas, 2019).

frem over tid, altså det Hutcheon kaller «showing». Andre ganger er overgangen brå, fra en realistisk tegning i en rute til en formendring i neste rute; her skjer formskiftet i marginen og vi må selv fylle inn overgangene.

Formendringene er ulike. Når han kjenner på glede eller sinne får han en mer barnlig og boblete form, ulikheten mellom dem er fargeutfyllingen i tegningen. Primærfølelsen avsky er den følelsen som oftest fører til formskifter. Han endrer form til både hund og snegle, samtidig som dobbeltgjengeren endrer form til en larve. Ved formendringene på bakgrunn av avsky ser vi bruk av en gusjegrønn farge.⁹ Når hovedpersonen kjenner på skam er han farget blå, men formendringene er ulike. Vi ser også hvordan hans fysiske form blir oppløst ved flere anledninger. Formsiftene tilbake til den realistiske fremstillingen av Knud Pedersen er aldri gradvis. Formendringene vi ser hos hovedpersonen indikerer en endring i hans normalitet. Fra hans grunntilstand, realistisk tegnet, til en endring i normaliteten som korrelerer med formendringen i hans tegnede fremstilling.

Ved atten anledninger i tegneserieromanen ser vi hvordan Knud Pedersen bytter form og farge. Ut fra Damasio's inndeling av primær- og sekundærfølelser ser vi i tegneserien eksempler på: glede, sinne, avsky, skam og fysisk oppløsning. Ved to anledninger ser vi glede, fire ganger endres tegningen på grunn av sinne, seks endringer på grunn av avsky og to ganger på grunn av skam. Den siste kategorien er ikke basert på en enkelt følelse, men ved fire anledninger løses figuren opp, på grunn av identitetsoppløsning. Videre vil jeg gjennomgå kategoriseringen og analysere relevante scener.

3.3.1 Gul, boblende og glad

Den første kategorien er basert på glede, som Knud Pedersen eksplisitt uttrykker i teksten i tegneserien. Damasio kategoriserer lykke som en primærfølelse (Damasio, s. 57). Han bruker ikke ordet glede, men ifølge NAOB er glede en «(sterk) følelse av lykke, lyst og tilfredshet» (Det norske Akademis ordbok, s.v «glede», lest 1. desember, 2023).

Leserens første møte med hovedpersonens glede, får vi allerede på de første sidene i tegneserien. Knud Pedersen er på vandring i Kristiania og ved tekst og tegning blir det klart at han kjenner på glede: «Denne støyende ferdsel overalt opplivet meg straks, og jeg begynte å føle meg mer og mer tilfreds», «Inntrykket av den glade morgen overvældet meg, og jeg gav meg til å nynne av glede uten noen bestemt grunn» (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 12).

Tegningen og teksten er redundante, og over fem umarkerte ruter ser vi hvordan

⁹ Fra NAOB: Skittengrønn. (Det norske Akademis ordbok, s.v «Skittengrønn», lest 8. november, 2023)

hovedpersonen går fra å være realistisk tegnet i en normaltilstand, til en lavere, boblete og mer barnlig tegning av hovedpersonen. Han skifter også gradvis farge til en sterk gul farge, der røde streker viser omrisset og detaljer på figuren.

Den gradvise overgang ved formskiftene er gjentakende i tegneserien, og bruken av umarkerte ruter kan virke noe oppløsende på tidsperspektivet. Det er som om vi i mindre grad er vitne til en brå følelse, en «reactive emotion», men heller ser en tilstand av det Oatley kaller «moods». Årsaken til følelsen av glede er ukjent og varer over et lengre tidsspenn (Andersen, 2016; s. 20). Margen mellom de umarkerte tegningene må fylles inn av leseren, samtidig som tegningen her viser eksplisitt den utviklingen som hovedkarakteren har emosjonelt (Hutcheon, 2013, s. 24; McCloud, 2016, s. 71-74). Endring fra svart-hvitt til bruk av en gul farge, underbygger den emosjonelle endringen hos hovedpersonen, siden gul er en farge man gjerne assosierer med positivitet og glede (Steinbo, 2006, s. 42). Detaljene blir også mindre i overgangen, og figuren minner mer om en strektegning. Både kroppsspråket, ansiktsuttrykket og strekmarkeringene av bevegelse og lyd, forsterker inntrykket av en barnlig og glad følelse.

Vi følger en glad Knud Pedersen på vandring over nesten tre sider, til det brytes opp i det han får øye på en kone ved en slakterbutikk. De to første rutene er markerte, da har hovedpersonen sin gule, boblete og glade form. Videre er rutene umarkerte og ut av øynene på konen kommer det rosa pølser. Komposisjonen av tegningene skaper en zoom-effekt inn på munnen, og hennes ene gule tann er tegnet som en finger. Fingeren er gul, mens omrisset og detaljer er tegnet inn med rosa detaljer. Vi ser også en tegning av hovedpersonen som nå er rosa og sint, grunnet et nytt brått emosjonelt skifte (Hamsun & Ernsten, 2019, s. 14).

Likheten mellom den glade, boblende og gule Knud Pedersen og den ekle gule fingertanna er slående. Knud Pedersen projiserer seg selv i konen, som vi ser på grunn av de korrelerende fargene mellom han og konen. Bakgrunnen er gul, men han har blitt rosa med røde markerte detaljer. Sinnet er også markert med spiraler og streker utenfor figuren. Margen i de umarkerte rutene er en tynn strek, nesten ikke-eksisterende, som gjør at tegningen flyter inn i hverandre og forsterker zoom-effekten. Nederst på siden er det to markerte ruter der Knud Pedersen er tegnet realistisk. Endringer fra markerte til umarkerte ruter viser også til et skifte i det rytmiske samspillet (Hamsun & Ernsten, 2019, s. 14).

Fingeren som opptrer i denne scenen, er sentral i sammenheng med hovedpersonens æresfølelse. Gjennom fortellingen er han opptatt av andre menneskers syn på han. En finger, da spesielt en pekefinger, er gjerne noe man retter mot noen om man skal påpeke noe om vedkommende, og da gjerne negativt. Den skrekklignende fingeren kan også minne om noen som viser fingeren, altså når noen holder langfingeren opp. Dette kan forstås som et tegn på

forakt (Det norske Akademis ordbok, s.v «Finger», lest 21. november, 2023). Vi ser her Knud Pedersens projisering av sin egen forakt. Fingeren opptrer senere i fortellingen, da som Guds finger eller Guds hånd, som styrker fingerens livsinteragerende rolle.

Det andre eksempelet der hovedpersonen kjenner på glede er senere i det første stykket. Hovedpersonen ser, møter og interagerer med Ylajali. I begynnelsen av scenen er Ylajali tegnet over $\frac{3}{4}$ av en side. Tegningen er svart og hvit, og overkroppen er i forgrunnen av en stor gul måne (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 22). Over fem sider ser vi hvordan blikk utveksles, og de har en samtale før Knud Pedersen står utenfor hennes leilighet og kikker opp på henne i vinduet. Han er igjen tegnet som en glad og barnlig figur. I første tegning ser vi han stå å se opp mot Ylajalis leilighet. I den neste tegningen ser vi at han er i bevegelse. Rutene er umarkerte og det er også mye luft, eller hvitt, rundt tegningen. En tolkning av dette kan være at hovedpersonen setter henne høyere enn seg selv, både i form av klasse og emosjonelt. Han står på bakken og ser opp på henne i vinduet. Hun befinner seg over han. I tegningene er fargene igjen blitt gule, og en rosafarge viser detaljer som hår, briller og øyne. Fargene i formskiftet er også dusere. Samtidig ser vi tydelige markerte kinn i en rosa farge som indikerer blyghet og forelskelse. I tillegg står det mellom de to figurene av Knud Pedersen: «Jeg følte meg i samme stund vidunderlig glad» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 28). Oatley trekker frem kjærlighet som eksempel når han omtaler emosjonskategorien «sentiments», som er noe som varer over tid, og er en fortsettelse av emosjonelt engasjement (Andersen, 2016, s. 21). Knud Pedersen ender ikke opp med Ylajali, men følelsene ovenfor Ylajali oppleves langvarige hos en hovedperson som i stor grad preges av brøkfølelser.

Bruken av klare farger, til forskjell fra svart-hvitt, skaper et brudd i det rytmiske samspillet med resten av handlingen. På bakgrunn av dette peker scenen seg ut, og følelsen av glede som Knud Pedersen kjenner på blir effektfull. I begge eksemplene som jeg nå har trukket frem er det en modal redundans mellom de ulike meningsbærende modalitetene i den aktuelle situasjonen. Det er samsvar mellom teksten, tegningen og bruken av farge. Samtidig bidrar fargeforskjellen mellom klare og skarpere fargene når han går ut i byen, og de dusere fargene etter møtet med Ylajali, til at følelsen av glede oppleves ulik i de to situasjonene.

Det er interessant at de eneste eksemplene på en positiv følelse finner sted i første stykke av tegneserien. Det er også her vi finner det eneste eksempelet på at omverden hans preges av en rosa farge, fordi han ser på alle andre som glade, mens han selv «[...] hadde allerede glemt hvordan lykken så ut!» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 31). Over to markerte ruter har gående personer i gaten, blitt til rosa personer som danser i par. Følelsen av glede skal avta, selv om kjærlighetshistorien mellom Knud Pedersen og Ylajali så vidt har begynt.

3.3.2 Knud Pedersens illrøde sinne

Damasio definerer sinne som en primærfølelse, og ved fire anledninger fører denne primærfølelsen til endringer i den tegnede fremstillingen av hovedpersonen (Damasio, 2002, s. 58). Også her er hovedpersonen tegnet som den mer runde barnlige figuren, men istedenfor å være gul, er figuren farget inn med en sterk rødfarge. Fargen rød er kraftfull og forbindes gjerne med sinne og aggresjon (Steinbo, 2006, s. 40). Sinne blir ansett som en negativ følelse, og når Knud Pedersen er sint ser vi gjerne at karakterene han interagerer med reagerer. Dette er ikke bare fordi han blir sint, men også fordi hans sinne også forekommer uten forvarsel. Det første eksemplet på sinne utspiller seg i den tidligere omtalte scenen der hovedpersonen i utgangspunktet kjenner glede. Gleden brytes opp når han projiserer seg selv i konen ved slakterbutikken med pølseøyne og med en gul finger som tann (Hamsun & Ernstsens, 2019, s.14).

Det neste eksempelet på en illrød og sint Knud Pedersen finner vi i første stykke der hovedpersonen kommer i prat med en gammel og blind mann i en park. Knud Pedersen har begynt å snakke om mannen Happolati, om eiendommene hans og den elektriske salmeboken som han har oppfunnet. Dialogen går over tre sider. I en tekstboks står det: «Jeg oppfant enda et par desperate løgner, og jeg fortalte om Ylajali, hans [Happolati] datter, en prinsesse som hadde tre hundre slavinner» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 37). Den gamle mannen jatter med og spør: «Han skal ha svære eiendommer, denne Happolati?» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 37). På neste side er det et nærbilde av ansiktet til hovedpersonen som fyller to tredeler av siden. Han er igjen tegnet boblete og barnlig, men er farget illrød og med sur munn og spisse øyebryn. Forsterket av røde spiraler og streker rundt ansiktet, er sinne den slående følelsen. Det er også seks snakkebobler, hvor det blant annet står: «Helvetes pine, mann!», «Tror de kanskje at jeg sitter her og lyver dem kapitalt full?», «De har kanskje attpå kjøpet tenkt at jeg er en fattig mann uten et etui fullt av sigaretter i lommen?» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 38). Nederst på siden ser vi to markerte ruter der den gamle mannen løper vekk fra benken, og Knud Pedersen står igjen med knyttet neve, men nå tegnet realistisk i svart og hvitt.

Den emosjonelle omveltningen hos hovedpersonen oppleves som brå. Bråheten forsterkes ved at vi møter dette oppslaget i det vi som leser, blar om i tegneserieromanen, samtidig som at tegningen er i en umarkert rute. Det er heller ikke noe i den foregående dialogen mellom Knud Pedersen og den gamle mannen som indikerer at sinnet skal oppstå. Ut fra dette kan det tenkes at Knud Pedersens emosjoner ikke har gjennomgått en analyse i amygdala, men heller har tatt en «low-road» og unngått hjernens bevissthet (Hogan, 2011, s. 31; Andersen, 2016, s. 23). Den barnlige og mindre detaljerte tegningen av han som illrød, gir

inntrykk av at tegningen er laget kjapt og forsterker bråheten. De seks snakkeboblene som er plassert rundt ansiktet indikerer at alle utsagnene og tankene fra Knud Pedersen kommer samtidig ut av hans munn. Banneordene og bruken av spørsmåls- og utropstegn, forsterker inntrykket av hovedpersonens sinne.

I Andersens analyse av romanen *Sult* introduserer han begrepet «script-rykk» som baserer seg på psykologene Schank og Abelson teori om «scripts». I stedet for å se et narrativ i det emosjonelle livet til Knud Pedersen, fortøner narrative sekvenser seg mer som: «absurde script-rykk enn meningsfulle life-scripts» (Andersen, 2016, s. 184). Andersen kobler denne tolkningen av *Sult*-helten i romanen opp mot hans tap av æresfølelse. Denne tolkningen mener jeg kan overføres til hva som utspiller seg i denne scenen i tegneserien. Knud Pedersen gjennomskuer at den gamle mannen i parken ikke er overbevist over hans fortelling om Happolati, og han kjenner på et tap av æresfølelse. Han reagerer brått med sinne, og fremstår irrasjonell. Det brå følelsesutbruddet korrelerer med den mer barnlige, røde og lave tegningen av hovedpersonen, siden barns følelsesmønster gjerne blir ansett som mer brå og irrasjonelle.

I tredje stykke i tegneserien stiger sinnet hos Knud Pedersen igjen, og hans form endres til den lave, røde og barnlige tegningen. Han er sint fordi en butikkansatt en tid i forveien, ved en feil, har gitt han fem kroner tilbake. I det han befinner seg utenfor butikken, ser vi tre umarkerte ruter av Knud Pedersen som går fra å være realistisk tegnet, til å bli tegnet barnlig. I det han kommer inn i butikken er rødfargen forsterket. Tegningen er fortsatt i en umarkert rute i det han smeller opp døren, før resten av scenen har markerte ruter. Butikkmannen kommer med et utsagn om det skrekkelige været, men Knud Pedersen smeller hånden i disken og roper «Jeg kommer altså ikke for å prate om været!» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 153). *Sult*-helten forteller hvordan han fikk de fem kronene ufortjent, mens tegningen viser han med seks armer. Dette indikerer en hektisk og engasjert gestikulering. Videre forteller han hvordan han ga hvert øre til en gammel fattig kone. Når mannen i butikken indikerer at pengene heller burde bli levert tilbake, setter *Sult*-helten i gang med en utskjelling: «Nei, hør her, jeg ville ikke bringe dem i uleilighet, jeg ville spare dem. Men det er takken man har for at man er edelmodig. Nå står jeg her og forklarer dem det hele og de skammer dem ikke som en hund» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 153). Knud Pedersen kommer med et nytt kvast utsagn, sier farvel og går. Hele scenen foregår over en side i tegneserieromanen, og gjennom hele sekvensen er han tegnet rund, rød og barnlig.

I dette eksempelet oppstår ikke sinnet like brått som i eksempel nummer to, han har tid til å tenke seg om, og det kan tenkes at sinnet han kjenner har tatt en «high-road» siden han

bevisst går inn i butikken og kjefter. Allikevel fremstår sinnet som irrasjonelt, siden han kjefter på en person som feilaktig ga han penger, noe som er sårt trengt i hovedpersonens liv. Knud Pedersen oppleves hissig og kvass, og det er han som tar kontroll over samtalen. Like brått som han braser inn i butikken, braser han ut. Sinnet han viser følger han til kvelden i det vi på neste side ser at han ligger og vrir seg i sengen. Sinnet er vendt mot han selv. Bakgrunnen er svart med omrisset av den lille barnlige figuren markert i plankene på gulvet. I en rund tekstboks står det: «Det var ingen grense lenger for hva jeg kunne gjøre av nederdrettede ting!» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 154). Han har ikke kontroll på sine egne følelser og fremstår irrasjonell. Den barnlige fremstillingen og hans irrasjonelle følelsesliv korrelerer. Dette igjen fører til at han bruker tid på å engste seg over sine egne handlinger.

I fjerde stykke i boken ser vi et siste eksempel på sinne. Sinnet stiger i Knud Pedersen i det han prøver å skrive ned noen scener mens han sitter på en trapp i fortvilelse over å innse at han har fått penger av Ylajali. «Til slutt begynner imidlertid mine siste replikker å bli meg mistenkelige» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 206). Brillerglassene og øynene er tegnet med rødt. Han bryter blyanten ved å tygge på den, og opp fra hodet hans er det tegnet streker for å markere irritasjon og sinne. På nederste rad på siden er det fire figurer av Knud Pedersen i umarkerte ruter. Igjen har han fått denne barnlige formen, men nå mindre intens. Ansiktet er farget rødt, men kroppen og hatten er farget svart som i de realistiske tegningene. Han river papirene sine i biter, hopper, tramper, knytter neve og faller så i kne på bakken. Den første av de fire tegningene, roper han «AAAAA!», før han, i både tredje og fjerde rute sier: «Jeg er fortapt» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 206). Først markert med en snakkeboble med spisse kanter og utropstegn, før boblen i fjerde tegning er bølgete og ikke ropende. Dette stemmer også med markeringene utenfor figuren, som også går fra å være spisse streker til å bli skjelvninger. Spisse kanter på snakkeboblen indikerer at teksten ropes, samtidig som det reflekterer sinne, og deretter fortvilelsen, i det som blir sagt (Eisner a, 2008, s. 24).

Sinnet som oppstår er en annen type enn de foregående eksemplene. At denne endringen kommer på slutten, tydeliggjør at det har skjedd endringer hos Knud Pedersen. For bare noen sider senere, velger han å reise vekk fra Kristiania med seilbåt. Sinnet beveger seg over i en følelse av håpløshet, han er fortapt og slutter å kjempe imot. Kristiania har satt merker i han. Denne hendelsen alene, er ikke det som får han til å reise, for på neste side er han tilbake i sin realistiske karakter, igjen på vandring i Kristiania.

Ikke bare Knud Pedersen får en rød farge når han føler på sinne, det gjør også Gud. Når Knud Pedersen opplever at Gud er sint på han, tegnes hånden til Gud rød. Dette ser vi i det andre stykket i tegneserien. Knud Pedersen står og kjefter på Gud: «Jeg skal si deg ett,

min kjære Herre Gud; du er en noksagt!», «Du er fan ta meg en noksagt» (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 94). Dette står i to markerte ruter øverst på siden. Deretter ser vi Guds røde hånd som stikker en finger og presser Knud Pedersen i bakken. Rundt tegningen er det kantede streker som kan underbygge følelsen av sinne. Guds hånd er i bakgrunn og fyller hele siden. Mens de markerte rutene er over hånden, og viser Knud Pedersen som reiser seg. Komposisjonen gjør at man leser tegningene slik at hendelsesforløpet gir mening.

Fingeren spiller en sentral rolle i denne fremstillingen når han presser Knud Pedersen mot bakken, og han føler seg maktesløs. Gud setter bokstavelig talt fingeren på noe, herav Knud Pedersen. Uttrykket «sette fingeren på noe» betyr i følge NAOB å fremheve noe, da særlig en svakhet eller noe mangelfullt. Samtidig opplever Knud Pedersen seg selv som svak og dette blir fremhevet av en høyere makt. Ordboken forklarer også «Guds finger» som hans evne til å gripe inn i verden og menneskelivet (Det norske Akademis ordbok, s.v «Finger», lest 21. november, 2023). «Guds finger» er hentet fra 2. Mosebok 8:19 som forteller om frigjørelsen fra Egypt, der Gud kaster katastrofer over byen: «Da sa spåmennene til farao: Dette er Guds finger! - Men faraos hjerte var og ble forherdet, han hørte ikke på dem, slik som Herren hadde sagt» (2. Mos 8:19, Bibel 2011). Det står også i bibelen: «Legg din vei i Herrens Hånd, stol på ham, så griper han inn» (Sal 37:5, Bibel 2011). Herrens hånd eller finger skal dukke opp og være ledsagende. For Knud Pedersen dukker den opp i en mer negativ forstand, hånden er ikke ledsagende, men nedtrykkende.

Guds hånd dukker opp i tegneserien ved fem anledninger (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 40, 47, 51, 94 og 158). Det nevnte eksempelet er den eneste gangen hånden er rød. De andre gangene er hånden tegnet i grå-nyanser. Først er Gud tegnet inn der han knipser hovedpersonen så han ramler. Ved neste eksempel er Gud tegnet inn når Knud Pedersen har fått skrevet en tekst. Tegningen viser Gud som skriver på et ark Knud Pedersen holder over hodet sitt samtidig som Knud Pedersen takker Gud for hans tekstlige produktivitet (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 47). Gud dukker opp igjen noen sider senere når Knud Pedersen lurar om teksten han skrev, er god nok. Deretter kommer Guds røde finger som presser han mot bakken, før vi ser Guds hånd plukke han opp fra bakken der han sitter og gnager på et kjøttbein. Knud Pedersen forbanner Gud: «Jeg sier deg, jeg vet at jeg skal dø og jeg håner deg dog. [...]», «Jeg vil fra denne stund forsake alle dine gjerninger og alt ditt vesen» (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 159). Guds hånd viser Knud Pedersens opplevde maktesløshet. Han har ikke kontroll, det er det ytre krefter som har. Gudsropene og fordømmelsen av han, kan også vise til den livssituasjonen som Knud Pedersen befinner seg i. Han er mye sulten og nær døden til stadighet. Hans eget sinne kommer til uttrykk i forestillingen om Gud, og man kan

forstå påkallelsen av Gud som en form for ansvarsfraskrivelse for sin egen livssituasjon.

Gud har en prominent rolle også i romanen. Ved å benytte søkefunksjonen til nasjonalbiblioteket sitt nettbibliotek i *Sult*, får jeg 70 treff på ordet «Gud», fordelt utover i boken. Derimot er ikke fingeren til Gud like dominerende. Guds finger fremtrer i første stykket av romanen. *Sult*-helten spør seg selv: «Hva var det som feilte meg? Hadde Herrens finger pekt på meg? Hvorfor just på meg?» (Hamsun, 1890, s. 20). En halv side senere står det: «Hva om Gud likefrem hadde i sinne å ødelegge meg ganske?» (Hamsun, 1890, s. 21). Videre står det: «Gud hadde stukket sin finger ned i mitt nervenet og lempelig, ganske løselig bragt litt uorden i trådene» (Hamsun, 1890, s. 22). Både i tegneserien og i romanen, opplever *Sult*-helten at Gud setter fingeren på han og gjør livet hans mer krevende.

Rødfargen er sentral for å fremstille følelsen av sinne i tegneserien, både hos Knud Pedersen eller hos Guds opplevde sinne mot han. Dette står i kontrast til betydningen av rødfargen i romanen. Sørensen analyser knytter det røde opp mot det seksuelle og erotiske. Rødfargen forekommer i scener der han møter en dame som selger røde roser, og han oppsøker henne for å komme nær henne. Drømmescenen om Ylajali som prinsesse knyttes til den røde fargen, samt scenen i slutten av romanen der hovedpersonen ser Ylajali gå i en rød kjole sammen med en annen mann. Bruken av rødfarge er i tegneserieromanen knyttet til Knud Pedersen indre emosjonelle liv. Det er gjennom hans følelser at fargesymbolikken får prege fortellingen. Når Knud Pedersen kjenner på sinne, endres formen og han farges rød. Selv om sinnet oppleves ulikt, er det rødfargen og den barnlige tegningen som binder det sammen. Vi ser en motsetning mellom den realistiske og rasjonelle Knud Pedersen, til en formendring som viser det barnlige og irrasjonelle sinnet.

3.3.3 Avsky ved det gusjegrønne

Avsky er også definert som en primærfølelse, og det er denne følelsen som skaper flest formskifter hos Knud Pedersen (Damasio, 2002, s. 58). Ved seks anledninger bytter han form og farge som følge av avsky. Formskiftene kan igjen deles inn i kategorier: gusjegrønn hund, gusjegrønn snegle, og gusjegrønn dobbeltgjenger. Den gusjegrønne fargen forbinder eksemplene, men formendringene tar form av ulike dyr.

Knud Pedersen som gusjegrønn hund

Det første formskiftet som er på grunn av avsky, finner vi i siste del av det andre stykket. Her blir Knud Pedersen tegnet som en gusjegrønn hund, og han er mindre og rundere enn den realistiske tegningen. Klærne og hatten ser vi fortsatt befinner seg på kroppen og hodet.

Hovedpersonen har nettopp reist seg etter Guds finger har dyttet han ned i bakken, og han er bestemt på å finne presten Levion. Scenen er tegnet over et dobbeltsidig oppslag i tegneserieromanen, men komposisjonen gjør at vi leser det øverst på oppslaget med umarkerte ruter sammen, og det nederste med markerte ruter sammen. Øverst ser vi hovedpersonen gå fra en realistisk tegning til en gusjegrønn hund. Den siste øverste tegningen viser en realistisk Knud Pedersen stå bøyd over hundeverasjonen av seg selv i knestående, framfor presten Levion. Den realistiske Knud Pedersen sier «‘Jeg kjemper med mørkets makter’ skal du si». (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 97). Han gir instruksjer til hundeverasjonen av seg selv, om hans møte med presten. I de fire markerte rutene nederst, ser den realistiske Knud Pedersen for seg møtet med presten Levion, og kjefter og sparker hundeverasjonen av seg selv. Vi er vitne til en scene som utspiller seg i tankene til Knud Pedersen. På neste side dunker han på prestedøren, og en ung pike forklarer at presten ikke er der.

Noen sider senere er Knud Pedersen innom redaktøren, som heller ikke er hjemme. Da har han igjen en samtale med en hundeverasjon av seg selv. *Sult*-helten er på vandring og ser seg selv i en vannpytt. Opp fra vannpytten vokser hundeverasjonen av han selv. Han kommer med flere utrop: «Du må skamme deg!», «Kunne det virkelig falle deg inn å be den mannen om en krone og sette ham i forlegenhet igjen?» (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 101). Han sparker så til hunden, og på den neste halve siden er det seks umarkerte ruter av hunden som springer bort og setter seg på en trapp, der onomatopoetikonene «hikst» og «hulk» står skrevet (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 101).

Hundeverasjonen av Knud Pedersen dukker også opp i tredje stykke, når han er sammen med Ylajali og de går innom sirkuset. Om det er Ylajalis syn, eller om det er hovedpersonens syn på seg selv som fører til skam, kan diskuteres. Han får først et gusjegrønt lys på seg, som gjør han mer synlig for Ylajali. I neste umarkerte rute er han omformet til en hund som er omringet av et gusjegrønt lys. Videre, også her i en umarkert rute, ser vi en tegning i svart-hvitt av en den skitne hundeverasjon av hovedpersonen løpe etter Ylajali, og hun sier: «Når vasket de ansiktet sist?» (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 138). De umarkerte rutene er midt på siden, og leseren må ved induksjon fylle ut en stor del av fortellingen på grunn av avstanden i tidsperspektivet i de tegnede rutene (McCloud, 2016, s. 71).

Knud Pedersens formskifter til en gusjegrønn hund, kan tolkes som hovedpersonens syn på seg selv. Han føler på en avsky ovenfor seg selv. Å skifte form til en hund kan tolkes ulikt. Jeg har allerede omtalt scenen der hovedpersonen i sinne skjeller ut en butikkansatt, og han sier: «[...] og de skammer dem ikke som en hund» (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 153). *Sult*-helten kobler med andre ord hunden og skam sammen. Selv om jeg her har kategorisert

formskiftet under avsky, vil ikke det avskrive tanken om at avsky og skam er følelser som kan opptre samtidig. Vi kan også forstå hunden som underdanig, og her kan vi tolke hans formendring til en hund som at han er underdanig Ylajali, presten og redaktøren. Avskyen som Knud Pedersen kjenner på, kan leses som en form for «moods». Årsaken til emosjonen er ikke like klar som ved «reactive emotion» og siden Knud Pedersen holder formen som en hund over flere både markerte og umarkerte ruter kan det forstås som at følelsen er varig over en viss tid (Andersen, 2016, s. 20). Bruken av gusjegrønn farge, er i de nevnte eksemplene en meningsbærende enhet. Fargen viser til en skitten blanding mellom gul og grønn, som gjerne ikke blir ansett som en ren og vakker farge. Dette underbygger følelsen av avsky og vemmelse.

Det siste eksempelet på hundeverisjonen av Knud Pedersen ser vi i delen av fortellingen der han er hjemme hos Ylajali. Hun har nettopp dyttet han vekk, men i neste markerte rute kaster han seg over henne. Han endrer da igjen form til en hund, mens hun sier: «Nei, ikke det! Hvis de vil, så skal de heller få kysse meg på brystet. Kjære, snille dem!» (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 172). I dette eksempelet bytter ikke Knud Pedersen farge, men tegnes i svart og hvitt.¹⁰

En hund kan ha en vill og bestialsk side, denne siden av hovedpersonens hundeformskifter kommer frem i scenen hvor han kaster seg over Ylajali. Vi har sett antydninger til denne dyriske siden tidligere i tegneserien der Knud Pedersen får tak i et kjøttbein som han sitter og ganger på som en hund for å stilne sulten (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 158). Omfavnelsen av Ylajali skiller seg også ut ved at den gusjegrønne fargen her er utelatt fra tegningen, og det er det eneste formskiftet som utspiller seg i en markert rute. Dette skiller eksempelet ut fra de andre, og styrker det unike og bestialske ved tegningen. De dyriske driftene får råde, og man kan tolke scenen som at han ikke kjenner på avsky og kanskje også føler seg skamløs i mangel på den skitne fargen. Overgangen fra menneske til dyr, skaper et surrealistisk preg i alle de nevnte eksemplene, siden vi kan forstå det som en metafor der man kombinerer to bilder fra separate områder (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 220).

En slimete og gusjegrønn snegle

Etter Knud Pedersens formskifter til en hund, ser vi han også skifte form til en gusjegrønn snegle. I andre stykke utspiller en scene seg ved at Knud Pedersen på foregående side, i

¹⁰ I den nye utgaven utgitt på Gyldendal Norsk Forlag er tegningen som her blir omtalt mørkere. Ylajali og hovedpersonen som hund er tegnet svart og detaljene i ansiktet hennes og hunden kommer frem ved grånyanser.

desperasjon, har prøvd å få penger av en butikkansatt som bare avfeier han. I en tekstboks står det: «Jeg dro meg ut, syk av sult og het av skam» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 109). Dette står sammen med en tegning av en skrøpelig hovedperson der omgivelsene hans bare er bølgete bakgrunn. Når vi så blar om er det også her en gradvis overgang fra en realistisk tegning til at han nederst på siden, etter fire umarkerte ruter, er en snegle som kryper seg langs bakken. Gradvis får han den samme gusjegrønne fargen som hundeversjonen, men hatten fra hans realistiske form er intakt. Sammen med tegningene står det til to av rutene: «Jeg hadde holdt meg oppe i så mange år, stått rank i så harde stunder», «Og hva hadde det nyttet? Jeg hadde oppnådd å få meg til å vemmes ved meg selv» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 110). Neste side ser vi han også krypende som en snegle.

Følelsen av avsky, eller vemmelsen, som Knud Pedersen kjenner på, er delvis lik den han kjenner på ved formskiftet til en hund. Det er en likskap mellom formskiftene på bakgrunn av fargebruk og omforming til et dyr. Bruken av den gusjegrønne fargen kobler hunden og sneglen sammen. Samtidig representerer sneglen en ny og annerledes følelse av avsky. Snegler er slimete, ålende, små dyr med liten betydning for de fleste mennesker. Mange vil også kalle snegler for ekle dyr. Knud Pedersen går fra å være høy og rank, til å krype langs bakken. Sammen med tekstens eksplisitte bruk av ordet «vemmes», fungerer tekst og tegning som redundante modaliteter, og følelsen av avsky kan virke sterkere enn ved omformingen til en hund.

Denne ekle sneglete formen dukker også opp igjen i tegneserieromanen, bare noen sider senere, i det Knud Pedersen dulter inn i en mann, som det viser seg at han har bekjentskap til. I møtet med denne mannen endres formen til Knud Pedersen igjen gradvis over tre umarkerte ruter, mens han samtaler med mannen om hvordan han ser ut og hvem han har hatt affærer med. Det ender med at Knud Pedersen, som snegle, gjør et framstøt mot vedkommende. Fortsatt tegnet i den gusjegrønne fargen, men nå med hullete og slitte klær og han står oppreist (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 114-115). Igjen er snegleformen med på å underbygge en ekkel følelse av avsky. Den ekle fremstillingen av Knud Pedersen som snegle i tegningen, samt fargebruken, forsterker følelsen av avsky, selv om teksten og tegningen her gir ulik informasjon i scenen, og derfor fungerer som funksjonelt spesialiserte modaliteter. Her, som i eksempelet med hunden, ser vi en surrealistisk metafor i overgangen mellom menneske og snegle (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 220).

Dobbeltgjengeren som gusjegrønn larve

I tegneserieromanen ser vi flere formendringer hos Knud Pedersen, men det er også en annen

karakter i tegneserieromanen som bytter form. Dette er nåtleren som Knud Pedersen møter i første stykke. Nåtleren blir over en tid observert gående framfor Knud Pedersen. «Hans reise syntes aldri å ville ta ende. Kanskje hadde han bestemt seg til akkurat det samme sted som jeg, og jeg skulle hele veien ha ham for mine øyne», «Jeg går og ser på dette masete vesen og blir mer og mer oppfylt av forbitrelse mot ham» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 16).

Tegningen viser en realistisk tegnet mann på vandring over ti umarkerte ruter. Videre ser vi tegningen av brillene til Knud Pedersen, øynene er i en gusjegrønn farge, med spisse irriterte øyebryn. Nederst på siden er det seks tegnede figurer av nåtleren; første tegning er realistisk, og han blir gradvis til et larvelignende insekt. De umarkerte rutene skaper en mindre klar marg mellom tegningene. Dette gjør at tidsperspektivet igjen oppleves oppløst, og bindingen mellom de umarkerte rutene oppleves ikke like tydelige. Samtidig danner sidens komposisjon sammenheng. Den umarkerte margen må fortsatt fylles inn, men virker mer flytende.

Fargen på nåtleren endres også til den gusjegrønne fargen som vi ser i øynene til Knud Pedersen i scenen, og som går igjen i formendingene til hund og snegle. På neste side er den gusjegrønne fargen i bakgrunn med fem markerte ruter over. Vi leser hvordan Knud Pedersen tar tak i nåtleren som spør om han kan få noen penger. Ansiktet til Knud Pedersen ser da bekymret ut, og han svetter. Den siste ruten, her umarkert, er en del av bakgrunnen, og er plassert nederst på venstre side. Her ser vi den samme gusjegrønne fargen gå igjen i tegningen av nåtleren som i den tiggende hånden sin har hodet til den lave, boblete og barnlige tegningen av Knud Pedersen. Den samme grønnfargen fungerer som en bakgrunn for de resterende markerte rutene. Knud Pedersen ender med å pantsette vesten sin for å kunne gi penger til nåtleren (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 16-18).

En tolkning som har blitt anerkjent innenfor forskningen av romanen *Sult* er forståelsen av nåtleren som dobbeltgjengeren til *Sult*-helten. Blant annet Aasmund Brynhildsen tolker nåtlerens rolle på denne måten. Kittang bygger også sine analyser på denne forståelsen av nåtleren (Brynhildsen, 1973; Kittang, 1984, s. 41). Tolkningen av nåtleren som en dobbeltgjenger, er forsterket i tegneserien ved formendingene og fargebruken i scenen. Den gusjegrønne fargen knytter scenen sammen med scenene der Knud Pedersen kjenner på avsky og derav bytter form til hund eller snegle. Avskyen som Knud Pedersen kjenner på ovenfor denne mannen, er den samme som han ser i seg selv. Dette forsterkes ved den grønne fargen som bakgrunn i det scenen spiller seg ut. Ved å gi denne mannen penger, prøver han å skape en avstand mellom dem og heller fremstå som det motsatte av nåtleren.

Nåtleren er tegnet som et insekt, et dyr mange har ekle konnotasjoner til. Dette trekker inn et surrealistisk aspekt i de emosjonelle skiftene, siden insekter er et sentralt motiv i

surrealismen (Sørensen, 2015, s. 192). At denne overgangen fra menneske til insekt skjer gradvis igjennom tegning, danner «hull» som må fylles ut. Denne utfyllingen er også interessant i forbindelse med surrealistens tanke om at metaforen skal sammenstille bilder fra separate områder (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 220). Bakgrunnen for illustrasjonen av nåtleren som et insekt, kan være at det er slik *Sult*-helten ser mannen i romanen: «Han så ut som et stort humpende insekt [...]» (Hamsun, 1890, s. 11). I tegneserien har Ernstsens tegnet ut det synet *Sult*-helten har på nåtleren i romanen. Når vi i tillegg ser en formendring hos Knud Pedersen til den mer barnlige figuren i tegneserien, forsterker dette inntrykket av at han ser det avskyelige i denne mannen, som han gjenkjenner i seg selv.

3.3.4 Den blå skammen

Den siste følelsen knyttet til formskiftene, er følelsen av skam. Damasio nevner ikke denne følelsen i sin kategorisering, men man anser gjerne skam for å oftest være en problematisk sekundærfølelse (Stiegler, Greenberg, & Sinding, 2018, s. 43). I eksemplene ser vi at skam, som sekundærfølelse, forekommer i et sosialt møte med Ylajali. På samme måte som jeg knytter fargen gul til følelsen av glede, rød til følelsen av sinn og gusjegrønn til følelsen av avsky, knytter jeg her blåfargen i tegneserien til følelsen av skam.

Det er to eksempler jeg har valgt å kategorisere som den blå skammen, og de finner sted etter hverandre i tredje stykke. Begge eksemplene er hentet fra scenen der Knud Pedersen besøker Ylajali i hennes leilighet. Etter en lengre samtale, tar Knud Pedersen Ylajalis hånd, men hun dytter hånden vekk. I neste rute ser vi hvordan hovedpersonen har endret form til den barnlige lille figuren, denne gangen farget lyseblå. Vi ser at han bøyer hodet, er rød i kinnene og med blå strekmarkeringer over hodet som styrker den nedtrykte følelsen av skam og ydmykhet (Eisner b, 2008, s. 62). Han er tegnet på denne måten i en umarkert rute. Ruten før og etter er markert. I neste rute er han tilbake i sin realistiske form, og Ylajali sier: «Der kan de se! Man kan gjøre dem så flat bare ved å flytte seg litt bort fra dem» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 167). Vi kan forstå det Ylajali sier, som at hennes avvisning gjør Knud Pedersen liten, noe han også blir i den tegnede fremstillingen ved hans formendring.

Det neste eksempelet på skam begynner med at Knud Pedersen omfavner Ylajali, men det går ikke som tenkt. Hun finner først mye hår som har ramlet av hovedpersonen hode. De samtaler og han kaster seg til slutt over henne, og han endres her, som tidligere omtalt, til en hund, men uten å endre farge. Dette formskiftet er allerede belyst i analysen. Ylajali ender med å dytte han vekk. I teksten står det: «Jeg sto ydmyket og forvirret og så på henne, hun var på én gang aldeles tapt for meg [...]» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 173). Knud Pedersen skal

til å gå ut døra, men stopper opp i desperasjon. På siden som kun består av den ene umarkerte ruten, finner vi tolv snakkebobler som alle er Knud Pedersens utsagn til Ylajali. Han sier blant annet: «Hvorfor vender de dem plutselig bort fra meg som om de slett ikke kjenner meg mer?», «Nå har de ribbet meg så inderlig blank, gjort meg enda mer ussel enn jeg var noensinne» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 176). Øverst på siden ser vi en realistisk tegnet Knud Pedersen ved døren. Over den svarte siden er det tegnet fem realistiske strektegninger av ansiktet til hovedpersonen i en mørkere blåfarge. De fem ansiktene omringer Ylajali som står med ryggen til hovedpersonen, og hun er forskrekket i ansiktuttrykket.

Emosjonelt er situasjonen som her er beskrevet, skamfull og preget av impulser. Knud Pedersen opplever to hyppige erfaringer av «reactive emotion» på bakgrunn av skam. Det utløses gjerne av en uventet situasjon, noe avvisningen og hårtapet er for hovedpersonen som har lengtet etter Ylajali og endelig får være med henne (Andersen, 2016, s. 20). Knud Pedersens første reaksjon er normal, ved å bli noe blyg, nedtrykt og rød i kinnene. Hans reaksjon i det han er på vei ut døren virker overveldende, både i utsagn og i alle tegningene av han som omringer Ylajali. Knud Pedersens reaksjon kan kobles opp mot LeDoux begrep om «low-road». Det fremstår som om hans emosjonelle reaksjon på den opplevde skammen, samt en nedverdiggelse av æresfølelsen, utløser en reaksjon som unngår fornuften i han. Han handler ut fra affekt i øyeblikket, uten å tenke seg om (Andersen, 2016, s. 23).

Knud Pedersen befinner seg i utgangspunktet i en rolig og behagelig situasjon sammen med Ylajali, og de har i utgangspunktet en fin stund sammen. De flørter, samtaler og han viser også en større del av personligheten sin. Det er nettopp derfor fallet og følelsen av skam kan virke stort, siden hvordan Ylajali ser han er av stor betydning. Blåfargen kan oppleves mystisk, tung og sørgmodig når den er mørk (Steinbo, 2006, s. 44). I det siste eksempelet er ikke fargen fremtredende mørk, men bakgrunnen på siden er svart. Dette bidrar til å forsterke inntrykket av en mer tung og sørgmodig sinnsstemning hos Knud Pedersen, samtidig som han kan virke mer mystisk ovenfor Ylajali. Blå som en kald farge, kan også forsterke inntrykket av at Knud Pedersen er emosjonelt kald. Samtidig er desperasjonen i utsagnene i eksempelet det motsatte av å være kald, det koker over for han emosjonelt grunnet en følelse av skam.

3.3.5 Identitetsoppløsning ved fysisk oppløsning

Det siste formskiftet vi ser i tegneserieromanen, er det jeg har valgt å kalle oppløsning av individet. Kategorien inneholder eksempler der Knud Pedersen blir tegnet delvis eller helt fysisk oppløst. Vi ser fire eksempler på dette i tegneserieromanen *Sult*.

Det første eksempelet er i siste del av første stykke. Vi ser her en delvis oppløsning

etter et møte med en gammel venn. Hovedpersonen spør om han har noen penger til overs. Han legger så igjen en pakke hos han. Den gamle vennen roper etter han, men Knud Pedersen mener han bare kan ta pakken. Han kaller det for en bagatell i nest siste tegneserierute på siden, før det i siste rute står «omtrent alt jeg eier på jorden» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 63). Knud Pedersen tegnes med halve kroppen i ruten, mens resten av kroppen er på vei inn i den svarte bakgrunnen og er begynt å løse seg opp. Neste rute er umarkert, mens vi ser en skjelvende og delvis oppløst hovedperson. Han henger med hodet, og kroppen er tegnet bølgete og rennende. Snakkeboblen i ruten har et rennende preg som korrelerer med hans oppløsning, og dette er med på å underbygge meningen og formidle lyden i utsagnet (Eisner a, 2008, s. 24).

I den allerede omtalte scenen i kapittel 3.2.1 om sultens innvirkning på normaliteten, ser vi igjen en fysisk oppløsning av Knud Pedersen. En forbipasserende kvinne uttaler: «Nei, Gud hjelpe meg for et ansikt!» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 104). Vi ser da videre et halvnært portrett av hovedpersonen med et bekymret uttrykk, og som tar hendene opp mot ansiktet. I tekstboksene står det «Var jeg virkelig begynt å dø?», «Hvordan så jeg egentlig ut?» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 104). På neste side er det tegnet tre rader av Knud Pedersen i umarkerte ruter. I den første raden er det tre tegnede figurer der han raser over sulten og det den passerende hadde uttalt. På raden under ser vi først en realistisk tegnet Knud Pedersen, som nå er i bevegelse. Ved hjelp av de fire neste tegningene, ser vi hvordan han går fra den realistiske figuren, til et skjelett som ligger oppløst på bakken. Tegningene viser oppløsning og skjelvinger, uten noe tekst. I raden under, er han tilbake i sin realistiske form. Han reiser seg fra bakken, og viser fortsatt frustrasjon over situasjonen.

En tolkning er at bakgrunnseemosjonen sult oppløser Knud Pedersen. Det en god stund siden han har spist, og hele dagen har han gått rundt og tygd på en treflis for å temme sultfølelsen. En annen forståelse av dette, sett i sammenheng med affekter, er en gradvis utvikling av en følelse som tar overhånd, det Oatley omtaler som «moods». Han klarer ikke å reise seg fra bakken før han er seg selv igjen.

I tredje stykke, etter at Knud Pedersen feilaktig har fått tilbake fem kroner, går han rett til et spisested og ber om en biff. Mens han spiser maten, ser vi det neste eksempelet på oppløsning. På den foregående siden er det til sammen åtte umarkerte ruter av Knud Pedersen som venter, får servert maten og samtaler med vertinnen. Når vi blar om, er han på vei til å skjære sitt første stykke av maten, og tegningen av hans fysiske kropp er i bevegelse, markert med dirrende streker. Når han så setter biten av biffen i munnen, er figuren ikke lenger skjelvende, men rennende. Det fysiske legemet drypper og renner ned på det som er

bordplaten. På raden under er han tilbake i sin realistiske form, og på de neste to halve sidene ser vi han spise opp maten. Dette vises ved tegninger som viser bevegelse, samt med blant annet onomatopoetikonene; «slafs», «tygg», «svelg» og «slikk» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 129-131).

Her er ikke den fysiske sulten delaktig i å løse Knud Pedersen opp. Her blir faktisk sulten stilnet. Det er da interessant at vi også her kan se en delvis oppløsning av individet. Bevegelsene i hans tegnede fysiske utseende, kan ha sammenheng med at han er smigret av vertinnen som han nettopp har gitt ekstra driks fordi «hennes vennlighet gjør meg beveget» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 129). Det kan også tolkes som at sulten og lengselen etter maten, som han så får en bit av, er så stor at det får konsekvenser for hans tegnede form. I Sørensens analyse av romanen *Sult*, vektlegger han ideen om hvordan Knud Pedersen bevisst oppsøker sulthilstanden for å «[...] komme i kontakt med de foruroligere bevidsthedsområder, hovedpersonen bestandig opsøger» (Sørensen, 2015, s. 32). Vi kan altså forstå sulthilstanden som et premiss for Knud Pedersens litterære vellykkethet. Denne tilstanden brytes opp i scenen, og vi kan derfor se et skifte i den tegnede formen til Knud Pedersen, som projiserer en endring på innsiden.

I høydepunktet på slutten av fortellingen, ser vi det siste eksempelet av fysisk oppløsning. Knud Pedersen er svimmel av sult, og sitter på en trapp i det det går opp for han at det er Ylajali som har sendt han penger. Dette er seks like store umarkerte ruter, der alle er av hovedpersonen på trappen. De to første rutene står sammen med teksten «Tikronen! Brevet som budet bragte, hvor kom det fra?» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 205). Mellom første og andre rad, står det skrevet Ylajali med skjelvende bokstaver, der hver bokstav på enden strekker seg mot de umarkerte rutene under. Disse utstrakte strekene ligner på spissene i en snakkeboble som indikerer hvem som snakker, og vi kan derfor tenke oss at hovedpersonen sier navnet «Ylajali» høyt for seg selv. I den umarkerte ruten ser vi en sjokkert Knud Pedersen, som, gjennom de neste tre rutene, gradvis smelter til hans fysiske kropp ligger som flytende, svart masse utover trappen.

Knud Pedersen er igjen overveldet. De umarkerte rutene fjerner tidsperspektivet og gjør scenen mer flytende. Det gjør at vi ikke har innsikt i hvor lenge denne følelsen varer. Følelsen kommer også gradvis. På tross av dette har den emosjonelle utløsningen åpenbare årsaker som gjør at den kan kategoriseres som «reactive emotion». Knud Pedersen har arbeidet for å opprettholde sin følelse av likeverd og ære ovenfor andre mennesker, ved å eksempelvis gi bort penger til servitrisen, eller ved å selge vesten sin og gi pengene til nåtleren. I scenen er han blitt et menneske, som han hele veien har prøvd å unngå. Hans syn

på seg selv er ikke lenger det samme, til tross for at andre har sett denne siden av han over lengre tid.

Identitetskrisen som Knud Pedersen opplever, kan tolkes som både maskulin og kunstnerisk. Dette fordi rollene er snudd om, og kvinnen han har drømt om, nå viser han medlidenhet ved å gi han penger. Vi ser en kunstnerisk krise, fordi mens han sitter på trappen og igangsetter et skriftlig arbeid, innser han etter en stund at han er forlagt. Han opplever en oppløsning av den identiteten som han så hardt har strebet etter. Komposisjonen av siden forsterker dette identitetsfallet siden oppløsningen av det rennende fysiske legemet er plassert nederst på siden. Den overveldende identitetskrisen som Knud Pedersen opplever, påvirker hans fysiske fremstilling i tegneserien. Sammensetningen av en fysisk kropp, som er konkret, til en helt eller delvis oppløst kropp, oppleves surrealistisk. Dette er Knud Pedersens opplevde tilstand, ikke noe som faktisk skjer. Eksemplene er i liten grad preget av tekst, så det er ved tegningene at den indre tilstanden i hovedpersonens følelsesliv kommer til syne.

Ved å kategorisere de atten ulike formskiftene i fem kategorier, har jeg ved affektiv narratologi belyst både emosjonelle og surrealistiske trekk ved *Sult*. I det neste kapitlet vil jeg gå nærmere inn på konkrete motiver og scener som kan leses surrealistisk.

3.4 Surrealistiske insekter, drømmer og skrifter

3.4.1 Insektsmotivet i *Sult*

I *Sult* er det kun et sted hvor vi finner et dobbelttoppslag med en tegning som går over begge sider. Tegningen er en umarkert rute. Motivet er et portrett av Knud Pedersen i sin realistiske form. På skuldrene ser vi store røde maur på vandring inn i øret hans, der de tar en bit av den Knud Pedersens hjerne. Ut av øret på høyre side kommer maurene gående nedover skulderen bærende på en bit av hjernen. Øynene til hovedpersonen er tegnet rødsprengte med store pupiller og synlige blodkar. Skuldrene er høye, og munnen viser et forskrekket ansikt. På forsiden står dette motivet sammen med tittel, forfatter og forlag. I oppslaget i tegneserien står dette sammen med to tekstbokser: «Jeg følte hvordan min hjerne formelig slo klikk, mitt hode tømtes», «Jeg fornå denne glanende tomhet i mitt hode med hele legemet, jeg syntes meg selv uthulet fra øverst til nederst» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 40-41). Helt nederst på oppslaget er det seks markerte tegneserieruter der vi ser en realistisk tegnet Knud Pedersen forbanne Gud. Hånden til Gud er tegnet inn, og hånden gir Knud Pedersen en «smekk» og knipser hovedpersonen så han ramler.

I motivet som fungerer som dobbelttoppslag og forside, ser vi en kontrast mellom den

realistiske tegnede Knud Pedersen, og maurene som spiser hjernen. Vi ser her en surrealistisk metafor der to motiver som ikke har en relasjon, er satt sammen (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 220). Innenfor surrealistisk kunst er det menneskelige kranium fylt av insekt, et ofte benyttet motiv (Sørensen, 2015, s. 192). Vi ser for eksempel dette motivet i kunstverket *Mannequin* av Raoul Ubac fra 1938. Det er også laget en oversikt over insekter i Salvador Dalís kunst, der maur, fluer, larver og andre insekter opptrer hyppig (Kritsky, Mader, & Smith, 2013).

I teksteksempelet ser vi en klar bruk av nettopp dette insektsmotivet som styrker tegneseriens surrealistiske aspekt, som Ernstsens selv også påpeker i det allerede omtalte intervjuet med D2 i anledning utgivelsen av tegneserieromanen (Vikas, 2019). Insekter, deriblandt maur, er skapninger som i liten grad er verdsatt, og blir av mange sett på som ekle. Her er det tegnet urealistisk store i forhold til sine omgivelser, og det skaper en større skrekk. Motivet av hjernen underbygger det ekle, noe som forsterkes av ansiktsuttrykket til Knud Pedersen. Maurenes rødfarge binder tegningen og Knud Pedersens følelse i scenen, til sinnet han kjenner på, på siden før dette eksempelet. Rød er en signalfarge, og sammen med den svarte bakgrunnen, blir kontrasten til det røde stor. Den røde fargen kan forstås som Knud Pedersens projisering av sitt sinne på omverdenen og situasjonen han føler Gud har satt han i. Oppslaget vekker oppsikt i lesningen av fortellingen siden størrelsen og motivet skiller seg ut.

Teksten i tegneserien sier ikke noe om insektsmotivet, men går vi til romanen, kan tegningen av maur forklares. Insektene er et mer gjennomgående motiv i romanen. I scenen der teksten er hentet fra i romanen, bidrar til at insektene forteller om tilstanden til hovedpersonen. I romanen står det: «Høsten er kommet og har allerede begynt å legge allting i dvale, fluer og smådyr har fått det første knekk [...]» (Hamsun, 1890, s. 30). En halv side senere står det: «Jeg følte meg selv som et kryp i undergang, grepet av ødeleggelsen midt i denne dvaleferdige allverden» (Hamsun, 1890, s. 31). *Sult*-helten sammenstiller seg her med insektene og deres situasjon. Vi vet også at fortellingen utspiller seg fra høst til vinter, som er en tid hvor insekter dør. Hovedpersonen kjenner seg nær undergangen, og sammenstiller seg med naturens rytme. Motivet kan også forklares ut fra et annet sitat i romanen: «En sverm av små skadedyr hadde trengt inn i mitt indre og uthulet meg» (Hamsun, 1890, s. 21). Det er skadedyrene, eller insektene som uthuler *Sult*-helten. Sørensen skriver om insektenes rolle: «De har invaderet hans sjæl og medskabt de billeder, den projicerer ud i verden. [...] Hvis hans sjæl tidligere har haft et eller andet normalt indhold, er det i bogens tid ædt op af insekter» (Sørensen, 2015, s. 186-187). Vi ser en bevægelse fra det indre til det ytre, men og en bevægelse motsatt vei: «En dobbeltransport, der udhuler personens stabilitet og skaber

sprekker i betydningsrummet [...]» (Sørensen, 2015, s. 187).

Insektene i *Sult* er et motiv flere forskere har kommentert i sine analyser av Hamsuns roman. Kittang skriver om hvordan kløften som befinner seg mellom den skrivende og språket, er knyttet til nettopp insektene: «Det byrjar med at småkrypa dukkar opp som reelle hindringar og distraksjonar; dei set seg fast på papiret, ‘gjør sig tunge og stritter imot [...], spænder hælene mot et komma eller en ujævnhet’» (Kittang, 1984, s. 54). Kittang påpeker også hvordan jeg-personens egne språktegn blir omgjort til insektslignende kryp.

Sammenfallet mellom insekteter og skrivningen går begge veier. Tolkningen sammenfaller også i stor grad med Hamsuns novelle, *En ganske almindelig flue av middels størrelse* fra 1897, som handler om en forfatter som blir forstyrret i sitt arbeid på grunn av en flue.

Sørensen vektlegger også insektenes rolle i sine analyser av romanen *Sult*, og knytter det opp til kunstnerisk impotens. «Insekterne er sterke og stædige erobrere, der invaderer det humane. De dækker over skriften og insisterer på en uhelbredelig materialitet. De er uflyttelige. [...] De er dermed på hemmelighedsfuld vis forbundet med hovedpersonens egen eksistens» (Sørensen, 2015, s. 191). Hovedpersonen i *Sult* er avhengig av skriften for å overleve, siden det er på denne måten han får penger til livets opphold. Dermed blir insektenes forstyrrelser truende for hovedpersonens eksistens.

I tegneserieromanen *Sult* er ikke insektsmotivet like gjennomgående. Med unntak av formendingene til snegle og nåtlerens formending til en larve, er insektene kun et motiv i dobbelttoppslaget og på forsiden. Dette gjør at koblingen mellom insektene og den kunstneriske impotensen kan virke svekket i forhold til romanen. Insektene spiller en sentral rolle i fremvisningen av Knud Pedersens emosjoner i formskiftene. Når maurene først dukker opp i tegneserien er de markante. Tegningen er grotesk, skrekkfull og surrealistisk, og det kommer klart frem at Knud Pedersen kjenner på frykt og angst. Kontrastene mellom det svarte og det røde, samt det realistiske og surrealistiske, forsterker tegningens rolle i teksten.

3.4.2 Knud Pedersens fargerike feberdrøm

Det andre stykket i tegneserieromanen begynner med Knud Pedersens feberdrøm om Ylajalis slott. Over fire sider leser vi den mest fargerike delen av *Sult*. Fargepaletten består av blått, rødt, gult og grønt, og bildene er detaljerte. Fargenes betydning er ikke knyttet til de følelsesmessige formskiftene, men til det underbevisste. Stykket begynner med Knud Pedersen på vandring ved havnen i Kristiania, og sulten har tatt plass i han. På neste side ser vi et oppslag med fire markerte ruter, hvor et orientalsk slott reiser seg gradvis opp mot

stjernehimlen fra et vann. På midten, vertikalt, er det tegnet tre markerte ruter hvor en realistisk Knud Pedersen ligger på en benk og sover, før han våkner og roper «Ylajalis slott!». Slottet som reiser seg, er i fantasien til Knud Pedersen. Dette forstår vi ut fra motsetningen mellom den surrealistiske oppstigningen av det fargerike slottet og de grå realistisk tegnede rutene av Knud Pedersen sovende på en benk. På neste side ser vi en realistisk svart-hvitt tegning av hovedpersonen gå inn dørene på slottet (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 72-75).

I det neste oppslaget er fargene intensivert. Fargene er lysere og varmere med mer gult og rødt. Knud Pedersen opprettholder sin realistiske form i svart-hvitt. Han går gjennom slottet og opp til en trone hvor Ylajali ønsker han velkommen. I neste markerte rute ser vi dem løpe ned en rød løper, ut av slottet der knelende mennesker klapper for dem og roper «Hurra!». Knud Pedersen prøver å kysse Ylajali, som tar han med til et annet sted før hun sier: «Velkommen, elskede!», «Kyss meg!». Dette er den siste ruten før vi blar om og vi ser en tegning av en sovende Knud Pedersen på en benk i en park. Tegningen er i svart-hvitt, bortsett fra røde, blå, gule og grønne prikker på himmelen som former han og Ylajali i en sirkel, der de gir hverandre et kyss. Knud Pedersen blir deretter vekket av en konstabel og jaget vekk fra benken i mørket og regnværet (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 76-68).

Drømmene står sentralt i surrealismen, for det er gjennom drømmen kan man oppnå en høyere innsikt. Freud, som surrealistene var sterkt påvirket av, bygget sine teorier på at ubevisste og undertrykkete tanker kommer frem i nettopp drømmene (Claudi, 2013, s. 130-133). Freud skriver: «*Drømmen er (den forklede) oppfyllelse av et (undertrykket, fortrengt) ønske*» (Freud, 1999, s.124, Freuds kursivering). Det manifeste innhold er det bevisstheten kan registrere og erindre, så innholdet i drømmen er et forkledd uttrykk for noe underliggende. Freud var også opptatt av litteraturens rolle og hvordan litteraturen utforsket den menneskelige psyken, som Hamsun og Ernstsens utforsker i sine utgaver av *Sult*. Leser vi drømmescenen ut fra Freuds teorier om drømmer, kan man forstå det som at de undertrykte følelsene til Knud Pedersen her kommer til uttrykk. Slottet og Ylajali på tronen er det manifeste innholdet, mens i underbevisstheten søker han kjærlighet, anerkjennelse og rikdom. Knud Pedersen ønsker å leve som en konge, med rikdom sammen med sin kjærlighet Ylajali, samtidig som han får anerkjennelse av knelende mennesker som heier fram han og Ylajali.

Freud skriver om affekter i drømmene: «Vår følelse sier oss at den affekt vi opplever i drømmen på ingen måte er mindreverdige i forhold til den vi opplever i våken tilstand med samme intensitet (Freud, 1999, s. 166). Dette gjelder både positive og negative affekter. Slottet er imaginært, men den positive følelsen vi kan tenke oss at Knud Pedersen har i denne drømmen er reell. Drømmen er preget av sterke farger som står i sterk kontrast til den grå

virkeligheten. Til forskjell fra resten av tegneserieromanen, hvor det er han som endrer form og farge ut fra affekter, opprettholder han i drømmen sitt grå og realistiske utseende. Det er omgivelsene som er fargerike, og vi forstår at han ikke hører til i fantasislottet. Kontrasten mellom feberdrømmen og de mørke oppslagene både før og etter, styrker drømmens rolle som fantastisk og fantasifull. Fargene bærer i denne delen mye av historiefortellingen. Ernstsens har benyttet fargenes modale affordans for å styrke kontrasten mellom Knud Pedersens feberdrøm og hans virkelige liv. Ernstsens setter tegningene og fargene i sentrum for tolkningen av drømmescenen. Dette kan forstås ut fra at drømmer ofte er mer visuelle enn verbale.

Surrealistene nyttet i liten grad en direkte bruk av Freuds arbeidsmetoder, og delte heller ikke dens terapeutiske mål. Breton så det som sin oppgave, i forlengelsen av Freud, å tyde språket til drømmene for å kunne utforske det ubevisste. Breton, sammen med andre surrealister, skrev og publiserte flere egne drømmer for nettopp å gi drømmene et språk (Spector, 1989). I *Første surrealistiske manifest* skriver Breton: «Hvorfor skulle jeg ikke vente meg mer av drømmens indisier enn av en for hver dag høyere grad av bevissthet? Kan ikke drømmen brukes til å løse livets fundamentale spørsmål?» (Breton a, 1980, s. 99). Videre skriver han: «Jeg tror på den fremtidige forening av disse to tilsynelatende så uforenlige tilstander som drømmen og virkeligheten er, i en slags absolutt virkelighet, en surrealitet om man så kan si» (Breton a, 1980, s. 101). Den drømmende tilstanden til Knud Pedersen kan si noe om hans livsbetingelser på samme måte som det virkelige liv kan. Ved å forene drømmen og virkeligheten, oppnår man nettopp den absolutte virkelighet, den innsikten som surrealistene er på jakt etter.

3.4.3 Det skriftlige i *Sult*

Fire skrivescener i tegneserieromanen

I dette underkapittelet vil jeg trekke frem fire scener der tekst blir produsert i *Sult*, samt scenen der ordet «Kuboå» blir oppfunnet. Dette for å vise sammenhengen mellom tekstproduksjonen og surrealistenes tanker om det ubevisste, drømmene og automatskriften.

Knud Pedersen arbeider iherdig for å skrive og få solgt verkene sine. Insektene som motiv sammenfaller med kunstnerisk impotens, men i denne siste analysedelen skal vi trekke frem scener der han faktisk produserer tekst. Bakgrunnen for dette er surrealistenes kunstneriske mål om å forene drøm og virkelighet, samt å produsere tekst utenfor viljens kontroll ved automatskriften (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 15).

Det eneste eksempelet på tekstlig produksjon som fører til økonomisk vinning, er i det første stykket. Over fire umarkerte ruter våkner hovedpersonen mens han ligger i sengen.

Øverst på siden er tegningen mørk, nesten svart. Gradvis i de tre neste tegningene av Knud Pedersen i sengen, blir fargene lysere jo mer våken han blir. Fordelt mellom tegningene står teksten: «Om morgen våknet jeg meget tidlig», «Først lenge etter hørte jeg klokken i leiligheten nedenunder meg slå fem slag», «Jeg ville sove igjen, men ble mer og mer våken og tenkte på tusen ting» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 45). Hovedpersonen befinner seg i en døs og halvsøvnig tilstand. Når vi blar om siden, er det et skifte i tegningene som nå er markerte ruter med detaljerte og lyse tegninger. Vi ser hvordan Knud Pedersen bråvåkner. «Plutselig faller det meg inn en eller to gode setninger. Fine språklige lykketreff som jeg aldri hadde funnet make til» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 46). Videre er det tolv markerte ruter hvor vi ser han sitte ved pulten å skrive. Rundt kroppen hans er det tegnet streker som markerer engasjement. Skrivescenen avsluttes med to markerte ruter av Knud Pedersen som beundrer arbeidet sitt: «Jeg er reddet», «Dette er det beste jeg noensinne har skrevet!» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 46). På neste side takker Knud Pedersen Gud. Gud holder en blyant og hovedpersonen holder opp arkene som Guds hånd skriver på.

Scenen er interessant av flere grunner. For det første er det, sett i sammenheng med Bretons tanke om å forene drømmen og virkeligheten for å oppnå en absolutt virkelighet, interessant at Knud Pedersen befinner seg i en mellomtilstand mellom drøm og virkelighet når han brått våkner og får skrevet ned arbeidet sitt som fører til inntekt. Denne mellomtilstanden mellom drøm og virkelighet, befinner han seg også i i fengselscellen. Han ligger i sengen og skal egentlig sove, men bråvåkner i det han kommer på ordet «Kuboå», et nytt ord «av stor grammatikalsk betydning!» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 84). Dette ender med en lang tankerekke som resulterer i kaos og redsel. Selv om han her ikke produserer tekst på papir, er dette også en scene hvor skriften er av betydning.

For det andre er denne skrivescenen også det eneste eksempelet hvor Ernstsens som forfatter, tar seg friheten til å hente inn tekst utenfor det litterære forelegget. Underveis i skriveprosessen i de tolv markerte rutene, er det snakkebobler hvor det står skrevet: «Blodets hvisken», «Selsomme nervevirksomheter!», «Fornemmelsens uberegnelige uorden», «Skrittløse reiser med hjernen!», «Følelsens vandringer i det blå!» og «Det ubevisste sjeleliv» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 46). Her henter Ernstsens inn tekst fra Hamsuns foredragsrekke som han gjorde etter utgivelsen av *Sult*. Disse «språklige lykketreff» finner vi i foredraget «Det ubevidste sjeleliv»:

Vi fik erfare lidt om de hemmelige Bevægelser, som bedrives upaaagtet paa de afsides Steder i Sjælen, den *Fornemmelsernes uberegnelige Uorden*, det delikate Fantasiliv holdt under Luppen, disse Tankens og *Følelsens Vandringer i det blaa, skridtløse,*

sporløse *Rejser med Hjærnen og Hjærtet, sælsomme Nervevirkosmheter, Blodets Hvisken*, Benpibernes Bøn, hele *det Ubeviste Sjæleliv* (Hamsun, 1994, s. 17, min kursivering).

Dette er presentert som Hamsuns litterære program. Han ønsker en ny litteratur som går mer i dybden på det psykologiske. Det er det indre livet som skal bli behandlet litterært. Ved at Ernstsen trekker inn Hamsuns sakprosa om litteraturen på 1890-tallet, skaper han en tydeligere kobling til Hamsun, samt forsterker ideen om at *Sult* er en tekst om sin egen tilblivelse; det (selv)biografiske aspektet styrkes.

Automatskriften som skrivepraksis der viljens kontroll er minimert, er det surrealistene streber etter som sin arbeidsmetode. Man skal skrive fort uten en plan, og la tankene flyte (Breton a, 1980, s. 109; Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 15). Engasjementet hos Knud Pedersen, som er markert med strekdetaljer, samt det rytmiske samspillet mellom de tegnede rutene og komposisjonen av dem, viser en produktiv skrivetilstand der Knud Pedersen skriver ned tankene sine i det de dukker opp. Bare i en markert rute ser vi at blyanten ikke skriver, men at han holder papirene opp, og leser over teksten. Skrivescenen kan leses som et praktisk eksempel på automatskriften, der Knud Pedersen skriver ned de ordene som dukker opp.

I tegneserien er det flere steder hvor vi følger Knud Pedersen i en skrivetransé. Tidlig i det fjerde stykke er Knud Pedersen i gang med et tekstlig arbeid. Øverst på siden står teksten:

Jeg gav meg til å sysle med et påbegynt stykke som jeg ventet meg meget av, en allegori om en ildebrann i en boklade. Og det gikk bedre enn på lange tider; det gikk ikke hurtig; men jeg syntes at det lille jeg fikk til ble aldeles utmerket. Jeg ville nettopp forme riktig dypsindig den tanke at det ikke var bøker som brente, det var menneskehjerner (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 186)

Teksten står sammen med en markert rute som dekker hele siden. I midten ser vi en dus rødfarget hjerne i brann, og øynene er runde. Framfor han ligger det en oppslått bok i brann, på gulvet ligger det strødd bøker som brenner, og det flyr brennende bøker ut fra bokhyllene. Øverst i tegningen ser vi en mørk røyksky. Bak mennesket er det en dør, der det buede glasset øverst er farget i dus blå, rød, gul og grønn. Det buede glasset ligner på det samme fargede og buede glasset over inngangen til slottet til Ylajali i feberdrømmen, og konnoterer dermed drøm og fantasi. Det mest oppsiktsvekkende ved denne tegningen, er sammensetningen av bilder fra separerte områder, både i tekst og tegning, som skaper en surrealistisk metafor (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 220). Bildet virker sjokkerende sett i sammenheng med kontrasten til de realistiske tegningene den er omringet av. Igjen ser vi også hjernen spille en sentral rolle i bildet, og både farge- og komposisjonsmessig er den et midtpunkt. Flammene

lener seg også inn mot hjernen. Flammene og hjernen kan vi kjenne igjen fra et tidligere oppslag i tegneserien der hovedpersonen lengter etter Ylajali. Knud Pedersen ligger på en madrass, har det vondt og svetter. Flyvende over han er Ylajali omringet av et gult lys som stiger ned til han. Hjernens blir tegnet så det synes i kraniet, og opp fra øynene kommer det flammer (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 155). Gjenbruken av det buede og fargede glasset fra Ylajalis slott, kan forstås som at Knud Pedersen her befinner seg i en drømmetilstand. Fargene er her dusere, og kan leses som at han befinner seg i en mellomtilstand mellom drøm og virkelighet– eller som Breton ville sagt: «en slags absolutt virkelighet» (Breton a, 1980, s. 101).

Det er ikke alle skriveprosesser som går like lett for hovedpersonen. På starten av tredje stykke ser vi han slite: «Et par korte setninger kom istand med stort besvær, et snes fattige ord som jeg pinte frem med vold og makt», «Jeg ble trett. Mitt hode var tomt, jeg orket ikke mer» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 124-125). På oppslaget ser vi tretti tegninger av Knud Pedersen i umarkerte ruter. Han stanger huet i døra, skriver ved pulten og ligger i sengen og grubler. Vi ser han så tygge på sin egen finger. Brått løsner det for han: «Mitt hode var atter blitt klart, endelig var jeg blitt våken» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 125). Videre på neste side ser vi hvordan lysforholdene på værelset ødelegger for skrivingen.

Den siste skrivescenen i fortellingen er allerede kommentert i sammenheng med følelsen av sinne, men også her ser vi en ambivalent skriveprosess. Scenen finner sted i siste del av fjerde stykke, rett før han reiser fra Kristiania. «Jeg skriver ned alt som faller meg inn, bare for å bli hurtig ferdig», «Jeg ville innbille meg selv at jeg hadde et nytt stort øyeblikk, og skrev vekk som om jeg ikke behøvde å søke etter ordene» (Hamsun & Ernstsens, 2019, s. 206). Dette blir fortalt i teksten som står til de markerte rutene, mens vi ser en konsentrert Knud Pedersen skrive. Han opplever skriving som mistenkelig og skifter form til den barnlige, røde og sinte figuren, og roper at han er fortapt. Her er skriveprosessen preget av at han ikke klarer å unnlate tankens kontroll, og mener selv at teksten ikke er god nok.

Sult- boken om sin egen tilblivelse

Peter Kirkegard vektlegger i sin analyse av *Sult* fra 1975, hvordan han ser på *Sult* som en fortelling som sin egen tilblivelse. Han skriver at *Sult* er: «[...] en synlig-gørelse for sin forfatter af, hvordan det står til» (Kirkegaard, 1975, s. 172). Dette kan også ses i sammenheng med at Hamsun skriver at boken er basert på egne livserfaringer i det allerede omtalte brevet til Nilsson (Næss, 1994, s. 122). I tegneserien kan vi lese flere skrivescener, som ut fra Kirkegard's syn, er scener der boken selv blir til.

Etter «Sult-fragmentet» ble publisert i tidsskriftet *Ny jord*, jobber Hamsun iherdig for å ferdigstille det som skulle bli romanen *Sult*. Også etter romanen ble publisert første gang i 1890, gjorde Hamsun endringer på teksten (Bjørkøy & Dingstad, 2007). Dette underbygger Sørensen påstand om at *Sult* er et gjennomarbeidet verk.

[...] *Sult* er ikke et verk, der dyrker vilkårlighetens æstetik. Det er derfor ikke surrealistisk som Bretons og Soupaults *De magnetiske marker*. *Sult* er et gjennomkomponert verk. Men gjennomkomponert på en måte, der umiddelbart skjuler sin egen komposisjon i mengder af plotløse indfald. Også på den facon er *Sult* et eksemplarisk moderne verk (Sørensen, 2015, s. 141).

Det assosiative tankemønsteret i *Sult* som en modernistisk roman, trekkes gjerne frem som eksempel på det som senere får navnet «stream-of-consciousness», på norsk bevissthetsstrøm (Farsethås, 2002, s.53; Brumo & Furuseth, 2005, s.133). Dette defineres som: «en ekstrem variant av fri direkte diskurs der ortografi og syntaks er fullstendig oppløst. [...] tar form av usammenhengende ord og springende, ofte ulogiske tankerekker som søker å 'sitere' den menneskelige bevissthet» (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 216). Dette kan minne om surrealistenes prinsipp om automatskrift. Hva som konkret er forskjellen, er ikke helt klart ut fra definisjonene. Men automatskriften fremstår mer ekstrem og knyttes til surrealismen, mens bevissthetsstrøm knyttes til modernismen.

Atle Kittang omtaler Hamsun som Norges fremste, tidlige modernistiske romanforfatter, men presiserer at Hamsun ikke skal: «[...] oppfattes som tidlig representant for ein modernistisk 'metaroman'» (Kittang, 1984, s. 30). Begrunnelsen faller på hvordan romankunsten blir en selvrefleksjon på hans bøker, og ikke fullt så mye på grunn av skriveteknikken eller det psykologiske.

Breton henviser i *Første surrealistiske manifest* til *Sult*, 34 år etter at boken først utkom. Hamsuns roman kom før surrealismen var en tanke- og kunstretning i den moderne tiden. Det er mye som taler imot å se på *Sult* som et surrealistisk verk, men man kommer ikke utenom at det er slående forbindelser mellom *Sult* og Hamsuns litterære program, og Breton og surrealismen, samt til Freuds psykologiske teorier. Selv om vi ikke definerer *Sult* som et surrealistisk verk, fjerner ikke det nytten av å lese romanen og adaptasjonen med en surrealistisk innfallsvinkel. Både anmeldere, Brageprisjuryen og Ernstsens selv, vektlegger det surrealistiske i sine omtaler av tegneserieromanen *Sult*. Dette samtidig som affektiv narratologi som teoretisk innfallsvinkel, har belyst de emosjonelle aspektene ved utgivelsen.

4 AVSLUTNING

Utgangspunktet for analysen har vært de surrealistiske aspektene, samt fremstillingen av hovedpersonens indre følelsesliv i tegneserieromanen *Sult* av Knut Hamsun og Martin Ernstsens. Ved å benytte affektiv narratologi og surrealisme som teoretisk innfallsvinkel, har jeg undersøkt: *Hvordan fremhever Ernstsens de emosjonelle og surrealistiske aspektene i tegneserieadaptasjonen av Knut Hamsuns Sult?* Problemstillingen har blitt undersøkt ved å gjøre en multimodal nærlesning av tegneserieromanen *Sult*. For å kunne vise hva som gjør den særegen i fremstillingen av emosjoner som organiserende for fortellingens struktur, samt surrealistiske ideer og tanker, har jeg i tillegg til å nærlese tegneserieromanen, sammenliknet relevante scener med Hamsuns framstilling i *Sult* samt tidligere tolkninger av surrealismen og affektene i *Sult*.

Tegneserieadaptasjonen ligger, som jeg har vært inne på, tett opp mot det litterære forelegget, både språklig og kronologisk. Tegneserien følger i hovedtrekk den samme strukturen som i romanen, men med noen unntak. Språket er modernisert, og deler av teksten er skrevet om fra gjenfortelling til replikker. Tegneserieformatet har gitt mediespesifikke endringer i fremstillingen, der den mest fremtredende endringen er at historien fortelles både gjennom tekst og tegning. I deler av tegneserien er det tegningene og bruken av farger som er aktive medvirkere til det meningsbærende innholdet. Tekstens modaliteter, som tekst, bilder og tegning, varierer i å fungere redundante eller funksjonelle, samtidig som det rytmiske samspillet og komposisjonen er sentrale for å skape sammenheng i fremstillingen av fortellingen (Løvland, 2010). I overføringen fra roman til tegneserie er den anonyme *Sult*-helten ikke lenger anonym, men går under navnet Knud Pedersen. Ernstsens kunstneriske valg i adapteringsprosessen styrker det (selv)biografiske i fortellingen.

Normaliteten i *Sult* er preget av hovedpersonens indre og ytre påvirkningskrefter. Sultfølelsen kan knyttes til Damasio's begrep om bakgrunnsemosjoner, og gjør Knud Pedersen mer sårbar for emosjonelle skifter (Damasio, 2002, s. 58). På denne måten fungerer bakgrunnsemosjonen sult forstyrrende på normaliteten. Det samme kan vi si om byen, Kristiania, som hovedpersonen er på vandring i, bortsett fra at den fungerer som en ytre påvirkning på makronivå. Hovedpersonen kjenner på en fremmedgjøring i en by som gjennomgår modernitetens store endringer, blant annet i folketall. Hovedpersonens emosjonelle skifter, som også fører til formskifter på bakgrunn av følelser i øyeblikket, finner sted mens han er på vandring i byen. Sultfølelsen og Kristiania fungerer altså som indre og ytre krefter som påvirker normaltstanden til Knud Pedersen, og er avgjørende for hvilke

følelser som kommer til uttrykk.

Det er atten eksempler på emosjonelle formskifter hos Knud Pedersen, som er markert ved at han endrer form og farge. Disse atten formskiftene har jeg kategorisert i fem, med utgangspunkt i Damasio kategorisering av primær- og sekundærfølelser: glede, sinne, avsky, skam, samt den femte kategoriseringen om fysisk oppløsning som ikke er basert på en følelse, men av fremstillingen av oppløsningen (Damasio, 2002, s. 57). Alle formskiftene finner sted i umarkerte ruter, bortsett fra scenen der Knud Pedersen er tegnet som en hund og kaster seg over Ylajali (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 172). Bruken av umarkerte ruter gjør at margen, og derav tidsperspektivet, fremstår noe oppløst. De emosjonelle skiftene utvikler seg gjerne gradvis, dette ser vi eksempel på ved glede, sinne, avsky og fysisk oppløsning, men vi ser også brå overganger, ved glede, sinne, avsky og skam. Farger som en meningsbærende modalitet, spiller også en sentral rolle for å underbygge følelsen Knud Pedersen kjenner på. Ved følelsen av glede blir fargen gul brukt, sinnet avler frem rødfarge, avsky er tegnet med en gusjegrønn farge, mens følelsen av skam er tegnet i blått. Den fysiske oppløsningen er ikke koblet til en konkret farge, men her er det den oppløste tegningen som kan forstås i sammenheng med identitetsoppløsning. De ulike emosjonelle skiftene fungerer ikke bare som et emosjonelt aspekt ved tegneserien, men kan også leses som surrealistiske metaforer ved å koble sammen to bilder fra separate områder, for eksempel når Knud Pedersen blir en snegle (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 220; Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 16).

De surrealistiske aspektene er ikke bare knyttet til de emosjonelle formendringene, men fremkommer i flere ulike scener. For eksempel når Knud Pedersen føler seg «uthulet fra øverst til nederst» og vi ser i tegningen maur kravle igjennom kraniet hans (Hamsun & Ernstsen, 2019, s. 41). Eller når han skriver og ser for seg både brennende bøker og menneskehjerner. Feberdrømmen han har om Ylajalis slott kan også leses surrealistisk, i sammenheng med surrealistenes syn på drømmen og hvordan den fører til en «absolutt virkelighet» (Breton a, 1980, s. 101). Jeg har i analysen trukket frem insektene, feberdrømmen, samt det skriftlige for å vise hvordan ulike scener kan knyttes til kunstneriske tanker og mål i surrealismen.

Ved å analysere tegneserieromanen *Sult* i lys av affektiv narratologi har jeg benyttet fagfeltet i en ny sjanger. Tegneserien som sjanger har også blitt gitt en plass innenfor den litterære forskningen, i dette tilfelle ved å analysere hvordan emosjonene er organiserende for fortellingens struktur, samt å fremheve surrealistiske aspekter. Samtidig virker adaptasjonen og adaptasjonsanalysen tilbake på forelegget og kaster nytt lys over Hamsuns klassiker. Analysen av Ernstsens adaptasjon kan forhåpentlig gi inspirasjon til

lignende adaptasjonsanalyser av *Sult* som tegneserie og roman, men også andre litterære klassikere som er adaptert til tegneseriemediet. Analysen kan kanskje mer overordnet inspirere til å benytte etablerte litteraturteoretiske innfallsvinkler på andre og mindre anerkjente former for litteratur. Ernstsens har i sin adaptasjon gitt en ny tilgang til Hamsuns roman *Sult*, men den fungerer også som et etablert verk i seg selv.

5 LITTERATURLISTE

- Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2016). *Fortelling og følelse*. Universitetsforlaget.
- Bjørkøy, A. M., & Dingstad, S. (2007). *Litterære kretsløp*. Dreyers Forlag Oslo.
- Brageprisen. (2019). Hentet 2023 August fra <https://brageprisen.no/brageprisen/brageprisen-2019/>
- Breton a, A. (1980). Første surrealistiske manifest. I K. Fløgstad, K. Gundersen, K. Heggelund, & S. Lie, *Surrealisme. En antologi*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Breton b, A. (1980). Annet surrealistiske manifest. I K. Fløgstad, K. Gundersen, K. Heggelund, & S. Lie, *Surrealisme. En antologi*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Brumo, J. (2020). *Litteratur som erfaring*. Universitetsforlaget.
- Brumo, J., & Furuseth, S. (2005). *Norsk litterær modernisme*. Fagbokforlaget & Landslaget for norskundervisning.
- Brynhilsen, A. (1973). Sværmeren og hans demon. I Fire essay om Knut Hamsun. Dreyers Forlag.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Fagbokforlaget & Landslaget for norskundervisning.
- Damasio, A. (2002). *Følelsen av hva som skjer*. Pax Forlag A/S.
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «affekt», lest 10. november 2023,
<https://naob.no/ordbok/affekt>
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «emosjon», lest 8. november 2023.
<https://naob.no/ordbok/emosjon>
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «finger», lest 22. november 2023.
<https://naob.no/ordbok/finger>
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «følelse», lest 8. november 2023.
<https://naob.no/ordbok/følelse>
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «glede», lest 1. desember 2023.
https://naob.no/ordbok/glede_1
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «gusjegrønn», lest 8. november 2023.
<https://naob.no/ordbok/gusjegrønn>
- Eisner a, W. (2008). *Comics anequential art: principles and practices from the legendary cartoonist*. W. W. Norton & Company.
- Eisner b, W. (2008). *Exspressive anatomy for comics and narrative. Principles and practices from the legendary cartoonist*. W.W. Norton & Company.

- Ernstsen, M. (2017). Noget småtteri. I I. F. Brubaker, & A. D. Øverbye, *Byrjing*. Jippi Forlag.
- Ernstsen, M. (2019). "Småsulten". I E. Falk, *Forresten* 33. Jippi Forlag.
- Farsethås, A. (2002). Psykologiske og estetiske idealer. Om Hamsuns bruk av "det ubevidste Sjæleliv", samt en lesning av Sult. I E. Arntzen, *Knut Hamsun og 1890-tallet. 10 foredrag fra Hamsun-dagene på hamarøy 2002*. Hamsun-Selskapet.
- Fossberg, H. (2019, Juni 8). Bokanmeldelse: Slik har du neppe sett Hamsun før. Hentet August 2023 fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/9v8P1E/bokanmeldelse-slik-har-du-neppe-sett-hamsun-foer>
- Freud, S. (1999). *Drømmetydning*. (F. Skårderud, Red.) Bokklubbens dagens bøker.
- Gershman, H. S. (1969). *The Surrealist revolution in France*. The University of Michigan Press.
- Hamsun, K. (1890). *Sult* (Vol. 2. opplag 2022). Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, K. (1994). *Fra det ubevidste sjæleliv*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, K. (2008). Litt om litteratur . I *Samlede Verker bind 25- På turné*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, K. (2009). Samlede verker bind 26- Taler på torvet I. Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, K., & Ernstsen, M. (2019). *Sult*. Minuskel.
- Hogan, P. C. (2011). *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. University of Nebraska Press.
- Holen, Ø., & Olsen, T. S. (2015). *Tegneseriens historie* . Cappelen Damm.
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Kittang, A. (1984). *Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Kirkegaard. (1975). *Knut Hamsun som modernist*. Medusa.
- Kritsky, G., Mader, D., & Smith, J. J. (2013). Surreal Entomology: The Insect Imagery of Salvador Dalí. (Vol. 59), s. 28-37
- Lothe, J., Refsum, C., & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget.
- Løvland, A. (2010). *Multimodalitet og multimodale tekster* . Tidsskriftet viden om læsning.
- McCloud, S. (2016). *Hva er tegneserier*. Minuskel.
- Myhre, J. E. (u.d.). *Christiania- hovedstaden*. Hentet September 2023 fra <https://www.norgeshistorie.no/bygging-av-stat-og-nasjon/1414-christiania-hovedstaden.html>
- Næss, H. S. (1994). *Knut Hamsuns brev 1879-1895*. Gyldendal Norsk Forlag.

- Oatley, K. (2004). *Emotions. A Brief History*. Blackwell Publishing.
- Spector, J. J. (1989). André Breton and the Politics of Dream: Surrealism in Paris, ca 1918-1924. *American Imago* (Vol 46, No. 4), s. 287-317.
- Steinbo, T. (2006). *Fargene forteller*. Cappelen Damm.
- Stiegler, J. R., Greenberg, L., & Sinding, A. I. (2018). *Klok på følelser- det følelsene prøver å fortelle deg*. Gyldendal Akademisk.
- Sørensen, P. E. (2015). *Hamsuns sultekunstner*. Aarhus Universitetsforlag.
- Vikas, O. (2019, Mai 31). *Hamsuns "Sult" er blitt tegneserie*. Hentet 2023 August fra <https://www.dn.no/d2/bok/tegnaserier/illustrasjon/martin-ernstsen/hamsuns-sult-er-blitt-tegnaserie/2-1-603445>