

Mariann Bjørnsen

**Reisens tonaliteter i Knut Hamsuns *I Æventyrland* og
“Under halvmånen”**

Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Universitetet i Oslo
Våren 2007

Veiledere: Elisabeth Oxfeldt og Per-Thomas Andersen

Sammendrag

I denne avhandlinga om Knut Hamsuns reiseskildringer *I Æventyrland* (1903) og “Under halvmånen” (1905) undersøker jeg hvordan Hamsun komponerer reiseopplevelsen sin ved å veksele mellom elegisk, pikaresk og polemisk tonalitet. Formålet med analysen er å finne ut hvilke karakteristiske trekk ved Hamsuns stil overgangene mellom tonalitetene avslører, og hvilken betydning stilen har for meningsinnholdet i reiseskildringene.

Min teoretiske innfallsvinkel til stilen er Jean Starobinskis teori om tonaliteter i selvbiografiske verk fra “Le progrès de l’interprète”. Starobinski mener at skriveren avdekker sider ved seg selv gjennom stilen, og opererer med elegisk og pikaresk tonalitet ut ifra hvordan jeget forholder seg til fortida. Jeg finner i tillegg en polemisk tonalitet i Hamsuns tekster, og relaterer tonalitetene til hvordan jeget forholder seg til reiseopplevelsen. Reiseskildringene foregår i Russland og Tyrkia, og Hamsun har en egen vri på orientaliseringa av fremmede folk og land. Derfor knytter jeg Hamsuns stil til Edward W. Saids tanker om reiseskildrerens stilistiske originalitet i *Orientalism*. Jeg sammenholder de to teoriene for å finne ut hvordan stilen påvirker meninga.

I analysen undersøker jeg hvordan den pikareske tonaliteten legger trykk på de elegiske skildringene og de polemiske utsagnene, og jeg viser blant annet hvordan Hamsun benytter seg av den pikareske tonaliteten for å parodiere sin rolle som vestlig reisende på vei mot Orienten. Etter analysen følger en diskusjon om hva vekslingene mellom tonalitetene sier om Hamsuns kognitive, emosjonelle og kunstneriske prosjekt, før avhandlinga avsluttes med hvilke symptomatiske trekk som kommer til syne gjennom Hamsuns særegne stil.

Takk

Takk til Stian for all støtte i skrivefasen, korrekturlesning og nyttige innspill.

Takk til Agnete Petrea Lind for å ha lest korrektur og kommet med tips.

Takk til Elisabeth Oxfeldt og Per-Thomas Andersen for engasjert og grundig veiledning.

Takk til Ingeborg og Sverre for inspirerende lek og samvær.

Oslo, april 2007. Mariann Bjørnsen

Innhold

1. Innledning.....	1
Presentasjon av prosjektet.....	1
Reiselitteratur	9
2. Teori og metode	13
Teoretisk rammeverk	13
Tonalitet	13
Orientalisme	16
3. Analyse	21
Reisemålet.....	21
Karakterisering av <i>I Æventyrland</i> og “Under halvmånen”	22
Vandring mellom emner	25
Bevegelsen i reiseskildringa som helhet.....	32
Elegisk tonalitet	35
Pikaresk tonalitet	56
Polemisk tonalitet	89
4. Hamsuns prosjekt	101
Kognitivt prosjekt	101
Emosjonelt prosjekt	104
Dikterprosjekt.....	105
5. Avslutning	107
Symptomatiske trekk	107
Konklusjon	109
Litteraturliste.....	112

1. Innledning

Presentasjon av prosjektet

Denne avhandlinga om Knut Hamsuns reiseskildringer *I Æventyrland* (1903)¹ og “Under halvmånen” fra *Stridende Liv* (1905)² er et studium av hvordan tre ulike tonaliteter virker i framstillinga av Hamsuns reiseopplevelse. Jeg kaller dem for elegisk, pikaresk og polemisk tonalitet, og undersøker spesielt bevegelsene i overgangene mellom tonalitetene for å finne ut hva som kjennetegner Hamsuns stil. I og med at reiseskildringene tematiserer møtet med Østen, bruker jeg Edward W. Saida *Orientalism*³ for å finne ut hvordan Hamsun orientaliserer Russland og Tyrkia. I analysen undersøker jeg hvordan Hamsun ved hjelp av den pikareske ironien nyanserer og overskrider sin rolle som vestlig reisende på vei mot Orienten.

Min tilnærming til Hamsuns stil går via Jean Starobinskis teori om tonaliteter i selvbiografiske verk fra “Le progrès de l’interprète”⁴. Starobinski utleder en teori fra analysen av Rousseaus stil i *Bekjennelser*, der tonalitetene viser til hvordan jeget forholder seg til fortida. Mens elegikeren opphøyer fortida nostalgisk, har det pikareske jeget en ironisk, nedvurderende distanse til fortida. I Hamsuns reiseskildringer finner jeg i tillegg en polemisk tonalitet, og tonalitetene viser til hvordan jeget forholder seg til reiseopplevelsen. Starobinski mener at originaliteten i den selvbiografiske stilen avslører symptomatiske trekk ved forfatterens personlighet. Dette gjenspeiler analysens mål: å finne ut hvordan Hamsun skildrer reiseopplevelsen ved å veksle mellom tre tonaliteter, og se på hvilke symptomatiske trekk stilen avslører.

Avhandlinga er delt inn i fem kapitler. I innledninga ser jeg min forståelse av reiseskildringene i lys av hvordan sekundærlitteraturen har behandlet dem. Jeg diskuterer *I*

¹ Knut Hamsun, *I Æventyrland* i *Samlede verker III*, s. 165-290, Gyldendal, Oslo 1997. 1. utg. *I Æventyrland : Oplevet og drømt i Kaukasien*, Gyldendal, København 1903, 5. opplag, Gyldendal, Kristiania 1921. Utgitt i *Samlede Romaner og Fortællinger*, bind nr. 5, Gyldendal, Kristiania 1909. *Samlede verker*, bind nr. 4, Gyldendal, Kristiania 1916, 2. utg. 1918, 3. utg. 1921, 4. utg. 1934. *Samlede verker*, bind nr. 3, Gyldendal, Oslo, 5. utg. 1954, 6. utg. 1963, 7. utg. 1976, 8. utg. 1992, 9. utg. 1997, 10. utg. 2000. *I Æventyrland : oplevet og drømt i Kaukasien* med etterord og fotografier av Bjørn Rudborg og Ole Petter Førland, Gyldendal, Oslo 2000. Jeg benytter utgavene av *I Æventyrland* og “Under halvmånen” fra *Samlede verker* 1997 fordi det ikke finnes noen tekstkritiske utgaver, og disse er noen av de mest tilgjengelige utgavene som gjengir verkene på originalspråket.

² Knut Hamsun, “Under halvmånen” fra *Stridende Liv* i *Samlede verker IV*, s. 165-290, Gyldendal, Oslo 1997. Første gang trykket i *Aftenposten* vinteren 1903. 1. utg. i novellesamlinga *Stridende Liv : Skildringer fra Vesten og Østen*, Gyldendal, København Kristiania 1905, 6. opplag, Gyldendal, Kristiania 1921. Utgitt i *Samlede Romaner og Fortællinger*, bind nr. 5, Gyldendal, Kristiania 1909. *Samlede verker*, bind nr. 8, Gyldendal, Kristiania 1916, 2. utg. 1918, 3. utg. 1921, 4. utg. 1934. *Samlede verker*, bind nr. 4, Gyldendal, Oslo, 5. utg. 1955, 6. utg. 1963, 7. utg. 1976, 8. utg. 1992, 9. utg. 1997, 10. utg. 2000.

³ Edward W. Said, *Orientalism*, Penguin Books 2003. 1. utg. 1978.

⁴ Jean Starobinski, Kap. 7: “Le progrès de l’interprète” i *L’œil vivant 2 : La relation critique*, Gallimard, Paris 2001. 1. utg. 1970.

Æventyrland og “Under halvmånen” i forhold til postkolonialisme, og kaster et blikk på stilen i reiselitteraturen generelt for å finne ut hva som kjennetegner Hamsuns stilistiske komposisjon. Stilens betydning for sjangerens status vies også noen tanker. I kapitlet om teori og metode behandler jeg de mest relevante elementene fra teoriene om tonalitet og orientalisme. Metoden som benyttes i analysen er en videreutvikling av teorien om tonalitet, og har grunnlag i stilen i Hamsuns reiseskildringer. Dette utformes i analysens kapitler om vandring mellom emner og bevegelsen i reiseskildringene. Analysekapitlet er videre bygd opp omkring de tre tonalitetene som jeg finner i reiseskildringene, og jeg undersøker særlig overgangene mellom tonalitetene. Under elegisk tonalitet viser jeg hvordan den reisende opphøyer sin fantasi, sine minner og sitt mytiske forhold til Orienten. Under pikaresk tonalitet undersøker jeg hvilke strategier Hamsun bruker for å nyansere sin rolle som vestlig reisende i Russland og Tyrkia. Under polemisk tonalitet viser jeg hvilke følger denne tonaliteten har for meningsinnholdet i reiseskildringene. Analysen leder ut i et kapittel om hva vekslinga mellom tonalitetene sier om meningsinnholdet i Hamsuns prosjekt. I avslutninga oppsummerer jeg hvilke symptomatiske trekk ved forfatterens personlighet som avsløres gjennom stilen, før jeg i konklusjonen diskuterer funnene fra analysen i forhold til innledningas forståelsesramme.

Eksisterende sekundærlitteratur

For å få innblikk i ulike forståelser av tekstene vil jeg diskutere sekundærlitteraturen som omhandler *I Æventyrland*, og de få tekster som er skrevet om “Under halvmånen”. *I Æventyrland* og “Under halvmånen” har ikke blitt analysert som litterære verk før Atle Kittang innlemmet *I Æventyrland* i sin *Luft, Vind, Ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet* fra 1984. Han nevner at den siste delen av reisen er skildret i “Under halvmånen”, men tar ikke dette verket med i analysen av Hamsuns vandrerstekster. Ulike årsaker har ført til at Hamsuns reiseskildringer ikke har vært lest, analysert eller anerkjent. Kittang ser en sammenheng mellom reiseskildringenes marginale posisjon innenfor Hamsunlitteraturen og den gjengse holdning om at de ble til i en vanskelig, kunstnerisk mindre betydningsfull periode i Hamsuns liv. “Sjølv om reiseskildringane representerer ein mykje dyrka genre i samtidslitteraturen, er dei difor utan unntak blitt reduserte til kjeldemateriale for biografane. Ingen stad finn ein forsøk på å tolke dei i samanheng med dei skjønnlitterære

tekstane i forfatterskapen.”⁵ Kittang anerkjenner *I Æventyrland* ved å plassere teksten blant de andre vandrer tekstene i forfatterskapet.

Kittang legger vekt på Hamsuns forhold til sin fortid og sin fortrenge tilknytning til barndommens Nordland som motivasjon for skaperdriften. Han ser en sammenheng mellom biografiske fakta fra Hamsuns liv og den uroen og disharmonien han finner i reise- og vandrerbøkene. Han viser også til studier som legger vekt på at tekstene markerer et stilskifte fra subjektiv 90-årsdiktning til nyrealistisk samfunnsskildring. Kittang tar til orde for å la vandrer tekstene komme mer i fokus på egne premisser enn de har gjort i biografenes og stilanalytikernes perspektiver. Men samtidig ønsker han å “dra reiseskildringa inn i denne sammenheng”⁶, det vil si at han trekker *I Æventyrland* inn i sin egen (skapte) sammenheng med en psykoanalytisk forståelseshorisont. Dette forholdet til teksten medfører at barndommens betydning for skildringene framheves mens geografiske og politiske sider overses. Det er påfallende med hvilken selvfølgelighet biografiske fakta og freudiansk terminologi brukes til å forsvare et individual-psykologisk syn på tekstene som utelater den reisendes forhold til de sosiale og politiske forholdene som skildringa av det fremmede er betinget av. Man kan oppfatte Kittangs individsentrerte innfallsvinkel til reiseskildringa som en uskyldighetsstrategi som skjuler forholdet mellom de dominerende kolonimaktene og landene som beskrives. Ved å si at jegets forståelse av omverden bunner i barndom og psyke kan man overse strategiene som benyttes for å undertrykke og dominere det fremmede. Hamsun forholder seg til denne problematikken i sin egen tekst ved å ta stilling til sin rolle som vestlig turist og ved å prøve å unnsnippe sin egen kategori. Som følge av at det reisende jeget i teksten anses for å være noenlunde identisk med forfatteren Hamsun, overser Kittang Hamsuns prosjekt med det konstruerte jeget i teksten.

I Jørgen Haugans biografi *Solgudens fall. Knut Hamsun – en litterær biografi* (2004) står det at den litterære reisen til Østen i *I Æventyrland* ofte omtales som beslektet med den litterære reisen i *Pan*.⁷ Umiddelbart etter bryllupet med Bergljot i 1898 skrev Hamsun i et brev til Albert Langen at han hadde søkt norsk statsstipend med tanke på at “I and my wife can make the Orient-excursion, and then I shall write my Orient 'Pan'.”⁸ Haugan ser *I Æventyrland* i sammenheng med en annen litterær Hamsuntekst, og skriver at Hamsun i *Pan*

⁵ Atle Kittang, *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromaner frå Sult til Ringen sluttet*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1984, s. 124.

⁶ Loc.cit.

⁷ Jørgen Haugan, *Solgudens fall. Knut Hamsun – en litterær biografi*, Aschehoug, Oslo 2004, s.163.

⁸ Knut Hamsun, brev til Albert Langen i *Knut Hamsuns brev 1896-1907*, Gyldendal, Oslo 1995, s. 81.

“i drømmenes form [er] vendt tilbake til Nordlandsnaturen, til barndommens rike”⁹. Haugan oppfatter *Pan* som forfatterskapets poetiske mesterverk: “*Pan* er tydeligvis målestokken for det ultimate ved en Hamsun-bok.”¹⁰ Og om *Pan* skriver Haugan følgende:

Verket har en gjennomgående lyrisk tone som fanger leseren inn fra aller første linje [...]. Hvert kapittel har nærmest form av et prosadikt, flere begynner *in medias res* og ligner drømme-sekvenser [...]. Hamsun skaper her et forførende drømmerike, som har samme virkning på leseren som et narkotisk stoff. Man blir beruset.¹¹

Det samme skjer i episoder i *I Æventyrland*, selv om verket, med innslag av referat fra reisen og tekstbrokker i sakprosa, ikke kan sies å ha en gjennomgående lyrisk tone.

Haugan ser vandreren og landsstrykeren som forfatterskapets sentralfigurer, og begrunner dette med at Hamsun hadde “denne ubendelige jeg-drift – med en erotisk sublimeringspraksis som drivkraft”¹², og at det sterke fokuset på sin egen dikteridentitet tømte livet hans for mening. Haugan vektlegger hvilken betydning de biografiske fakta har for Hamsuns verk, og inntar et historisk-biografisk standpunkt i forhold til Hamsuns forfatterskap. I likhet med Kittang ser han Hamsuns oppvekst som grunnlag for skaperdriften. Han mener at svaret på Hamsuns eksistensielle tomhetsfølelse er forutsigbart: det bunner i den fortrenning Hamsun hadde foretatt av sin bondeavstamning og identitet som Knut Pedersen. “Reisen til Kaukasus blir et erindringslandskap for en drømmereise til barndommens Nordland.”¹³ Haugan framhever slik sammenhengen mellom forfatterbiografien og tekstene, og tar i liten grad for seg reisens betydning for verkene. Vektlegginga av Hamsuns biografi går på bekostning av en forståelse basert på tekstens egne premisser. Forfatterens barndom opphøyes til en avgjørende faktor for reiseskildringa, og reisen som tekstens utgangspunkt neglisjeres.

Senere studier av reiseskildringene har bidratt ytterligere til å gi dem en anerkjent plass i forfatterskapet og i den litterære kanon. Henning Howlid Wærp gjør den første lesninga av *I Æventyrland* som reiseskildring i “Knut Hamsun som reiseskildrer: *I Æventyrland*” (1999).¹⁴ Wærp skriver at *I Æventyrland* har vært lite påaktet i forskningslitteraturen, i og med at Kittang er den eneste som har undersøkt verket nærmere. Men Kittang gjør det i et illusjons/desillusjons-perspektiv og i mindre grad ut ifra

⁹ Jørgen Haugan, *Solgudens fall*, s. 133.

¹⁰ *Ibid.*, s. 163.

¹¹ *Ibid.*, s. 135.

¹² *Ibid.*, s. 162.

¹³ *Ibid.*, s. 164.

¹⁴ Henning Howlid Wærp, “Knut Hamsun som reiseskildrer: *I Æventyrland*” i *Hamsun i Tromsø II. Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999*, red. E. Arntzen, N.M. Knutsen, H.H. Wærp, s. 239-261, Hamsun-Selskapet 1999.

reiseskildringa som sjanger.¹⁵ Wærp legger vekt på at Hamsuns interesse for Russland var motivert av en årelang lesning av de store russiske forfatterne, og da særlig Dostojevskij. Han skriver at Hamsuns mål var å reise til Konstantinopel, men at reisebeskrivelsen slutter i Batum, og at resten av reisen så å si er skjøvet ut av *Æventyrland*.¹⁶ Wærp har med en fotnote om at dette stoffet er tatt med i Hamsuns tredje novellesamling *Stridende liv* (1905) med tittelen “Under halvmånen”. Om denne delen av reisen skriver Wærp:

Stedet *Persia*, som vi ble lovet i starten [...] nåes aldrig, men ligger der som et løfte og en forjettelse. Det gir reisen en særegen aura når vi som lesere ikke får være med inn i det siste eventyret. At heller ikke den reisende kom dit, er en annen sak.¹⁷

Wærp forstår reisen gjennom Kaukasus som en reise for reisens skyld.¹⁸ Dermed skiller forståelsen hans seg fra Kittangs og Haugans. Han ser ikke Hamsuns fortregning av barndommen som essensiell for reisen. Han stiller riktignok spørsmålet: “Hva er det Hamsun søker i *Æventyrland*?” Men han unngår å besvare spørsmålet med paralleller til Hamsuns biografi, slik Kittang og Haugan insisterer på. Isteden fokuserer han på hva Hamsun *finner*: “Han finner veien hjem. Hjem til Nordland.”. Han viser hvordan jeget sammenlikner det han opplever med hjemlige opplevelser: “Reisen inn i nye områder blir også en reise tilbake i eget liv, til erindringssteder.”¹⁹ Han kommer fram til at “reisen er gjort for skrivingens skyld”²⁰. Wærp konkluderer med at undertittelen “Oplevet og drømt” viser til to ulike opplevelseshoder: “Den geografiske opplevelsen er av forløpsmessig karakter, mens sinnets geografi mer er kjennetegnet av det tilstandsmessige.” Han ser samsvar mellom det som tittelen betegner som “Drømt” og sinnets geografi, eller det Seamus Heaney kaller “geographical country” og “country of the mind”. Når det gjelder graden av fiksjonalisering, finner han at Hamsun går langt i å fjerne seg fra sine dokumentariske forbilder. Dette gjør at *I Æventyrland* er fullt på høyde med Hamsuns annen fiksjonsdiktning, og at det er fortellingens poetiske funksjon snarere enn dens referensialitet som gir fortellingen nødvendig overbevisningskraft, og forbinder den med hans øvrige forfatterskap.²¹ Samtidig som Wærp insisterer på å lese teksten som reiseskildring, mener han altså at den indre geografis rolle i vekslinga mellom “oplevet” og “drømt” er tekstens fremste kvalitet.

¹⁵ Ibid., s. 240.

¹⁶ Ibid., s. 242.

¹⁷ Ibid., s. 247-248.

¹⁸ Ibid., s. 240-241.

¹⁹ Ibid., s. 257.

²⁰ Ibid., s. 260.

²¹ Ibid., s. 261.

Elisabeth Oxfeldt skriver i artikkelen “*Ingen-steder* i Hamsuns orientalske rejseskildringer” (2003) at forventningene til Hamsun var store på tre plan:

Som mand skal han leve op til sit image som stærk løve. Som nordmand skal han bidrage til den norske litteratur ved at modvirke – eller i det mindste opveje - naturalismen. Og som ord-kunstner skal han være barok: subjektiv, fantasifuld, provokerende, legende, og sprogligt bevidst og nyskabende.²²

Hun poengterer at det ikke forventes noen sosial-politisk virkelighetsskildring av den verden Hamsun skal utforske. Tekstene kan dermed ikke sies å representere 90-årenes stilovergang til nyrealistisk samfunnsskildring på noen treffende måte.

Oxfeldt leser, til forskjell fra tidligere lesninger av reiseskildringene, de to reisebeskrivelsene *I Æventyrland* og “Under halvmånen” som en sammenhengende reisebeskrivelse, og ser brytningspunktet mellom de to tekstene som symptomatisk. Den romantiske orientalismens ironiske bevegelser i første del får sitt kontrapunkt i den seriøse diskursen i “Under halvmånen”, “der kan siges at præfigurere Saids kritik samt den politiske situasjon her i starten af det 21. århundrede.”²³ I denne tankegangen ser hun Konstantinopel som et fokus, en “ingen-stad”, der den europeiske reisende mister sin identitet, og der utopien om det ideelle ingen-sted fremprovoseres. Denne lesninga representerer et nytt perspektiv på tekstene.

Tor Eystein Øverås forstår i *Til. En litterær reise* (2005)²⁴ *I Æventyrland* som en indre reise, og undres over om det ytre landskapet kunne byttes ut med et helt annet landskap uten at reiseskildringa ville ha blitt særlig annerledes:

Kanskje er æventyrland et drømmeland? Landet som icke är? [!] Hamsun var ingen registrerende rapportør og kronikør. En annen bok han skrev som nærmer seg reiseberetningen, *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, ville ikke hatt en løgnaktig tittel om den i stedet het *Fra Knut Hamsuns Aandsliv*.²⁵

Øverås ser framfor alt *I Æventyrland* som en reise i forfatterens tankeverden.

Min innfallsvinkel er, i likhet med Oxfeldts, å behandle *I Æventyrland* og “Under halvmånen” som ei sammenhengende reiseskildring, samt å se tekstene i et postkolonialistisk perspektiv. Mitt originale bidrag er å foreta en analyse av hvordan ulike tonaliteter i tekstene fungerer i orientaliseringa av det fremmede. Tonalitet er knyttet til stilen i framstillinga av et litterært jeg, noe jeg kommer tilbake til i teorikapitlet. Jeg undersøker om vekslinga mellom

²² Elisabeth Oxfeldt, “*Ingen-steder* i Hamsuns orientalske rejseskildringer” i *Hamsun i Tromsø III. Rapport fra den 3. internasjonale Hamsun-konferanse 2003*, red. Even Arntzen og Henning H. Wærp, Hamsun-Selskapet 2003, s. 130.

²³ *Ibid.*, s. 132.

²⁴ Tor Eystein Øverås, *Til. En litterær biografi*, Gyldendal 2005.

²⁵ *Ibid.*, s. 20-21.

tonalitetene kan avsløre symptomatiske trekk ved forfatterens tenkning. Det er fruktbart for prosjektet mitt å se på likhetene og utviklinga i de to tekstene. Samtidig gir forskjellene i de to delene nyttige perspektiver på Hamsuns ulike stilarter i framstillinga av et jeg. Ved å se tekstene i sammenheng får man et annet fokus enn Haugan og Kittang. Hvis man legger vekt på første del av reisen, kan muligvis et psykoanalytisk perspektiv forsvares. Men de tydelige politiske utgreiingene i andre del gjør at analysen min vil ha stort utbytte av Suids ideologikritiske tenkning.

I likhet med Wærp mener jeg at den reisende i hovedsak utforsker sin indre geografi. Den foretatte reisen fungerer som en utløser for jegets erindringslandskap og fantasier. Og jeg er til en viss grad enig med Øverås i at *I Æventyrland* er en indre reise. Men hvis man forstår tekstene utelukkende som en indre reise der det ytre miljø er uviktig for resultatet i form av reiseskildringene, svikter grunnlaget for å påstå at postkolonialistisk teori har relevans for analysen. Da kan man like godt benytte Foucaults maktanalyser eller annen diskursteori for å si noe om hvordan diskursen i reiseskildringa reproducerer og prøver å overskride befestede kategorier i vår forståelse av verden. Ved å lese *I Æventyrland* og “Under halvmånen” som en sammenhengende reiseskildring, får postkolonialistisk tankegods mer relevans fordi sistnevnte tekst inneholder store deler sivilisasjonskritikk knyttet til Øst/Vest-problematikk. Jeg mener at det ikke er tilfeldig at tekstene handler om Orienten. USA representerer ikke et liknende maktforhold i forhold til jegets bakgrunn. Suids *Orientalism* sier noe om hvordan mennesket skaper mening ut av den ubegripelige verden generelt, og tankegods herfra kan brukes som forståelsesramme for tolkning av tekster som tematiserer møtet mellom individet og folk og land i flere henseender enn møtet med det orientalske.

Jeg anser det ikke som nødvendig å finne ut hvilke faktorer ved Hamsuns fortid som motiverte selve reisen, som hans fortrenge barndom eller forholdet til foreldrene. Svarene på hva Hamsun finner er desto mer interessante. De finnes jo i tekstene, og jeg vil diskutere dem med grunnlag i Hamsuns verker. Jeg vil hevde at det er nødvendig å lese tekstene med en bevissthet om distansen mellom forfatterens opplevelse av reisen og den ferdig konstruerte fortellinga for å se på hvilke strategier forfatteren bruker i framstillinga av den reisende. Etter analysen vil jeg anskueliggjøre tre prosjekter som forfatteren formidler gjennom vekslinga mellom den elegiske, den pikareske og den polemiske tonaliteten, for så å se på hvilke symptomatiske trekk som avsløres gjennom stilen. Mitt fokus er hvordan Hamsun bruker reisen som påskudd til å formidle sider ved sin indre geografi.

Postkolonialisme og autonomi

Edward W. Said tar i "Introduction: Secular Criticism" i *The World, the Text and the Critic* (1983) til orde for å se tekstualitet i sammenheng med kontekstuelle forhold. Dette gjelder ikke biografiske fakta som i Haugans litterære biografi, men samtidas samfunnsmessige forhold. En tolkning basert på nykritikkens tekstnære lesning ser ofte bort fra kontekstuelle forhold, og man ser teksten, kunstverket, som autonomt. Said skriver at litteraturteorien har snudd ryggen til tekstens omkringliggende forhold, og at litteraturkritikkens oppgave er å nå ut over begrensningene dette medfører for synet på tekst. "My position is that texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted."²⁶ Med andre ord befinner tekster seg i en kontekst, samtidig som de tolkes i en kontekst. Ved å se bort fra den verden som en tekst befinner seg i, har samtidas kritikk trukket seg tilbake fra dens grunnlag, nemlig borgerne i det moderne samfunn, som i sin tur etterlates i hendene til frie markedskrefter, multinasjonale selskaper og manipulering av konsumentenes behov. Said mener at kritikken ikke lenger kan ignorere dette: "It is not practicing criticism either to validate the status quo or to join up with a priestly caste of acolytes and dogmatic metaphysicians."²⁷ I tråd med Saids tankegang vil jeg prøve å se sammenhengen mellom tekstene og menneskelivens eksistensgrunnlag, politikk og samfunn.

Johan Schimanski behandler i norsk sammenheng forholdet mellom postkolonialisme og autonomidebatten i "Den litterære grensen: Knut Hamsuns 'Dronningen af Saba'" (2001).²⁸ Han skriver at noen litteraturvitere vil hevde at det å blande inn den historiske virkeligheten er å redusere litteraturen, noe som fører til at man fjerner seg fra litteraturen og mister helhetsforståelsen som den immanente analysen tilstreber. Schimanski mener derimot at det å overskride grenser er berikende og nødvendig for forståelsen av litteraturen:

Ut fra vanskeligheten med, og kanskje umuligheten av, å etablere og vedlikeholde en grense som et absolutt skille, vil jeg mene at denne skepsisen er like *begrenset* som den til samfunnsvitene. Grenser, også grenser mellom fagdisipliner, er alltid historiske foreteelser; de forhandles over, oppløses, forflyttes, spaltes, og er like mye kontaktskapende som avskjærende.²⁹

²⁶ Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Vintage 1983, s. 4.

²⁷ *Ibid.*, s. 5.

²⁸ Johan Schimanski, "Knut Hamsuns 'Dronningen af Saba'" i *Att forska om gränser*, red. José L. Ramírez, s. 141-170, Nordregio, Stockholm 2001.

²⁹ *Ibid.*, s. 141.

Schimanski behandler grensen som et litterært begrep som er nødvendig for bestemmelsen av enkelttekster og deres litteraritet. Han mener at samfunnsviterne må godta at en fiktiv handling i en tekst av f. eks. Knut Hamsun er en meget god kilde til seg selv, selv om den må regnes som en mindre pålitelig kilde til den historiske virkeligheten den angivelig er plassert i.³⁰ Jeg forholder meg til denne tankegangen ved å diskutere postkolonialismens nytteverdi, samtidig som jeg påpeker dens begrensninger i tolkninga av Hamsuns reiseskildringer.

Synet på at forfatterens biografi har avgjørende betydning i forståelsen av tekstene kan rettferdiggjøres ut fra at nytteverdien av kontakt mellom fagdisipliner, og tanken om at grenser er like mye kontaktskapende som avskjærende. Men jeg oppfatter det som om den tunge vektlegginga av Hamsuns biografi hos Atle Kittang og Jørgen Haugan går på bekostning av *andre* utenomtekstlige forhold, som samtidshistorie og geografi. I dag har vi en ny form for kontekstualisering der man legger vekt på samtidas samfunnsforhold i forståelsen av tekster. I og med at reiseskildringer er basert på forfatterens faktisk foretatte reise, er det naturlig å trekke inn forhold som kan avgjøre hvordan den reisende oppfatter omverden, og hvordan forfatteren velger å framstille den for sine lesere. Dette er i alle fall nødvendig hvis man vil si noe om møtet mellom et reisende jeg og omverden. Jeg anser det imidlertid som kunstig og begrensende å gjøre en analyse basert på forfatterens barndom, eller basert på at tekstene er autonome, når de har en såpass åpenlys sammenheng med andre kontekstuelle forhold. Her kan den postkoloniale tankegang kaste lys over Hamsuns framstilling av sitt reisende jeg i møtet med det orientalske. Said skriver at den vestlige litterære kanon er knyttet til imperialistiske holdninger overfor Orienten, og han mener at idealet i dag er kritiske, bevisste forfattere.³¹ Med Said vil jeg hevde at man ved å se bort fra konteksten kan bli offer for egne fordommer og forenklinger i møtet med det fremmede slik det skildres i tekstene.

Reiselitteratur

Kjennetrekke ved sjangeren

Stilen i Hamsuns reiseskildringer kan ses i lys av kjennetrekke ved sjangeren reiselitteratur. Det er en utfordring å finne noen entydig definisjon på sjangeren reiselitteratur, men de fleste går ut på at teksten har basis i en foretatt ytre reise. Paul Fussell påpeker at man ved å undersøke hva en reiseskildring er, “[...] we’re entering complicated territory, where

³⁰ Ibid., s. 142.

³¹ Edward W. Said, “Introduction: Secular Criticism”, s. 5.

description, let alone definition, is hazardous, an act closer to exploration than to travel.”³²

Han velger å kalle sjangeren for “travel books”, reisebøker, og definerer sjangeren som følger:

Travel books are a sub-species of memoir in which the autobiographical narrative arises from the speaker’s encounter with distant and unfamiliar data, and in which the narrative – unlike that in a novel or a romance – claims literal validity by constant reference to actuality.³³

Her framstår den fysiske reisen som grunnlaget for den selvbiografiske fortellinga, men det blir samtidig klart at det er reiseberetterens autentiske opplevelse, slik hun/han henter den fram fra minnet og tenker tilbake på den, som kommer til syne i teksten.

Elementet av autenticitet vektlegges også i Philippe Lejeunes *Le pacte autobiographique*³⁴. Dette verket handler om selvbiografien som sjanger. Men i og med at reiseskildringer er selvbiografiske, og sjangeren reiselitteratur er beslektet med selvbiografien, er det hensiktsmessig å undersøke hvordan Hamsun benytter seg av selvbiografiske strategier. Lejeune mener at forfatteren inngår en kontrakt med leseren ved å signere teksten med sitt navn. Denne kontrakten sier at teksten gir seg ut for å si noe autentisk, og at leseren dermed kan stole på at forfatteren har opplevd det som står i teksten.

Samtidig som Fussell skriver at det fysiske, opplevde landskap er utgangspunktet for en reisebok, mener han at “[a] travel book, at its purest, is adressed to those who do not plan to follow the traveler at all, but who require the exotic or comic anomalies, wonders, and scandals of the literary form *romance* which their own place or time cannot entirely supply.”³⁵ Han ser reisebøker som en ode til friheten, og setter dette i sammenheng med at illusjonen om frihet var viktig i 20- og 30-årene, da nasjonale reguleringer med pass, køer, guidede reiser og trygdevesen begynte å begrense livet. Han vektlegger den reisendes indre frihet og filosofiske mot ved å vise til Douglas’ poeng om at reisebøker også foregår på et indre plan:

'It seems to me that the reader of a good travel-book is entitled not only to an exterior voyage, to descriptions of scenery and so forth, but to an interior, a sentimental or temperamental voyage, which takes place side by side with the outer one.» / Thus, 'the ideal book of this kind' invites the reader to undertake three tours simultaneously: 'abroad, into the author’s brain, and into his own'³⁶

Hamsuns reiseskildringer var skrevet før 20- og 30-årene, men viser hvordan allerede da passkontroller og politi begrenser den reisendes frihet.

³² Paul Fussell, “Travel Books as Literary Phenomena” i *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*, Oxford University Press 1980, s. 202.

³³ *Ibid.*, s. 203.

³⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, s 19.

³⁵ Paul Fussell, “Travel Books as Literary Phenomena”, s. 203.

³⁶ *Ibid.*, s. 203-204.

I reiseskildringer som i selvbiografier produserer forfatteren et jeg i teksten som nødvendigvis er et annet enn forfatteren. I *I Æventyrland* og “Under halvmånen” lar Hamsun en reisende fortelle om seg selv, og de ytre biografiske kjennetegnene til protagonisten faller sammen med forfatterens egne. I Hamsuns samtid ble dette oppfattet som problematisk, da det skapte forvirring mellom jeg-personen og forfatteren Hamsun, mellom fiksjon og virkelighet. Som Schimanski påpeker, ser vi i ettertid at dette grepet etablerer Hamsun som en forløper for den litterære modernismen.³⁷ Schimanski bemerker at dette forholdet mellom forteller og forfatter gir grunnlag for metafiksjonelle kommentarer om forfatterrollen innbakt i fiksjonen.³⁸

Sjangerens status

Reiselitteraturen har røtter langt tilbake i vår litteratur- og kulturhistorie, noe Said bruker som grunnlag for forståelsen av orientalisme som en tradisjon for å omtale Østen.³⁹ Arne Melberg skriver i sin reisebok *Å reise og skrive* (2005) at Herodot med sine reiser fra 400-tallet f. Kr. kan regnes som stamfar for forestillinga om sivilisasjonskrigen mellom Øst og Vest.⁴⁰ Denne forestillinga har lagt grunnlaget for Vestens forhold til Østen, og rester av den finnes i Hamsuns reiseskildringer.

Sjangerens stilistiske særtrekk har vært med på å gi reiselitteraturen ny status. I dag opplever man en interesse for – og bevissthet om – at representasjon av et selv i litteraturen som regel er en sammensmelting av biografiske fakta og fiksjon. Dette har gjort at man ser reiseskildringer og selvbiografiske tekster i et nytt lys. Den aktuelle debatten om forfatterbiografiens plass i romanen angår synet på blandingssjangeren reiseskildringer ved at man problematiserer fiksjon som kriterium for høyverdig litteratur.

Det paradoks at reiselitteraturen utvilsomt finnes i den litterære tradisjonen og i den moderne litteraturen, men at den har en vanskelig definerbar plass der, tas opp i *Å reise og skrive*. Melberg skriver: “Reiselitteraturen finnes ubestridelig der, men den befinner seg like fullt i en slags periferi, noe som sikkert skyldes at reiselitteraturen ofte inkluderer momenter av reportasje og biografi.”⁴¹ Melberg ser reisen som et viktig litterært motiv og som motor for all slags litteratur, og nevner Odyssevs’ *Odysseen*, Dantes *Den guddommelige komedie*,

³⁷ Johan Schimanski, “Den litterære grensen: Knut Hamsuns 'Dronningen af Saba'”, s. 142.

³⁸ Loc. cit.

³⁹ Jf. Edward W. Saims historiske gjennomgang av europeernes forståelse av den orientalske kulturen i *Orientalism*, s. 56-73.

⁴⁰ Arne Melberg, *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*, oversatt av Trond Haugen, Spartacus Forlag 2005, s. 25.

⁴¹ Ibid., s. 11-12.

Cervantes' *Don Quijote* og Defoes *Robinson Crosoe* som eksempel på reisens bidrag til litteraturen. Han mener at det er en selvfølge at reisen har plass i litteraturen: "Ja visst: reisen gir et vesentlig bidrag til den store litteraturen, reisen bidrar til at den finnes, til dens motiver og til dens struktur." Dermed kan man undres over at "reiselitteraturen likevel ikke har noen tydelig eller selvsagt plass, verken i litteraturhistorien eller litteraturkritikken, og ikke engang i det vi regner som 'litteratur'". Melberg setter reiselitteraturens marginaliserte stilling i sammenheng med vanskelighetene med å avgjøre hvorvidt den er noe helt for seg selv eller om den er en del av skjønnlitteraturen eller litteraturen i større allmennhet.⁴² Han mener grunnen til at institusjonen litteratur har ignorert reiselitteraturen, er "at den moderne litteraturen er blitt fiksert som 'fiksjon', med poesien som norm for hva som teller som litteratur i teorien og med romanen som norm i praksis". Han viser hvordan litteratur som på en eller annen måte overskrider, problematiserer eller ignorerer fiksjonen ikke registreres som litteratur.⁴³

Melberg utfordrer sjangerkonvensjonen for romanen ved å minne oss om at fiksjon er et historisk fenomen og ikke selve litteraturens vesen, samt at romanens og/eller poesien verken er litteraturens normaltilstand eller dens egentlige uttrykk. Han har et forslag til en ny måte å se skillet mellom fakta og fiksjon på:

Her er mitt forslag: også litteraturen er et 'felt'. Eller kanskje burde man heller kalle den et arkiv, et register av mulige grep der fiksjonen bare er et grep (eller snarere flere), lyrikken et annet (eller flere). Konsekvensen: fiksjon begrenser litteraturen (gjennom å avgrense). Selvfølgelig skaper reiselitteraturen også begrensninger, men den er (eller kan være, kunne være) en mer frimodig form for litteratur som beveger seg over et større felt og som gir forfatteren uante rom for eksperiment og litterær utvikling.⁴⁴

Et slikt register av mulige grep er vel nettopp hva Hamsun benytter seg av i *I Æventyrland* og "Under halvmånen". Det er dette *feltet* jeg vil kartlegge ved å peke på strukturer og emner i de skiftende tonalitene i tekstene. Fiksjonen er et av flere mulige grep forfatteren bruker for å formidle reiseopplevelsen. Tekstene beveger seg i grenseland mellom reportasje og biografi. Blandingssjangeren reiselitteratur har blitt underkjent fordi man har sett vekslinga mellom forfatterbiografiske og fiksjonsmessige deler av teksten som begrensende. Med Melberg kan man i stedet se denne vekslinga som berikende og treffende for å uttrykke den reisendes opplevelse i møtet med det fremmede. Jeg kommer, gjennom undersøkelsen av det jeg kaller den elegiske, den pikareske og den polemiske tonaliteten i reiseskildringene, til å prøve å si noe om samspillet mellom de ulike grepene i Hamsuns retoriske register.

⁴² Ibid., s. 12.

⁴³ Ibid., s. 12-13.

⁴⁴ Ibid., s. 14.

2. Teori og metode

Teoretisk rammeverk

Mitt teoretiske rammeverk er Jean Starobinskis teori om tonaliteter i tekst i “Le progrès de l’interprète” i *L’œil vivant 2 : La relation critique* (2001) med henblikk på postkolonialistisk kritikk av vestlig reiselitteratur, da særlig representert ved Edward W. Saids *Orientalism* (1978). Jeg ønsker å finne ut hvordan ulike tonaliteter virker i framstillinga av reiseopplevelsen, og bruker Starobinski for å analysere hvilke posisjoner jeget inntar i møtet med Russland og Tyrkia.

Jeg oppfatter det som om jeget veksler mellom en opphøyende og en (ned)vurderende tone, noe som minner om det Starobinski beskriver som den elegiske og den pikareske tonalitet i Rousseaus *Bekjennelser*. I tillegg finner jeg en polemisk tone. Jeg ser altså pikaresk, elegisk og polemisk tonalitet som tre hovedtonaliteter i reiseskildringene, og knytter begrepet ironi særlig opp til den pikareske tonaliteten i tekstene fordi ironien er med på å skape en vurderende distanse til det opplevde. Analysen tar sikte på å finne ut om vekslinga mellom de tre tonalitetene kan si noe om Hamsuns særegne strategi for å avdekke sider ved seg selv i møtet med fremmede folk og land.

Tonalitet

Jean Starobinski skriver i “Le progrès de l’interprète” om stilen i selvbiografien.⁴⁵ Starobinski knytter stilen til skriveaktens tilstedeværelse i teksten: “Le style est lié au présent de l’acte d’écrire: il résulte de la marge de liberté offerte par la langue et par la convention littéraire, et de l’emploi qu’en fait le scripteur.”⁴⁶ Starobinski bruker her begrepet *skriver*, og presiserer at han med *skriver* mener forfatteren av en selvbiografi.⁴⁷ Han ser all selvbiografi som fortolkning av selvet: “Toute autobiographie – se limitât-elle à une pure narration – est une auto-interpretation.”⁴⁸ En slik fortolkning av selvet foregår også i reiseskildringer, men da dreier det seg som regel om en fortolkning av den reisende gjennom møtet med de opplevde

⁴⁵ Jean Starobinski, “Le progrès de l’interprète”, s. 109-120.

⁴⁶ Ibid., s. 111. I den engelske oversettelsen av “Le progrès de l’interprète”, “The Interpreter’s Progress” i *The Living Eye*, Harvard University Press, London 1989, er setninga oversatt med: “Style is linked to the present of the act of writing. It is a result of the freedom offered by the language and literary convention and of the use made of that freedom by the *scriptor*”, s. 172.

⁴⁷ Starobinski avklarer begrepet *skriver* med: “by which I mean the author of an autobiography considered independent of his quality as a writer”, s. 172. Med andre ord er skriveren i denne analysen Hamsun.

⁴⁸ Ibid., s. 111-112. Engelsk oversettelse: “All autobiography, even that which purports to limit itself to pure narration, is self-interpretation.”, s., 172.

omgivelser. Videre skriver Starobinski at skriveren kan avsløre sider ved seg selv til andre gjennom stilen: “Le style est ici l’indice de la relation entre le scripteur et son propre passé, en même temps qu’il révèle le projet, orienté vers le futur, d’une manière spécifique de se révéler à autrui.”⁴⁹ Istedenfor å se stil som en form eller en ornamentering lagt til et innhold, mener Starobinski at stilen er en kilde til forvregning og feil, “un principe de déformation et de falsification”.⁵⁰ Han ser stil som *avvik (écart)*, og mener at “l’originalité du style autobiographique, loin d’être suspecte, nous offrira un système d’indices révélateurs, de traits symptomatiques. La redondance du style est individualisante : elle singularise.”⁵¹ Starobinski skriver at hvor tvilsomme de relaterte fakta i teksten enn er, vil avvikene i stilen uansett gi et autentisk bilde av skriverens personlighet. Han mener altså at forfatteren i framstillinga av et litterært jeg vil avsløre autentiske sider ved seg selv, og symptomatiske trekk ved sin tenkning. De symptomatiske trekkene avsløres ikke gjennom innholdet i teksten, men gjennom stilen. I *I Æventyrland* og “Under halvmånen” går det autentiske bildet av Hamsuns personlighet på bekostning av det autentiske bildet av Orienten. Jo mer stilisert reiseskildringene er, jo mer vektlegges forfatterens selv – og bildet av Orienten sier mest om hans tankeverden. I og med at Hamsuns reiseskildringer innholdsmessig balanserer det autentiske mellom sannhet og fantasi, er det interessant å se nærmere på om stilen i framstillinga av det litterære jeg avslører noen sider ved forfatterens bakenforliggende personlighet.

Starobinski skriver om den elegiske og den pikareske tonalitet i Rousseaus stil i *Bekjennelser* ut fra måten jeget forholder seg til fortida på. Tonalitetene er med andre ord bestanddeler i forfatterens stilistiske register. Elegikeren opphøyer fortida: “Le ton élégiaque [...] exprime le sentiment du bonheur perdu : vivant dans le temps de l’affliction et des ténèbres menaçantes, l’écrivain se réfugie dans le souvenir des jours heureux de sa jeunesse.”⁵² Det pikareske jeget forholder seg derimot med ironi til fortida til fordel for det nåtidige: “En revanche, dans la narration de type picaresque c’est le passé qui est le ‘temps

⁴⁹ Ibid., s. 112. Engelsk oversettelse: “Style is here the sign of the scriptor’s relation to his own past, but at the same time it manifests a specific way of revealing oneself to others, which is a project directed toward the future.”, s. 172.

⁵⁰ Ibid., s. 113. Engelsk oversettelse: “source of distortion and falsification”, s. 172.

⁵¹ Loc.cit. Engelsk oversettelse: “originality of style in autobiography, far from seeming suspect, offers a revealing system of symptomatic traces of features. Redundancy of style is an individualizing characteristic: it sets the writer apart.”, s. 173.

⁵² Ibid., s. 123. Engelsk oversettelse: “The elegiac tone [...] expresses a lament for lost happiness: living in a climate of affliction and menacing shadows, the writer takes refuge in the memory of the happy days of his youth.”, s. 179.

faible' : temps des faiblesses, de l'erreur, de l'errance, des humiliations, des expédients."⁵³

Ironien gir slik en motstand mot nostalgien. Ironikeren vil ikke tilhøre sin fortid: "L'ironie interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du présent : l'ironiste ne veut pas appartenir à son passé."⁵⁴, en fortid som i den pikareske fortellerstilen er en tid for svakhet, feiltrinn og ydmykelse. Starobinski skriver at den pikareske fortellinga tradisjonelt har en hovedperson som har nådd et visst nivå av trygghet og anseelse, og som tenker tilbake på sin begivenhetsrike fortid og trange kår som utgangspunkt for den nåtidige suksessen: "Il peut se moquer de l'être obscur et besogneux qui donnait tête baissée dans toutes les illusions du monde. Il parlera donc de son passé avec ironie, condescendance, apitoiement, allégresse."⁵⁵ For den pikareske forteller er nået tiden for endelig fortjent hvile, endelig oppnådd kunnskap og vellykket integrasjon i den sosiale orden. Elegikeren vil derimot forholde seg med distanse til nåtida, og prøve å unnsnippe en tilstedeværende posisjon: "La nostalgie, à l'inverse, interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du passé : le nostalgique ne supporte pas de rester captif de son présent."⁵⁶ Mens det pikareske jeg prøver å unnsnippe fortida ved hjelp av ironi, prøver altså det elegiske jeget å unnsnippe nåtida ved hjelp av nostalgi.

Jeg vil i den følgende analysen vise hvordan Hamsuns reisende forholder seg til sin fortid og til Orienten med en elegisk eller pikaresk tonalitet. Starobinski skriver at Rousseaus tekst noen ganger inneholder rene pikareske eller elegiske episoder, men at tonalitetene ofte blander seg i hverandre med svært raske skifter: "il n'est pas rare de trouver des épisodes où le ton élégiaque et le ton picaresque se mêlent étroitement, au gré d'alternances extrêmement rapides"⁵⁷ Jeg vil undersøke om tonalitetene i Hamsuns tekst fletter seg inn i hverandre på liknende måte. Det som skiller min lesning av Hamsuns teks fra Starobinskis tolkning av Rousseaus *Bekjennelser*, er at jeg i tillegg til den elegiske og den pikareske tonaliteten finner en *polemisk tonalitet* i Hamsuns reiseskildring. Den skiller seg ut ved at utsagnene ikke dementeres, men blir stående igjen som bastante ytringer. Parodien går over i det polemiske, det seriøse og det satiriske. Jeg kommer nærmere inn på den polemiske tonaliteten i analysen.

⁵³ Ibid., s. 124. Engelsk oversettelse: "By contrast, in the picaresque type of narration the past is a time of weakness, error, errancy, humiliation, and expedients.", s. 180.

⁵⁴ Ibid., s. 126. Engelsk oversettelse: "Irony interprets the difference between the past and the present to benefit of the present: the ironist does not wish to belong to his past", s. 181.

⁵⁵ Ibid., s. 124. Engelsk oversettelse: "He is able to make fun of the obscure, needy person who plunged headlong into the world and all its illusions. Hence he will speak of his past with irony, condescension, pity, and good cheer", s. 180.

⁵⁶ Ibid., s. 126. Engelsk oversettelse: "Conversely, nostalgia interprets the difference between past and present to the benefit of the past: the nostalgic cannot bear to be the captive of the present.", s. 181.

⁵⁷ Ibid., s. 125. Engelsk oversettelse: "it is not rare to find episodes in which the elegiac and picaresque tones are closely intertwined, with very rapid transitions from one to the other.", s. 180.

Orientalisme

Kritikken mot vestlig reiselitteratur er ledet an av Edward W. Said. I sekundærlitteraturen om *I Æventyrland* og “Under halvmånen” refereres det hyppig til hans *Orientalism* utgitt for første gang i 1978. Hamsuns reisende benytter seg av en rekke strategier som framstilles som typiske for den vestlige reisende mann i møtet med det fremmede i Saids *Orientalism*. Samtidig framstår han på mange måter som en utypisk vestlig reisende. Derfor bruker jeg det teoretiske rammeverket mitt til å analysere hvordan Hamsuns jeg avviker fra Saids teori, i større grad enn som en fasit for forståelsen av Hamsuns reiseskildringer.

Av andre sentrale verker som kritiserer den vestlige reiselitteratur i et postkolonialt perspektiv, finner jeg Dennis Porters *Haunted Journeys*⁵⁸ (1991) og Mary Louise Pratts *Imperial Eyes*⁵⁹ (1992) som særlig relevante for analysen av Hamsuns reiseskildringer. Ut ifra min problemstilling anser jeg det som nødvendig å diskutere forholdet mellom *I Æventyrland* og “Under halvmånen” og postkolonial teori representert ved det ovennevnte utvalget.

Edward W. Said skriver i *Orientalism* at Orienten er en vestlig oppfinnelse som i uminnelige tider har vært et område for romantikk, eksotiske gestalter, bedårende minner og landskap og merkelige opplevelser. Said hevder at Orient og Oksident er to kunstig skapte ideer som resultat av en vestlig tenkning i motsetningspar, der Øst og Vest står for to (gjensidig) forskjellige verdensbilder. Han mener at mens amerikanere forbinder Orienten med det fjerne Østen, som Kina og Japan, har særlig franskmenn og engelskmenn hatt en lang tradisjon for det han kaller orientalisme, en måte å forholde seg til Orienten på med bakgrunn i områdets stilling i Vestens historie. Her finner vi Europas eldste kolonier, kilden til vår sivilisasjon og et av de vanligste bildene på det Forskjellige, det Andre. Orienten bidrar til å danne bildet av Europa gjennom å være dets motbilde.⁶⁰

Said skriver at orientalisme på det kulturelle og ideologiske planet er en diskurs med egne institusjoner, vokabular, forskning, diskursmetoder og til og med byråkratier og kolonial stil.⁶¹ Orientalisme representerer en familie av forestillinger vi vestlige faller tilbake på for å forenkle og kategorisere det fremmede og eksotiske:

Rather than listing all the figures of speech associated with the Orient—its strangeness, its difference, its exotic sensuousness, and so forth—we can generalize about them as they were handed down through the Renaissance. They are all declarative and self-evident; the tense they employ is the timeless eternal;

⁵⁸ Dennis Porter, *Haunted Journeys. Desire and transgression in European travel writing*, Princeton University Press, New Jersey 1991.

⁵⁹ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Great Britain 1992.

⁶⁰ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 1-4.

⁶¹ *Ibid.*, s. 49-56.

they convey an impression of repetition and strength; they are always symmetrical to, and yet diametrically inferior to, a European equivalent, which is sometimes specified, sometimes not.⁶²

Vestlige betraktere utstyrer orientalerne med en fastlagt mentalitet, slik at de lettere kan oppfattes som en gruppe med faste trekk.⁶³ Orientaleren blir bildet på den Andre, en motsetning til oss selv. Said mener at begrepet orientalisme har virket undertrykkende. Samtidig har forestillingene som er knyttet til begrepet legitimert koloniseringen.⁶⁴

Saids framstillinger av vestlige reisende er temmelig entydige. Synet på vestlige reiseskildrere som en unison gruppe kan virke reduserende på tolkninga av det reisende jeget i Hamsuns reisiskildringer. Mens Said påpeker at vår tankegang er styrt av dikotomier og stereotypier, er også hans framstilling av den vestlige reisende preget av forenklinger. Hamsuns reisende skriver seg til en viss grad inn i Saids tankegang. Den reisendes syn på orientaleren styres av idiomer, av overlevert kunnskap om den Andre. Samtidig nyanserer Hamsun bildet av den vestlige reisende på vei mot Orienten ved hjelp av parodi.

I følge Said er alle som underviser, skriver om eller forsker på Orienten orientalister. Ut i fra dette bidrar Hamsuns reiseskildring til å opprettholde diskursen om orientalismen og en undertrykkende holdning overfor Orienten. Men dette arbeidet tar sikte på å undersøke hvordan Hamsun motsetter seg samtidens rådende kategorier som opphøyer Vesten ved å skape myter som undertrykker Østen i et dominant maktforhold. Said skriver at det er følgene av Vestens kulturelle hegemoni som gir orientalismen utholdenhet og styrke. Han knytter orientalisme til *idéen om Europa*, en idé om en europeisk identitet som er overlegen i forhold til alle ikke-europeiske folk og kulturer. I tillegg finnes “the hegemony of European ideas about the Orient, themselves reiterating European superiority over Oriental backwardness, usually overriding the possibility that a more independent, or more skeptical, thinker might have had different views on the matter.”⁶⁵ Vanligvis understreker altså hegemoniet av ideer om europeernes overlegenhet at Orienten sakker akterut, og man ser bort fra muligheten for at en mer selvstendig eller skeptisk tenker kunne ha et annet syn på saken. Men Hamsuns reisende framstår som nettopp en slik uavhengig tenker som ofte har andre synspunkt på det opplevde enn de etablerte holdningene. Følgelig fører Saids generaliseringer om orientalismen til at teorien ikke passer på en skeptisk fritenker, slik Hamsuns framstår i reiseskildringene.

⁶² Ibid., s. 72.

⁶³ Ibid., s. 71-72.

⁶⁴ Ibid., s. 3.

⁶⁵ Ibid., s. 7.

Pratt viser i *Imperial Eyes* hvordan reiselitteraturen har framstilt resten av verden for europeiske lesere på ulike tidspunkt i den europeiske ekspansjonismens historie. Hun mener at man bør arbeide med å utvikle en ny diskurs om Orienten som dekoloniserer kunnskapen.⁶⁶ Denne lesninga av Hamsuns reiseskildringer er et forsøk på å bidra til utviklinga av en ny diskurs.⁶⁷

Diskursteoriens svakheter

Dennis Porter skriver i *Haunted Journeys* at diskursteorien som benyttes av Said i *Orientalism* medfører at ingen alternativer til orientalisme eller dens like for andre områder på kloden ville være mulig i Vesten:

If articulate language is a collective enterprise of the kind Said describes, then the individual is not free to write against the discursive grain, but is bound by an already constituted system of utterances. In short, in all our representations of things foreign, a knowledge—as opposed to an ideology—of the Other is impossible.⁶⁸

Dette poenget medfører at Hamsuns reiseskildringer sett ut ifra Saids teori ikke kan gjøre annet enn å reflektere tanker som allerede eksisterer i vårt språk. Porter viser at Saids holdning representerer et pessimistisk syn på vegne av språkets muligheter, da forsøket på å skildre alt fremmed kun vil bekrefte allerede eksisterende tanker og stereotyper. En utvikling av forståelsen i møtet med noe nytt vil ikke være mulig.

Porter har gjennom studiet av reiselitteratur blitt overbevist om diskursteoriens svakheter når den benyttes på det gjeldende litterære feltet, samt om diskursteoriens egne strukturelle begrensninger. Han peker på problemene ved at Foucaults diskursteori omhandler språket som et kollektivt fenomen. Porter mener at Foucault, i en videreutvikling av Nietzsches tenkning, ser diskurs som en form for vold som utøves mot verden og dens innbyggere. Foucault forkaster den tradisjonelle opposisjonen mellom sannhet og politikk, kunnskap og makt, og vektlegger en delaktighet (“complicity”) mellom disse. Ut i fra denne kritikken ble det utviklet konsepter som “power/knowledge”, som viser sammenhenger mellom enhetene istedenfor motsetninger. Porter mener derimot at vi etterlater individuelle

⁶⁶ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s. 2.

⁶⁷ Det lages for øyeblikket en dokumentar av NRK om Hamsun i Kaukasus som skal vises i 2009. Denne bidrar til å gjøre reiseskildringene aktuelle i tiden framover. Det blir interessant å se hvordan dokumentaren framstiller Hamsun som reisende (om det tegnes et bilde av ham som typisk vestlig reisende i et dominant forhold til det han betrakter eller om bildet av Hamsun nyanseres), og hvordan regissøren forholder seg til orientaliseringa av Kaukasus.

⁶⁸ Dennis Porter, *Haunted Journeys*, s. 4.

spor i våre skriftlige og muntlige ytringer, og at menneskets språk aldri er en passiv avspeiling av en kollektiv diskurs:

Not only are the uses of an inherited language invariably overdetermined at the level of the individual, but natural languages themselves provide the resources to loosen the constraints they also impose. In short, the limitations inherent in discourse theory are of a kind that frequently limit an understanding of the complex and problematic character of the works of my corpus.⁶⁹

Med andre ord motbeviser reiseskildringene i Porters tekstkorpus den kollektive diskurs' begrensende funksjon. Porter har tro på språkets mulighet for å beskrive det fremmede.

Porters tankegang er i tråd med Starobinskis poeng i "Le progrès de l'interprète" om at den som skriver en tekst, vil etterlate symptomatiske spor av sin personlighet.⁷⁰ I den følgende analysen vil jeg undersøke hvilke symptomatiske spor man finner i Hamsuns tekster. Jeg vil vise hvordan *I Æventyrland* og "Under halvmånen" gjennom stilen utfordrer diskursteoriens begrensende syn på språket ved å forsøke å overskride de språklige strukturenes normer for tenkninga.

Orientalismens modi

Said mener at lesere har en *tekstuell innstilling* til verden, en "fallacy to assume that the swarming, unpredictable, and problematic mess in which human beings live can be understood on the basis of what books—texts—say; to apply what one learns out of a book literally to reality is to risk folly or ruin."⁷¹ Det er ifølge Said to situasjoner som favoriserer en tekstuell innstilling. Den ene er når mennesket på nært hold konfronteres med noe relativt ukjent og truende som tidligere har vært vanskelig tilgjengelig. I slike tilfeller søker man ikke bare tilflukt i tidligere opplevelser som likner, men også i hva man har lest om tilsvarende situasjoner. Reisebøker eller guidebøker er omtrent like logiske i sin komposisjon som andre bøker på grunn av denne menneskelige tilbøyeligheten til å falle tilbake på en tekst når usikkerheten på reisen i ukjente områder truer sinnsroen. Mange reisende uttrykker at opplevelsen av et fremmed land ikke er som de ventet seg, eller at et land *er* på den ene eller den andre måten. I begge fall er tanken at mennesker, steder og opplevelser alltid kan beskrives i ei bok, slik at boka, teksten, får større autoritet enn til og med den virkeligheten som beskrives.⁷²

⁶⁹ Loc.cit.

⁷⁰ Jean Starobinski, "Le progrès de l'interprète", s. 113.

⁷¹ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 93.

⁷² Loc.cit.

Den andre situasjonen som favoriserer en tekstuell innstilling, er forekomsten av bekræftelse: “There is a rather complex dialectic of reinforcement by which the experiences of readers in reality are determined by what they have read, and this in turn influences writers to take up subjects defined in advance by readers’ experiences.”⁷³ Reiseskildrere har en tendens til å gripe fatt i tema som i tidligere reiselitteratur er definert som essensielle. Problemet er at en tekst som gir seg ut for å inneholde kunnskaper om noe, faktisk anses for å være en sakkyndig tekst, og at tekster av dette slaget ikke bare skaper kunnskap men også bidrar til å konstituere den virkeligheten de antas å beskrive. Med tiden blir den typen kunnskap og virkelighet en tradisjon, eller hva Michel Foucault kaller en diskurs. Det er i følge Said den reelle tilstedeværelsen av tradisjonen og ikke den spesielle forfatterens originalitet som virker bestemmende for utformingen av de tekster som produseres ut i fra denne diskursen.⁷⁴

I *I Æventyrland* og “Under halvmånen” forstyrres jegets sinnsro når han konfronteres med det ukjente. Til tider oppfatter han det fremmede som truende. Den reisende faller da tilbake på barndomserindringer, erfaringer og tilegnet kunnskap. Minnene projiseres over på det fremmede landskapet, og landskapsskildringene fullføres ofte i fantasien. Dette minner om Saims ene situasjon, noe jeg tolker som den ene modus for reiselitterær framstilling, der man faller tilbake på erfaring eller tekst for å forstå det fremmede. Videre gjør Hamsuns tekstuelle innstilling til verden at det stadig pågår en orientalisering i tekstene ved at reiseskildringene omhandler en rekke forventede tema. Dette grepet minner om Saims andre situasjon eller modus for reiselitterær framstilling, der man bekrefter tradisjonen ved å skildre forutbestemte, forventede tema. Men, som jeg kommer nærmere inn på i analysen, skiller Hamsun seg fra den tradisjonelle reiseskildreren ved å ta opp begrensningene i det romantiske reiselitterære repertoaret. Diskursen brukes for så å brytes. Til forskjell fra Saims begrensende syn på den reiselitterære diskursens muligheter⁷⁵, mener jeg at forfatterens originalitet er avgjørende for tekstenes utforming.

⁷³ Ibid., s. 94.

⁷⁴ Loc.cit.

⁷⁵ Ibid., s. 157-158.

3. Analyse

Reisemålet

Hamsun skrev *I Æventyrland* og “Under halvmånen” med utgangspunkt i dagboknotater som ble gjort på en reise han og kona Bergljot foretok gjennom Russland til Kaukasus og inn i Orienten høsten 1899. Hamsun mottok etter *Viktoria* et statsstipend på 1500 kroner. I november 1898 flyttet Hamsun og kona Bergljot til Finland, der de planla en én måneders reise til Østen med avreise i september 1899.⁷⁶ *I Æventyrland* handler om første delen av reisen fra St. Petersburg til Batum ved Svartehavet. Reisefølget tar tog fra St. Petersburg via Moskva til Vladikaukas, kjører med hesteskyss over Kaukasus, og reiser så med tog igjen fra Tifilis til Baku. De tar en avstikker til Batum, for så å vende tilbake til Baku igjen. Den andre delen av reisen går videre til Tyrkia, og er skildret i “Under halvmånen”.

Tekstene ble gitt ut hele fire år etter at Hamsun reiste til Kaukasus. Distansen i tid og rom mellom det opplevde, slik det er nedtegnet i dagboknotatene, og den ferdige skildringa viser seg i tekstene ved at forfatteren kommenterer at hukommelsen svikter.

Reiseskildringenes dokumentariske karakter brytes opp av fiksjon og lyriske komponenter. Fortid og framtid spiller en stor rolle i forhold til nåtidige hendelser. I *I Æventyrland* får fantasiene ofte form av nostalgiske betraktninger, mens de i “Under halvmånen” oftere er framtidsvisjoner. Reisen framstår som en poetisk, indre reise gjengitt fritt etter minnet. Følgene av at tekstene inneholder lyriske grep og fiksjon er at den identifiserbare virkeligheten er viet relativt liten plass i tekstene i forhold til jegets – og forfatterens – tankeverden. Hamsun tematiserer møtet med fremmede folk og land, et møte der spørsmålet om hva som faktisk skjedde er ørkesløst.

Orienten har vært betraktet som et passende reisemål for å gjøre oppdagelser og kartlegge en del av verden som har vært ukjent for vestlige. Imidlertid handler mesteparten av tekstene om reisen gjennom Russland. I og med at Saids *Orientalism* i hovedsak handler om Orienten, kan teorien virke mer relevant for “Under halvmånen” enn for *I Æventyrland*, som foregår i Russland. Men det er særlig i Russland at det skjer en orientalisering gjennom den reisendes blikk. Derfor kan *Orientalism* si noe om hele tekstmaterialet. Dessuten framstår deler av Russland som Orienten for Hamsun. I Hamsuns nordeuropeiske perspektiv kan Russland defineres som vår annethet. Den reisende oppsøker nettopp en kultur som er forskjellig fra vår, og reiseskildringa tematiserer særlig i Russland møtet med det Andre.

⁷⁶ Jørgen Haugan, *Solgudens fall*, s. 163.

Skildringa av Russland passer imidlertid dårlig med Saids definisjon av orientalisme som “a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient”.⁷⁷ For selv om den reisende orientaliserer det russiske, står han ikke i et politisk dominant maktforhold til Russland. Han står dessuten mer fri i forhold til det Said beskriver som *den imaginære geografien*, der Asia får stemme gjennom, og på grunn av, den europeiske forestillingen om Asia: “Asia speaks through and by virtue of the European imagination, which is depicted as victorious over Asia, that hostile “other” world beyond the seas.”⁷⁸ Said finner denne holdninga til Asia allerede i *Bakkantinnene* av Evripides og i *Perserne* av Aeschylus. Russland har i mye større grad en egen stemme i Europa. Geografisk nærhet og kulturell likhet gjør det vanskeligere å konstruere et bilde av Russland som en fiendtlig, annen verden uten at det kan etterprøves og avkreftes. Hamsuns forestilling om Russland er i mindre grad farget av europeiske myter enn forestillingen om Orienten. Han har dermed mulighet til å skape sin egen imaginære geografi.

Karakterisering av *I Æventyrland* og “Under halvmånen”

Innledningsvis trekker jeg opp noen hovedlinjer som karakteriserer reiseskildringene. De illustrerende teksteksemplene kommer litt senere i analysen fordi målet med analysen er å undersøke vekslina mellom tonalitene, og denne best illustreres i sammenhengende teksteksempler. *I Æventyrland* er delt inn i 19 deler, og kapitlene er markert med romertall. “Under halvmånen” er betydelig kortere,⁷⁹ og de 6 kapitlene har overskrifter etter hva reisefølget opplever: “Ind gjenneom Bosporus”, “Kaffehus og moské”, “Kirkegård og dervisj”, “Sultanens kirkebesøk”, “Basaren” og “Tyrken”. Ut ifra overskriftene kan det virke som om reisefølget oppsøker de vanlige turiststedene. Men det viser seg at de kjemper imot den greske guidens forsøk på å servere dem det kommersielle Konstantinopel.

Tekstene er forankret i reiserutens struktur, og den reisende benytter seg av en rekke strategier for å orientalisere det fremmede. Men jeg oppfatter samtidig tekstene som et indre kartleggingsprosjekt som foregår på det emosjonelle, det kognitive og det dikteriske plan. Undertittelen i originalutgaven av *I Æventyrland* er *Oplevet og drømt i Kaukasien*. Den sier oss at forfatteren ikke gjør noe forsøk på å gjengi det han har opplevd på en realistisk måte. Det drømte fletter seg inn i det opplevde i skildringa, og leseren lurer stadig på hva som er drømmerier og hva som er ment som beskrivelser av det Hamsun ser. Den reisende har i

⁷⁷ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 3.

⁷⁸ *Ibid.*, s. 56.

⁷⁹ *I Æventyrland* er på 126 sider, mens “Under halvmånen” er på 50 sider.

hovedsak et elegisk forhold til det undertittelen definerer som “drømt”. På den andre siden har han et pikaresk forhold til det som undertittelen kaller “oplevet”. Den reisende oppfatter imidlertid både omverdenen og seg selv med ironi, noe som ofte gjør meninga i utsagnene tvetydig.

På samme måte som Rousseaus jeg forholder seg til fortida med henholdsvis elegisk eller pikaresk tonalitet, forholder Hamsuns jeg seg til sin fortid og til reiseopplevelsen med en elegisk eller pikaresk tone. Jeget veksler mellom den elegiske og den pikareske fortellertonaliteten på liknende måte som Starobinskis observasjoner av vekslinga mellom “tonalités narratives” hos Rousseau⁸⁰, både når det gjelder forholdet til sin fortid og i opplevelsen av Russland og Tyrkia. I tillegg til den elegiske og den pikareske tonaliteten finner jeg en *polemisk tonalitet*. Den polemiske tonaliteten viser seg f. eks. i polemikkene om samfunnsforhold og vestlig presse i “Under halvmånen”. Undertittelen i førsteutgaven av *Stridende liv er Skildringer fra Vesten og Østen*, noe som indikerer at det legges mindre vekt på jegets indre geografi enn undertittelen i *I Æventyrland* gjør, samtidig som Øst-Vest-dikotomien framheves. Jeg vil diskutere den polemiske tonalitetens følger for orientaliseringa av det fremmede senere i analysen.

Jeg vil nevne tre andre stilistiske trekk ved tekstene som er av betydning for analysen: bruken av presens, direkte gjengivelse og *style indirecte libre*.⁸¹ Tekstene blir til i spillerommet mellom utdypende skildringer og korte handlingsreferat. Minnet av Uspenski katedral i Moskva vies f. eks. stor oppmerksomhet i reiseskildringa, og er skildret i presens:

I Kreml står Uspenski katedral oppe på høiden. Kirken er ikke videre stor, men det er den mest ædelstensbeslagne kirke i verden. Her krones tsarene. Guld, sølv, juveler overalt, ornamenter, mosaiker fra gulvet til det øverste av hvælvet, hundreder av helgenbilleder, patriarkbilleder, Kristusfigurer, mørke malerier. Det er ett sted i kirken hvor det endnu er en liten bar plet: der hvor hver ny tsar setter ind en voldsom ædelsten til kirkens eie. Det var en liten bar plet som venter på nye tsarers stener. Og her stod de nu på vægger brillianten, smaragden, safiren, rubinen. (*I Æventyrland*, s. 169)⁸²

Overgangen til preteritum i de siste setningene markerer at skildringa er basert på jegets erindring. Andre opplevelser ramses opp i fortid, som etter den lange skildringa av Uspenski katedral: “Og vi så Pusjkinmonumentet, besøkte flere kirker, et par paladser, skatkammeret, museer, Galleri Tretjakov.” (*IÆ*, s. 170) Enkelte minner utbroderes altså på bekostning av andre. Leseren opplyses som regel kortfattet om tid og sted i presens: “Vi kommer fra Østen

⁸⁰ Jean Starobinski, “Le progrès de l’interprète”, s. 126.

⁸¹ Arne Melberg skriver i *Å reise og skrive* om hvordan reiselitteraturen produserer sannhet og troverdighet ved hjelp av litterære grep som presens, direkte gjengivelse og *style indirecte libre*. s. 16-20.

⁸² *I Æventyrland* forkortes heretter med *IÆ*.

og skal ind i Konstantinopel. Det er en mild høstkvæld.” (“Under halvmånen”, s. 255)⁸³ I tekstene finnes det også korte betraktninger med overganger fra preteritum til presens. Man får inntrykk av at den reisende stopper opp og observerer skikker og væremåter som plasseres i reiseskildringenes nåtid: “Ved Spaskiporten vender kusken sig omkring på sættet, tar hatten av og betyder os å gjøre det samme. Tsar Alexis påbød denne ceremoni. Vi blotter vore hoder, vi ser også alle andre kjørende og gående passere porten barhodet; kusken kjører til – og vi er i Kreml.” (*IÆ*, s. 169) Effekten av presens er en følelse av autenticitet.

I tekstene finnes det også lengre beskrivelser av hva den reisende opplever og gjør. Disse delene er ofte skrevet i preteritum, og fungerer som små historier blant de kortere handlingsreferatene. Det skjer ofte en overgang fra preteritum til historisk presens ettersom hendelsene skildres med mer innlevelse: “Vårt opphold i St. Petersburg var kort. Det var råt og kjølig veir, bare ti grader, haver og parker i avblomstring. Nu skulde jeg for første gang i mit liv ha pas og jeg kjører op til de forenede rikers legation. Jeg kommer i utide.” (*IÆ*, s. 165) Grepet skaper nærhetsfølelse på to plan: det skapes en illusjon om at fortelleren er til stede i øyeblikket, og i tillegg får leseren følelsen av at man er med på det som skjer på nåtidsplanet i fortellinga. Forfatteren produserer sannheten og illuderer tilstedeværelse ved hjelp av direkte gjengivelse. Jo mer litterært konstruert fremstillingen er, jo mer troverdig framstår den. Det skjer en uttalt fiksjonalisering av det opplevde. Og det er merkelig nok dette grepet som gjør tekstene troverdig. Kanskje får tekstene troverdighet fordi leseren intuitivt stoler på forfatterens konstruksjon av reiseopplevelsen. Det er ingen tvil om at det er forfatterens autentiske minne av reisen som skildes.

I reiseskildringer kan jeget ha en mer eller mindre deltakende posisjon i forhold til sine omgivelser. Videre kan flere stemmer slippe til i teksten, såkalt flerstemmighet eller polyfoni, eller skildringen kan være helt og holdent dominert av jegets stemme. Jeget er en tydelig autoritet i *I Æventyrland* og “Under halvmånen”. Han mislykkes ofte i sine forsøk på å kommunisere. Likevel slipper andre stemmer til, ofte ved at jeget leser den ikke-verbale kommunikasjonen. Møtene på reisen skildres til tider gjennom *style indirecte libre*, dvs. at fortelleren lar den egne framstillinga ta farge av andres språk. Dette gir rom for flerstemmighet i tekstene. Melberg skriver om hvordan forfattere bruker grepet med *style indirecte libre* for å konstruere et overbevisende nærvær. Troverdighet er noe som produseres med litterære virkemiddel. Når framstillinga tar farge av den andres språk kan det bli vanskelig for leseren å skille mellom jeget i teksten og fortelleren.⁸⁴

⁸³ “Under halvmånen” forkortes heretter med “Uh”.

⁸⁴ Arne Melberg, *Å reise og skrive*, s. 18.

Leseren følger den reisendes forsøk på tilstedeværelse i omverden. Men rapportene fra jegets tilstedeværelse fungerer som en billett inn i jegets tankeverden, og vies relativt liten plass i tekstene. Jeget avdekker sider ved seg selv, og vi kan få inntrykk av at skrivinga er motivert av ekshibisjonisme. Samtidig virker det som om forfatteren litt motvillig henter fram noen tanker og minner. Setningene er da gjerne etterfullgt av fire prikker: “Nu er det vel aften hjemme i Norge, tænker jeg, og solen går mange steder ned i havet. Da er solen rød når den går ned, ja hjemme i Nordland er den mangel gang endda rødere end andre steder. Nå, lat nu det være godt” (*IÆ*, s. 213) Her uttrykker de fire prikkene ettertanke. Opplevelsen av kirkegården Eyub bringer fram et annet minne fra jegets barndom: “På kirkegården hjemme vokste nogen bringebær som hadde plantet sig selv og stod uten røkt. De kom igjen hvert år og vi børn visste så vel hvor de stod. Hver av dem var en mundfuld av vin” (“Uh”, s. 272-273) Eyub får i tillegg jeget til å lengte tilbake til noe opprinnelig:

Indenfor, bak os, duver en palmelund; vi næsten hviler imot den med ryggen. Om det er aldrig så stille veir vil viftepalmen røre sig litt fordi den har så vide blader, og det vælder en næsten uhørlig susen ut fra en slik lund. Det er denne susen og det er de vide blader og det er hele denne grønne herlighet som gjør os stille og stumme. Vi sitter der og føres tilbake til noget kjent, til et land vi før har været i, til en oplevelse i drømme eller fra et liv før dette. Vor vugge var vel engang en lotus og den stod i et palmeland og gynet os (Ibid., s. 273)

Forestillinga om en tidligere eksistens avsluttes med fire prikker, og fortellinga er med ett tilbake på reisens nåtidsplan: “Vi reiser os og går.” (Loc.cit.) De fire prikkene signaliserer på denne måten overganger mellom det som skjedde og erindringer, forestillinger eller drømmer.

I tråd med Starobinski ser jeg stilen som avvik istedenfor en ornamentering, og jeg mener at avvikene kan si noe om forfatterens tenkning. Stilen peker på et individ med et ironisk blikk på omverden. Sarkastiske utsagn kan ikke tas helt på alvor, for i neste øyeblikk dementerer jeget påstanden, og leseren sitter undrende igjen. Det oppstår et spill mellom tekstene og leseren: Er det vi som gjennomskuer jeget, eller er det han som narrer oss? Eller er vi sammen med på en orientalisering av det fremmede? Vekslingene i stil forteller om en splittet person, en mangfoldig og kreativ person. Skriveren framstår som en følsom person som søker tilflukt i en utopisk drøm.

Vandring mellom emner

Den elegiske, pikareske og polemiske tonaliteten er relatert til ulike emner i tekstene. Man kan se for seg at tekstene vandrer mellom emnene. Reiseskildringene er sjangermessig mangfoldig, i og med at tekstene låner fra dagboka, romanen og poesien. Fortellinga veksler

mellom disse formene. Den stadige vekslinga i sjanger gjør at tekstene kan leses på mange ulike plan. Den inneholder bl.a. sivilisasjonskritikk i sakprosa, diktning med poetisk verdi og fiksjon/ roman i ordets romantiske betydning. Hamsuns reisebeskrivelser har også blitt brukt som en slags reiseguide for dem som har reist i forfatterens fotspor.⁸⁵ Innslagene av insisterende visjoner kan leses som et av emnene i tekstene. Emnene har ulike tonaliteter og tematiserer forskjellige sider ved opplevelsen av møtet med det fremmede. Hvis man ser for seg at den reisendes tankesprang er organisert rundt kjerneemner, kan vandringa fra et emne til et annet medføre en endring i tonalitet.

Jeg finner en veksling mellom tre kjerneemner i tekstene. Den første kjernen er *reisens funksjon som utløser* for de fem følgende emnene: jegets fantasi, barndomsnostalgi, frihetslengsel, trang til å finne likheter mellom det ukjente og kjente erfaringer og tekster, og myten om Kaukasus og Orienten. Disse emnene skildres med en elegisk tonalitet. Tekstene er elegisk til det drømte, til fantasien. Utvalgte tablåer fra jegets fortid i Amerika, fra hans barndom i Nordland og fra (den fortidige) reisen vises fram for leseren. Kaukasus og Orienten opphøyes, og fungerer som et eventyrlandskap⁸⁶ som den reisende kan orientere sin tankeverden mot. Her kjenner han seg igjen, både kognitivt, emosjonelt og dikterisk.

Den andre kjernen er *reisen som et møte med – og en orientalisering av – det fremmede*, der jeget veksler mellom den elegiske og den pikareske tonaliteten, og mellom den polemiske og den pikareske tonaliteten, i skildringene av den foretatte reisen. Den pikareske tonaliteten benyttes om de samme emnene som jeg finner skildret i den elegiske og den polemiske tonaliteten. De pikareske skildringene refererer dermed ikke til egne emner, men skaper en vurderende distanse til emnene som er skildret med elegisk og polemisk tonalitet. Den pikareske tonaliteten benyttes i jegets kommentarer til de elegiske tablåene. Den reisende går helhjertet inn for en romantisk opplevelse av forventede emner, for så å bryte ned opplevelsen og gjøre narr av seg selv og av den reiselitterære sjanger. Den pikareske tonen brukes også i vurderende og (ut)prøvende kommentarer til forståelsen av samfunnsforholdene i Kaukasus og Orienten. Ironi og parodi benyttes for å problematisere jegets opplevelse og forståelse av det fremmede. Jeget forholder seg f. eks. elegisk til myten om orientaleren, mens han med den pikareske tonaliteten gjør en vri på den tradisjonelle framstillinga av orientaleren som den undertrykte. Jeget har til tider en pikaresk innstilling til sin vestlige bakgrunn, mens

⁸⁵ Hedvig Rasmussen skriver i artikkelen “Hamsun drakk av Kur – og lengta tilbake” trykket i *Dag og Tid* 30.07.2005 om en reise hun foretok til Tbilisi for å se stedene Hamsun og hans første kone hadde gått omkring på og møte mennekser som kjenner Hamsuns diktning.

⁸⁶ Jf. Henning Howlid Wærps bruk av ordet eventyrlandskap i “Knut Hamsun som reiseskildrer: *I Æventyrland*”, s. 260.

det fremmede opphøyes gjennom elegiske skildringer. Han har et elegisk forhold til sine egenskaper, som sin dikterevne eller fantasi, mens han forholder seg polemisk til ytre påførte begrensninger eller misforhold mellom myter og reiseopplevelsen, som frihetsberøvelse og maktforhold i Tyrkia. Jeget forholder seg stort sett med distanse både til det fortidige og til nåtidige hendelser. Den pikareske tonaliteten dominerer dermed framstillingene av møtet med det fremmede. I og med at den pikareske tonaliteten er gjennomgående i jegets forhold til det opplevde, fokuserer jeg i analysen på stilistiske virkemidler som skaper en vurderende distanse til elegiske og polemiske emner, snarere enn å ta for meg de konkrete emnene i den elegiske og den polemiske tonaliteten. Distansen konstrueres gjennom bruken av ironi, parodi, desillusjon, selvkritikk, metafiksjonelle kommentarer, flerstemmighet og lek med perspektiver (oppvurderinger, omvendt orientalisering).

Den tredje kjernen består av *reisen som grunnlag for polemiske diskurser*, ofte med uttrykk i sivilisasjonskritiske framtidsvisjoner. Emnene her er maktforhold, vestlig presse, frihetsberøvelse, kunnskap, refleksjon over sin rolle og utopi. Disse emnene skildres med polemisk tonalitet. Her forholder jeget seg i mindre grad med leken ironi til sin fortid og nåtid. En del utsagn i "Under halvmånen" dementeres ikke, men blir stående igjen som politiske påstander. Men de polemiske diskursene inneholder også satire som parodierer maktforholdet mellom Orienten og Oksidenten. Det som i hovedsak skiller den polemiske tonaliteten i "Under Halvmånen" fra den elegiske og pikareske tonaliteten i *I Æventyrland* er at den lekne humoristisk-ironiske framstillinga er tonet ned til fordel for en skarpere, satirisk ladet skildring. Den polemiske tonaliteten dominerer i utgreiinger om forhold i Russland og Tyrkia skrevet i sakprosa. Det finnes selvfølgelig nyanser og mellomting mellom de tre kjernene. Men i og med at analysen er et forsøk på å stille opp noen stilistiske hovedtrekk ved skildringa av reiseopplevelsen, finner jeg de tre kjernene som treffende.

Overgangene mellom tonalitetene, skiftene fra en tonalitet til en annen, sier noe om Hamsuns stilistiske originalitet. Det karakteristiske ved tekstene er en sammenfletting med plutselige skifter mellom tonalitetene. Både fortida og nåtida blir vekselvis latterliggjort og opphøyet, akkurat som Starobinskis observasjoner hos Rousseau: "Le passé peut donc être tour à tour objet de nostalgie et objet d'ironie ; le présent est éprouvé tour à tour comme un état dégradé (moralement) et comme un état supérieur (intellectuellement)."⁸⁷ Det skapes på samme tid en avstand og en nærhet, både til det fortidige og det nåtidige i reiseskildringene. Konsekvensen av forfatterens særegne veksling mellom stilarter er at jeget utgir seg for

⁸⁷ Ibid., s. 126. Engelsk oversettelse: "Hence the past is by turns an object of nostalgia and an object of irony. The present is experienced by turns as a morally degraded state and an intellectually superior state.", s. 180-181.

verken å ville høre til nåtida eller fortida, men samtidig lengter etter en tilhørighet. Jeget oppnår ei drømt tilknytning ved å vekselvis opphøye sin barndom/fortid og fantasiene den aktuelle reisen gjennom Kaukasus utløser. Samtidig er han smertelig bevisst på at tilknytninga er en illusjon som han lengter etter, snarere enn et oppnåelig mål.

Vekslingene mellom den elegiske, den pikareske og den polemiske tonaliteten er ikke entydige. Bruken av ironi gjør at leseren ofte kan snu utsagnene på hodet. Etter elegiske skildringer får jeget behov for å gjøre narr av sin egen sentimentalitet. Når jeget opphøyer det opplevde, som for eksempel elegiske skildringer av den fatalistiske livsholdning, dementeres utsagnet med jegets ironi. Jeget sår også tvil om de påståelige, polemiske utsagnene er ment ironisk eller ei. Leseren kan ikke få klarhet i om ytringa er ment seriøst. En slik tvil kan forstås som et vellykket retorisk virkemiddel i tekstene for å skape en vurderende distanse. Den reisende kommenterer sin egen fortolkning av det opplevde. Forfatterens metafiksjonelle kommentarer bakes inn i fiksjonen. Den reisendes stadige kritiske vurdering av seg selv fører til at bastante oppfatninger i tekstene ikke får troverdighet.

Jeg vil illustrere med tre eksempler som viser vandringa mellom kjernene på en symptomatisk måte. Det ene er når den reisende er ute på nattevandring i Kaukasus. Han stjeler en hest, og legger alene ut på tur i natten. Turen starter med kortfattede beskrivelser av hvor han rir og hva han opplever. Den reisende blir redd når han møter en mann, og spekulerer i hva som kunne ha skjedd hvis han hadde slåss: “Jeg vilde ha sprunget på ham og lagt mine labber om hans strupe. Og når jeg hadde kvalt ham næsten ihjæl vilde jeg ha holdt inde et øieblik og git ham leilighet til å angre sit liv. [...] Jeg skulde ikke hat meget inot at nogen derhjemme hade set mig i denne frygtelige kamp med en vild...” (*IÆ* s. 215) Her er det tilløp til en overgang til fantasien, men de fire prikkene sier leseren at jeget er tilbake i det faktisk opplevde. Jeget kommer deretter med et pikaresk spark til det europeiske levesettet: “Disse folk som sover i senger og utnytter nattens timer til ren og skjær pleie for sin rottenhet, var de til å utstå? Jeg har selv ligget i europeiske senger med tæpper i over en menneskealder og det en Guds lykke at jeg har holdt det ut.” (*Loc.cit.*) Han begynner å opphøye det opplevde til fordel for sitt fortidige levesett, og opplever en etterlengtet tilhørighet:

Stedet jeg ligger på er som et norads av berge, jeg kunde ville bo her, blant månen og stjernene og kanskje blant skyfødte væsener som kunde komme til mig. Jeg vet ikke hvor jeg kunde finde vand, men jeg vilde kalde stedet Kilden fordi her var så dypt opad, skjønt en kilde ikke betyr å mangle vand. (*Loc.cit.*)

Her er skildringa bygd opp av poetiske bilder med et sterkt innslag av fiksjon. Han møter en gjeter, og lykkes i å komme inn i huset hans. Når jeget så prøver å få øye på de (innbilt) vakre

kvinnene i gjeterens harem på taket av huset, men mislykkes (Ibid., s. 217), går skildringa av det opplevde over i en rendyrket, elegisk fiksjon: “Jeg forestillet mig at den ene var hyrdens yndlingshustru og at hun også i virkeligheten var et bedårende menneske. En mand som hyrden fortjente hende ikke og det vilde jeg la ham vite. Gjorde jeg mig flid måtte jeg kunne stikke ham ut.” (Ibid., s. 218) Den reisende forholder seg til sin fortid med distanse i og med at han opphøyer den nåtidige, elegiske fantasien på bekostning av reisens tid og rom. Forankringa i tid og rom løsner, og den reisende hengir seg til sin tankeverden. Jegets fantasi om å vinne den vakre yndlingshustua for seg følges av en metafiksjonell kommentar: “Ved siden av den personlige tilfredsstillelse jeg kunde ha derav skadet det heller ikke om jeg hadde et lite galant æventyr til i min dagbok.” (Loc.cit.) For å klare dette, tenker han ut et dikt til henne som skal bevisstgjøre henne om det triste livet hun lever, og kanskje “gi støtet til en hel liten kvindebevægelse i Kaukasien.” (Ibid., s. 219) Teksten går over i en visjon om kvinnefrigjøring: “Jeg forestiller mig at mit vers kunde bli nationalsang i disse egne” (Ibid., s. 220) Fortelleren undergraver ideene om kvinnekamp i Kaukasus med pikaresk ironi til sine innfall: “ Dette var min plan. Hvorledes ville nu hyrden stille sig til den? Blodhævnen huserer i Kaukasien [...]” (Loc.cit.) Jeget forlater gjeteren uten å ha fått slippe opp på taket. Fremdeles er han langt inne i fiksjonen: “Oppe fra hesteryggen sendte jeg kvinderne på taket et forunderlig styrkende blick at de skulde vare våkne her i Kaukasien, våkne op og synge mit vers og komme ut av sin sørgelige stilling./ Så ridde jeg” (Ibid., s. 222) De fire prikkene signaliserer en overgang fra fantasien til virkeligheten.

Virkeligheten får en kortfattet, rapporterende stil: “Jeg ridde ret nedover fjældet for tilsist å finde hovedveien som førte til stationen. Det lidde langt på nat nu og det var morgningen snart; det mørkner, det er just i overgangen da stjærnerne forsvinder og dagen endnu ikke er brutt frem.” (IÆ, s. 222) Overgangen til presens illuderer jegets tilstedeværelse i reisens nåtid. Realitetene innhenter den reisende, og han blir med ett redd for konsekvensene av det natlige eventyret: “Det rinder mig pludselig i tanker at hestetyveri er den mest vanærende handling i dette land og jeg følte mig med en gang angst: hvorledes vilde det nu gå mig?” (Loc.cit.) Med listighet får han hesten på plass uten at noen merker at den har vært borte. Han vandrer litt rundt ved stasjonen, og finner en annen mann som, i likhet med ham selv, har våket og hengitt seg til drømmerier. Kanskje har han funnet en likesinnet?

Ved en stenmur langt borte fra alle huser finder jeg en mand som sitter og spiller på et instrument. Ubegripelige mennesker disse kaukasiere som aldrig lægger sig! Manden er alene, han sitter på marken med ryggen op mot muren og spiller det bedste han kan. Og det er jo dog mørkt endnu, klokken er halv fem, det er desuten koldt. Manden er kanskje gal, tænker jeg. Men det er god mening i hans musik skjønt den er fattig og ensformig. Det er et slags skalmeifløit han utstøter. (Ibid., s. 222-223)

Det er snodig at han tenker at mannen kan være gal. Den reisende har selv drevet sitt fantasispill ute i mørke og kulde, og kan oppfattes på samme måte. Han ender det nattlige eventyret i konflikt med kusken Karnej om tidspunktet for avreise.

Da jeg synes det drøier før Karnej kommer går jeg ind i bakgården og roper på lykke og fromme hans navn. Og Karnej svarer virkelig, han var ikke langt borte. Totsjas, straks! svarer han og kommer. Jeg viser han da femtallet på mit ur og ser på ham. Og Karnej nikker og forklarer at han gjør sig færdig.

Men Karnej kom ikke engang klokken seks. Min reisekamerat og jeg får frokost og stiller os godt i orden, men Karnej uteblir. Da fik jeg et lite nag til Karnej.

Først klokken halv syv holdt han utenfor døren. (Ibid., s. 223)

Igjen er skildringa forankret i tid og rom. Overgangen fra fantasien til virkeligheten viser hvordan jeget er elegisk når han får utløp for frihetslengselen, mens den pikareske holdninga setter inn når friheten begrenses. Den stadige vekslinga mellom den elegiske og den pikareskt distanserende tonaliteten er som et innviklet flettverk. Det er til tider vanskelig å finne ut av om jeget er seriøs eller ironisk i tekstene. Den stadige tvilen på tvetydige utsagn er et tegn på at Hamsuns ironi er et vellykket retorisk virkemiddel. Ironien får leseren til å undre seg over den reisendes holdninger til det orientalske.

I Kaukasus bringer feber og tretthet den reisende inn i en modus der inntrykkene virker som en katalysator for drømmelivet hans. Det er særlig på sine *avstikkere*, både fysiske avstikkere i gater og mentale avstikkere i tanker, at den reisende dikter fritt. Det drømte skildres som regel med den elegiske tonaliteten. Barndomsminner og fantasier får fritt spillerom når jeget stikker av fra det som binder ham. Kona, reiseplanene eller kuskens avtalte kjørerute fungerer som reisens faste struktur, og framstår ofte som trettende formaliteter han må forholde seg til. Han lengter etter å slippe unna nødvendighetene.

Det andre eksemplet på overgangene mellom kjernene er når reisefølget nærmer seg Tifilis, og den reisende tar flere avstikkere i sin tankeverden. De hyppige overgangene fra rapporterende stil til elegisk tonalitet, og fra en fantasi til en annen, vises godt her. Først gis det en kort rapport om innfarten og de fysiske hinder for reisen:

Litt utenfor Mtsjet kom vi igjen til en bom hvor Karnej må forevise kvitteringen for betalte veipenger. [...] Vi skal krydse jærnbanelinjen, men en bom falder ned for et kommende tog og vi må bie. Toget kommer, det har otte og firti oljevogner på ny, det tordner mellom åserne som et vandfald. Så går bommen op og vi fortsætter. (LÆ, s. 250)

Etter dette utløser synet av Tifilis en digresjon om hans kunnskap til den russiske litteratur: “Nu ser vi Tifilis langt borte, som prikker, som en særskilt verden. Ovenover byen hviler en tåke av røk. Dette er da Tifilis som så mange russiske diktere har skrevet om og hvor så meget

i den russiske roman har foregått.” (Loc.cit.) Her ser vi at kunnskapen jeget har om stedene, skaper en imaginær geografi som han forventer å kjenne igjen på reisen. Deretter fører forventningsfølelsen ham over i et elegisk minne ved at han assosierer til en tidligere opplevelse som gav samme spenning:

Jeg blir et øieblik ganske som en ungdom og ser forundret frem og hører mit hjerte banke. Jeg har den samme fornemmelse som den første gang jeg skulde høre Georg Brandes holde foredrag. Det var i en sal på universitetet i Kjøbenhavn. Vi hadde stått uendelig længe i regnveir på gaten og trykket hverandre foran en stengt dør; så gikk døren op og vi galopperte opover en trappe, bortover en gang, ind i en sal hvor jeg fandt en plass. Så ventet vi en lang tid igjen, salen fylldtes, det summet og suste av røster. Med ett blir alt stille, dødsstille, jeg hørte mit hjerte slå. Så steg han op på katedret Men ikke for det, jeg vilde jo selv ha talt langt bedre. Naturligvis. (Loc.cit.)

Den lange digresjonen viser at den personlige bevisstheten er i fokus. Forfatteren benytter anledningen til å komme med selvhvedende kommentarer om at han selv ville ha talt bedre enn Brandes. Den store opplevelsen han hadde av foredraget punkteres med en pikaresk innstilling til at det fortidige ikke lenger virker så stort. Den ironiske distansen til opplevelsen av foredraget understrekes med at jeget “naturligvis” ville ha gjort det bedre selv. Det gis på denne måten stor plass til autoralt nærvær.

Et tredje eksempel som viser overgangene mellom kjernene, er når den reisende våkner etter en natt med feber og “urolig halvslummer” på hotellrommet i Tifilis og oppdager at kona har sittet og lest i dagboknotatene hans. Når hun nekter å tro på at han har møtt en politimann på veien og at han har vært på nattlig eventyr i fjellene ved Kobi, og attpåtil kritiserer ham for å notere for mange detaljer, blir han sint og vandrer av gårde på nok en avstikker med følgende ord:

Min gode reisekamerat nyttet en kurr nattetime da jeg ved sykdom og feber var forhindret fra å værge mig og mine ting til å gjennemsnuse mit reisearkiv. Godt! Men min gode reisekamerat vilde også gjøre mig usikker på mig selv angående min ævne til å føre en utmærket dagbok. Da fløt bægeret over.

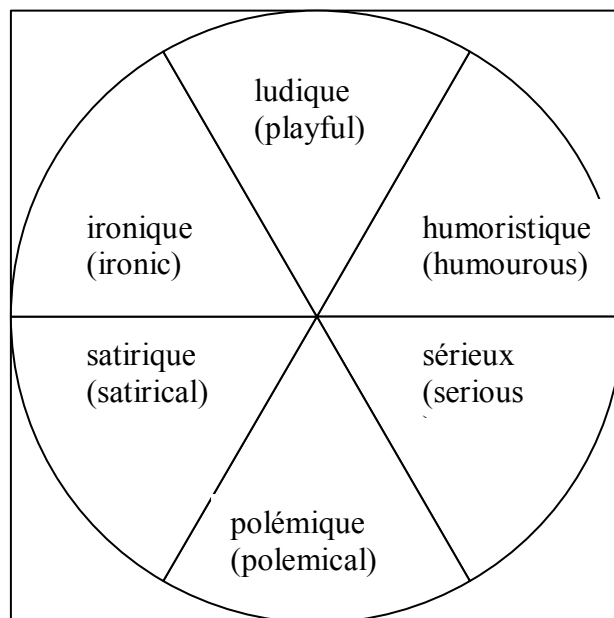
Jeg går ut i byen, sa jeg og forlot værelset med hårdt sind (LÆ, s. 251-252)

Bruddet på normen om at man ikke bør lese andres dagbok, irriterer den reisende og manifesterer seg i teksten i form av kritisk undergravende bemerkninger til konas atferd. Kritikken av hans observasjonsevne overvelder ham og fører ham ut på en fysisk avstikker i parken i den tidlige morgenstund. Han ender opp tilbake på hotellet og leser om Tifilis i et oppslagsverk. Assosiasjonene til det han leser fører ham over i en ny avstikker i form av “en liten mening om den russiske diktning i det hele tatt”, en liten mening som vies seks sider i *I Æventyrland*. (Ibid., s. 253-259) Denne består av polemiske utbroderinger om hans forståelse av den russiske litteratur, innledet med en generaliserende påstand: “Den russiske diktning i

det hele tat er så stor og så vanskelig å nå. Litt bred, - det kommer av det russiske lands og det russiske livs vidde. Det er grænseløsheter ut til siderne.” (Ibid., s. 253) Her diskuter Hamsun sin oppfatning av Turgenjev, Dostojevskij og Tolstoj, som forøvrig sammenliknes med Ibsen. Han baker inn en pikaresk kommentar på metanivå: “Eller det er mig som mangler al ævne til å skjønne mig på dette. Det jeg mener er da bare en mening uten almen gyldighet, den er bare min.” (Ibid., s. 259) Han oppfordrer slik leseren til å tenke selv. Avstikkerne i tanker og i gater gjør at hans opplevelse av reisen blir en helt annen enn konas opplevelse. Skildringa av innfarten og første natt i Tifilis viser hvordan den fysiske reisen og kona konstrueres som et hinder. De er størrelser som skapes for å utløse og begrunne jegets avstikkere.

Bevegelsen i reiseskildringa som helhet

Ved å lese *I Æventyrland* og “Under halvmånen” som ei helhetlig reiseskildring får man en helt annen bevegelse i teksten enn om man kun tar for seg *I Æventyrland*. Det er en endring i stilen fra den første delen av reisen til den andre. Stilskiftet understreker den reisendes utvikling i forståelsen av verden. Gérard Genette har laget en modell som kan berike forståelsen av bevegelsen mellom det elegiske, det pikareske og det polemiske registeret i Hamsuns reiseskildringer. Genette bruker en sirkel for å plassere ironi og satire i forhold til hverandre.



Lekenhet og polemisk stil står som hovedkategorier, og er plassert diametralt mot hverandre i sirkelen. Det lekne registeret i øvre halvsirkel omgis av det ironiske og det humoristiske, mens det polemiske registeret i nedre halvsirkel er flankert av det satiriske og det seriøse.⁸⁸ Denne modellen er treffende i forhold til det jeg oppfatter som en bevegelse fulgt av stilskifte mellom *I Æventyrland* og “Under halvmånen”. *I Æventyrland* spiller i hovedsak på det lekne og ironiske registeret i Genettes modell, mens “Under halvmånen” stort sett befinner seg på den polemiske siden. Her skildrer den reisende sine opplevelser med en seriøs og til tider satirisk tone, og lange polemikker i sakprosa er inkorporert i teksten.

Det er en gjennomgående lekenhet i *I Æventyrland*. Spillet mellom den elegiske og den pikareske tonaliteten kan forstås som en del av det lekne registeret i Genettes modell fordi de opphøyende skildringene setter opplevelsene i et romantisk perspektiv som ofte undergraves gjennom jegets ironiske kommentarer. Overgangen mellom *I Æventyrland* og “Under halvmånen” står som et balansepunkt mellom det lekne og det polemiske registeret. Overgangen viser seg ved at den reisende i slutten av *I Æventyrland* fortsatt bare må moderere sine forventninger og oppfatninger, mens han i Tyrkia må gå til det skritt å forkaste kunnskapen han hadde før han kom dit, og bygge opp en ny forståelse. Lekenheten er tydelig når den reisende vandrer rundt i Batum og lar seg fascinere av lapsene på promenaden. Refleksjonene over lapsens forfengeligheit er preget av leken ironi: “En hat kan hurtigere gjøre en mand bekjent i byen end en bok eller et kunstværk. Dette benytter lapsen sig av; hvorfor ikke?” (*LÆ*, s. 288) Dette tilsvarer den enkleste formen for ironi, da man like godt kan forstå utsagnene i motsatt mening, nemlig at en hatt ikke gjør en mann kjent for annet enn å være forfengelig. Spørsmålet “hvorfor ikke?” slår tilbake på påstanden, og kan forstås som at man lar være å benytte seg av dette trikset hvis man har ei bok eller et kunstverk å bli kjent for.

I begynnelsen av “Under halvmånen” introduseres det en ny fortellerstemme. Opplevelsene i Tyrkia vekker den reisendes rettferdighetssans og harme, og han kommer med utfall mot de europeiske journalistenes ignoranse og overforenklede framstillinger i rapportene som publiseres i deres hjemland. Misforholdet han opplever mellom Vestens forståelse av Tyrkia og den aktuelle situasjonen utløser en polemisk tonalitet, og skildringa vipper over i det seriøse, polemiske og satiriske register i Genettes sirkel. Når reisefølget seiler inn gjennom Bosporustredet, utløses satiriske kommentarer av at jeget opplever at “alt hvad vi ser er forskjellig fra hvad vi hadde tænkt os”. Han spør seg selv om “Er vi ikke i

⁸⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982, s. 39. Engelsk oversettelse hentet fra *Palimpsests. Literature in the second degree*, oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky, University of Nebraska Press 1997.

Tyrkiet?”, og så starter raljeringa med den vestlige journalistikken: “Jeg har i tredive år læst om et visst land ved Bosporus som ryggeløse sultaner har bragt til avgrundens rand. Disse småbyer ligger i vingårder, i blomhaver; det gløder tungt og rødt ut imot os fra rosenbedene; det er ind gennem et æventyr vi seiler.” (“Uh”, s. 259) Her ser vi overgangen fra den lekne tonen i *I Æventyrland* til den polemiske, insisterende uttrykksmåten i “Under halvmånen”. Viljen til å forstå det fremmede strekker ikke lenger til, og jeget henfaller til påståelige utsagn. Vekslinga mellom den elegiske og pikareske tonalitet ender i den helhetlige reiseskildringa med polemiske ytringer.

Den polemiske tonaliteten viser seg blant annet i jegets overdrevne ytringer om den fryktingytende sultanen: “Men når nu en slik liten by har fått være i fred en tid og er kommet godt i blomstring så er det jo at sultanen i Konstantinopel kaster seg over den, myrder borgerne og tar deres penger, er det ikke så?” (Ibid., s. 259) Mens den tradisjonelle reisende lar seg forføre av stereotypiene om fremmede folkeslag, parodierer Hamsun rollen som vestlig reisende ved å gjøre narr av lettvinde oppfatninger. Og med “er det ikke så?” setter han spørsmålsteget ved påstandene sine. Han latterliggjør Vestens påstander ved å harsellere ytterligere med de vanlige oppfatningene: “Han skal endog binde ofrene sammen i passelige bundter og kaste dem i Bosporus. Se dette begyndte han med da han holdt op å æte kristenmands kjøt, noget slet må jo den person foreta sig.” (Loc.cit.) Parodien ender med at jeget forkaster fordommene når de ikke stemmer. Et annet eksempel på at den reisende parodierer misforholdet mellom myten og realiteten er utgreiinga om Abd ul Hamids innsats for Tyrkias velstand innledet med “Man gjør sig følgende tanker:” (Ibid., s. 260) Jeget begir seg inn på religionsdebatt, og avslører vestlige, kristne verdiers dominans i medieframstillinga: “Men nu er det at også den andre part burde høres litt; men den andre part er stum. Bare den ene part taler, taler ustanselig og over hele verden.” (Loc.cit.) Polemikken avsluttes med et triumferende “Ser man det!”, og jeget framstår som selvtilfreds fordi han har gjennomskuet Vestens mekanismer for å undertrykke Tyrkia. Fortelleren tar til orde for en mer nyansert og saklig journalistikk. Kanskje dette er et ideal han bevisst prøver å leve opp til i sin egen skildring i “Under halvmånen”. Den ironiske, lekne stilen fra *I Æventyrland* er borte, og jeg oppfatter fortellerstemmen som mer satirisk. Polemikkene står igjen som meningsbærende utsagn.

Samtidig som den helhetlige reiseskildringa beveger seg mellom leken og polemisk stil, finnes det også en bevegelse i jegets tidsperspektiv. Fortid og framtid har en stor rolle i forhold til nåtidige hendelser. Mens fantasiene i *I Æventyrland* ofte har form av nostalgiske

betraktninger, finnes de i slutten av “Under halvmånen” i form av framtidsvisjoner. Det blir færre innslag av det som er “drømt”, og utopien gir reiseskildringa en ny dimensjon.

Elegisk tonalitet

Fantasi

Den reisende har et elegisk forhold til sin tankeverden og fantasi. Den elegiske tonaliteten benyttes med andre ord i emner som har utgangspunkt i jegets kognisjon. Innad i avsnittene med elegisk tonalitet er jeget seriøst opphøyende. Den reisende er stort sett ikke elegisk i forhold til selve reisen, men er snarere elegisk i forhold til de assosiasjoner han får på reisen. Det opplevde landskap fungerer i hovedsak som utløser for elegiske, sublimе øyeblikk der jeget er ett med omverden. Det er først og fremst i innslagene av romantisk orientalisme at Østen skildres som en *topos*.

Stedene med drømmeaktig innhold og elegisk tone trekker leseren inn i forfatterens gjenfortellinger av de autentiske opplevelsene, og står i kontrast til avsnitt med (ofte svært kortfattet) handlingsreferat. Dette kommer til syne allerede i innledninga. *I Æventyrland* starter med en knapp orientering om hvor reisefølget befinner seg, hvilken årstid det er og hva de skal utrette (hvem – hva – hvor). “Vi er i Finland...” (*IÆ*, s. 165) Handlinga i nåtid kortes ned til fordel for en etterfølgende, sublim opplevelse av St. Petersburg. Andre avsnitt markerer slik en overgang i stilen fra kortfattet referat til elegisk beskrivelse av St. Petersburg i presens, og fra første øyeblikk briljerer forfatteren med sitt rike ordforråd:

På nitten sumpige øer anla Peter den Store en by for nøyaktig to hundrede år siden. Neva gjennomhuller byen overalt, den er forunderlig oprevet, stykkevis, og den er forunderlig blandet: vesteuropeiske pragtkaserner vrimler sammen med byzantiske kuppelbygninger og henrivende lerhuser. De tunge museer og kunstgallerier står hvor de står, men kioskerne, skurene, de utrolige menneskeboliger står aldeles stolte i solen de også og optar sin gode plass. (Loc.cit.)

Anslaget sier mye om hva som fascinerer den reisende. Ordet forunderlig gjentas i beskrivelsen av byens brokete karakter. Det er mangfoldet og sammenblandinga som fengsler, og særlig det forhold at også kioskene, leirehusene og skurene har sin selvfølgelige, rettmessige plass blant vesteuropeiske og byzantiske bygninger. Førsteintrykket er med andre ord at den reisende har sansen for den undertrykte. Han gir inntrykk av at han er en observant betrakter som tar inn over seg forskjellene istedenfor kun å skildre prakt og gylne kupler. Samtidig kommer det tydelig fram at det er utvalgte steder som opptar den reisende, da reiseskildringene langt ifra er noe forsøk på å rapportere *alt* det opplevde.

Etter femten timers togreise fra St. Petersburg kommer reisefølget til Moskva. Skildringa av byen starter med jegets framstilling av seg selv som ydmyk verdensborger: “Jeg har så vidt været i fire av de fem verdensdele. Jeg har naturligvis ikke været meget omkring i dem og i Australien har jeg slet ikke været, men jeg har dog stået med min fot nokså vidt omkring i verden og set litt; men maken til Moskvas Kreml har jeg aldrig set.” (Ibid., s. 169) Den reisende har sett mange steder i verden, men bedyrer at Moskva er det sted som har gjort sterkest inntrykk på ham. Leseren blir introdusert for det eventyrlige. Det er her reisen inn i eventyrlandet begynner: “Jeg har set skjønnere byer og jeg synes at Prag og Buda-Pest er skjønnere; men Moskva den er æventyrlig. Forresten hørte jeg russere selv kalde byen Maskvå. Hva enten det nu er ret eller ei.” (Loc.cit.) Ved å legge inn tvilen om det er rett eller ei skapes det en tvetydighet i forhold til uttalen av Moskva. Mener han om det er rett eller ei at byen faktisk heter “Maskvå”, eller at han har hørt at den heter “Maskvå”? Den lokale uttalen har i alle tilfeller forrang i teksten, og den reisende kan dermed sies å holde med de innfødtes forståelse av seg selv heller enn å påtvinge leseren et nordeuropeisk, fiksert bilde. Leseren får innsikt i en mer nyansert og mindre autoritær kartlegging av omverden enn den engelske kritikken av reiselitteraturen vil ha det til. Dennis Porter hevder at møtet mellom jeget og det fremmede andre er en arena for maktutøvelse der reiseskildreren bedriver en kartlegging, en *mapping*, av Det Andre: “they are engaged in a form of cultural cartography that is impelled by an anxiety to map the globe, center it on a certain point, produce explanatory narratives, and assign fixed identities to regions and the races that inhabit them.”⁸⁹ Men Russland er ikke noe uoppdaget territorium for Hamsun. Mange har reist dit før ham, og prosjektet hans er i liten grad noen kartlegging av ukjente steder.

Den reisendes prosjekt er til en viss grad å gi den Andre stemme. Hamsun beskriver Orienten på vegne av de innfødte, og forståelsen hans kan bære preg av at han er den dominerende part i et maktforhold. Pratt mener at den reiselitterære kartlegging, *mapping*, fører til “a discourse of negation, domination, devaluation, and fear that remains in the late twentieth century a powerful ideological constituent of the west’s consciousness of the people and places it strives to hold in subjugation.”⁹⁰ Arne Melberg stiller spørsmål ved om *mapping* er et godt ord når det gjelder å beskrive den moderne reiseberetterens retoriske strategi. Han mener at *mapping* først og fremst er anvendelig som fenomenologisk allmennbegrep for å beskrive jegets forhold til verden. “Tolker vi termen i Nietzsches ånd, kan man rett og slett hevde at reiseberetningen er en slags allegori nettopp over jegets tolkende og perspektiviske

⁸⁹ Dennis Porter, *Haunted Journeys*, s. 20.

⁹⁰ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s. 219.

tilegnelse av verden.”⁹¹ Hamsuns reiseskildringer tematiserer i aller høyeste grad jegets tolkende og perspektiviske tilegnelse av verden. Når Hamsun lar den Andres stemme slippe til i tekstene ved direkte gjengivelse av de innfødtes uttale, kan prosjektet i tillegg oppfattes som et forsøk på å nyansere de allerede eksisterende antakelser og fordommer blant leserne.

Reisen framstår blant annet som poetisk motivert. Den poetiske motivasjonen gir seg utslag i en dragning mot steder som kan gi ham inspirasjon. Dette ser vi i den sublimе, romantiske skildringa av Moskva, der forfatteren briljerer med sin ordkunst. Byen framstilles som det vakreste den reisende noensinne har opplevd:

Det er halvfemte hundrede kirker og kapeller i Moskva og når klokkerne ringer fra alle tårne skjælver luften over millionstaden. Fra høiden på Kreml ser man utover et hav av herlighet. Jeg hadde ikke tenkt mig en slik by på jorden: grønne, røde og gyldne kupler og spir i alle retninger. Dette guld og denne blånen fordunkler alt jeg har drømt. Vi står ved Alexandermonumentet og holder os fast i rækværket og ser utover og her er ikke tid og stund til å si nogen ting, men vore øine dugges. (*LÆ*, s. 169)

Ordvalget fungerer her som en barokk ornamentering der forfatteren utbroderer oppfatningene av det opplevde i forførende mønster. Samtidig er dette et eksempel på Pratts “density of meaning”, meningstetthet, en strategi for framstilling der reiseskildreren skildrer det fremmede “through the plentiful use of adjectives, and a general proliferation of concrete, material referents introduced either literally or as metaphors”.⁹² Ifølge Pratt skildrer reiseberetteren verden med egne adjektiv og metaforer. I eksempelet skildres riktignok Moskva som “et hav av herlighet”, altså en metafor for naturen. Men adjektivene er ikke typisk vestlige eller norske. Det svimlende inntrykket er så mektig at det “fordunkler” jegets drømmer om Moskvas skjønnhet, og inspirerer ham til å skrive.

De elegiske observasjonene tjener imidlertid også som grunnlag for refleksjon over jegets kognitive oppfatningsevne. Dette viser seg når han først forsøker å kartlegge Moskva, for deretter å uttrykke at en kartlegging er umulig. Reisefølget ser Moskva fra høyden på Kreml, og skildringa kan minne om Pratts begrep “the monarch of all I survey”⁹³, der den vestlig reisende stiller seg opp på et høyt sted for å dominere og beherske det han skuer ut over. Den reisende har flere tilfeller av et slikt beherskende blick i Moskva: “Og vi besteg Ivan Veliki-tårnet halvfemte hundrede trappetrin tilveirs og så Moskva. Det er her man får et overblikk over Moskvas storhet og makeløshet.” (*LÆ*, s. 170) Jeget føler at han får en oversikt over Moskva, at han har kontroll på hva som befinner seg der. Overblikket står imidlertid ikke som et udrøftet mål på reisen, men fungerer mer som et perspektiv den reisende utstyres med,

⁹¹ Arne Melberg, *Å reise og skrive*, s. 28.

⁹² Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s. 217.

⁹³ *Ibid.*, s. 201-208.

et perspektiv som diskuteres i tekstene. Dette ser vi i jegets tanker om avreisen: “Det nytter ikke å tigge sig til en ny dag nu mer; men her er så meget igjen å se. Selv Moltke forvirredes litt i denne by, han skriver at Moskva er en by 'som man kan forestille sig i tanken, men som man aldrig får se i virkeligheten'. Og da hadde han netop stått i Ivan Veliki-tårnet og set på virkeligheten.” (Ibid., s. 170) Overblikket, dominansen, er altså bare en illusjon den reisende får. Moltke Moe har, i likhet med Hamsuns reisende, reflektert over mangfoldets ubegripelighet i møtet med en såpass stor by som Moskva, en by man aldri får se i virkeligheten. Virkeligheten som størrelse tas ikke for gitt, men diskuteres gjennom metafiksjonelle kommentarer. Dermed står tekstene som en allegori over jegets møte med verden framfor å være et kartleggingsforsøk som etter Pratts modell bidrar til å holde folk og steder undertrykt.

I de elegiske skildringene av Usbenski katedral konstruerer forfatteren sin autentiske opplevelse: “Jeg ble så overveldet at jeg ikke engang kunne skrive” signaliserer at opplevelsen virkelig tok pusten fra ham. Samtidig er dette en tydelig konstruksjon, da leseren er klar over at tekstene er skrevet en god stund etter den opprinnelige autentiske opplevelsen. Et annet sted i tekstene finnes en mindre troverdig konstruksjon av autentisitet: den reisende begynner å nynne. (Ibid., s. 175) Dette er en merkelig reaksjon hvis man er overveldet. Man begynner neppe å nynne hvis man er betatt av et skue.

Det er særlig de eksotiske kvinnene i Orienten som er objekt for jegets blikk. Når jeget og hans reisefølge tar ferga over Bosporusstredet, er blikket hans tydelig voyeuristisk:

Ombord i færgen er alle Levantens racer å se. Kvinder blander sig med mænd; børn, halvvoksne småpiker kan ha de vidunderligste ansigter. Da færgen begynder å gå og det blir træk om bord blåser nogen skjønnne kvinders slør langt tilside; men det vises ingen overdreven hast med å få dem berget ind igjen. Og trækken blir likesom værre og værre ombord og flere og flere skjønheter blir synlige for alverden. Vi kjender knepet igjen fra Østen. En gammel kvinde sitter med ansigtet ret imot trækken: jo sterkere det blåser des tættre vil da sløret klæbe til. Men en skjønnhet – hun vil sætte sig så akkurat passe påsned. (“Uh”, s. 271)

De skjønnne kvinnene er ikke passive objekter for voyeuren, men styrer den reisendes blikk ved å sette seg på skrå slik at sløret blåser tilside. Den reisende knytter kvinnenes atferd til “knepet fra Østen”, og framstiller seg selv som et offer for dette knepet. Jegets blikk er tydelig voyeuristisk, men blikkets vandring fullføres bare i fantasien. Hamsuns reisende kan minne om beskrivelsene av Flaubert som den perverse reisende hos Dennis Porter⁹⁴, men Flauberts

⁹⁴ Dennis Porter, *Haunted Journeys*, s. 164-183.

beskrivelser er mye mer perverse enn Hamsuns. Reiseskildringene passer bedre på Porters beskrivelse av den senromantisk reisende med skildringer av *la beauté sublime*.⁹⁵

Episoden der den reisende forsøker å tilgang på gjeterens harem (*LÆ*, s. 218) er et annet eksempel på romantisk orientalisme der det er tydelig at eventyret fullføres i fantasien. Men den romantiske orientalismen får ikke troverdighet i tekstene. Forfatteren leker seg nærmest med den senromantiske reisesjanger, for i neste øyeblikk å forkaste denne ved å gjøre narr av seg selv og parodiere sjangeren.

Frihetslengsel

I tillegg til avstikkerne i fantasien, tar jeget avstikkere i gater. Tekstene inneholder en rekke elegiske skildringer av vandring på villstrå. Den reisende har et elegisk forhold til sin frihetslengsel, og reiseskildringene kan forstås som en ode til friheten. Jeget gjør alt han kan for å unnsnippe konas kontroll over ham, og diskuterer iherdig med kusken Karnej for å trumfe gjennom viljen sin angående reisetidspunkt og pauser. Tapet av bestemmelsesrett virker stressende på den reisende, og i tekstene rapporteres det kort og tørt om formalitetene reisefølget må igjennom. Det er på de spontane vandringene og utfluktene der den reisende er alene at frihetslengselen får utløp.

Reisen inn i Russland skjer i følge med en finsk ingeniør som har vært i Russland og jobbet i Baku i mange år, hans hustru som er fra Baku og deres lille datter. Men det er så mange passasjerer på toget at reisefølget splittes opp, og den reisende befinner seg nok en gang på egen hånd. Han krysser grensa alene, i en sovekupé med tre andre herrer, og han har høye forventninger til Russland: "Nu stevner vi ind i det store Russland." (*LÆ*, s. 167) Nattesøvnen forstyrres av snorkinga til den drukne tyskeren, og det kan virke som om ensomheta og døsigheta bringer den reisende inn i en følsom og observant tilstand. Han blir nysgjerrig på stærenes kvitring og knytter stadig nye inntrykk til hjemlige trakter.

Skildringa av den storslåtte Uspenski katedral avsluttes med at reisefølget "går ut aldeles fortumlet av æventyret." (*LÆ*, s. 170) Ordet "æventyr" brukes nok en gang for å karakterisere følelsen av å ha sett noe som tar pusten fra den reisende. Beskrivelsen av Moskva så langt er dominert av skildringene av de storslåtte severdighetene. Men så oppstår det et lite problem: knappen i den reisendes trøye er løs. Jeget vandrer fra et observert eventyr til et eventyr han oppsøker og deltar i. Med den mest selvfølgelige holdning går den reisende ut i Moskva for å finne en skredder. Jeget framstår som uredd der han vandrer av gårde:

⁹⁵ Ibid., s. 142-143.

Jeg går og jeg går. Jeg vet ikke hvad skrædder heter på russisk, men på finsk heter det räätäli, så i Finland klarte jeg mig godt i et helt år, men her vet jeg det ikke. Jeg går et kvarters tid gjennom gatene og ser indgjennem vinduerne efter nogen som sitter og syr; men jeg har intet held med mig. (Ibid., s. 171)

Det distanserte overblikket i skildringene av utsikten og katedralen får sin motsats i vandringa der jeget går gatelangs, kommuniserer med folk og observerer hvordan menneskene i Moskva lever. Vandringa løser problemet, i allefall etter ei stund. Når ei eldre kone ser at knappen er løs, viser hun den reisende vei til skredderen. Den reisende forhandler med skredderen for å finne en passende pris for arbeidet med å sy knappen i trøya, og understreker at han ikke kan forstå hva skredderen sier: “Jeg pekte på mig selv og sa: Inastranets, utlænding.” (Ibid., s. 172) Fremmedheten gjør ham tilfreds og lykkelig. Etter å ha fått sydd knappen i, prøver den reisende å finne veien tilbake til hotellet. Han kjører feil vei og må hoppe av. På et innfall følger han etter en del mennesker som han ser gå inn i et hus. Med sin vennlige oppførsel slipper han inn: “En mand taler til min i trappen. Jeg smiler og ler og tar hatten av. Da smiler manden også og går ved siden av mig, han åpner en dør og later mig træde ind.” Den reisende opplever mye på vandringen, og han lar seg fascinere av at “Her er et broket liv og mange underlige dragter, fine og simple om hverandre.” (Ibid., s. 173) Det er igjen sammenblandinga som opptar ham, ikke bare de fine draktene men også de enkle. Jegets er altså ikke bare elegisk i skildringene av severdighetene, men opphøyer også hverdagslivet han får innblikk i på sine vandringer.

For mange vil det å gå seg bort være en angstgivende situasjon, mens Hamsuns reisende derimot trives nettopp da: “Jeg driver igjen i gatene, men jeg vet ikke hvor jeg er og vet ikke retningen hjem. Det er en makeløs følelse, jeg er på vildstrå; ingen vet hvor det smaker som ikke har erfaret det. Jeg har på egen hånd nyttet min lovlige ret til å gå mig bort.” (Ibid., s. 173) Det forstyrrer ham ikke at kona står på reisefot, og at han er ventet hjem. Han framstilles som lykkelig akkurat i disse øyeblikkene: “Jeg er tilfreds og fri. Det er som jeg er kommet i skjul og at det ikke haster med å være hjemme på længe.” (Loc.cit.) Det er på eventyr at den reisende har det godt: “Jeg sitter og er hjemme her, det vil si borte, altså i mit æs.” (Ibid., s. 174)

I Stambul sniker den reisende seg unna konas besøk i basaren, og skildringa av det han ser går, over i fantasien:

Så gikk jeg ut i Stambul på egen hånd.

Her så jeg nu boder og underlige værksteder som jeg ellers aldrig vilde ha fåt se. Jeg gikk gjennom hvølvinger med kupler over, passerte ganger med arabesker på murene og utstasede søiler av

sort og hvit sten. [...] En uhyre folkemængde svirrer forbi mig: Lastdragere med store byrder roper avveien. Tog av tilslørte kvinder ledsaket av eunuker gjør sin runde i basarene, kjøpmænd falbyr alle slags varer, beduiner fra ørkenen kommer og går med borse på akselen og kniv i bæltet, dervisjer stønner vildt og hænrivende mot himlen, tiggere omringer en, kaster sig foran ens føtter og vil intet lemfældig avslag forstå, men holder sin almissekop like op til ens bryst; æsler og hunder holder en forfærdelig larm; svære kameler kommer svaiende gjennom vrimlen, fulllastet men duftende varer fra Indien og Ægypten.

En arabisk nat! tænker jeg og lukker mig inde i herligheten. ("Uh", s. 291)

Overgangen til presens skjer etter hvert som jeget kommer dypere inn i minnet om opplevelsen. Når det står at jeget lukker seg inne i herligheten, understrekes det at skildringa av minnet foregår i jegets fantasiverden. Og det er i fantasien at mytene om Orienten får fritt spillerom. På avstikkerne forholder den reisende seg elegisk til nået. Forfatteren forholder seg dermed elegisk til det han opplevde på sine eventyr.

Barndomsminner

Barndomsminnene skildres med den elegiske tonaliteten. Når jeget ser på tresking av korn på leiresteppene, skjønner han hvorfor russisk korn var vanskelig å male til mel da han var liten: "Det forundrer mig ikke lenger at det er sand og småsten i det russiske korn. Jeg husket fra min barndom i Nordland at Finmarksfiskerne hadde med sig arkangelske kornvarer hjem og at min fars lille kværn slet hårdt med disse varer." (*IÆ*, s. 190) Reisen gjør at jeget, med sin nyvunne viten om verden, ser sammenhenger. Dette kan ses i sammenheng med dannelsesreisens målsetning om å utvikle sin kunnskap om verden. Den reisende har i sin fortid undret seg over sammenhenger, og opplever at han forstår verden bedre nå: "Ja, det hændte endog at jeg så gnister fra kværnen når den malte russisk brødkorn. Og det forekom mig mærkelig. Jeg hadde ikke set alle slags tærskemetoder da. Men nu har jeg set dem." (Loc.cit.) Selv om barndommen for det meste er skildret elegisk, forholder den reisende seg her til barndommen med en viss grad av pikaresk tonalitet. Han viser til de trange kårene han vokste opp i, representert ved "min fars lille kværn" og korn importert fra Arkangelsk. Men han beskriver sin barndoms verden uten den latterliggjørende distanse som Starobinski hevder å finne i Rousseaus pikareske register. Starobinski framstiller den typisk pikareske tonalitet i barndomsskildringer som ironisk nedvurderende. Hamsuns reisende idylliserer det enkle liv i større grad enn å innta den ensidige pikareske synsvinkel. Det pikareske jeg hos Starobinski har en ironisk avstand til de trange kår han kommer fra, til fordel for den kjærkomne nåtidige suksess med oppnåelse av høy posisjon og velvære. Selv om Hamsuns jeg har opplevd en utvikling fra "Jeg hadde ikke set alle slags tærskemetoder da" til "Men nu har jeg set dem", framstilles jeget her med en vurderende distanse *både* til fortida *og* til det nåtidige. Han passer

dermed ikke inn i Starobinskis funn hos Rousseau der jeget *enten* opphøyer fortida elegisk og nedvurderer nåtida *eller* opphøyer det nåtidige med en pikaresk distanse til det fortidige.

Andre barndomsminner er mer stereotypet opphøyende og nostalgiske. Oppe i fjellene ved Darjalfortet opplever den reisende å bli forstumlet ved synet av istinden Kasbek: "I dette øieblik omfavnes jeg av en hvirvelfølelse, jeg løftes op fra veien, ut av hængslerne, det er som jeg står ansigt til ansigt med en Gud." (*LÆ*, s. 203) Følelsen minner ham om en rotur i midnattsola i Nordland der han ser et kobbehode:

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

Her er jeget langt inne i en fantasiverden, og minnet likner en drøm. Forfatteren sammenlikner den svimlende følelsen med sin fantastiske, overjordiske erindring, og får satt ord på den storslåtte opplevelsen av fjellene. Flere ganger tenker jeget tilbake til barndommen når han er forstumlet eller i halvvåken tilstand. Beruset av reisen skildrer han omgivelsene med et drømmeaktig blick som i stor grad er rettet innover. Den reisende er lydhør overfor assosiasjoner til barndomsminner og tanker fra oppveksten som ikke er bearbeidet tidligere.

I Kaukasus-fjellene tenker han på da han var gjetergutt i barndommens Nordland. Han husker den lykkelige følelsen av avsondring og frihet. Det fremmede føres slik tilbake på det som allerede finnes i jegets tankeverden, og fantasien knytter bildene sammen til en helhet ved hjelp av analogien. Samtidig vandrer tankene fra emne til emne i assosiasjonskjeder. Nostalgien får dermed stor plass i reiseskildringene. Reisen blir som en katalysator for minner og tankesprang. Jo lenger han kommer bort, jo mer nærværende blir fortiden. Erindringene avsluttes ofre med fire prikker, og det virker som om jeget litt motvillig tar dem fram. Om fortiden som gjetergutt får vi vite at: "Det er ingen, ingen ting i verden som det å være avsides fra alt! tænker jeg videre. Det husker jeg fra min barndom da jeg gik og gjætet buskapan derhjemme. I godt veir lå jeg på ryggen i lyngen og skrev med pekefingeren utover hele himlen og hadde velsignede dager." (*LÆ*, s. 233) Jeget prøver å formidle den spesielle følelsen han hadde da han gjetet kyrne ute i regnvær: "Ingen som ikke selv er oplært i det fra ung av kan forestille sig det fine og sælsomme behag man kan føle ved å være i marken i regnveir og da sitte i skjul." Motstanden han føler mot å hente frem minnene tematiseres eksplisitt i reiseskildringene: "Jeg har siden forsøkt å skrive noget om dette; men det har mislyktes for mig. Jeg har villet prøve å sætte det litt i stil for å bli forstått, men da har det kommet bort for

mig.” (Loc.cit.) Men til tross for de motstridende følelsene, får noen barndomserindringer plass i reiseskildringenes brokede struktur. Den reisende utleder dessuten en livsvisdom fra de tidlige minnene:

Når jeg gjætet gikk jeg i trætøfler, 'klomper', og i regnveir blev jeg naturligvis våt på benene i den våte mark. Men nydelsen ved å kjende den gode varme træbund under fotsålerne skjønt jeg var gjennomvåt står over ti andre nydelser fra mine senere år. Det var vel fordi jeg ikke visste om noget bedre den gang. Og dog skjælnet jeg da vel så fint som nu mellem det som smakte godt og det som gjorde ondt. (Loc.cit.)

Ingenting er som de små gleder som han hadde som barn. Selv de gleder som kunstnerlivet medfører kan ikke måle seg med disse. Det ligger en undring i det at han tror han følte gleden fordi han ikke visste bedre, men allerede da kunne skjelne godt mellom behag og ubehag. Kanskje var den enkle livsførsel likevel den beste?

Man trenger ikke nødvendigvis å trekke inn Hamsuns barndom for å gjøre en lesning av tekstene. Minnene som vekkes er allerede til stede i tekstene, og leseren kan eventuelt trekke paralleller mellom forfatterens framstillinger og biografiske fakta. Selvfølgelig kan biografien også gi nyttige opplysninger om hva som motiverte Hamsun til å reise og hvorfor oppveksten tillegges så stor betydning i reiseskildringene. Men med mindre lesninga har som mål å avdekke sammenhenger mellom levd liv og det skrevne verk, forstår jeg ikke det å trekke inn Hamsuns biografi som nødvendig eller avgjørende for en god lesning av tekstene.

Gjenkjennelse fra tidligere erfaringer

Det opplevde landskapet minner stadig den reisende om hjemlige trakter. Den elegiske tonaliteten benyttes i utdypende skildringer av utvalgte steder, som opphøyende, romantiske beskrivelser av byer og av landskap. Jeget verner seg mot det relative og svikefulle ved å gripe fast i det kjente i det ukjente og finner en grunn av likheter som han kan feste inntrykkene til. Når den reisende møter kjente i St. Petersburg og Moskva, blir verden med ett liten og oversiktlig igjen: “Men hvor dog verden er liten. Jeg befinner mig midt i Rusland og træffer en dag kaptein Tawaststjärna igjen på gaten” (*LÆ*, s. 170) Den reisende knytter det opplevde til det kjente med en elegisk tonalitet. Han forsøker å formidle overraskelsen han opplever i møter med kjentfolk på fremmede steder.

Når Hamsun reiser i 1899 er det tjue år siden han dro fra Hamarøy til København for å bli forfatter, og han har ikke vært der siden. Reisen vekker erindringsbilder og lengsel etter Nordland. Han ser menn stå i skjorteermene på dørhellen “likesom hjemme”. (*LÆ*, s. 167) Minnet og fantasien omformer landskapet til hjemlige bilder. Gjenkjennelsen utløser elegiske

skildringer av landskap og av dyrket mark. Her skjer det også en idyllisering av bonden. Allerede tidlig på togturen mellom St. Petersburg til Moskva viser den reisende glede over å kunne knytte det fremmede til det kjente. Når han ser en mann på en sti som går inn i en skog, tenker han: “Det er noget så hjemlig ved dette billede, jeg har været hjemmefra så længe og ser det nu med glæde.” (*IÆ*, s. 168) Den reisende forankrer det opplevde ved å skildre det på egne premisser, ut fra sitt kjente miljø. Samtidig blir leseren bevisst på at tekstene rommer det konstruerte jegets funderinger, basert på den lille observasjonen han gjør fra togvinduet idet han farer forbi: “Stien er halvt gjengrodd og manden som går der bærer en sæk på ryggen. Hvor skal han hen så tidlig på morgningen? tænker jeg; han har vel noget å foreta sig på den andre siden av skogen. Han pusler så småt og jævnt fremover, så ser jeg ham ikke mer.” (Loc.cit.) “Tænker jeg” brukes stadig, og understreker at den formidlede opplevelsen har basis i forfatterens tankeverden. Det er de aspektene ved landskapet som likner hjemtraktene som opphøyes, og som utløser nostalgi. Hyrden idylliseres, og jeget opphøyer det enkle levesett: “Hyrden støtter sig mot sin lange stav og ser efter os, han er kledt i fåreskins pels skjønt det duskregner. Det er en gammel mand, jeg ser ham like i ansigtet og jeg vifter til ham fra platformen, men han svarer ikke.” (Loc.cit.) Undringen over hvor hyrden skal, viser leseren at teksten først og fremst inneholder tanker jeget gjør seg opp. Ordet “kanske” i den påfølgende skjønnmalinga av hyrden understreker at innholdet i teksten er bygd på jegets frie spekulasjoner: “Han er kanskje likeså lykkelig som vi andre, han trenger litt mat, nogen klær og et helgebillede; men den lille stemmeret i landsbyen er han kanskje ikke det kjæreste i verden.” (Loc.cit.) Hyrden framstilles som lykkelig fordi han ved sitt solitære levesett er avsondret fra de andre landsbyboerne. Hamsuns jeg griper slik fatt i det han kjenner igjen fra egne erindringsbilder. Han har et nostalgisk forhold til sine tidlige erfaringer.

Når reisefølget drar forbi “[d]en store stad Voronesj på siden av os med sine tusener av huser, kupler og spir” og nærmer seg steppene, markeres overgangen med en skildring som minner om et Munch-maleri: “Så passerer vi store felter med vandmeloner og solsikker, begge såd om hverandre i samme aker. Melonerne ligger som store gule sneballer på jorden mens solsikkerne duver ovenover dem som en ildgul skog utover vidden.” (*IÆ*, s. 178) Det visuelle bildet sitatet gir, viser et stort fargefelt der bildet er fiksert, samtidig som de duvende solsikkene og melonenes snøball-utseende signaliserer gjentatt bevegelse inne i det fikserte bildet. Komposisjonen av gule sneballer og ildgul solsikke-skog minner også om ekspresjonismens sterke farger, og da særlig Vincent van Goghs malerier av åkre og solsikker. Det er interessant at ordet “vidden” brukes i en beskrivelse av dyrket mark. Den øde vidden pleier å oppfattes som en motsetning til en oppdyrket åkerlapp. Også vindmøller

og kveg settes i forbindelse med død og ubevegelse: "Utallige halm- og høistakker står som bikuber på sletten, hist og her står en vindmølle død og stille, kvæghjorder græsser næsten ubevægelige." (Ibid., s. 179) Landskapet står stille, og framstilles som noe evig. Det er det utallige, det uendelige aspektet ved det Russiske bondeland som gjør at det framstår som øde. Dette grepet minner om Melbergs "Reiser til intet"⁹⁶, der han viser til isen og ørkenen som de klassiske oppdagelsesreisendes svar på hvor Intet befinner seg. Hamsuns reisende opplever Intet på steppene, med uendelige gressletter og øde områder: "Steppen begynner, men enda er det klynger av pil eller lindetrær ved landsbyerne. Flokker av gjæs går og biter græs utover steppen, jeg tæller indtil omkring fire hundrede i en stor flok." Stillheten dominerer: "Alt er fredelig og stille fordi det er søndag. Vindmøllerne står, nu og da hører vi klokkeklemte. Vi ser ofte vandrende klynger av mennesker [...]." (LÆ, s. 180) Både mennesker, dyr og planter beskrives i flokker, i ubegrensede antall, og bygger opp under jegets tomhetsfølelse. Hva er det jeget lengter etter? I følge Wærp dreier det seg om en hjemlengsel til det stedet Hamsun vokste opp.⁹⁷ Det kan hende at ødslighetsfølelsen minner om den golde naturen i Nord-Norge, med lav tregrense, øde fjell og vidder. Særlig vinterstid kan isødet gi assosiasjoner til ørkenlandskap – eller til steppene. Det er påfallende hvordan minnene fra oppveksten stadig trenger opp til overflaten.

De store bølingene med kveg minner den reisende om hans opphold i Amerika. Sammenlikninga av hyrdenes liv i Russland og i Texas går helt klart i de russiske hyrdenes favør. Russerne har kontroll på buskapen til tross for få midler: "To eller tre hyrder vogter bølingen med en lang stav i hånden." (LÆ. s. 179) Men de amerikanske hyrdene framstilles som krigerske og konfliktskapende: "Jeg må tenke på livet på de store havneganger i Texas hvor hyrdene er tilhest og ret som det er må bruke revolveren på naboens hyrder som stjæler kvæg." (Loc.cit.) Jeget vil ikke framstå som noen helteskikkelse, men undergraver det heroiske aspektet ved seg selv: "Jeg har ikke selv erfaret dette, jeg forsøkte et par ganger å få plass som cowboy, men blev kasseret av forskjellige grunder." (Loc.cit.)

Den reisende er altså elegisk til det som likner noe kjent, til sine allegorier til tidligere erfaringer. Dette minner om Sids tanker om at reiseberetterens trang til å falle tilbake på noe kjent i møtet med noe nytt. I tråd med Said blir det en uskyldighetsstrategi kun å se på individet i forhold til tekstene. Måten vi oppfatter det fremmede på kan ses i sammenheng med Claude Lévi-Strauss' tanke om at hjernen krever orden, og "order is achieved by discriminating and taking note of everything, placing everything of which the mind is aware

⁹⁶ Arne Melberg, *Å reise og skrive*, kap. 10, s. 213.

⁹⁷ Henning Howlid Wærp, "Knut Hamsun som reiseskildrer: *I Æventyrland*", s. 257.

in a secure, refindable place”.⁹⁸ Dette kan være årsaken til at den reisende hele tiden forbinder det ukjente med noe kjent. Said mener at vi er godtroende når vi oppfatter forskjeller, i og med at den tenkte geografien “vårt land – barbarenes land” ikke trenger bety at barbarene godkjenner denne oppdelingen.⁹⁹ Den reisendes gjenkjennelse kan ses som en forenkling av det fremmede, og slike forenklinger skaper fordommer: “For certain associations with the East—not quite ignorant, not quite informed—always seem to have gathered around the notion of an Orient.”¹⁰⁰ Det er vel egentlig sitt eget projiserte drømmebilde av Orienten jeget identifiserer seg med, fullt av assosiasjoner som ikke er helt ukyndige, men ikke heller helt opplyste. I Hamsuns reiseskildring opphøyes det som minner om noe kjent med en elegisk tonalitet. Det er dermed en fare for at det ukjente, det som faller utenfor Hamsuns forståelsesramme, misforstås eller neglisjeres.

Gjenkjennelse fra tekster

Den reisendes opplevelse av å være i Russland er betinget av tekster han har lest om landet. På en av sine avstikkere i Moskva driver den reisende inn på et vertshus, “den behageligste restaurant jeg har sittet i.” (*LÆ*, s. 174) Han er lykkelig for å være i landet han kan så mye om: “Gleden over å være i dette store land som jeg har læst så meget om blir min eneste følelse, den gir sig utslag i en indre ustyrlighet som jeg i øieblikket ikke bryr mig om å tøile. Således begynner jeg å nynne uten at det sker for å fornærme nogen, men for å glæde mig selv.” (Ibid., s. 175) Dette er en elegisk skildring av lengselen etter det imaginære bildet den reisende har hatt av Russland, og lykken jeget føler over endelig å være der. Det er det grenseløse, himmelstormende ved den russiske diktningen som opptar ham. Og det er her den reisende er fri. Han slipper hemningene han ellers har.

Forfatteren virker ikke helhjertet elegisk når han betrakter seg selv nynne tilfreds etter det velsmakende måltidet på restauranten. Man nynner ikke når en opplevelse river en vekk fra et her og nå i euforisk lykkerus. Men nynninga kan uttrykke en tilfreds likegladhet, kanskje nettopp en slik følelse man får av å være avslappet og trygg, som når man er hjemme. Tilfredsheten kan ses som del av jegets emosjonelle motivasjon for reisen. Den reisende er avslappet og skjødesløs. Han er likeglad til at smøret har fingermerker, og han gjør til og med smørklumpen enda verre med gaffelen. “Hva gjør det? tænker jeg, inde i Kaukasien blir det

⁹⁸ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 53.

⁹⁹ Ibid., s. 131.

¹⁰⁰ Ibid., s. 55-56.

nok værre endda, smør er en ømtålig vare.” (Loc.cit) Tilfredsheten øker i takt med normløsheten på vei mot Kaukasus.

Den reisende er elegisk til sin gjenkjennelse fra russisk litteratur og diktning. Når han nærmer seg Kaukasusfjellene, knytter han synet av de snødekte fjellene til det han har lest om fjellene i russisk litteratur: “Det er tinder og sadler og tårn og minareter, alt sne. Og vi fremmede kan forstå hva Pusjkin, Lermontov og Tolstoj har skrevet om det første syn av denne mystiske herlighet.” (*IÆ*, s. 191) Det vises til tekster som spiller en rolle for jegets forventninger til Kaukasus. Henvisningene til russiske forfatteres verk skaper flere lag i *I Æventyrland*. Teksten forholder seg til mange andre tekster når forfatteren så tydelig viser den reisendes glede over kunnskapen om “dette store land som jeg har læst så meget om”. Genette skriver at litteraturens subjekt ikke er teksten i seg selv, men snarere en *arketekst* (*l’architexte*) eller kanskje heller arketekstualiteten (*l’architextualité*) i teksten. Med arketekstualitet mener han alle generelle eller overførbare kategorier - typer av diskurs, modus for utsigelse, litterære sjangre – som hver tekst har sitt utspring i. Han kaller også dette for *transtekstualitet* (*transtextualité*), tekstens tekstuelle transcendens, definert som “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”.¹⁰¹ Hamsun forholdt seg til et stort tekstkorpus om de stedene han beskriver. Kunnskapen kommer både eksplisitt og implisitt til syne i tekstene. Om St. Petersburg kan vi lese at det var her på disse 18 sumpige øyer at Peter den store anla sin by. Forfatteren gir inntrykk av at han er belest og kunnskapsrik ved å briljere med fakta underveis i tekstene: “I det hele tat skal skrive- og lesekunsten endnu stå høit i Islam; men noget lærdomsliv som for eksempel i de store tider i Samarkand skal det ikke være tale om. Dette har jeg læst hos Vambéry.” (*IÆ*, s. 261) Han reflekterer over opprinnelsen til vår religion: “Vi skal ha fåt ganske mange av vore religiøse forestillinger fra de iranske folk. De gamle israeliter forblev ingenlunde åndelig upåvirkede av de omboende folkeslag, noget fik de fra Ægypten under opholdet der, noget fra Assyrien, Babylon, Persien.” (*IÆ*, s. 274) Historiekunnskapene flettes inn i fortellinga på en elegant måte, og understreker både reisens og tekstenes forhold til andre tekster. Kunnskapen om stedene den reisende besøker former opplevelsen hans, og er i andre rekke med på å forme tekstene han skaper ut ifra dagboknotatene. Faktaopplysningene påvirker samtidig leserens opplevelse av tekstene. Det kan dreie seg om en strategi for å få autoritet som forfatter. Hvis leserne har samme kunnskap som nevnes i tekstene, ser jeg for meg at opplevelsen av en felles imaginær reise forsterkes.

¹⁰¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, s 7. I den engelske oversettelsen er definisjonen som følger: “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts”.

Jeget opphøyer den russiske diktning, og beundrer særlig Dostojevskij: “Dostojevskij døde som fanatisk, gal, genial. [...] Aldrig har den menneskelige sammensathet været optrevet som hos ham, hans psykologiske sans er overvældende, synsk. Ved bedømmelsen av ham mangler man det mål man skal måle med, han er alene.” (*IÆ*, s. 254) Gleden over gjenkjennelsen kan knyttes opp til det jeg oppfatter som den andre modus for orientalisering i metodekapitlet. Som i Saids andre situasjon som fremmer en tekstuell innstilling til verden, blir Hamsuns erfaringer bestemt av hva han har lest på forhånd, og av hvilke emner som i tidligere reiselitteratur er definert som viktige. Men når hans opplevelser i Russland og Tyrkia avviker fra det han har lest, benytter han sjansen til å diskutere på hvilken måte den autentiske opplevelsen avviker fra forestillingen. Dette ser vi et eksempel på når jeget diskuterer det Tyrkiske utdanningssystemet:

Hvad slags undervisningsanstalter kan det være oprettet i Tyrkiet? Har vi ikke i alle tider hørt de trøstesløse rop om Tyrkiets ustanselige forfald og nedgang? [...] Det synes for en uindviet som bare løselig kan ha læst litt om saken og en sjælden gang truffet nogen tyrker som har svaret på gjordte spørsmål [...] at undervisningsvæsenet i Tyrkiet ikke er så rent skandaløst som vi er vant til å høre. (“UH”, s. 298-299)

Etter å ha poengtert forventningsbruddet, følger en lang utgreiing om tyrkisk skolegang: “Det er for det første småbørnsskoler”, og “Så er det i Tyrkiet fortsættelsesskoler [...]]; derpå lærerseminarer [...] og endelig universitetet i Konstantinopel” etc., avsluttet med “Det synes da som om Tyrkiet er begyndt å komme bra efter i de siste fem og tyve år.” (*Ibid.*, s. 299) Når reisefølget kommer inn gjennom Bosporusstredet, opplever de også at virkeligheten avviker fra den vestlige medieframstillinga. De har lest at Tyrkia er på “avgrundens rand”, men blir overrasket: “Hvor det er mærkelig: reise forbi en mil byer uten brølet mot himmelen!” (*Ibid.*, s. 259) Opplevelsen av forventningsbrudd diskuteres ut fra annen litteratur, og Hamsun understreker slik at man ikke skal tro på den virkelighet man forventer å finne på en reise, men forsøke å forstå verden slik den er.

Myten om Kaukasus

Østen har i den reiselitterære tradisjon representert det opprinnelige, det frie. Uroen og forvirringa som oppstår i moderniteten skaper et behov for forankring. I tekstene står menneskehetens vugge, Kaukasus, som en emosjonell og dikterisk forankring som motiverer reisen. Den reisende forholder seg elegisk til myten om Kaukasus som stedet for menneskehetens opprinnelse og som forvisningssted for diktere: “Da en barbarkeiser blev europæiseret begyndte han å bruke Kaukasien til – forvisningssted. Og hit forviste han

fortrinsvis diktere.” (*LÆ*, s. 194) Jørgen Haugan skriver at reisemålet er tidstypisk, og ser Hamsuns reise i sammenheng med samtidens eskapistiske stemning og et behov for flukt fra den moderne sivilisasjon tilbake til primitive, eksotiske kulturer.¹⁰² Men reiseskildringene framhever, slik jeg leser dem, en søken etter *det opprinnelige* framfor en flukt fra sivilisasjonen til noe *primitivt*. Det opprinnelige kan tolkes som primitivt, usivilisert, men hos Hamsun dreier det seg snarere om en tilflukt i den tidligere sivilisasjon. Menneskeheten har tapt verdifull viten om hvordan man bør leve for å kunne ta inn over seg de større sannheter. Fra biografien vet man at Hamsun hadde en fortid som gjetergutt i Nordland¹⁰³, og det er ikke usannsynlig at han knytter det enkle til den mest hensiktsmessige livsførsel på grunnlag av egen livserfaring.

Det er mulig orientaliseringa av det russiske har sammenheng med at jeget reiser som fritt individ i *I Æventyrland*, og ikke i “Under halvmånen”. Den reisende blir sett i Russland, mens han så å si er usynlig i Tyrkia. Tyrkeren betrakter det som under sin verdighet å stirre på turistene, mens turistene, og særlig amerikanerne, glør skamløst på de innfødte som om de skulle være kuriøse fenomener. *I Æventyrland* og “Under halvmånen” står i særstilling i forhold til det orientalske i og med at det er Russland som i hovedsak framstilles som eksotisk reisemål.

Hva er så Russland, og på hvilken måte orientaliseres landet? Og hvordan ser Hamsun for seg Russland i sin tenkte geografi? Stasjonen Kaukaskaja markerer innfarten i Kaukasus, og utløser en landskapsskildring i store ordelag:

Her er begynnelsen på Kaukasien. Vi ser store maisfelter og store vidder med solsikker, vi ser også nu store vinhaver. Til venstre ligger en fyrstelig residens. Jeg ser gjennom kikkert slottet med fløier og kupler, taket skinner hæftig grønt. Rundt omkring slottet er mange andre bygninger med røde og gyldne tak. Bakenfor ligger en skog, det er vel parken. Altsammen reiser sig her i den sorte muld midt ute på steppen. I den dirrende sol synes det å henge litt op fra jorden og å svæve utover mot horisonten, mere utover. Soria Moria (*LÆ*, s. 187)

Landskapet får et overnaturlig, eventyrlig preg. “Soria Moria” uttrykker den reisendes opplevelse av å tre inn i eventyrlandet Kaukasus. Til og med druene smaker uovertruffent her: “Druerne er de herligste jeg endu har smakt i mit liv og jeg skammer mig litt over at jeg før i tiden hadde spist slikt noget som europæiske druer med velbehag. [...] De smelter i munden. Og skallet smelter sammen med kjøtet i mundfulde av vin.” (Loc.cit.) Opplevelsen av Kaukasus bærer preg av positive forventninger om noe nytt som jeget er spent på å utforske. I

¹⁰² Jørgen Haugan, *Solgodens fall*, s. 163.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 162-163.

Kaukasus sammenliknes det nye med det kjente, og den reisende finner noe som er bedre enn hva han noensinne har opplevd før.

Forventningene til ferden gjennom Kaukasus er farget av en rekke mytiske holdninger. Den reisende har forestilt seg at ferden gjennom fjellene vil foregå i raskt tempo: “Av russiske romaner får man det indtrykk at det i Russland kjøres med en uhørt fart. På bilder av russiske kuréer ser man også gjerne hestene i et fabelaktig jag og allikevel står kuskens svøpe mot sky.” (*IAE*, s. 224) Men han blir overrasket over hvor sakte kusken kjører, og må endre sine forestillinger. Jeget reflekterer over forventningsbruddet: “Vi hadde da en forestilling om at vi vil ikke kunde undgå å rase med firspand over Kaukasus og komme ned på den andre siden som nogenlunde galne mennesker. Vi blev overrasket ved at farten var meget rimelig.” (*Loc.cit.*) Årsaken til forventningsbruddet finner han både hos deres forsiktige kusk og i overdrivelsene til de russiske kunstnere: “Enten var da Karnej Gregorevitsj særlig forsiktig med sine hester, hva han vistnok var, eller de russiske diktere og malere har overdrevet, hva disse vistnok også har. Av alle de kjørende som vi så fra toget gjennom Rusland var det ikke en som kjørte påfaldende fort.” (*Loc.cit.*) Mytene om at man kjører i en voldsom fart i Russland vurderes og forkastes.

På ferden gjennom Kaukasus får den reisende feber og sover dårlig om natten. Utmattelsen framstilles imidlertid ikke som ubehagelig. “Feberen, den gjennomvåkne nat og kulden her oppe gjør mig døsig, jeg blinder nu og da og har det fortræffelig.” (*IAE*, s. 224) Det er nettopp i denne fortreffelige, halv våkne tilstand at den reisende observerer med et åpent blikk. Når “vor vogns jævne rytme brytes og jeg våkner” skildres et tablå av kvinner i vakre sarafaner som arbeider med garn. Veien blir bratt, og den svimlende høydefølelsen dramatiseres: “Jeg har aldri set slike avgrunde før, jeg må stige ut av vognen iblandt og gå tilfots og jeg holder mig da godt op til fjældsiden. Men dypet drager, drager, jeg ser derned nu og da og får gjennom kikkert øie på bittesmå akerflækker nede på bunden. Når jeg sitter i vognen holder jeg mig godt fast.” (*Ibid.*, s. 225) I stedet for å sitte i vogna og lukke øynene i høydeskrekk, velger han å gå ut av vogna iblant for virkelig å få følelse med høyden, som “drager, drager”. Jeget føler seg tryggest til fots. Når han blir nødt til å sitte i vogna for ikke å sinke følget, uttrykker han: “[...] jeg vilde langt heller ha været tilfots for alle mine nervers skyld.” (*Loc.cit.*) De bratte fjellsidene med dype avgrunner minner om romantikkens kontrastfulle framstillinger av naturen.

Den reisende undrer seg over kaukasiernes levesett. Han faller tilbake på mytiske forestillinger om Kaukasus som menneskehetens vugge. I Vladikaukas tiltrekkes jeget av myten om den opprinnelige eksistens:

Utenfor et av skurene sitter en mand og klimprer på balalajkaens strænger, vagt, enkelt, en musik fra det fossile liv. Vi tænker: Gudskelov at han sitter der og klimprer hele tiden. Det er en liten god glæde han bereder os alle dermed, og selv holder han ikke op, så han glæder vel sig selv også dermed. Dette underlige folk i dette underlige land! De har tid til å spille og ævne til å holde kjæften sin. Gud velsigne slike lande fordi de er til midt i verden! (*LÆ*, s. 193)

Lyden av balalajkaen beskrives som en musikk fra det fossile liv. Dette bygger opp om forestillingen om Kaukasus som noe mer primitivt enn Europa. Men istedenfor å nedvurdere kaukasiernes levesett som usivilisert, opphøyes *det opprinnelige* til en erkjennelse som Vesten har gått glipp av i sitt utviklingsjag. Jeget er fascinert over det underlige ved folket og landet, og det virker som om den reisende ser opp til kaukasiernes egenskaper som å spille musikk framfor å prate.

Når jeget kommer til det amerikaniserte Baku ved det Kaspiske hav, tenker han at man i Orienten finner den opprinnelige livsformen, og at avvik kommer fra oksidentalske impulser. Utgangspunktet for myten er forestillinga om Kaukasus som menneskehetens vugge: “[...] jeg hadde læst mange bøker i tidens løp om Kaukasien. Her er menneskehetens vugge, her var Prometheus lenket til klippen, her er den evige ild ute ved Baku.” (*LÆ*, s. 205) Men i Baku har Amerika gjort sitt inntog og skapt en moderne oljeby: “Denne larm av maskiner har ikke oprindelig hørt dette sted til, Amerika har vanhelliget det og bragt ind sit brøl i helligdommen. For her er sætet for oldtidens 'evige ild'.” (*Ibid.*, s. 274) Amerika blir representant for det negative ved Vesten som den reisende vil legge bak seg: “Ingen steder kan man fly Amerika her: Boremotoren, lamperne, selve destillatet petroleum er Amerikas, - makkabærme de brændte bare 'det tykke vand' til tempelets renselse. Og da vi er trætte av larmen og slått halvblinde av naftagassen og skal forlate stedet reiser vi hjem igjen i en Robert Fultonsk båt.” (*Loc.cit.*) Kaukasus opphøyes slik på bekostning av Amerika og Vesten.

Når en av Karnejs hester dør i Kaukasusfjellene, slakter og spiser landsbyens folk hesten, stikk i strid med de tabu kristendommen har mot hestekjøtt. De innfødtes kristne fasade skjuler den opprinnelige hedenskapen. Jeget deltar i måltidet, og føler seg hjemme: “Jeg befinner mig forunderlig vel tilmote med disse mennesker og dyr i stjernenenatten. Det er som om jeg har fundet et godt trivested også her i det fjærne.” (*LÆ*, s. 211) Et annet eksempel på at jeget føler seg hjemme i Kaukasus er når han sitter og tenker på barndommen på vei gjennom fjellkjeden:

Jeg sitter og tænker på alt dette nu mens jeg ruller frem i vogn på en bred vei i Kaukasien. Alt er så underlig i mig, jeg føler at jeg kunde slå rot her og være så velsignet borte fra verden. Det vilde vel ha været en anden sak hvis jeg hadde hat kultur nok til å tilgodegjøre mig mit nuværende liv; men det har ikke jeg (*LÆ*, s. 234)

Jeget uttrykker at han ikke har kultur nok til å sette pris på det nåværende livet. Det er i en halvslumrende tilstand at lengselen bort fra verden kommer: “Jeg døser og tenker og småsover.” (Loc.cit.) Jeget får i denne tilstanden dypere innsikt i seg selv. Jeget tar avstand fra det amerikanske og lengter etter noe opprinnelig:

Denne verden er ikke som nogen anden verden jeg kjender og det kommer atter dertil at jeg kunde ville være her for livet. [...] Kaukasieren kjender vel ikke New Yorkerbørsens hausse og baisse, hans liv er intet kapløp, han har tid til å leve og kan slå maten med av trærne eller slagte sit får å leve av. [...] Kaukasien, Kaukasien! Det er ikke for intet at de største diktergiganter verden kjender, de store russere, har være hos dig og øst av kilderne (Ibid., s. 235)

Kaukasus skildres her som en visdomskilde, og stilles opp mot den amerikaniserte kulturens dekadanse. Myten om Kaukasus som menneskehetens vugge framstår som en alternativ livsholdning som settes opp mot Vestens verdier og tro på framskrittet. Hamsuns skaper en forestilling om at han nærmest har levd i eksil fra Kaukasus og endelig er hjemme. Når den reisende først har vært i Kaukasus, vil han alltid føle en tilhørighet der: “For den som engang har drukket av floden Kur vil alltid langes tilbake til Kaukasien” (Ibid., s. 266)

Myten om orientaleren

I Tyrkia framstilles orientaleren som skjermet fra Vestens materialisme og tidspress. Menneskene har få fornødenheter. De trenger bare litt fikenvann og en brødbit for å være fornøyd. De lever et bedagelig liv der arbeidet ikke sliter dem ut. Enhver anledning benyttes til å ligge på divanen og drikke kaffe. Jegets syn på orientaleren styres av idiomer, et sett overlevert kunnskap om den Andre:

Hvor det i grunden er godt gjort av dette folk som lever så nær Europa å bevare sig så vel fra alt hastværk! tænker vi. Her ligger nu tyve mand på divanerne og nyter sin morgenstund i stedetfor å haste til en fabrik eller et kontor og slite der hele dagen. Hvad lever disse folk av? [...] Det koster den almindelige mand mindre å leve i dette land, en skive brød, en løk og en slurk fikensaft blandet med vand kan være et måltid for tyrken. Og før og efter endt arbeide sitter han i kaffeboden. Eller han sitter i skyggen utenfor en mosképort og hviler og nærer sitt drømmeliv. (“Uh”, s. 265)

Avsnittet viser en typisk romantisk orientalisme uten ironi. Østens mennesker har egenskaper som ro og varighet. Hamsuns reiseskildring inneholder en rekke slike generaliseringer som røper a priori kunnskap om og fordømmer mot orientaleren, og slik bygger den nok opp om Suids polariseringstankegang. Man kan for eksempel lese at: “Jo lenger man kommer mot Østen des mindre taler menneskene. De gamle folkeslag har overvundet pratets og skrattets standpunkt, de tier og smiler.” (IÆ, s. 193) Orienten blir en *topos*, en samling karakteristikk og forestillinger, heller enn et virkelig sted. Orientaleren idylliseres gjennom beskrivelsene av

hans edle egenskaper. Men i skildringene av orientaleren som en bærer av et visst sett med egenskaper nedvurderes individets status.

Generaliseringene om orientalerne er i følge Said forklarende og selvsagte. Orientalerne blir ofte skildret i et tidløst eternitum. Skildringene formidler en stemning av gjentakelse og styrke, og de er alltid symmetriske med og samtidig diametralt underlegne en europeisk motsetning.¹⁰⁴ Hos Hamsun finner vi flere forestillinger om den tidløse orientaleren. På en liten stasjon ute på steppen stopper toget for et møtende tog fra Vladikaukas, og en perser hopper ut av toget for å holde sin andagt.

Han er aldeles gulbrun i ansiktet og har blæksort, glinsende hår og skjæg. [...] Først står han ret op og ned. Han ser fra nu av ikke et menneske av hele den sværm som omgir ham, han stirrer bare på de to stener og er fraværende i bøn. [...] Nu bruser toget fra Vladikaukas forbi os og vort eget lokomotiv signaliserer; men perseren later sig ikke forstyrre. Toget går nok ikke før han er færdig, og går det så var det Allahs vilje det også. Han kaster sig atter til jorden og later småstenene skifte plass, i det hele tat blander han dem nu så uforsvarlig sammen at jeg ikke kan holde rede på dem længer. Nu er han alene ute på marken, alle passagerer har besteget toget. Skynd Dem, mand! tænker jeg. Men perseren tar sig endnu tid til å gjøre nogen bukk og bre hænderne godt ut foran sig. Toget begynner å gå, perseren står et siste øieblik ret op og ned mot solen, - så samler han sine duker, stener og sko sammen og stiger op på toget. (*LÆ*, s. 182-183)

Den reisende observerer at “det var ikke spor av hast i hans bevegelser”. Denne egenskapen står i motsetning til vestliges hastverk når de skal rekke et tog. Men istedenfor å gi uttrykk for at perserens orientalske trekk er underlegne den europeiske motsetning, er det tydelig at den reisende ser opp til perserens egenskaper. Reisefølget og medpassasjerene gir formelig applaus til den stoiske perseren: “Nogen av tilskuerne på platformen mumlet et slags bravo til ham, men den urokkelige muhammedaner ænsrer intet ord fra de 'vantro hunder', han går gravitetisk ind i toget til sin plass.” (*Ibid.*, s. 183) “Gravitetisk” (som i gravitasjon) vitner om et menneske i balanse, likevekt. Ordet signaliserer at perseren lever mer i tråd med sine overbevisninger. Med andre ord framstår han som mer tro mot seg selv enn de vestlige er.

Også det russiske folk orientaliseres ved at det tillegges en rekke egenskaper. Den reisende generaliserer fra de eldre han ser i vertshuset til hele det russiske folk og til hele den russiske litteratur:

Jeg blir lykkelig over at jeg har fundet dette sted; det sitter nogen gode, gamle folk et stykke borte og småprater og spiser og de er ikke meget stygge og hærjede i ansiktet som gamle folk i regelen er, men tværtimot åpne og stærke i ansiktet, og de har alt sit tykke hår. Slaver! tænker jeg og ser på dem, fremtidens folk, verdens seirherrer efter germanerne! I et slikt folk kan en litteratur som den russiske vælde op, grænseløst, himmelstormende, i otte tykke varme væld fra deres otte diktergiganter. Vi andre har nok med i lang tid å prøve å få øie på dem og å nærme os dem. (*LÆ*, s. 173-174)

¹⁰⁴ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 72.

Her bedriver jeget frenologi. Han påstår at det er en sammenheng mellom folkets karakteristiske utseende (mennesker med tykt hår som er åpne og sterke i ansiktet) og folkets stilling. Undertrykkelsen framstilles som årsak til grenseløsheten i den russiske litteratur. Jeget attribuerer trekk ved kulturen til en slags nasjonal folkesjel, en idé som var vanlig i romantikken. Men istedenfor å beskrive russerne som underlegne de vestlige, opphøyer den reisende deres levesett med en elegisk tonalitet. Dermed blir hans skildring av Østens mennesker et alternativ til Said, som skriver at det skjer en polarisering av ulikheten som er ufordelaktig for Østen, og som gjør det vanskelig å møtes på tvers av kulturer.

Fatalismen som fristelse

For jeget representeres den opprinnelige livsformen av fatalismen: “Koranen har skapt en livsbetraktning som det ikke kan holdes møter om og debatteres om, dens mening er én: Lykken er å holde livet ut, siden blir det bedre. Fatalismen.” (LÆ, s. 193) Fatalismen blir i følge Kittang utformet som en livsfilosofisk fristelse i slekt med det narsissistiske behovet for sammenheng med altet.¹⁰⁵ Men samtidig undergraves forsøket på livsfilosofisk stadfestelse på en ironisk måte i beskrivelsen av en hest:

[...] den er mankebrutt, den har store sår og utallige fluer sitter i sårene. Hesten ænsrer intet, den står der mager til det ytterste og henger hodet dypt ned og later fluerne sitte. Den er fuldkommen sløv; jager bort fluerne av den synes den ikke å finde nogen lise derved, den står bare og brænder op i solen og blinker dorsk. Da den er forspændt for en arbeidsvogn venter den vel på sin herre. Det lukter av sårene på den Det er en overlegen hest, en stoisk hest. Ved å gå noen skridt kunde den frelse sig over i skyggen; men den står. Og heller ikke vedkommer det den at fluerne sitter der, så topmålt er dens ødelæggelse nu. (Ibid., s. 260)

Og er det end lande og folkeslag som bekjender sig til andre systemer så vender dog mangt et individ tilbage til fatalismen. Og står på ny foran dens gyldighet. Den er så enkel og så prøvet, den er jærn

Da vi skulde gå sto hesten der fremdeles stoisk i solen. Og lukten av dens sår trak utallige fluer til (Ibid., s. 264)

Kittang skriver at jegets forhold til fatalismen får to stemmer: “Den ironiske verknaden i denne samanstillinga mellom den verkbrotne hesten og fatalismens livsfilosofi, er umogleg å oversjå [...]. På denne måten kjem det til å klinge to røyster i den livsfilosofiske talen om fatalismen: ei stadfestande og ei ironisk undergravande.”¹⁰⁶ Men det kan bli litt snevert å lese om den reisendes forhold til fatalismen uten å trekke inne det kulturkritiske perspektivet. I kraft av å være forfatter uttrykker jeget en rett til å beskrive og vurdere andres livssyn ut ifra

¹⁰⁵ Atle Kittang, *Luft, vind, ingenting*, s. 134.

¹⁰⁶ Loc.cit.

sin egen kulturelle bakgrunn. Fatalismen skildres som noe evig og uforanderlig, en arkaisk livsbetraktning: “den er jærn”. Europa framstilles som mektig og artikulert, mens Asia er beseiret og avleggs. Den reisende føyer seg inn i en tradisjon av vestlige oppdagere, vitenskapsmenn og forfattere som ser sin rett til å beherske Orienten. Det er orientalismens diskurs som muliggjør prosjektet med å skulle si noe av betydning om fatalismen. I tråd med Said er det Europa som gir Orienten stemme.¹⁰⁷ Det er underforstått at jegets måte å se verden på er den riktige. Men utstiller Hamsun fatalismen for leserne for å sette fatalismen som livsfilosofisk fristelse i perspektiv? Jegets kommentarer er både opphøyende og ironisk undergravende. Altså sås det en tvetydighet i utsagnene, og de kan like gjerne understreke den vestliges intoleranse, og dermed bidra til selvrefleksjon, som å utøve makt.

Foreløpige konklusjoner

Eksilet benyttes som en erkjennelsesmåte hos Hamsun. Reisen gjør at jeget kan se det norske og det europeiske i et nytt perspektiv. I tekstene framstilles randsonen som eksil, og reisen til marginaliserte strøk er en kilde til inspirasjon. Samtidig er randsonen et utgangspunkt for å utforske seg selv. Kaukasus skildres som opprinnelsens sted og gir næring til spekulasjoner om menneskets ideelle levesett.

De romantiske skildringene av Russland og Tyrkia representerer den mest rendyrkede formen for orientalisme i reiseskildringene. Som Said påpeker, er orientalismen en tankekonstruksjon med en rekke konnotasjoner. Men den romantiske orientalismen utspiller seg i hovedsak i den reisendes fantasi, og formidler dermed mer om jegets åndsliv i møtet med det ukjente enn om forholdene i Russland og Tyrkia.

Selv om Hamsun har et imaginært bilde av Russland før han reiser, har ikke dette bildet like mange negative konnotasjoner som den tenkte geografien om Asia har. Hamsun bruker inversjon som retorisk strategi i Russland, men først og fremst for å resonere over fristelsen til å beskrive det andre som det egnes motsetning. Dette bidrar til at Hamsuns reiseskildring framstår som et alternativ til Suids framstilling av Vestens tenkte geografi om Østen.

¹⁰⁷ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 3. Orientalisme def. som “the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it”.

Pikaresk tonalitet

Overgangen mellom elegisk og pikaresk tonalitet

Det er en lekenhet i overgangene mellom den elegiske og den pikareske tonaliteten. I *Æventyrland* balanserer hovedsakelig mellom disse to tonalitetene. Overgangene stiller elegisk fantasi/nostalgi opp mot pikareske fakta. Den reisende er i hovedsak vurderende med en pikaresk distanse til det han opplever. Han har mange innslag av skarp ironi og satire i forhold til sin vestlige herkomst og en gjennomgående selvkritisk holdning til sine oppfatninger av det orientalske. Imidlertid er de nostalgiske tilbakeblikkene på hans tid som gjetergutt i barndommens Nordland et typisk eksempel på elegikerens opphøyning av fortida.

Det er særlig i overgangene mellom elegisk og pikaresk tonalitet at det oppstår et spillerom mellom det opplevde og det drømte. Jeg ser imidlertid ikke fakta og fiksjon som motsetninger i tekstene, i og med at den reisende så fritt og ubundet veksler mellom det som er opplevd og det som er drømt, men snarere som variasjoner i forfatterens register av stilarter. Variasjonene vekker leserens nysgjerrighet og åpner for ulike lese måter. Tolkningene blir mangfoldige, og kanskje er det sterke preget av fiksjon en strategi forfatteren bruker for å dra leseren inn i sin tankeverden. Som i Fussells definisjon av god reiselitteratur, inviterer forfatteren leseren med utenlands, men samtidig inn i forfatterens tankeverden og inn i leserens egen tankeverden.¹⁰⁸

Reiseskildringene er rik på overganger mellom pikaresk og elegisk tonalitet. Et eksempel som viser overgangene fra pikaresk til elegisk, og videre fra elegisk til pikaresk tonalitet, er skildringa av folkelivet i Batum, innledet med: “Her er noget sydamerikansk over livet i Batum. Folk kommer ind i hotellets spisesal og er klædt i moderne dragter og silkekjoler og juveler.” (*LÆ*, s. 286) Jeget distanserer seg fra det sydamerikanske med pikareske kommentarer: “Det sydamerikanske fornægter sig heller ikke hos gæsterne her når de skal betale regningen. De lægger gjerne frem en unødigt stor seddel som opvarteren må få værten selv til å veksle. Og de gir store drikkepenge. Og de later vin stå tilbake i flasken og glassene.” (*Ibid.*, s. 287) Ulike nasjonaliteter blir karakterisert ut i fra sin oppførsel på spisesalen: “De to jødedamer lot sin flaske stå halvtomt; de hastet med å komme bort. For derborte ved japanerens bord hadde man ledd og talt høit og det var lite fint. De sendte mange uvillige blikke til den gule mand. Så gikk de ut og steg op i sin vogn som holdt utenfor” (*Loc.cit.*) Etter de fire prikkene skjer det en overgang fra en pikaresk kommentar om tatarenes europeiske klær til en opphøyelse av perserens levesett: “Men inderst inde var de vel tatarer

¹⁰⁸ Paul Fussell, “Travel Books as Literary Phenomena”, s. 204.

allikevel: vi så en dag en muhammedansk gudstjeneste hvor flere slike europæisk klædte herrer deltok i ceremonierne. Men de gamle persere stak dem fullstendig ut med sin fotside kjortel og sin turban.” (Loc.cit.) I overgangen fungerer den pikareske kommentaren som en innledning til den elegiske skildringen av perseren. Perseren har egenskaper den reisende ser opp til: “Han kunde være så høi og rank skjønt han var gammel, og han gik sin gang med vis ro og værdighet skjønt han kunde være godt fillet.” (Loc.cit.) Den reisende følger etter en slik perser hjem. Han blir ærbødig når han ser “oldingen ligge på det bare gulv med sin ene arm under hodet. Det forekom mig å være et hårdt leie for en så gammel mand; men han nøiet sig med det.” (Loc.cit.) Deretter følger en elegisk mening om perserne:

Således ligger de altså hen disse gamle pragtfulde mænd som vi møter nu og da om dagen, tænkte jeg. Det synes jo ikke å være godt for dem, men de finder sig i det og blir gamle i det. Og har de levet sit liv slik at de kan male grøn turban på sin gravstøtte så er det intet, intet som mangler dem mer i deres tilværelse, da har Allah været god imot dem. Og de har ikke menneskerettigheter og stemmeret og fagforeninger. [...] Arme Orienten, vi preussere og amerikanere må beklage dig, må vi! (Ibid., s. 288)

Den avsluttende kommentaren er pikaresk, og undergraver den orientalske mytens elegiske fatalisme. Persernes nøysomme liv etter fatalismens normer stilles opp mot Vestens kravstorhet, der menneskerettigheter og fagforeninger sikrer individets rettigheter. Jeget beklager seg over persernes situasjon, og den pikareske ironien i kommentaren synliggjør jegets mismot. I følge Kittang kan ikke ironien skjule den tonen av vedmod og desillusjon som ligger over episoden.

Som den verkbrotne hesten, symboliserer den gamle perseren [...] fatalismens vrengebilete, ein negativ av myten, og dermed ikkje eit bilete som eg’et nostalgisk kan identifisere seg med. Såleis er det ikkje Orientens gåte eg’et trengjer inn til bak det ytre skinet av verdig ro. Det er bortimot eit saknets tilvære, som menneska 'finder seg i' og 'blir gamle i', utan lengt og utan begjær, i naiv tillit til Allahs visdom.¹⁰⁹

Men man kan også forstå det som at bevegelsen i tonalitet setter det pikareske forholdet til Orienten i et elegisk perspektiv. Den reisende forventer at perserne skal bære preg av et liv i armod, men blir full av beundring fordi de utstråler verdighet og er fornøyde hvis de får grøn turban på gravstøtta. Hamsuns tankeverden påvirker synet på det faktisk opplevde, på samme måte som Said mener at den imaginære geografi farger opplevelsen. Det er likevel flest bevegelser fra det opplevde og inn i tankeverden, i og med at flere kapitler ender med jegets betraktninger og fantasier. Vekslingene mellom den pikareske og den elegiske tonaliteten inngår i en lek med perspektiver.

¹⁰⁹ Atle Kittang, *Luft, Vind, Ingenting*, s. 138.

Noen digresjoner viser at jegets fantasier med elegisk tonalitet kan inneholde sprang over i pikaresk tonalitet midt i hans urealistiske innfall. Dette skjer i episoden der jeget får en idé om å starte en kvinnebevegelse i Kaukasus ved å skrive et dikt til gjeterens yndlingshustru. Han er langt inne i sin egen fiksjon (*IÆ*, 218-221), og kommer i tvil om hyrden prøver å lokke ham inn i en felle ved å vise ham vei inn i et hus:

Jeg leverte indlæg for og imot, og endog denne tilstand av ubeslutsomhet måtte jeg tilgi mig selv under så vanskelige forhold. Den har forresten ofte frastøtt mig denne fule og firkantede bestemthet; litt svakhet, litt vankelmot som ikke var andet enn finfølelse gjorde det virkelig behageligere for menneskene å leve med hverandre. (*Ibid.*, s. 221)

Med dette “forresten” bakes det inn en pikaresk refleksjon om menneskers beslutsomhet i den elegiske fantasien. Den reisende spinner så videre på drømmen, og ser for seg at hans innbilte eventyr med den skjønne kunne ha resultert i at: “I den selvsamme stjernemat lover hun mig å begynde en kvindebevægelse i Kaukasien.” (*Ibid.*, s. 222) På samme tid som tekstene spiller på en forventning om ei orientalistisk skildring av svimlende opplevelser, brytes denne forventninga ved at de pikareske kommentarene gir en motvekt til elegien, og dermed gjør det tydelig at deler av handlinga foregår i jegets fantasi. Jeget gir seg ikke engang ut for å ha opplevd de mest eksotiske hendelsene.

Når Hamsun gir ut et verk som tilsynelatende er biografisk og signerer med sitt navn, påstår han at innholdet er i overensstemmelse med begivenhetene i hans liv. I og med at fortellinga i reiseskildringer påstår å være sann/gyldig ved å referere til faktiske hendelser, og at det dermed skapes en forbindelse mellom reiseberetterens autentiske opplevelse av reisen og sannheten om reisens ytre miljø, kan det oppstå et forventningsbrudd når undertittelen i den første utgaven av *I Æventyrland*, “oplevet og drømt i Kaukasien”, vektlegger det som er oppdiktet. Det oppdiktete er også den reisendes autentiske opplevelse av noe, men det blir ikke utgitt for å være sant. Leseren etterlates i tvil både om hensikten er å formidle noe av sannhetsverdi knyttet til reisens ytre miljø, og om hva som eventuelt er opplevd og hva som er drømt. Hamsuns reiseskildring framstår som en fortolkning av selvet, på samme måte som Starobinski mener at all selvbiografisk tekst, selv ren fortelling, er fortolkning av selvet.

Atle Kittang ser motsetninga mellom fantasi og nostalgi som den fundamentale konflikten i Hamsuns tekstunivers generelt¹¹⁰, inkludert i *I Æventyrland* og “Under halvmånen”. Han skriver at det at *I Æventyrland* inneholder både det opplevde og det drømte “[...] betyr at boka ikkje berre stilistisk, men òg tematisk byggjer opp eit samspill mellom

¹¹⁰ *Ibid.*, s. 140.

røyndom og fantasi, som gjer ei enkel biografisk lesning av teksten utilstrekkeleg.”¹¹¹ Men vil en analyse av hva som er fakta og hva som er fiksjon i Hamsuns reiseskildringer gi noe fruktbart resultat? Man kan diskutere hva som er fakta og hva som er fiksjon, men jeg mener at denne aktiviteten vil være uten ende, og uten noe resultat.

Elisabeth Oxfeldt skriver i “Orientalske reiseskildringer” at “Rejseskildringen er i sig selv en genre der altid befinder sig i en gråzone mellem fakta og fiktion, og det er en genre der ved at repræsentere en grundlæggende epistemologisk usikkerhed kan appellere spesielt til den moderne leser og skribent.”¹¹² Forventningsbruddet som oppstår når leseren møter en såpass stor andel fiksjon i en per definisjon selvbiografisk og autentisk tekst, samt den stadige usikkerheten om hva som er opplevd og hva som er drømt, understreker den epistemologiske usikkerheten i reiseskildringene. I overgangen mellom den elegiske og den pikareske tonaliteten får den epistemologiske usikkerheten uttrykk i form av en leken ironi.

Ironi

Ironi kan oppfattes som grunnlaget for den pikareske tonaliteten. Hamsuns bruk av ironi er en del av hans strategi for å framstille jeget i tekstene, og kan si noe om forfatterens prosjekt overfor leseren. Cleanth Brooks skriver i essayet “Irony as a principle of structure” i *Literary Opinion in America* (1968) at det er kontekstens påtrykk på utsagn som gjør dem ironiske: “Now the *obvious* warping of a statement by the context we characterize as “ironical”. To take the simplest instance, we say “this is a fine state of affairs,” and in certain contexts the statement means quite the opposite of what it purports to say literally.”¹¹³ Det vi kaller “ironisk”, er altså kontekstens fordreining av en mening. Brooks ser sarkasme som den mest åpenbare form for ironi, og påpeker at kontekstens modifierende innvirkning kan være av stor betydning selv om den ikke på langt nær gir en sarkastisk omsnuing, og selv om den ikke framheves ved hjelp av tonelaget. Den ironiske tonen kan oppstå på grunn av en godt gjennomtenkt disponering av konteksten.¹¹⁴

Brooks hevder at langt mer poesi enn man normalt ville tro, er ironisk. Han mener at ironi omfatter en lang rekke forskjellige arter: tragisk ironi, selvironi, leken ironi, ertende og skjelmisk ironi osv.¹¹⁵ Ethvert utsagn som finnes i et dikt, er utsatt for kontekstens påtrykk:

¹¹¹ Ibid., s. 125.

¹¹² Elisabeth Oxfeldt, “Orientalske reiseskildringer” i *Den litterære Hamsun*, red. Ståle Dingstad, Fagbokforlaget, Bergen 2005, s. 105.

¹¹³ Cleanth Brooks, “Irony as a Principle of Structure” i *Literary Opinion in America* vol. II, red. Morton Dauwen Zabel, Harper & Row Publishers Inc., New York 1968, s. 730.

¹¹⁴ Loc.cit.

¹¹⁵ Ibid., s. 731.

“That is, any 'statement' made in the poem bears the pressure of the context and has its meaning modified by the context.”¹¹⁶ Brooks’ utsagn om ironi i poesi kan gjelde for reiseskildringer også. Brooks beskriver helhetens trykk på delene i et dikt ved å sammenlikne diktet med et lite drama, og skriver at totaleffekten gir seg av dramaets samtlige elementer, og i likhet med det gode drama inneholder ikke diktet noen overflødige bevegelser og ingen overflødige deler: “In other words, the statements made—including those which appear to be philosophical generalizations—are to be read as if they were speeches in a drama. Their relevance, their propriety, their rhetorical force, even their meaning, cannot be divorced from the context in which they are imbedded.”¹¹⁷ Han mener at diktets forskjellige deler er forbundet med hverandre, og indirekte med diktets totale tema. Hvert ledds mening blir modifisert av konteksten. Kontekstens innvirkning på enkeltdelen kan betraktes som at enkeltdelen modifiseres av det påtrykk konteksten utøver på den.

Reiseskildringer er generelt sett kjent for å være en mer utflytende sjanger. Men man kan strengt talt ikke si at noe kan fjernes fra teksten eller kunstverket uten at resultatet ville bli annerledes. I *I Æventyrland* og “Under halvmånen” tar forfatteren mange avstikkere og omveier i framstillinga. Tekstene inneholder digresjoner som kanskje er unødvendige i en mer enhetlig handling, jamfør handlingens enhet som et av det klassiske dramaets kjennetegn. Men konteksten legger likevel trykk på utsagn i reiseskildringene, for et utsagn kan ikke *ikke* være i en kontekst, i tråd med Brooks essay. Brooks’ tese om at hvert enkelt ledds mening modifiseres ved at det som sies, sies i en bestemt situasjon, og av en bestemt dramatisk karakter¹¹⁸ kan derfor være relevant for hvordan man tolker ironien i tekstene. Selv om “det som sies” kan virke mindre avgjørende for handlinga, modifiseres både de elementære delene av fortellinga og digresjonene av det påtrykk konteksten utøver på dem. Det er nettopp kontekstens påtrykk på enkeltdelene som gjør en rekke framstillinger ironiske. Enten det er forfatterens intensjon eller ei, blir f. eks. de få påminnelsene om jegets ikke navngitte “reisefølge” tragikomiske fordi jeget tross alt reiser sammen med sin kone hele veien. Hun framstilles først og fremst som et hinder for jegets opplevelseslyst.

Hamsun yter motstand mot den reiselitterære tradisjonens strategier for å framstille Orienten ved at orientaliseringa foregår i en ironisk livsmodus. Når han kommer til Tyrkia, gjør han narr av den oppdagelsesreisende helteskikkelse ved å være selvironisk:

¹¹⁶ Loc.cit.

¹¹⁷ Loc.cit.

¹¹⁸ Ibid., s. 730.

Er det ikke også temmelig godt gjort å stå med sin fot i selve Tyrkiet? tænker jeg videre. Det er ikke alle som har vist dette mot. Tyrken spiser ikke mennesker mer, neivel. Men tør nogen påstå at han er tandløs? Har nogen anden norsk forfatter våget sig hit til dette land? Goethe reiste engang fra Weimar til Italien; men besøkte han Tyrkiet?

Kortsagt, det er temmelig godt gjort. ("Uh", s. 256)

Hamsun morer seg over de tradisjonelle framstillingene av den vestlige mann i møte med fryktingytende orientaler. Han gjør narr av Italia som eksotisk reisemål for romantikkens dannelsesreiser. De selvtilfredse kommentarene om at "det er temmelig godt gjort" gir en tydelig ironisk virkning. Han utstiller den heroiske, ensomme oppdageren i kannibalenes land, og tar oppgjør med bildet Vesten har av den orientreisende.

Hamsun er selvironisk til vestlige vaner. I Konstantinopel henter en tjener små sukkerbrød til frokost, noe som utløser følgende kommentar: "Ak, han kjender ikke vore nordiske fornødenheter! Hit med okselåret!" ("Uh", s. 266) Han bruker ironi som strategi for å framstille seg som anti-turist. Reisefølget forsøker f. eks. å utforske Konstantinopel på egen hånd, men innhentes av føreren. Dette utløser ironiserende kommentarer: "Ute på gaten dukker pludselig hotelmanden op og vil være vor fører. Den flinke mand har savnet os i hotellet og han beslutter å snuse os op i Konstantinopel by, koste hvad det vil, på det at vi ikke skal gå glip av hans tjeneste." (Ibid., s. 267) Ironien i at de reisende ikke slipper unna føreren forsterkes når de reisende vil til et tyrkisk mathus for å spise, men føreren i stedet tar dem med til et "kjedelig spiseetablissement i europæisk stil med opvartere i smoking med atlaskkrave." (Ibid., s. 269-270) Etterpå forsøker de igjen å bli kvitt føreren, men han tar dem med til basaren. De vil ikke kjøpe noe, men "den samvittighetsløse mand står ikke på mit parti. Vi befinder os utenfor et smykkeverksted. Føreren ser ulykkelig ut, der er så hjærtens tilfeldig han er stanset her." (Ibid., s. 270) Eksemplene viser hvordan utsagnene får sin betydning modifisert av konteksten. Den reisendes mislykkede forsøk på å slippe unna føreren blir komiske fordi han er svært utilpass når friheten begrenses.

Jegets pikareske ironi nyanserer og modifierer Suids påstander om hvordan den vestlige reisende orientaliserer det fremmede. Den reisende kommenterer samtalene med menneskene han møter, med ironi. Den pikareske selvironien er tydelig når den reisende forhandler om prisen på piper på basaren i Konstantinopel:

Her er nu piper av rosentræ som røken skal ta smak av før den kommer fet og fyldig i munden. Men dette er ikke de fornemste. Her er piper med lerhode og stivt rør, – dette tror man kanskje er de simpleste. Se på dette lerhode: det er av en bestemt sort ler, det stammer fra Hassan i Findeklis værksted, og samme Hassan er en trollmand i lerhoder. Se på røret: er det ikke jasmintræ fra Brussa med den fløielsagtige bark? I denne pipe røkes tobak fra Jenidsje Vardar og den heter på Tyrkisk Ala Göbek. Intet, intet vet I vesterlændere! [...] O, I begyndere i fåget, I lave og temmelig uoplyste barbarer, det er ikke bare å røke væk og bare idelig røke. ("Uh", s. 289)

Jeget er her ironisk, både til sine egne forhastede slutninger basert på pipenes utseende, og til selgernes argumentasjon for å få solgt varene sine. Han resonnerer over at folk fra Vesten ikke forstår det ukjente fordi de er uvitende om piperøykingens detaljer. Det skapes en pikaresk distanse til jegets bakgrunn som vestlig, uopplyst barbar. Ironien forsterkes når jeget mistenker at den greske føreren får procenter av salget ved at “alle hotelførere har inntægter av de ofre de leer omkring i basaren; ved hver handel har de procenter” (ibid., s. 288), men likevel ender med å kjøpe en flott pipe han har forhandlet om prisen på:

Stop nu litt! sier jeg og hindrer dem fra å lukke skrinet.
Hvorfor skal de stoppe? spør min reisekamerat forundret.
Det har vel ikke slik hast, svarer jeg. Det var en riktig vakker pipe.
Ja, men tyve tusen dukater!

Nå, det blir nu bare tredjeparten, svarer jeg atter. Og i det hele tat anstod pipen mig. Læg den forsigtig ned, befalte jeg. Lat den bero her sålænge. Jeg er ikke av dem som viker tilbake for en uttælling når det virkelig gjælder (Ibid., s. 290)

Jeget presenteres som en bedreviter. Han ironiserer først over konas svakhet for selgerens triks, men går til slutt i de samme fellene selv. Han modifierer deretter de forutinntatte meningene han tidligere har gjort seg opp: “Har jeg ment at basaren ikke er et æventyr så har jeg ment feil! tænker jeg idet vi går bort fra pipehandleren.” (Loc.cit.) Hamsun problematiserer sin rolle som vestlig reisende ved å poengtere at de vestlige med ett er barbarene. Dermed unngår han til en viss grad å kolonisere den virkeligheten han beskriver.

Den pikareske ironien byr på to alternativer. Enten skildres emnene med en leken ironi, som i fantasien om gjeterens harem i Kaukasusfjellene. Ellers kontrasteres den lekne ironien av en kritisk undergravende ironi. Et eksempel på jegets kritisk undergravende ironi er når han skal heve penger i banken i Tifilis, og oppdager at bankens direktør er den europeiserte tataren som narrer de reisende på toget:

Mens jeg står ved luken har jeg skutt hatten bak i nakken for varmens skyld.

Da kommer det bud om fra direktørens bord at jeg skal ta hatten av. Jeg ser over til den lille tatar som sender mig dette bud, – det er Gud hjelpe mig den samme mand som har narret mig op i stry med emiren av Bokhara. (LÆ, s. 280)

Den reisende lar seg imidlertid ikke vippe av pinnen: “For å lokke direktøren bort til mig tar jeg hatten ironisk dypt av for ham og sætter den atter på. Og jeg veivet endog nogen ganger nede ved gulvet for å markere hvor dypt jeg hilste.” (Ibid., s. 281) Jeget overdriver den formelle gesten for å oppnå det han vil. Han utsetter seg for fare, men lykkes i å få oppmerksomheten: “Hadde jeg ikke set at han var en revolver i lommen? Torde jeg motstå en

slik mand? Men allerede da han begynte å nærme sig mig gik han ikke længer så fast, og da han kom helt bort til mig sa han ganske medgjørlig at det var skik og bruk å ta hatten av når man kom ind i et hus.” (Loc.cit.) Opplevelsen kumulerer i en side med kritikk av bankenes “høiheter og dikkedarer” og “naraktigheter”. (Ibid., s. 281-282) Bankdirektørens overlegne holdning begrunnes med at han er påvirket av den europeiske moral:

Han hadde vel også lært i en eller anden europæisk bankforretning at man skal være høi og stam i en bankforretning. En bank er ingen bod; bukk dig her! Gud må vite hvorledes denne høihet først er opståt; den må vel komme av underdanigheten overfor pengene, gullet. (Ibid., s. 281)

Jeget tar oppgjør med den “europeiske demoralisation” (loc.cit.) med en pikaresk, undergravende tone. Den pikareske tonaliteten gir uansett type ironi en gjennomgående distanse til det opplevde.

Den reisende oppfatter fremmede kulturer med en ironisk distanse til sine egne slutninger. Melberg skriver om hvordan man oppfatter det fremmede ved å referere til den franske filologen François Hartogs verk *Le miroir d’Hérodote. Essai sur la représentation de l’autre*. Herodot var opptatt av å oversette det som virket annerledes (l’alterité) til det kjente, det egne. Hartog døper Herodots normalstrategi inversjon, en retorisk strategi der det fremmede presenteres som det egnes motsetning.¹¹⁹ Den retoriske strategien inversjon finnes også i *I Æventyrland* og “Under halvmånen”. I silkebasaren i Konstantinopel blir jeget overveldet av å se på alle de eksotiske varene fra Østen og av konas innkjøp. Han forsøker å få konas oppmerksomhet ved å flørte med haremsdamene, men blir oversett av kona og avvist i sine tilnærminger til damene. Han synker sammen på divanen, drikker mokka og ironiserer over forskjellen mellom de tyrkiske og de norske damene:

Jeg strakte sørgmodig fingeren i veiret til de to skjønheter som jeg nu hadde hat litt å gjøre med og sa: Jeg kunde ha tat jær med til Europa og lært jær op i pianospil og stemmeret og forfatterskap. I foretrækker å henflagre jærs dager i basaren istedetfor å ha post på et kontor eller bestyre en skole, ser I forskjellen? Ligger I ikke også late og galne på jærs divaner og later zigøinersker fra gaten komme og danse for jær? Er det kjærnesundhet i slikt? O, I brune hanim og odalisker, I vil tilslut lægge Tyrkiet øde. I driver livet på divanen og i basaren så vidt at I en vakker dag ikke længer kan være mødre. I vil ikke duge til det. Hvorledes kan I duge dertil når I ikke vil hævde jærs menneskeverd og gå med askeposer i lommen å kaste en fræk efendi i ansigtet! Hvorledes kan I duge dertil når I ikke vil øve alskens smågutdrætter og skræve i skibakkerne trindt omkring i jærs fædreland! Hanim og odalisker, I vil lægge Tyrkiet øde (“Uh”, s. 295)

Den fremmede kulturen framstilles her som en inversjon av den egne kulturen. Europeiske og norske verdier, som stemmerett, kjernesunnhet, menneskeverd og kvinnes krav om å drive idrett på likt grunnlag som menn, er basis for forståelsen. De tyrkiske damene presenteres som

¹¹⁹ Arne Melberg, *Å reise og skrive*, s. 25-26.

norske kvinners motsetning. Men Hamsuns ironi rammer samtidens norske kvinneidealer i større grad enn de tyrkiske kvinneidealene. Hamsun framsetter en kritikk mot Vestens moderne kvinnesyn, der kvinnefrigjøring tolkes som at kvinner bør få samme rettigheter og muligheter som menn. Dermed får inversjonen i Hamsuns reiseskildring en modernistisk drakt der bruken av analogier til egen kultur like mye er gjenstand for ironiserende selvrefleksjon som en strategi for å framstille det egnes motsetning.

Hamsuns bruk av ironi minner om funnene i Pratts analyse av kvinnelige reiseskildrere. Pratt skriver at “women protagonists tend to produce ironic reversals when they turn up in the contact zone”. Hun gjør følgende funn hos Mary Kingsley: “Through irony and inversion, she builds her own meaning-making apparatus out of the raw materials of the monarchic male discourse of domination and intervention”.¹²⁰ Hamsuns jeg forsyner seg på liknende måte av råstoffet fra den monarkiske, mannlige diskurs, og bygger opp en egen, meningsskapende diskurs. Hans originalitet får stor plass, som i Saids tredje kategori av reiseskildringer. Resultatet hos Pratt er “a monarchic female voice that asserts its own kind of mastery even as it denies domination and parodies power”.¹²¹ På samme måte benekter Hamsuns reisende sin dominans og parodierer makten. Jeget har dermed, i Pratts terminologi, en feminin stemme i tekstene. Kvinnene i Pratts analyser framstår som pikareske i sitt forhold til det opplevde fordi de bruker humor og selvironi i skildringene, hvis “tale is thoroughly compelling, its complexities irresistible, as they often seem to be wherever women protagonists appear in the lore of the colonial frontier.”¹²² Ironien kan være en strategi for å kamuflere sin fordomsfullhet i møtet med fremmede kulturer, en måte jeget sikrer sin uskyldighet på i samme øyeblikk som han bekrefter det europeiske hegemoni.¹²³ Men jeg oppfatter det som om Hamsuns reisende, med den lekne, pikareske ironien, oppfordrer og provoserer leseren til å revurdere egne fordommer snarere enn å innta en bestemt holdning til det beskrevne miljøet i reiseskildringene.

Parodi

I Æventyrland og “Under halvmånen” er ikke en parodi på én reiseskildring, men en *parodi på sjangeren reiseskildring*. Gérard Genette definerer i *Palimpsestes. La littérature au second degré* parodi ved å vise til ordets etymologi: “*ôdè*, c’est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d’où *parôdia*, ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter

¹²⁰ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s.213.

¹²¹ Loc.cit.

¹²² Ibid., s. 22-23.

¹²³ Jf. Mary Louise Pratts “anti-conquest”, *ibid.*, s. 7.

faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie.”¹²⁴ I Hamsuns reiseskildring består forandringa, transponeringa, av at forfatteren dementerer sitt eget forsøk på å skrive en romantisk, svulmende reiseskildring fra det eksotiske utland. Det blir samtidig klart at tekstene ikke er et forsøk på en virkelighetsnær rapport skrevet etter realismens ideal. Det er særlig det modernistiske, selvreflekterende jeg i tekstene, samt fantasiens åpenbare rolle i fortellinga, som bryter med sjangeren reiseskildring før 1900. Parodien oppstår i en lek med perspektiver i vekslinga mellom romantiske, elegiske skildringer og en pikaresk latterliggjøring av disse. Dette ser vi et eksempel på når reisefølget nærmer seg Konstantinopel i båt: “Vi damper sagte frem og ser allerede Konstantinopel langt forut. Det begynner med at vi ser et par av stormagternes gesandtskapshoteller som dominerer ved sin frie beliggenhet og virker hæslig ved sin grove størrelse og sin kasernestil. Så ser vi minareterne.” (“Uh”, s. 261) Etter den innledende, pikareske kommentaren til europeiske fremmedlegemer i Konstantinopels østlighet, går skildringa over i den rene elegi:

Der hvor de tre vande Marmorasjøen, Det gylne horn og Borporus møtes, der ligger Trydiets hovedstad. En slik bytomt er uten make i verden, de naturskjønne hauger på vegge sider og vandene nedenunder; byen ligger i to verdensdele. Konstantinopel har ikke Moskvas farverikdom, den har ikke det grønne, det gylne og det røde på sine kupler; men den har noget som Moskva ikke har: de hvite minareter mot himlen.

Det blir mere og mere livlig på vandet, hundreder av båter og fartøier jager frem og tilbake og gjør det ufremkommelig for os. Matroserne er i lange klædebon, nogen i blodrød fez, andre i turban, alle med brunt ansig og ørnenæse. Disse langkjodete mænd passer til den østerlandske kystbark, intet kunde være annerledes, formen på skroget og på riggen og menneskenes sækkeagtige dragt er altsammen så prægtig hinsides nutiden. Det får ens dovne vesterlandske fantasi til atter å spille. (Ibid., s. 261-262)

Den siste kommentaren parodierer den orientalistiske skildringa. Setninga uttrykker at det er den dovne, vestlige tenkning som gjør at jeget henfaller til fantasi-bildet av Orienten. Jeget er tydeligvis ikke stolt over at han orientaliserer det ukjente. De pikareske kommentarene omkranser opphøyelsen av Orienten som et tablå der menneskene nærmest går i ett med båtene og naturen i et tidløst “hinsides nutiden”. I tråd med Genettes definisjon av parodi skaper Hamsun en pikaresk tone i tekstene som synger ved siden av, kontrapunktisk, eller i en annen toneart enn den elegiske. Dermed forandrer han den elegiske, og i andre tilfeller den polemiske, melodien.

¹²⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, s. 17. I den engelske oversettelsen av *Palimpsests. Literature in the Second Degree* er definisjonen oversatt med: “*ode*, that is the chant; *para*, “along”, “beside.” *Parodein*, whence *parodia*, would (therefore?) mean singing beside: that is, singing off key; or singing in another voice – in counterpoint; or again, singing in another key – deforming, therefore, or *transposing* a melody.”

Den reisende er stadig selvironisk i forhold til hvordan han oppfatter det fremmede. Jeget kan oppfattes som en *parodi på Hamsun som reisende*. Jeget har fordommer mot orientalernes uredelighet. I møtet med teologistudentene i Sofiamoskeen vurderer jeget tilbøyeligheten til å falle hen til forutinntatte holdninger. De reisende blir først imponert over studentenes flittighet. Men de kan ikke tro at teologistudentene er så flittige som de gir inntrykk av: “Da vi fik en mistanke om at de sat og gjorde sig til og var fraværende i koranstudiet fordi de visste at her var fremmede tilstede fik vi vor fører til å bli hvor han var og listet os sagte tilbake til en og anden student for å iagttå ham i smug.” (“Uh”, s. 268) Forventninga om å bli lurt blir gjort til skamme. De prøver å distrahere studentene i den intense lesninga, men oppdager at de tar feil da studentene virker uforstyrret av forsøkene på å avsløre dem: “Men alle læste. De læste uten stans, duvende med kroppen frem og tilbake som børn som lærer lekse.” (Loc.cit.) De betrakter en ung mann som ikke tar notis av dem fordi han er helt oppslukt av lesninga. Jeget prøver å bortforklare studentens vedvarende blikk, og forventer igjen å bli lurt: “Det er kanskje det krydsende lys her i moskéen som gjør at han ikke kan se os, tænker vi i vor sluhet. Og vi undersøker dette; en av os går op til den unge mand, mens den andre blir stående.” Men han skjønner til slutt at lyset er godt og at de følgelig ikke blir narret: “Men vi hadde tænkt feil, lyset var det bedste.” (Loc.cit.) Etter all merkelig oppførsel og nødvendig ettertanke må reisefølget innse at de, i iveren etter å avsløre humbugen, misforstår teologistudentene. Den reisende har evnen til å innrømme at han har tenkt feil. Han må justere sine forutinntatte holdninger, ofte til fordel for dem han møter. Hamsun velger å synliggjøre hvordan forventningen om humbug styrer forståelsen av det ukjente, og parodierer slik seg selv som reisende.

Et annet eksempel på at Hamsun utstiller seg selv som reisende på en parodisk måte, er i skildringa av møtet med en persisk dervisj. Jeget prøver nok en gang å avsløre humbugen:

Jeg skulde jo være så flink å forstå mig på det og da jeg hadde mistanke til ham blåste jeg litt hånsk til hans simulerende galskap og gikk bort uten å gi ham noget. Men da jeg så at han slet ikke sendte mig noget misfornøiet blikk herfor, hva jeg hadde ventet, blev jeg mindre sikker og vendte om og gav ham litt. Spilte denne mand så spilte han overlegent. Men det var nu dette med fotografiet hvor han syntes å stå og ta sig ut. Og dette med hans stive hypnotiske øine som jeg syntes han skapte litt til. Og dette med den opmærksomhet han syntes å vente fordi han var gal. (IÆ, s. 289)

Den reisende er mistenksom til den gales hensikter. Mens jeget viser grenseløs beundring for den ranke, gamle perseren som hviler på det harde stengulvet, stoler han ikke på at den gale gir et sannferdig inntrykk. Om den gale tenker han: “Det var denne mand jeg vilde ha iagttat når han gikk op trappen i sit skur og la sig i enerum ...” (Loc.cit.) Jeget utvikler forståelsen ved å følge etter personer og ved å moderere forventningene sine. Samtidig sier intuisjonen

ham at den gale spiller ham et puss, tross den overbevisende opptreden. Parodien understreker jegets epistemologiske usikkerhet. Ingen ting kan tas for gitt, men må undersøkes og utdypes. Parodien kan oppfattes som en strategi for å framstille det ukjente med en viss distanse, samtidig som Hamsun gjør framstillinga av seg selv som vestlig reisende festlig å lese for sitt nordiske publikum.

Videre kan jeget i tekstene oppfattes som en *parodi på Hamsun som reiseskildrer*. Robert Ferguson vektlegger distansen Hamsun har til sin rolle som reiseskildrer: “One of the joys of the book is Hamsun’s absolute refusal to take himself seriously as a ‘travel writer’.”¹²⁵ Hamsun prøver riktignok å bygge opp sin autoritet som reiseskildrer ved å vise til sin etablerte rolle som kunstner i Norge. Han har nemlig mottatt statsstipend for å reise og skrive: “Jeg skal med statsstipendium gjøre en reise til Kaukasien, til Orienten, Persien, Tyrkiet.” (*IÆ*, s. 165) Og han skryter av at han er bereist: Han skriver at han har vært i fire verdensdeler (ibid., s. 169), selv om Hamsun egentlig bare hadde vært i tre verdensdeler, og bare i to på det tidspunkt i reisen kommentaren faller.¹²⁶ Men han sår samtidig tvil ved sin autoritet. Episoden der den reisende besøker Alfred Nobels oljeraffineri i Baku er et treffende eksempel på at forfatteren gjør narr av seg selv som formidler. Den reisende får ikke lov til å ta notater av sikkerhetsmessige årsaker, og holder derfor notatblokken skjult bak ryggen mens han skriver:

Ingeniøren gav mig oplysninger om alt. Men da jeg vilde notere bad han mig venligen om å la dette være. Han visste ikke om hans chefer vilde synes om det. Jeg undlot da å skrive i alles påsyn, men jeg holdt boken bakpå ryggen og skrev. Men dette var et vanskelig arbeide og gik meget langsomt, jeg gik glip av en hel del svar på mine spørsmål fordi jeg ikke kunde notere fort nok. Og desuten blev bokstaverne umulige, de likner i sin urimelighet tegnene i den skrivekyndiges bøker i Tifilis. Til syvende og sist måtte jeg være så kortfattet at jeg er uforståelig av den grund. (*IÆ*, s. 268-269)

Da han kommer hjem, oppdager han at han har skrevet ordene hulter til bulter, og man kan lese om hans forsøk på å tyde de krøkkete notatene: “Hvad betyr for eksempel følgende sætning: 261 dampkjedler? Ikke vet jeg det.”, og “En anden sætning i mine notater lyder så: 13 sorter i glas indigofarge. [...] Lat mig bekjende at jeg tror det er noget galt med mine notater. Linjerne går så op og ned at det skjærer mig i hjertet å se på dem og jeg tror at indigofargen er kommet ind i en gal linje.” (Ibid., s. 269) Leseren får være med på studiet av dagboka, og får innsikt i distansen mellom opplevelsen og den endelige skidringa: “Da var det at jeg vikle nogen meter bakover gulvet og ikke kunde holde linjerne i min dagbok. / Men ingeniøren vedblev å forklare mig alt om naftaen. [...] Da var det at jeg skrev indigofarge hvorsomhelst jeg kunde træffe det i min bok og traf en gal linje.” (Ibid., s. 269-270) Ved å

¹²⁵ Robert Ferguson, *Enigma: The life of Knut Hamsun*, Hutchinson, London 1987, s. 185.

¹²⁶ Henning Howlid Wærp, “Knut Hamsun som reiseskildrer: *I Æventyrland*”, s. 246.

utstille seg selv som en observatør med begrenset hukommelse og begrensede midler for å få med seg alt, understrekes jegets vurderende holdning til sin egen rolle som formidler av det fremmede. Dessuten oppfordres leseren til å vurdere den reisendes framstillinger med et kritisk blikk. Forfatteren trekker leserne inn i sin forståelseshorisont, forfører på en måte leserne, for så å utfordre dem ved å komme med filosofiske poeng: Man bør ikke falle for fristelsen å overforenkle det opplevde, eller benytte seg av sine fordommer i for stor grad, for da ender man opp med å bedra seg selv.

Illusjon og desillusjon

I tekstene er det et spill mellom illusjon og desillusjon. Et eksempel på dette spillet er når den reisende søler stearin på trøya, og fãnytted ber om hjelp fra togpersonalet. I stedet får han hjelp av en medpassasjer som begynner å gni på flekken: “Om litt begynner stearinen å forsvinde. Jeg ser til min forundring at det er en fagmand jeg har for mig og at den hvite vei på min trøie tilslut er aldeles forsvundet.” (*IÆ*, s. 189) Men dette viser seg å være en illusjon: “Om et par timer blir det koldt og vi lukker endog vinduerne. Da er det at stearinflekken på min trøie kommer igjen. Kulden gjør den atter synlig. Min fagmand var altså allikevel en fuser, en øienforblænder.” (*Ibid.*, s. 191) Han antar at mannen er en fagmann på for lite erfaringsgrunnlag, og må modifisere dette. Når han ser togbetjenten igjen på en stasjon, prøver han nok en gang å be om hjelp. Han tror igjen at han gjør seg forstått: “Nu springer han efter væskerne og de varme strykejærn, tænker jeg. Hvad han sa forstod jeg ikke, men det var vel at han skulle være tilbake om et øieblik, hr. greve! Og jeg ventet. Lokomotivet drak, pep og begyndte å gå, - så kunde jeg ikke vente længer” (*IÆ*, s. 183) Antagelsen om at han endelig får hjelp, brytes. Den reisende prøver så godt han kan å trekke slutninger ut fra den flertydige og ukjente informasjonen, og må stadig endre syn. Viljen til å endre perspektiv gjør at han framstår som en person med stor selvinnstikk.

Den observante reisende opplever flere overraskende sammenfall som gir næring til nysgjerrigheten hans, og som ofte akkompagneres av en pikaresk, vurderende tone som gir distanse til opplevelsen. Reisefølget er vitne til en mystisk romanse på togferden fra St. Petersburg og videre innover i Russland: “På stationen traf vi til vor forundring atter sammen med damen med de mange brillianter på fingrene. Hun skulde med samme tog. Dette underlige træf skulde få en slags forklaring langt inde i de danske kosakkers land.” (*IÆ*, s. 173) Jeget får innsikt i damens forehavende etter hvert som han følger henne på reisen. Forfatteren benytter seg av frampek når han skriver at det underlige møtet “skulde få” en slags

forklaring, og fortsetter framstillinga i presens: “Den unge nationalgardist er også med, han har slått seg sammen med damen, de taler sammen og ser på hverandre med henrykte øine. [...] Jeg kan ikke forstå at disse to mennesker er blitt uadskillelige, de har endog sin egen lille kupé sammen som ingen fremmed betræder.” (Ibid., s. 175) Jeget tror at de må være et nygift par: “De måtte vel være mand og kone, nygifte, som har ligget over i Moskva for lysts skyld.” Imidlertid får han ikke oppførselen deres til å passe inn i denne hypotesen: “Men på Jærnbanestationen i St. Petersburg syntes de ikke å kjende hverandre. Og deres tjenere kom ikke i samme følge til stationen.” (Ibid., s.176) Ved at Hamsun stiller ut hvordan den reisende resonnerer seg fram til sammenhenger får leseren ta del i hypotesedanningsprosessen og skape egne antakelser.

Leseren følger skildringene av hva reisefølget ser og opplever på toget, fram til toget stopper i byen Voronesj, og forfatteren fletter inn en lang digresjon om dikteren Alexej Vasilievitsj Kolzov. Spenninga som oppstår i beskrivelsen av den hemmelige romansen vekker leserens nysgjerrighet og skaper driv i lesninga. I Voronesj får den reisende bekreftet antakelsen om at paret er nygifte: “Nationalgardisten og damen med brilliantringene har åpnet sin dør for varmen. Jeg ser dem inde i kupéen, de er allerede oppe og fuldt færdige, men begges ansigter er sørgmodige. En liten knute på tråden, tænker jeg.” (*LÆ*, s. 177-178) Observasjonene modereres stadig ved selvbevisst refleksjon. Den allvitende fortelleren utstiller jegets misforståelser ved å gi leseren hint om at paret er elskere, og om at jeget igjen misforstår situasjonen:

Men litt efter tænker jeg heller ikke det længer, de visker til hverandre på fransk og bærer sig ømt ad like for vore øine. Da officeren vil gå ut holder damen ham plutselig tilbage et øieblik og trækker hans hode bakover og kysser ham. Og de smiler begge til hverandre og er bare de to i hele toget. Forholdet kunde ikke være bedre. Man kunde se at de var nygifte. (*LÆ*, s. 178)

Leseren gjennomskuer den reisendes slutninger. Dette framstår som et grep forfatteren benytter seg av for å skape en pikares avstand til det den reisende opplever. På denne måten utstiller han svakhetene i de lettvinde slutningene.

Det pikareske grepet blir tydelig når den reisende må forkaste sine antakelser om de nygifte ved den lille stasjonen Podrogoje. Slutningene om paret viser seg å være en illusjon når kvinnen kaster seg om halsen på en annen mann (hennes forlovede): “Da damen betrådte jorden blev præsenteret gevær. Hun kaster sig ind til generalens bryst, det høres glade hilsener og velkomstord på fransk; hun forlater generalen og kaster sig ind til den unge officer, og disse tre mennesker omfavner og kysser hverandre i den stærkeste sindsbevægelse.” (Ibid., s.

181) Fremdeles vil ikke den reisende gå med på at hans antakelser om paret er feil: “Var det far, datter og bror?” Men han må forkaste hypotesen:

Den unge mand kalder hende sin elskede og er henrykt over hendes heltmodige sykdom og taushet og storartethet i alle måter. Ingeniøren får vite av en av eskorten at det er fyrst***, hans datter og datterens forlovede, de to unge skal gifte sig i dag, nu; bruden blev frisk igjen og kom hjem just i siste øieblik, Gud velsigne hende! (Loc.cit.)

Her slipper en av eskortens stemmer til via ingeniørens kommentar, og eskortens ytringer står som en ironisk dementi av den reisendes håp for det forelskede paret i kupeen. Den blomsterkransede vognen og den storslåtte mottakelsen står i kontrast til at damen gråter og ser ulykkelig ut. Den reisende legger merke til at damen vifter lommeetørklet sitt på en besynderlig måte som avskjedshilsen til nasjonalgardisten på toget. Historia ender med at jeget føler med den forsmådde elsker som er etterlatt på toget. “Men nationalgardisten ligger med ansigtet ind til ruten sålænge han kan øine den blomstersmykkede vogn. Så stænger han sin kupédør og forblir i flere timer i ensomhet i det hete rum.” (Loc.cit.) Leseren får selv avveie styrken i resonnementene og bedømme om den reisende misforstår. Det finnes altså en tredje dimensjon, nemlig leserens forhold til tekstene. Tekstene er romslig overfor leseren. Fortellerstemmen er ikke autoritær, og oppfordrer til egen tenkning. Den reisende provoserer leserne til debatt om tanker som kan klassifiseres som orientalistiske.

Den reisende er som en narr. Er det leseren som gjennomskuer jeget, eller er det jeget som lurer leseren? Og er Hamsuns verker dermed et eksempel på orientalsk humbug? Den reisende er i stand til å representere mange stemmer og synsvinkler. Han framstiller seg selv som ustabil, skifter sinnsstemning og er vanskelig å bli klok på. I følge Kittang ligger ironien i *I Æventyrland* i avstanden mellom teksten og det opplevende jeget i teksten.¹²⁷ Dette ser man i episoden med den falske politioffiseren. På toget fra Moskva møter reisefølget en eldre jødisk offiser som tilbyr seg å slå følge med dem gjennom Kaukasus-fjellene. Den reisende misliker mannen og prøver å unngå ham, men på en skysstasjon oppsøker offiseren den reisende og oppfører seg truende. Han sier at han er politiembetsmann med ordre om å arrestere den reisende, og viser ham bilder og dokumenter. På skysstasjonen i Tsjilkani tror den reisende at han kommer til å bli arrestert, og fantaserer om sin framtid i russisk fengsel:

Kanskje skulde jeg nu ende mine dager i et russisk fængsel, føres lænket til St. Petersburg og levende begraves i Peter-Paul fæstningen. Jeg skulde uthule mit stenbord med min magre albu når jeg sat og grublet med hodet i hånden og jeg skulde skrive fulde væggene i min usle celle med sentenser som senere vilde bli utforsket og utgit som bok. [...] Og soldater vilde stå med opplantede bajonetter rundt omkring og dommen vilde bli opplæst og jeg vilde bestige bålet og si like til det siste: Jorden er dog

¹²⁷ Atle Kittang, *Luft, vind, ingenting*, s. 128.

rund! Da blåser en herold foran fæstningsporten og vifter med et klæde og sprænger ind på en skumvåt hest og roper: Pardon, i keiserens navn! Og jeg benådes med fæstning for livstid. Da er det jeg ber om døden og står der med makeløs rank holdning i flammerne og ber om døden istedetfor livet. (*LÆ*, s. 234)

Ironien blir forsterket når det viser seg at forfølgeren er den egentlig forfulgte. Politioffiseren har forfalsket papirer for å svindle jeget, og han blir arrestert på skysstasjonen. (*Ibid.*, s. 245)

Framstillinga av den orientalske humbugen viser forventningsbruddene som oppstår i spillet mellom illusjon og desillusjon. Orientaleren beskrives som om han hele tiden prøver å narre den reisende: “Jeg hadde læst om at orientalerne iblandt kan drive det kosteligste narrespil med reisende 'englændere' og vri seg under den lykkeligste latter når det går godt.” (*LÆ*, s. 280) Orientaleren bruker f. eks. hvit turban for å framstå som adelig, lærd og from: “Handelsmændenes turban er broket, det er derfor man ser så mange brokete turbaner her. Men her er næsten like så mange hvite fordi den hvite turban er adelens, lærdommens, fromhetens – det vil ofte si humbugens.” (*Ibid.*, s. 262) Forestillingen om den orientalske humbugen hører til det Said beskriver som “that collection of dreams, images, and vocabularies available to anyone who has tried to talk about what lies east of the dividing line”¹²⁸ Hamsuns reiseskildring inneholder en rekke slike generaliseringer som røper a priori kunnskap om – og fordommer mot – orientaleren. Slik bygger reiseskildringene opp under Suids polariseringstankegang. Og jo lenger øst den reisende kommer, jo mer stereotypisk framstår det orientalske: “Jo lenger man kommer mot Østen des mindre taler menneskene. De gamle folkeslag har overvundet pratets og skrattets standpunkt, de tier og smiler.” (*LÆ*, s. 193) Orienten blir en *topos*, en samling karakteristikk og forestillinger, heller enn et virkelig sted. Orientaleren idylliseres gjennom beskrivelsen av hans edle egenskaper, noe jeg kommer tilbake til senere. Men i skildringene av orientaleren som en bærer av et visst sett med egenskaper, nedvurderes individets status.

Andre ganger tenker jeget at skikkene bunner i allmenmenneskelige lyter, og ikke i mytiske forestillinger om orientalerene. I Tifilis ser han menn som har farget seg med henna. Den reisende viser til europeernes vanlige reaksjon: “En europeer spærrer øinene op den første gang han støter på denne underfuldhet, siden blir han mere vant til synet og betrakter dette som han for eksempel betrakter turbanen.” (*LÆ*, s. 263) Mens den gjennomsnittlige europeeren vil knytte hennamaling til det eksotiske bildet av orientaleren, unngår han selv å bli fordomsfull: “Og har man set indianere i krigspuss og pariserkokotter i gala tænker man ved sig sælv: det er flere som farver sig end disse raringer og henna er bare en anden farve.”

¹²⁸ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 73.

(Loc.cit.) Den reisende ser her ulike folkeslag i et globalt perspektiv, og uttrykker at menneskelig forfengeligheit har mange former. Reisefølget oppsøker dag etter dag det asiatiske kvarter “fordi her var en verden forskjellig fra vor”. De er interesserte i det som er annerledes, men kommer etter hvert fram til at også her er menneskene de samme som hjemme: “Men tilslut spørret vi ikke øinene så vidt op, vi så med små øine på tingene og fandt da også i livet her kjendte træk igjen. [...] Vi fandt sprader her, i et turbanklædt folk. Og vi fandt også skinsyken” (Ibid., s. 264). Forestillinger om orientaleren som bærer av et fastsatt sett med egenskaper, blir utilstrekkelige for å forstå det fremmede.

Den orientalske humbugen er ofte knyttet til penger. Kjøp og salg er stadig gjenstand for hovedpersonens mistanke. Pruttinga gjør at ingen priser kan tas seriøst, og kjøper og selger må ta del i et språklig spill der humbugen er satt i system. Her blir jeget begrenset av språket, og må kommunisere ved hjelp av mer eller mindre pålitelige tolker. Humbugen gir visse begrensninger, men den reisende drar også nytte av de friheter som følger med det å være en fremmed i et ukjent land. Kittang framhever dette tosidige forholdet ved humbugen:

Knytt til det reisande eg'ets frie sirkulasjon over geografiske og språklege grenser, utan fast identitet, gjennom skiftande masker, viser erfatinga si positive side som fridom og “uansvarleg” spel. Men som potensielt offer for den same humbugen, opplever eg'et den negative sida med angst og mistanke.¹²⁹

Tapet av identitet som individ kan altså oppleves som befriende. Friheten ligger i at den reisende kan gi seg ut for å ha mange identiteter. Han gir seg bl.a. ut for å være greve (*LÆ*, s. 196), misjonær (s. 197), fyrste (s. 204), historiker (s. 206), general (s. 238), geograf (s. 243) og urmaker (s. 285). Språket er heller ingen identitetsmarkør. Han prater norsk og blir tatt for å være franskmann. Han reiser altså fritt gjennom språklige og geografiske landskap. Friheten har også negative sider. Han blir selv lurt av andres bedrag, noe som skjer bl.a. i konfliktene med kusken Karnej og når de møter klokkejøden. (*LÆ*, s. 185)

Jo mer uforståelige og forvirrende omgivelsene er, jo mer mistenksom blir den reisende. Projiserer han de dårlige egenskapene ved seg selv over på menneskene han møter på turen? Kanskje hans hang til å leke med ulike identiteter gjør at han forventer det samme av dem han møter. Han reflekterer selv over sin mistenksomhet, og kommer fram til at han forstår orientalernes oppførsel:

Ret betænkt er det nu heller ikke underlig om orientalerne holder seg litt skadesløse for al vesterlændingernes påtrængenhet og nysjerrighet. Selv holder de det for under sin verdighet å vise forbauselse over nogetsomhelst, mens vi glør på en mærkelig ting, viser hverandre den, gir utrop. (*LÆ*, s. 280)

¹²⁹ Ibid., s. 129.

Den reisende når en høyere innsikt ved at han stadig må moderere og perspektivere sine oppfatninger. Det er denne kognitive utviklingsprosessen jeg opplever som dannelsesprosjektet i tekstene. Som i dannelsesromanen fører reisen til en økt erkjennelse og forståelse av sentrale, menneskelige problemstillinger. Det er et paradoks at reiseskildringene samtidig inneholder endimensjonale, stereotypiske framstillinger av jøder. Det virker som om denne gruppen unnslipper forfatterens stadige nyanseringer og sannhetssøking. Jeg kommer tilbake til dette i kapitlet om polemiske utsagn.

Selvkritikk

Den reisende har en pikaresk holdning til sin identitet. Han utøver selvkritikk ved hjelp av selvironi og sarkasmer. Denne tonaliteten er gjennomgående, og er basisen for den ironiske virkninga som gjør at leseren ikke kan ta noen utsagn alvorlig. Jeget framstår som påtatt selvhøytidelig. Dette blir tydelig allerede på begynnelsen av togreisen inn i Russland når den reisende skal ha seg kaffe:

Jeg har lært å spørre: Hvormeget? men jeg skjønner ikke svaret godt; jeg later dog som ingenting og leverer en mynt som må veksles. Når jeg får tilbake teller jeg grundig etter om jeg har fått nok skjønt jeg næsten ikke begriper et muk av pengene, jeg legger da tyve kopek tilbake på brættet som drikkepenge som jeg ser andre gjør og stiger atter ind i toget. Jo, tænker jeg ved mig selv, du er dog en ren brand til å reise i Rusland. Traf jeg nogen hjemmefra nu og de vilde drikke kaffe så skulde jeg tilby å vise dem hvorledes de skulde gå frem i den sak og jeg skulde lære dem å spørre Hvormeget? og i det hele tat være dem behjælpelig. (*LÆ*, s. 167)

Den reisende er her svært selvtilfreds fordi han mestrer situasjonen. Han ironiserer over hvor fornøyd han er med sin egen fortrefelighet. Når det står at han tenker om seg selv at han er “en ren brand til å reise i Rusland”, blir det tydelig at forfatteren gjør narr av sitt reisende jeg. Men når han ikke mestrer utfordringene reisen byr på, er ironien mer undergravende. Dette ser vi når de reisende er på vei til Eyub i hestevogn:

Eyub! sier jeg.

Det heter Eyub også på tyrkisk; men kusken forstår ikke min uttale. Jeg gjentar det på en utsøkt måte; men det nytter ikke. Nu jeg! sier min reisefælle, og også hun sier Eyub. Men da blev jeg litt skamfuld, hun gjorde det til et helt andet ord, det talte ikke sammenligning med mit i kraft. Og dog var det hun som blev forstått, kusken spør nu selv: Eyub? og min reisefælle nikker at der traf han det. Jeg er sikker på at det blir et galt Eyub vi kommer til, men jeg må overgi mig. De to står der og nikker og taler tyrkisk og er i ledtog med hverandre. (“Uh”, s. 272)

Her ser vi hvordan Hamsun utstiller jeget som selvhøytidelig. Jeget må innse at kona kommuniserer bedre enn ham, selv om han er sikker på at hans kraftfulle uttale overgår

hennes. Han viser liten tiltro til konas evner. Kritikken han framsetter mot kona, slår tilbake på ham selv. Selvironien går dermed på bekostning av den reisendes mannlige ego.

I Æventyrland og “Under halvmånen” dreier seg i stor grad om jegets autentiske opplevelser, og tekstene er et forsøk på å formidle autentisitet til leserne. Samtidig undergraver forfatteren sine egne forsøk på å formidle det autentiske. Når han besøker dervisjene, kommenterer han sin autentiske opplevelse: “Sangen tok en evig tid. Det var så besynderlig med det disse mennesker foretok sig at det skulde være så endeløst alt sammen. Besynderlig? Nei, naturlig. Det var suggetionen de vilde opnå.” (*IÆ*, s. 275) Jeget kommenterer sin trang til å oppfatte det uforståelige som besynderlig eller merkverdig, men skjønner i ettertid at det er “naturlig”, og at dervisjenes formål med sangen er å utløse suggesjon. Det konstitueres slik en vurderende holdning i forfatterens egne skildringer av de autentiske opplevelsene. Jeg forstår ironien som et forsøk på å frigjøre seg fra språklige paradigmer og nå ut over diskursens begrensninger.

Kommentarer på metanivå

Den reisende forkaster kategorier og forenklinger. Han kommenterer sin egen forståelse med et “der forstår jeg feil”, for så å gi publikum den riktige versjonen: “Jeg begynner å forstå at det er en mand som skal gjøre kunster med kniver og kuler; men der forstår jeg feil; perseren skal forrette sin andagt.” (*IÆ*, s. 182) På toget fra Tifilis til Baku leter reisefølget etter plass i trengselen. Når medpassasjerene uttrykker uvilje mot å gi dem plass, benyttes sjansen til å resonnerer over menneskenes gruppementalitet:

Hvor det alltid og overalt i verden er de samme erfaringer å gjøre i en jernbanekupe: man gir bare motvillig plass for en ny indtrædende. Man betrakter han som sin fiende, hater ham, besværliggjør ham adgangen til sætet, svarer ikke når han løfter på hatten og hilser. Men ved neste stasjon blir denne så ublidt behandlede passager likeså ublid mot en ny indtrædende! (*Ibid.*, s. 264-265)

Jegets betraktninger på metanivå får på denne måten stor plass i tekstene.

Reiseskildringene inneholder også forfatterens pikareske bemerkninger til sin egen tekst. Forfatteren forsøker ikke bare å framstille seg selv som reflektert gjennom den reisendes kommentarer til det han ser, men også gjennom refleksjoner over sin egen tekst innkorporert i reiseskildringene. Etter skildringa av Uspenski katedral bakes det inn flere av forfatterens kommentarer på metanivå i jegets bemerkninger. “Jeg har ingen følelse av at jeg overdriver” (*IÆ*, s. 170), bemerker forfatteren om sin storslåtte beskrivelse av katedralen gjennom jegets stemme i teksten, og vurderer slik sitt minne av katedralen. Og så kommenterer han begrensningene i at han må stole på sin hukommelse:

Det er kanskje kommet feil inn i min erindring fra kirken, for jeg kunne ikke notere på stedet når jeg var der og jeg blev rådvild og øinet ingen gang nogen utvei i disse uhørte kostbarheter; men jeg er sikker på at det endda er meget, meget mer som jeg ikke har nevnt og som jeg ikke en gang så. (Ibid., s. 170)

Forfatteren unnskylder seg for at “så mangen detalj gikk tapt for mig.” (Loc.cit.) Her er betraktningen av å være revet med svært troverdig, til forskjell fra episoden der han nynner i lykkerus. Idealet er altså å gjengi de store opplevelsene med en størst mulig detaljrikdom og innlevelse. Forsøket på direkte gjengivelse av hva den reisende ser, skaper en nærhet til det opplevde, og gjør at det blir lett for leseren å leve seg inn i hva han ser. Når leseren gjøres oppmerksom på at skildringa av katedralen gjengis fritt etter minnet og uten notater, skaper det en bevissthet om distansen mellom forfatterens opplevelse og framstillinga av det reisende jeks opplevelser i de ferdig skrevne/konstruerte skildringene. Leseren tar del i at tekstene er et kunstverk skapt en tid etter at forfatteren foretok reisen. Forfatteren produserer autentisitet ved at han *ikke* skrev i kirka – oppslukt som han var av opplevelsen.

Minnet av den utsmykkede katedralen er et bearbeidet minne som forfatteren i ettertid sammenlikner med andre inntrykk fra reisen. Leseren innvies i dette forholdet med en modererende kommentar til beskrivelsen: “Voldsomheten i utsmykningen var dog ikke alltid tiltalende, spesielt husker jeg at tsarens svære, hensynsløse stener borte på væggen forekom mig dumme og smakløse. Da jeg senere så persere med en eneste juvel på luen forekom dette mig å være vakrere.” (Loc.cit.) Den elegiske skildringa bearbeides med denne pikareske kommentaren i jegets minnesarbeid. I sammenlikninga med persernes gode smak kommer tsarens prangende utsmykking til kort. Den reisende har en forkjærlighet for det enkle. Han kritiserer tsaren for å være en forfengelig autoritet som bruker sin dårlige smak for det overdådige til å understreke sin maktposisjon.

Forfatteren knytter det skildrede miljø til kunnskap om Russland, Kaukasus og Tyrkia. Han kommenterer sin opplevelse av stedene ved hjelp av andre tekster. På perrongen i Rostov møter den reisende en flokk kirgisere. Om dem står det opplysninger i sakprosa: “Folket er nomader og driver sine får og kuer foran sig fra sted til sted og later dem avgrasse steppen. Fåret er deres myntfot, de har ingen anden: for sine koner betaler de fire får, men for en ku otte får. For en hest gir de fire kuer og for et gevær tre hester.” (IÆ, s. 184) Og denne informasjonen kommer til orde i teksten med jegets begrunnelse: “Dette har jeg læst et sted.” Faktaopplysninger flettes på denne måten inn i tekstene, og fungerer som nyttige opplysninger for leseren.

Den seriøse kunnskapen i sakprosa glir noen steder over i poetiske beskrivelser av landskapet. Om steppene opplyses det tørt: “Det er tre slags stepper: græsstepper, sandstepper og saltstepper; men her er bare græsstepe. Det er bare i den tidlige vår at græsset her er til kreaturføde, allerede i juli måned er det blit stivt, træet, og kan ikke ætes mer.” (LÆ s. 184) Deretter går faktaopplysningene over i en mer deskriptiv tone: “Så nærmer høsten sig, som nu, det kan da regne voldsomt iblandt og solen er mindre brændende, da spirer det hastig op igjen under det tørre, hvislende steppegræs et mykt og fint grønt græs og en mengde skønne blomster.”, for å ende opp i det poetiske register med en undring over livets fødsel: “Og insekter og dyr og fugler våkner op igjen og er til, langt ute fra steppen lyder trækfuglenes forskjellige triller og fløit og sommerfugler tumler sig på ny op og ned frem og tilbake i luften.” (Loc.cit.)

Referansene til andre tekster kan forstås ut ifra Genettes transtekstuelle forhold som danner grunnlaget for parodi. Genette deler inn i fem slag transtekstuelle forhold. Av disse er det tre slag som er mest relevante for analysen min. Det ene er *paratekst* (*paratexte*), mindre eksplisitte og mer distanserte forhold som binder teksten sammen, som tittelen, undertittelen, mellomtitler, forord, etterord, notiser, illustrasjoner osv.¹³⁰ Titlene i “Under halvmånen” er et eksempel på at parateksten er en del av parodien på sjangeren reiseskildring. De spiller på holdninga om at vestlige reisende bør kjenne til visse severdigheter for å være dannede mennesker. Reisefølget gjør imidlertid alt de kan for å slippe unna turiststrømmen. Kommentaren om at Hamsun har fått statsstipend kan være en strategi for å tilkjempe seg autoritet som en opplagt reiseskildrer med et usedvanlig talent for å formidle tilstander i fremmede land. Når han likevel ikke tar seg selv høytidelig som reiseskildrer, skapes en parodi på sjangeren reiselitteratur.

Det andre slaget er *metatekstualitet* (*métatextualité*)¹³¹, en kommentar som knytter en tekst til en annen som blir nevnt uten at den nødvendigvis blir sitert, og noen ganger til og med uten at den blir navngitt. Skildringa av ferden gjennom Bosporusstredet inneholder kommentarer som knytter Hamsuns reiseskildring til andre tekster. Den reisende har ut ifra vestlige framstillinger sett for seg Tyrkia som et forferdelig og farefullt sted, og uttrykker overraskelse når dette bildet ikke stemmer: “Vi ser alt som foregår på land, så nær er det, og alt hva vi ser er forskjellig fra hva vi hadde tænkt os.” Transcendensen består av en metatekstualitet. Jeget “har i trædive år læst om et visst land ved Bosporus som ryggeløse sultaner har bragt til avgrundens rand.” (“Uh”, s. 259) Selv om den reisende i tredve år har

¹³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, s. 9.

¹³¹ *Ibid.*, s. 10.

lest om Tyrkia, navngis ingen tekster annet enn oppgjøret med framstillinga i en uspesifisert “europæisk presse” (“Uh”, s. 260).

Mest relevant for parodien i Hamsuns reiseskildringer er Genettes *hypertekstualitet* (*hypertextualité*)¹³², forholdet som binder en tekst B (*hypertexte*) sammen med en tidligere tekst A (*hypotexte*) som den er dannet av på en måte som ikke er på kommentarnivå. Det kan enten dreie seg om at en tekst B, hos Genette en “texte au second degré”¹³³, er utledet fra en foruteksisterende tekst A ved at det deskriptivt eller intellektuelt snakkes om en annen tekst, eller det kan dreie seg om at tekst B, uten at det snakkes om tekst A, ikke ville kunne eksistere uten tekst A. Genette skriver at tekst B skapes enten gjennom *transformasjon* eller gjennom indirekte transformasjon: *imitasjon*.¹³⁴ Hamsuns reiseskildring er ikke utledet fra en foruteksisterende tekst A. Men selv om *I Æventyrland* og “Under halvmånen” ikke er skapt gjennom transformasjon eller imitasjon av en enkelt tekst, imiterer og transformerer Hamsun viktige trekk ved sjangeren reiseskildring.

Transformasjon og imitasjon av tidligere tekster er et premiss for utviklinga av sjangeren reiseskildring, og anses som basis for diskursen knyttet til opplevelsen av det fremmede. Said skriver at Orienten er en del av den europeiske materielle sivilisasjon og kultur, en diskursmodus. “Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles.”¹³⁵ Reiseskildringene etterlikner og forandrer orientalismen som diskurs. Transtekstualiteten skaper en pikaresk distanse til det opplevde fordi Hamsun avveier sin kunnskap hentet fra andre tekster forut for reisen mot sin autentiske opplevelse av å være reisende i Orienten. Når den reisende kommer inn i Tyrkia, undergraver han sitt autoritære forhold til Orienten. Han motsetter seg en konstruksjon av Orienten som en vestlig, forenklet idé. Jeget avkrefter den forutinntatte kunnskapen. Det benyttes imitasjon av sjangeren til å parodierte den reisende, reiseskildreren og reiseskildringene.

Vurderende blick

Hamsuns reisende forholder seg med en pikaresk distanse til sitt eget blick. Allerede på side tre blir det tydelig at jeget undrer seg over de opplevde forhold:

¹³² Ibid., s. 11.

¹³³ Ibid., s. 12. I den engelske oversettelsen: “a text in the second degree”, s. 5.

¹³⁴ Loc.cit.

¹³⁵ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 2.

Da hører jeg en vidunderlig lyd utenfor. Det glider med en gang en bløt lykkfølelse gjennom mig ved denne lyd, jeg klær mig på og farer ut. Det er stærer som pludrer her ute. Jeg forstår ikke at her er stærer på denne årstid; er de kommet hit og ikke lenger på tilbakeveien? Eller er det stærer som hækker i Russland og ikke er kommet av sted endnu? (*LÆ*, s. 167)

Her stiller jeget spørsmål ved den overraskende opplevelsen, snarere enn å være påståelig. Dette skjer også i møtet med fremmede folk. Om bord på båten over Sortehavet observerer den reisende perserens kone, og spekulerer i hvordan hun ser ut bak sløret: “Hun er så tæt tilsløret denne gamle perserkone; men igår så jeg hendes ansig, det var påfaldende lyst. Hun hadde også påfaldende røde læber.” (“Uh”, s. 256) Han lar seg fascinere av at ansiktet er skjult, og prøver ut sarkastiske kommentarer: “Du skal se hun går og maler sig endda, det gamle skind, tænker jeg. Men kanskje er hun slet ikke gammel, ingen vet.” (*Ibid.*, s. 256-257) Sløret gjør at perserkonas hemmelighet er bevart, og jeget må leve i undring.

Den reisende er bevisst på at sansene gir ham en begrenset kunnskap om omverden, og leker seg formelig med hva øynene hans kan ta inn av informasjon:

Jeg forsøker nu og da å tælle dyrene, å gjøre et hastig overslag, og det gjør jeg på følgende måte: først tæller jeg nogenlunde nøiagtig femti stykker og ser hvor stort rum de indtar på sletten, så lukker jeg det ene øie og sigter op et lignende rum som jeg lægger sammen med det første, det blir et hundrede dyr. Fra nu av tæller jeg vare med rum på et hundrede dyr idet jeg efter skjøen må lægge til eller trække fra hvor dyrene går tæt eller spredt. (*LÆ*, s. 179)

Til tross for at jeget er klar over at hans blick er begrenset, føyer visse beskrivelser seg inn i reiselitteraturens tradisjon for å skildre kvinnene som en del av landskapet, og slik redusere deres integritet som selvstendige vesen: “Her møter spraglet klædte kvinder op, de har så meget rødt og blåt på sig at de likner fra toget en aker valmuer som duver og bevæger sig.” (*Loc.cit.*) I og med at den reisende påpeker at dette tablået beskues fra toget, er han bevisst på at distansen til det han betrakter, skaper en effekt som han knytter til en duvende valmueåker. Den reisende utstilles her som en typisk mannlig betrakter, som i følge Pratt benytter seg av den imperialistiske trope: “the mastery of the landscape, the estheticizing adjectives, the broad panorama anchored in the seer”.¹³⁶ Valmuefrø brukes i opiumsproduksjon, og kanskje er den berusende effekten en implisitt fellesnevner for kvinnene og valmuene.

Hamsun driver satire med den vestlig betrakter. Dette ser vi f. eks. når den reisende kaster sitt blick på kvinnene på ferga over Bosporusstredet. (“Uh”, s. 271) Det legges ikke skjul på at jeget er en kikker, og forfatteren virker bevisst på hvilket blick han utstyrrer jeget med. Jegets blick minner om Dennis Porters beskrivelse av Flaubert som en pervers reisende

¹³⁶ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s. 209.

med trekk som voyeurisme.¹³⁷ Men Hamsuns jeg har en mye mildere grad av voyeurisme. Den reisende observerer den følelsesmessige reaksjonen til efendiene: “Og det var i sandhed et syn å se hvor mangen efendi det var som fik ild i øinene når et slør fløi væk.” (Ibid., s. 272) Det virker som han overfører sine følelser på andre og unnslipper å omtale sin egen reaksjon. Projeksjonen over på andre kikkere kan være en uskyldighetsstrategi, som i Pratts “anti-conquest”, “the strategies of representation whereby European Bourgeois subjects seek to secure their innocence in the same moment as they assert European hegemony”.¹³⁸ Men i og med at de orientalske kvinnene styrer de vestliges blikk, og slik har en aktiv rolle i møtet, er Hamsuns strategi for framstilling mindre hegemonisk enn Pratts “anti-conquest”. Hamsuns reiseskildring stemmer bedre med Porters beskrivelse av den nyromantiske reisende. Den senromantiske reisesjanger forkastes ved at Hamsun gjør narr av seg selv og parodierer den romantiske orientalismen. Han har ikke bare et vurderende blikk, som i bevisstheten om sin begrensede sanseevne, men vurderer blikket sitt utenfra ved å parodiere seg selv.

To kilder tyder på at Hamsuns blikk i skildringene av Kaukasus og Tyrkia er treffende, også for innfødte. Orhan Pamuk gir i *Snø* inngående kjennskap til Tyrkias politiske og religiøse problemstillinger.¹³⁹ I *Istanbul* refererer Pamuk til Hamsuns reiseskildringer: “I love Knut Hamsun’s description of the Galata Bridge I knew as a child ... just as I love Hans Christian Andersen’s description of the ‘Darkness’ of the cypresses lining the cemeteries.”¹⁴⁰ Hedvig Rasmussen skriver i artikkelen “Hamsun drakk av Kur – og lengta tilbake”¹⁴¹ om en Hamsun-entusiast, Dimitri Eristavi, i Tbilisi sør for Kaukasus som uttrykker at “Hamsun forstår oss”. Dette sier noe om at Hamsun lykkes med å skildre miljøet på stedets og folkenes egne premisser.

Flerstemmighet

Den reisende utsetter seg for konfrontasjoner med menneskene fra andre kulturer, og prøver stadig å få en dypere innsikt i hvordan de lever og tenker. Denne oppfatninga står i kontrast til lesninger som mener at reisen foregår på det indre plan. Bruken av *style indirecte libre* er særlig tydelig på den reisendes vandringer, der jeget har en trang til å forlate reisefølget for å oppsøke og kommunisere med de innfødte. Når den reisende er ute på en av sine vandringer om kvelden i Kobi og møter syv menn rundt et bål der de koker hestekjøtt, slipper de

¹³⁷ Dennis Porter, *Haunted Journeys*, s. 164-183.

¹³⁸ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s.7.

¹³⁹ Orhan Pamuk, *Snø*, Gyldendal, Oslo 2006.

¹⁴⁰ Orhan Pamuk, *Istanbul*, Gyldendal, Oslo 2006, s. 217.

¹⁴¹ Hedvig Rasmussen, “Hamsun drakk av Kur – og lengta tilbake”, *Dag og Tid* 30.07.2005.

innfødtes stemmer til uten at den reisende forstår språket. På mystisk vis skjønner han likevel hva de sier:

Da jeg kommer frem byr de også mig å smake, en mand holder et kjøt-stykke frem til mig for å opmuntre mig. Jeg tar da imot kjøtet, men jeg ryster på hodet og sier: U menja ljiharadka, jeg har feber; dette har jeg fundet i min russiske 'tolk'. Men de forstår ikke videre russisk og rådslår om hva jeg har sagt, og da det går op for dem snakker de alle riktig livlig op. Efter hva jeg nu kan forstå forklarer de mig at hestekjøt er det bedste som findes for feber, det også flere som nu rækker mig kjøtstykker. Da begynder jeg å spise og det smaker godt. Solj? Spør jeg. Den ene mand forstår det og rækker mig salt i en liten klut [...]. (*LÆ*, s. 212-213)

Med “Efter hva jeg nu kan forstå [...]” gjøres leseren likevel oppmerksom på avstanden mellom hva som blir sagt og hva den reisende klarer å begripe av det. Leseren må gå med på den reisendes hypoteser for å følge tråden i resonnementet videre. Eksemplet viser hvordan den reisende både oppsøker og deltar aktivt i begivenhetene. Han prøver ivrig å samtale med dem han møter, selv når det synes håpløst å forstå og bli forstått. I skildringa av kommunikasjonen mellom den reisende og dem han møter, slipper flere stemmer til. Ved å la andre komme til orde og ikke bare skildre andre på jegets egne premisser, utfordrer forfatteren sin fortellerposisjon. Jegets rolle som vestlig reisende holdes opp mot andre stemmers forståelse av samme virkelighet.

Den reisende prøver særlig å gi Østen en egen stemme. I sine refleksjoner over om de mekaniske oppfinnelser har lettet livet, ser jeget tyrkernes enkle, agrare tilværelse uten stålpløger og tekniske nyvinninger som et ideal. Den reisende stiller spørsmål om den vestlige, rasjonelle drift med to hester foran en stålpløg er den beste måten å så på. “Men den arme fellah, hva er det for slags plog han våger å vise frem i dagens klare lys? En træstang med en træpinde i. [...] I Amerika har vi pløger av stål, de er for to hester, de går på hjul!” (“Uh”, s. 266) Forfatteren svarer med at den tyrkiske bonden er den vise: “Men den tyrkiske agrar venter sig ikke mer av jorden end han får. Og det han får greier sig.” (*Loc.cit.*) Den tyrkiske bonden vet å leve i balanse: “Og arbeidet, slitet, er ham ikke det eneste i verden; av arbeide gjør han bare så meget at det greier sig.” (*Loc.cit.*) Denne livsførselen framstilles som den mest hensiktsmessige, da tyrkeren med en slik innstilling får frihet til å sitte og nære sitt drømmeliv om kvelden: “[...] om kvælden sitter han utenfor sit lille hjem og hengir sig til langt på nat til lat hvile og til drømme.” (*Loc.cit.*) Jeget ender refleksjonene med det ultimate spørsmålet: “Hvem er lykkeligst?” Svaret baker han inn i en gåte:

Skatter har de begge. Så er det da om tyrken græmmer sig alt for meget under savnet av stålpløgen. Men nu er det som om tyrken har læst John Stuart Mill som sier: Det er et spørsmål om de mekaniske opfindelser har lettet livet for de menneskelige væsener.

Eller det er som om John Stuart Mill har lært denne tvil av tyrken (*Loc.cit.*)

Tyrkeren har en mer basal livsførsel, og representerer tilværelsen før den industrielle revolusjon. Men istedenfor å utstille tyrkerens mangel på utvikling, utstilles Vestens dekadente tro på framskrittet, troen på “det amerikanske brølet”. Poenget understrekes ved at spørsmålet stilles på hodet på en satirisk måte. Men den erkjennelsesteoretiske kjernen trer bare enda tydeligere fram: Vesten er i ferd med å fjerne seg fra sin menneskelighet. Forfatteren avdekker reaksjonære holdninger i samtidens industrialiserte Europa. Men han er også forut for sin tid når han stiller spørsmål ved det tyrkiske eller det amerikanske landbruket representerer den mest bærekraftige utvikling, og om man egentlig letter livet for menneskene med tekniske nyvinninger og maskiner som benyttes i storproduksjon.¹⁴² Vesten burde lytte til Østens stemme. Dermed utfordres Pratts tanker om Østen får stemme gjennom en eurosentrisk “planetary concioucness”¹⁴³.

Oppvurdering av Orienten

Istedenfor å framstille Orienten som en *topos* underlegen sin europeiske motsetning, oppvurderer den reisende Østen. Her består det pikareske grapet av at det tradisjonelle perspektivet på Orienten snus på hodet. Jeget tillegger orientaleren en rekke egenskaper som er knyttet til det bildet vestlige har av Orientens mennesker. De er late, de er drømmere, de har en annen tidsoppfatning enn vestlige og lever i det hele tatt et mer bedagelig liv. Men istedenfor å kritisere denne livsholdninga, opphøyer den reisende det orientalske levesettet til et ideal. I Ananur sør for Darjalpasset i Kaukasusfjellene ser den reisende først likhetene med levesettet der og hjemme. “Ute er det stille, det er ingen færdsel på veien mer; men folk er ingenlunde gåt til ro. Her og der sitter mænd og snakker med hverandre på veikanten; de gjør som naboer vilde gjøre hjemme: de røker sin pipe, hviler armene på knærne og pusler med et strå mellem fingrene.” (*LÆ*, s. 237) I iveren etter å forstå det opplevde minner til og med musikken ham om nordiske folkeviser: “En ung gut sitter og synger, hans sang er enstonig, men betagende i den stille kvæld. Melodien får os til å mindes de folkeviser Thor Lange har utgit, vi forstår hans tekster så inderlig nu og vi forstår hvor fin en poet denne danske i utlændighet er.” (*Loc.cit.*) Grepet minner om Herodots strategi: å sammenlikne likheter og forskjeller mellom andres og egne skikker og trekk for å gjøre det fremmede begripelig for

¹⁴² Dette kan ses i sammenheng med dagens aktuelle debatt om global oppvarming som følge av at menneskene i industrialiserte deler av verden lever over måte og har for stor ressursbruk.

¹⁴³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s. 15.

leserne.¹⁴⁴ Skildringa går videre over i nettopp en utgreiing om forskjellene mellom de kaukasiske mennesker og menneskene der hjemme: “De har så god tid menneskene her, en time eller to spiller ingen rolle for dem. Det dugger voldsomt, marken er våt, men de tåler også fugten menneskene her, de er opplært til det fra unge av. Men reiser de sig og går da er det som stålfjærer som går.” (LÆ, s. 237) Mennene beskrives som hardføre og spenstige. Disse egenskapene overføres på en forenklende måte til hele Kaukasus’ befolkning: “Gjennom hele Kaukasien er mændene slike, selv hyrden, selv oksedriveren går rank og let, med utskutt bryst og elastiske bevegelser.” Om kvinnene vet den reisende mindre: “Men kvinderne ser man lite av, de holder sig mest for sig selv; muhamedanismen henger godt i endnu.” (Loc.cit.) De siste ordene tyder på at den reisende tror at Islams påbud for kvinner etter hvert vil vike for en mer moderne, likestilt livsstil. Selv om trekkene som tillegges Kaukasus’ befolkning er stereotypiske, viser dette avsnittet at den reisende ser opp til disse egenskapene.

På vei til Tifilis sover den reisende litt i vogna, og nyvåknet betrakter han menn og kvinner i landskapet. Kaukasiernes levesett framstår som et mysterium for den reisende. I og med at han i hovedsak oppfatter dem som bedagelige vesen, virker det desto mer ubegripelig at de ikke viser stort behov for søvn om natta. “Æblerne er små; tause brune mænd går hist og her og samler dem i sækker mens morgningen lysner. Det er mig en gåte hva tid kaukasierne sover. Her går nu disse mænd og plukker frukt i grålysningen som om de ikke har gjort andet i hele nat.” (LÆ, s. 241) Kvinnene i Kaukasus svarer heller ikke til forventningene den reisende hadde. “Kaukasierinderne skal være små og uanselige, har jeg læst, det er gjerne mulig at dette i almindelighet er rigtig; men disse kvinder var ialfald høie og slanke og deres gang var makeløs.” (Loc.cit.) Igjen refererer han til tekster han har lest, og som har skapt en rekke holdninger til det han kommer til å se. Han blir betatt av synet av kvinnene: “De kommer efter hverandre op fra floden, i række, i gåsegang, med krukken på akselen og den ene hånd i siden, på græsk eller italiensk manér. Vi hadde ikke set noget som likner dette, kvinderne skrider, glider, de har blå og røde sarafaner på og silketørklæde på hodet.” (Loc.cit.) “Vi hadde ikke set noget som likner” viser overraskelsen når tablået ikke stemmer med den preeksisterende kunnskapen om folk i Kaukasus.

Selv om den reisende drømmer seg bort og knytter det opplevde til sin barndoms verden, har han til en viss grad en deltakende posisjon i forhold til omgivelsene. Han prøver å kommunisere med språk og fakter, og han oppsøker – og deltar i – de lokale levemåtene. I

¹⁴⁴ Herodot, *Herodots historie*, oversatt av Henning Mørland, Det Norske Akademi for Sprog og Litteratur 1998.

Moskva velger han å spise på en russisk restaurant istedenfor den europeiske, “for også i denne henseende å gjøre akkurat som jeg vil”:

Det er en stor restaurant dette også, men den ser ikke europeisk ut, gjæsterne er underligere klædt og de to tjenere er i trøie. I bakgrunden fortaper salen sig i en have med trær.

[...] Jeg har lært meg å si sjtsji. Det er ikke mange som lærer det, men jeg har lært det. Og jeg kan skrive det uten tysk ch. Sjtsji er kjøtsuppe. Men det er ikke almindelig kjøtsuppe som ikke går an, men en herlig russisk ret fuld av kjøtsorter og æg og fløte og grønt. Nu forlanger jeg sjtsji og får den. Men tjeneren vil hjelpe mig end ydermere og bringer også forskjellige andre saker. Til dette forlanger jeg av mig selv kaviar, enten det er rigtig eller ei. Jeg forlanger også piva, øl. (*LÆ*, s. 173)

Jeget viser en barnlig glede over å kunne uttale og skrive “sjtsji”, og er svært tilfreds med seg selv fordi han kan bestille kaviar og øl på russisk. Tilstedeværelsen gjør at han ofte underkjenner egne skikker og vaner, og orientaliserer det russiske og det tyrkiske levesettet med en elegisk tonalitet i skildringene. Eksemplet viser hvordan jeget opplever de nåtidige hendelsene med en ironisk distanse til sin selvhevdelse. Han har dermed en pikaresk tilstedeværelse. Han gjør forsøk på vellykket integrasjon, og “finner et godt trivested her under stjernene”. Det kan virke som om han føler seg mer hjemme i Russland og Kaukasus enn i Norge. Han er i hovedsak pikaresk i sin oppfatning av det orientalske, men til tross for sin ironiske distanse til det opplevde, ender han med å idealisere det orientalske levesett.

Pratt skriver at reiselitteraturen og Opplysningstidens naturhistorie sammen produserte en eurosentrisk form for bevissthet som hun kaller en “planetary consciousness”.¹⁴⁵ Pratt tar til orde for at intellektuelle bør reformulere sitt forhold til kunnskaps- og maktstrukturene de produserer. Hun ser *Imperial Eyes* “as part of a large scale effort to decolonize knowledge”.¹⁴⁶ Kan Hamsun sies å bidra til dette ved at den reisende både benytter seg av og forkaster fordommer og stereotypier om det fremmede? Og videre inspirere leserne til refleksjon? Reiselitteraturen oppstår i det Pratt kaller “contact zones”, kontaktsoner. De defineres som “social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today.”¹⁴⁷ I kontaktsonen skjer det en “transculturation”, det vil si at underordnede eller mariginale grupper velger hva de tar til seg av, og i hvilken grad de tar til seg, materiale fra den dominerende kultur. Problemstillinger i kontaktsonen kommer sterkest fram i “Under halvmånen”, der den hvite reisende representerer kolonimaktene, og dermed kommer i et dominant forhold til de innfødte. Tyrkia skildres som en kontaktzone. Men tyrkeren holder det for under sin verdighet å være guide for

¹⁴⁵ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s. 5.

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 2.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 4.

den vestlige turist, og er lite interessert i den reisende som menneske. Reisefølget får en gresk guide som stadig er kilde til irritasjon:

Føreren er græker. Han har reist med herskaper i mange lande, yankee'er er hans specialitet, han har også været i Amerika. En tyrk er ikke fører for fremmede. Han er stoltere end som så, han vet at hans folk hadde den høieste kultur endda da Rom var barbar. Fremmedførerne er grækere, armeniere og jøder. Tyrkener båtmand, han ror kaiken på de tre vande, han er lastdrager og han er dagleier, men han er ikke turisttjener. ("Uh", s. 267)

Her ser vi at tyrkeren ikke godtar å spille den underdanige rollen i den prosessen Pratt kaller "transculturation" i kontaktsonen. Den reisende beundrer denne stoltheten, og har dermed et alternativt syn på det Pratt framstiller som dominans i et asymmetrisk forhold. Den reisende stiller seg kritisk til maktforholdet mellom Vest og Øst. Han harselerer med vestlige journalisters framstilling av den tyrkiske sultanen: "År ut og år ind gjenlyder bladene av sultanens umenneskeligheter. Kun en sjælden gang kan det komme en meddelelse som avviker mærkelig sterkt fra journalistenes alminderlige domme." ("Uh", s. 266) Slik sier han at saken har flere sider, og yter motstand mot rådende konvensjoner. Det kan være vanskelig å gripe fatt i hva den reisende mener fordi han ofte modifierer meningene sine. Men de sarkastiske kommentarene rettes i stor grad mot vestlige, stereotype oppfatninger av Østen.

De selvironiske refleksjonene gjør den reisende mer nyansert enn framstillingene av vestlige reisende hos både Said og Pratt. De beskriver den vestlige mann som nokså stereotyp, og med en begrenset forståelseshorisont. Said mener at det ikke hersker tvil om at en tenkt geografi og historie hjelper tanken med å forsterke sin selvfølelse ved å dramatisere avstanden og forskjellen mellom det som ligger nærmere og det som er langt borte.¹⁴⁸ Men Hamsuns reisende framhever likhetene framfor å dramatisere avstand og forskjeller. Pratt skriver om kontaktsonen som stedet for "colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict".¹⁴⁹ Reiseskildringene tar riktignok opp tema som ulikheter og konflikter, men framhever kommunikasjonen som et virkningsfullt middel mot uenigheter.

Den reisende opphøyer Østen med en elegisk tonalitet, og har et pikaresk forhold til det europeiske og sin rolle som veslig reisende. Han gjør det motsatte av hva Said og Pratt beskriver som undertrykking og nedvurdering i et dominant maktforhold til Østen. Skildringa spiller på kontrasten mellom den elegiske og den pikareske tonaliteten. Oppvurderinga av

¹⁴⁸ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 55.

¹⁴⁹ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s. 6.

Østen er en del av den pikareske tonalitet fordi forventinga om å skildre Østens eksotisme som et motstykke til Vestens fortrefelighet, brytes.

Omvendt orientalisering

Det skjer også en omvendt orientalisering i tekstene, nemlig en *oksidentalisering* av reisefølget, noe de iherdig prøver å slippe unna. Det er ikke snakk om det motsatte av det Said legger i begrepet orientalisme, nemlig den samling drømmer, bilder og vokabular som er tilgjengelig for enhver som har forsøkt å snakke om det som ligger øst for skillelinjen¹⁵⁰, men en orientalisering som i orientalerens syn på den oksidentalske turist i Østen. Den reisende bestreber seg hele tiden på ikke å bli oppfattet som en av de andre turistene, og han identifiserer seg med orientaleren snarere enn med europeerne. Det er mulig at dette har sammenheng med at den reisende er nordmann, altså ikke fra en europeisk stormakt. I Kaukasus opplever de reisende å få redusert status som individer: de oppfattes først og fremst som vestlige: “Det var en makeløs og velsignet likegyldighet for os 'englændere'.” (*IÆ*, s. 261) I Vladikaukas trenger de reisende pass og visittkort for å kunne reise videre. Jeget kan ikke finne sine egne visittkort. Siden alle vestlige oppfattes likt, og siden bokstavene i det latinske alfabetet er ukjente for kaukasierne, slipper de reisende unna med å levere en annen manns visittkort til kontroll.

[...] obersten vælger Wenzel Hagelstams kort og sier at det går an. Vi frygter for at kortets navn passer for dårlig til passets, men obersten svarer at det ikke vil bli sammenlignet så tidlig på morgningen. [...] På poststationen leverer jeg Hagelstams kort. Den venlige embedsmand fra i går tar det, ser på navnet og finder politimesterens skriftlige tillatelse frem. Så er vi færdige i Vladikaukas. Lykkelig reise! Hilser postembedsmanden. (*Ibid.*, s. 200)

I Konstantinopel opplever igjen de reisende å bli sett som oksidentalske av orientaleren. Deres vestlighet forhindrer at de blir sett som individer. De føler seg ikke hjemme blant de andre vestlige turistene på hotellet, men vil heller oppsøke det autentiske og hverdagslige folkelivet.

Det er ikke til å være inde længer; hotellet er så stort og fint og europæisk; vi vet at vi kan gå bort til døren og ringe elektrisk på en tjener i kjole, men vi undlater det og tar heller støvlene ind igjen upussede og trækker dem på. Vi kan ikke møte op ved frokostbordet i den tilstand, ak nei, det bruser så mange yankepar ind i silde og fildbeslag og det går englændere i laksko, - det gjælder å finde litt fortæring ute. Det er vel en bod et sted eller en disk på et torv hvor andre folk finder sig et måltid. (“Uh”, s. 263)

¹⁵⁰ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 73.

Den reisende framstilles her som en anti-turist. De upussede støvlene settes opp mot englendernes lakksko, og forfatteren viser fram en upretensjøs vandrersfigur som foretrekker å spise blant folk flest på gata framfor å spise i yankeparenes selskap.

Når den reisende opplever fordommene de innfødte har mot vestlige turister, føler han seg urettferdig stemplet som en av kolonimaktens opplevelsesturister. I det tyrkiske kaffehuset blir reisefølget oversett selv om det vanligvis ikke er kvinner der. “Det er et kaffehus vi er kommet ind i og vi forlanger kaffe. Det er ingen som viser forundring over vort komme skjønt det kanskje er første gang en kvinne har betrådt dette sted. Gjesterne er liksom alle enige om ikke å glo på os.” (“Uh”, s. 263) De reisende gremmes over å bli satt i samme bås som de andre turistene. Jeget parerer med å attribuere atferden til orientalerens trekk.

Orientaleren holder det for under sin værdighet å vise nysjærrighet, vi sat i mangen handelsbod i Østen og blev trakteret med kaffe og cigaretter, og først når vor handel var sluttet og vi skulde gå kunde eieren spørre: Hvorfra kommer I? Og hvor skal I hen? Så lite angikk vi ham. (Loc.cit.)

Den reisende bruker opplevelsene til å generalisere om orientalerene som gruppe. Samtidig tar leseren del i hvordan det er å bli neglisjert når jeget prøver å få innpass i tyrkernes verden. De reisende etterlikner de andre i kaffehuset: “Videre gjør vi som andre gjør også deri at vi legger os litt bakover og dvæler med øinene mot taket; for det er mokka vi drikker, gudedrik. Vi må nikke til hverandre, at vi aldrig har smakt slik kaffe før. Men den er for søt for os.” (Ibid., s. 264) Når de vil ha kaffe uten sukker blir de ikke forstått, og når en tyrker endelig forstår hva de ønsker og formidler det til tjeneren, blir jegets takk i form av et stående bukk besvart med et nonchalant, sittende bukk. “[...] senere tar han heller ingen notis av os. Det er i grunden et fornemt standpunkt dette; hvis han også reiste sig og bukket vilde det utarte. Og hva angår vi turister ham? Vi vesterlændinger, vi barbarer, hva angår vi ham?” (Loc.cit.) Det insisteres på at tyrkerne overser reisefølget fordi de er vestlige turister. Leseren får innsikt i frustrasjonen over å bli plassert i en kategori uten å føle tilhørighet til denne.

Det er særlig i “Under halvmånen” at den reisende reduseres til en vestlig turist som ikke slipper unna turistfellene. Den innpåslitne guiden tar dem med til Sofiamoskéen, til basaren og dervisjene, selv om de allerede kan historiene om attraksjonene og prøver å snike seg unna for å oppleve tyrkerens hverdag. Dermed står de reisende i motsetning til Pratts “white man’s lament”, der den vestlige mann betrakter en by i den tredje verden fra balkongen på hotellet med en “monarch-of-all-I-survey”-teknikk som innebærer ulike teknikker for dominans og beherskning i tolkninga av hva man ser, nemlig estetisering

(estheticization), meningstetthet (density of meaning) og dominans (domination).¹⁵¹ Når de reisende motvillig blir ført opp i et tårn for å se Konstantinopel, vil de helst ikke opp og beherske det de ser:

Han fører os op i Galatatårnet hvor vi ser byen i fugleperspektiv. Føreren begynder straks å forevise: Ladies and gentlemen! sier han skjønt vi bare er en av hver sort; der er Pera, her er Galata, der Stambul og der Skutari.

Så stanser vi ham og ber for os. Han han aldrig hat med så uinteresserte Konstantinopelfarere å gjøre før, vi vil ikke vite nogen ting. Men da vi kommer ned på gaten igjen fremturer han i å være fører og viser ret frem og sier: Til Sofiamoskéen.

Og så følger vi ham. ("Uh", s. 267)

Reisefølget vil heller oppleve folkelivet i gatene og gjør flere forsøk på å slippe unna guiden. Den omvendte orientaliseringa setter dermed det vanlige reiselitterære perspektivet på hodet. Hamsun stiller ut seg selv som reisende. Forfatteren skaper en pikaresk avstand til rollen som vestlig turist.

Den omvendte orientaliseringa er en del av Hamsuns lek med perspektiver. Evnen til å identifisere seg med orientaleren kan være forårsaket av Hamsuns nordiske perspektiv på det orientalske. Den reisende kommer ikke fra en av de europeiske kolonimaktene. Han slipper derfor unna den sentraleuropeiske turists rettferdiggjøring av landets politiske dominans over landet han reiser til. Reiseskildringene står i en særskilt posisjon i forhold til Saids *Orientalism*, som i hovedsak skildrer den vestlige reisende i et dominant forhold til reisemålet. Jeget inntar en mer ærbødig posisjon. Jegets bakgrunn i det europeiske periferi, for ikke å snakke om det norske periferi, gir ham legitimitet til å se det orientalske fra utsiden, og samtidig fra innsiden. I kraft av å være nordisk reisende lever den reisende seg inn i de marginalisertes synspunkter på maktforholdene. De nordiske leserne vil kjenne seg igjen i det å bli tatt for å være europeer men samtidig oppleve sin europeiske identitet som problematisk og til tider upassende for å definere sin rolle i møtet med fremmede kulturer.

Foreløpige konklusjoner

Overgangen til modernismen viser seg i Hamsuns reiseskildringer. Melberg skriver om hvordan den moderne reiseberetteren framstiller seg selv som ensom. Han ser konstruksjonen av ensomhet som en forlengelse av en tradisjon, der den mannlige oppdageren presenteres som den som gjennomfører oppdagelsesreisen til *tross* for motstand. Grunnen til dette er at kraftprestasjonen ville virke mindre hvis man tenker på hvor avhengig oppdageren er av

¹⁵¹ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, s. 216-221.

forberedelser, utrustning og medhjelpere. Tradisjonen kuliminerte med de heroiske polarekspedisjonene til Roald Amundsen og Fridtjof Nansen rundt 1900.¹⁵² Hamsun skriver seg inn i denne tradisjonen ved å framstille den reisende som ensom. Likevel står den oppdagelsesreisende helteskikkelse med fokus på fysiske utfordringer i motsetning til Hamsuns reflekterte, selvkritiske reisende med en indre reise som hovedtema i tekstene. Det imaginære får større plass hos Hamsuns reisende, og de fysiske omgivelsene som naturen, de innfødte og reisens omstendigheter blir i mindre grad framstilt som et hinder for jegets opplevelse.

I *I Æventyrland* og “Under halvmånen” foregår det først og fremst en *indre kartlegging* istedenfor Porters *ytre mapping*. Dermed er kritikken mot den romantiske reiselitteraturens kjennetegn lite treffende i forhold til Hamsuns reiseskildringer. I Hamsuns tilfelle dreier reiseskildringene seg ikke bare om å kartlegge det han ser på reisen, men også om et forsøk på å forstå det han møter og reflektere over hvordan han framstiller det opplevde for sine lesere. Hamsuns reisende problematiserer den dominerende vestliges kartleggingsprosjekt ved hjelp av den pikareske tonalitetens ironiske selvrefleksjon og kritiske holdning til egen oppfatningsevne.

Hamsun skaper en illusjon om at han skriver tekstene i samme øyeblikk som han foretar reisen. Illusjonen om en sammenhengende reiseberetning brytes når det står at han har skrevet så utydelig i notatblokka fordi han måtte holde den bak ryggen og skrive at det blir vanskelig å tyde kråketærne og framstille det som skjedde i den endelige reiseskildringa. (*IÆ*, s. 170) Jeget er ærlig overfor leseren om at hukommelsen kan svikte, og han viser sin avhengighet av dagboknotatene. Illusjonen om at handlinga foregår i presens brytes når kona finner dagboka og benytter sjansen til å lese i den mens den reisende ligger i feberus. (*IÆ*, s. 251) Jeget skaper en distanse i framstillinga av seg selv ved å være vekselvis elegisk og pikaresk. Ironien gir motstand mot nostalgien, og understreker at jeget hele tiden er i en prosess der han reflekterer over sin rolle som reisende. Men Hamsuns refleksive reisende går ikke med på å reprodusere de rådende kategoriene og idiomene i forståelsen av det orientalske.

¹⁵² Arne Melberg, *Å reise og skrive*, s. 241-242.

Polemisk tonalitet

Overgangen mellom polemisk og pikaresk tonalitet

“Under halvmånen” befinner seg i overgangen mellom den pikareske og den polemiske tonaliteten. I Genettes sirkel er teksten over på den polemiske siden, der parodien er polemisk, seriøs eller satirisk. Overgangene setter de polemiske ytringene i et pikaresk perspektiv. Et eksempel som viser overgangen fra pikaresk til polemisk, og videre fra polemisk til pikaresk tonalitet, er jegets refleksjon etter besøket hos de hylende dervisjene i “Under halvmånen”:

Gud blir dyrket på mange slags måter på jorden, her hadde nu disse mennesker opfundet en særegen og frygtelig måte å nedværdige sig på: ved hylet. [...] Et hyl er intet rop, igen kan utstøte et hyl uten å gjøre grimaser, og alt efter hylets grad av forrykthet vil ansigtet skifte i masker av fisker, av dyr, av chimærer. De hylende dervisjer har å hyle sin bluferdighet tildøde. [...] De hylende dervisjers selvpinsler er også en akt av vilje, men av en vilje som er tilspidset til det ytterste: deres orden fordrer et tillæg av delikat skamløshet, de må gjøre sig latterlige. [...]

Gud blir dyrket på mange slags måter på jorden. Og alle dyrker Gud på den eneste rette måte og alle dyrker den eneste sande Gud.

Men Tyrken dyrker Allah.

La illah il Allah. (“Uh”, s. 278)

Det polemiske resonnementet innledes og avsluttes med det pikareske utsagnet “Gud blir dyrket på mange slags måter på jorden”. Jeget setter slik dervisjenes religionsutøvelse i et globalt perspektiv. Den satiriske kommentaren: “Men Tyrken dyrker Allah” settes opp mot bevisstheten om at alle mener at de dyrker Gud på den eneste rette måten og alle mener at de dyrker den eneste sanne Gud. Sammenstillinga av de to prinsippene skaper en ironisk undergravende tone i forhold til den tyrkiske religionsutøvelsen, og i forhold til alle religioner som hevder å være den eneste rette.

Et annet eksempel på overgangen mellom polemisk og pikaresk tonalitet er når jeget i *I Æventyrland* kommer med en pikaresk kommentar midt i en polemikk om de russiske forfatterne (s. 253-259):

Jeg finder det ikke ubegripelig at dikterne er blit tænkere i disse lande: vi hadde ingen anden til det. Og det er ikke et vilkårlig valg, det er god sammenhæng i at det blev dikterne og ikke skomakerne. Jeg kunde også forklare det på den måde som jeg tror det er gåt til. Men jeg må endnu en gang se efter om vinduerne er godt igjen før jeg utvikler dette: [...] (*IÆ*, s. 256)

Jeget mener at påfallende mange russiske diktere også er tenkere. Den pikareske kommentaren setter de russiske dikterne i en særskilt posisjon, og skaper en distanse til den europeiske diktninga. Distansen understrekes når jeget med “vi” inkluderer seg selv blant de russiske dikterne. Forfatteren illuderer tilstedeværelse ved å tematisere det at han er i en skriveprosess der de fysiske omgivelsene, som at vinduene må lukkes, spiller inn på det

litterære resultatet. Deretter følger fortsettelsen på den grundige, polemiserende meninga om de russiske forfatterne. Polemikken avsluttes med nok en overgang fra polemisk til pikaresk, og tilbake til polemisk tonalitet ved at Tolstoj får passet sitt påskrevet: “Navnet Tolstoj skal bety *tyk* / Han mangler ikke logik. Hvad han får fat på spinder han ut til det som det efter hans skjøn skal spindes ut til. Han mangler ikke organerne. Men selve tænkningens sæte i ham er tomt.” (Ibid., s. 258-259) Jeget mener at den filosofiske kjernen hos Tolstoj mangler. Kritikken følges av jegets pikareske, selvkritiske kommentar om at det kanskje skyldes at han selv “mangler al ævne til å skjønne mig på dette” (Loc.cit.). Deretter balanseres den krasse kritikken av Tolstoj med hvilke egenskaper jeget beundrer ved Tolstojs forfatterskap:

Men han er mer sympatisk end andre av hans kolleger som driver en tænkens spil. Fordi hans sjæl er så voldsomt rik og yder så villig. Han lukker ikke sin mund efter de første ti ord og later ane sine uutgrundelige dybder bakenfor; han taler videre, videre, med høie ord og advarsler og sandelig sier jeg eder. Det er ikke hans største omsorg ikke å si formeget så verden kan få indblik i ham; han taler heller end gjerne. Og hans røst er uten affektation dyp og stor. Han er en gammel profet, det er han. Og han er i vår tid uten make. (Ibid., s. 259)

Her får leseren innblikk i hva Hamsun setter pris på hos en forfatter. Han har sansen for litteratur der forfatteren ikke sier for mye, slik at leseren bare kan ane de bakenforliggnede, uutgrunnelige dybder i sjælelivet. Men samtidig beundrer han Tolstoj fordi han yter så villig av sin rike sjel og lar verden få innblikk i ham. Han innrømmer at han har for høye krav til forfattere når han balanserer kritikken mot Tolstoj med anerkjennelsen av at han i samtiden er uten make som forfatter.

Maktforhold

I “Under halvmånen” finnes det satiriske polemikker om maktforhold i Tyrkia. Den reisende bevisstgjør seg selv og leseren om hvordan situasjonen egentlig er, i motsetning til europeernes utbredte oppfatning av Tyrkia som en trussel mot den vestlige sivilisasjonen:

Å den 'store gamle mand' i England som visste alt, han visste også om 'morderen på tronen'. Og da han var gutten sin som ikke var redd så sa han tyrken sandheten. Det ene år bombarderte han Alexandria, men det neste år opløftet han sin røst mot undertrykkelsen i Armenien. Og hver den som var av sandheten hørte denne røst. (“Uh”, 259-260)

Her påpeker jeget at England har brukt Vestens frykt for den tyrkiske sultanen til å rettfærdiggjøre sin maktutøvelse mot Tyrkia. Said skriver om det paradokset at Vesten ser de orientalske landene som en trussel, mens Orienten for Europa fram til det nittende århundre

har vært et domene med en historie av kontinuerlig vestlig dominans.¹⁵³ Saids tanker om maktbalansen ble i 1978 ansett for å være banebrytende, og hans *Orientalism* er i dag grunnleggende pensum for studier som på forskjellige måter omhandler den arabisktalende del av verden. Jeget er “mistænksom” til hva sannheten om maktforholdet er fordi han bare hører den ene parten i konflikten uttale seg. (“Uh”, s. 260) Han viser til Vestens fordommer mot sultanens grusomheter: Han “myrder borgerne og tar deres penger” og pleier å “bundte værnedygtig mandskap sammen og søkke dem i havet”. (Ibid., s. 259-260) Den satiriske tonen understreker at jeget ikke tror på disse fordommene. Han kontrasterer denne forståelsen ved å vise til hva godt Abd ul Hamid har utrettet i Tyrkia. Han framhever med en seriøs tone at sultanen er en redelig mann:

Abd ul Hamid synes å ha høvet Tyrkiet til en anseelse og en respekt som det ikke har hat i Herrens lange tider. Han har etter fattig leilighet interessert seg for handelens opkomst, han har ikke helt motsatt seg al reform i sit lands skolevæsen, han har tillatt litt jernbanebygning, han har rekonstruert sin hær. Manden skal være en arbeider, en sliter, han står op klokken fem om morgningen og han har en hel stab av sekretærer som overnatter i paladset om noget skulde komme på. At han er grå og likefrem spædmavet for en formen tyrk å være har jeg selv set. (Ibid., s. 260)

Jeget tar til motmæle mot Vestens enstemmighet ved å være et talerør for “den andre part”. I forhold til Genettes definisjon av parodi kan man si at jegets stemme er kontrapunktisk til Vestens vanlige framstilling av den tyrkiske sultanen. Jeget drøfter slik den vestlige dominans, og oppfordrer leserne til å gjøre det samme.

Når den reisende møter en japaner på båten over Svartehavet, kommer Hamsuns forakt for den “europæiske demoralisation” tydelig fram: “Det er noget uægte over ham. Han er en demoraliseret østerlænder, hans europæiske klær er likesom for store til ham, eller han er for liten til dem. Han vil så altfor gjerne lære, 'utvikle' sig, *develop*.” (“Uh”, s. 257-258) Jeget synes det er problematisk at Japan utvikler seg etter vestlige idealer: “Det er det hele for ham å utvikle sig vesterlandsk, å ta efter.” (Ibid., s. 258) Japaneren er oppgitt over Tyrkia fordi landet motsetter seg de vestlige idealene: “Han beklager tyrken som han nu skal virke hos i et år. Tyrken ligger så langt tilbake; er det nu ikke ubegripelig av tyrken at han aldrig vil lære?” (Loc.cit.) Når de snakker om Kina, får begge to tårer i øynene, men av ulike grunner:

Jeg nævner Kina.

Da blir han aldeles bedrøvet og ryster på hodet. Kina har endnu ikke sluppet noget civilisation ind til sig fra Europa og Amerika. Vi får tårer i øinene begge to over Kina.

Vet De hvad jeg tror, sier han, Kina vil aldrig bli civiliseret.

Da synes jeg dette er en hård tale og jeg besværges ham ikke å miste alt håp. Lat bare missionærene få virke litt; endnu er det tid; lat os ta det med læmpe.

¹⁵³ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 73.

Landet er i oppløsning, sier han. Jeg har været der. Vi i Japan forsøker å lære dem litt op, men eleverne er så selvgode. Vil De tro det, det er næsten ikke en fabrikkpipe å se i hele Kina. Og inde i landet dyrker man sin ris og sin te på samme gammeldagse måte som for to tusen år siden. (Loc.cit.)

Samtalen er et eksempel på hvordan kontekstens påtrykk på utsagnene gir dem motsatt betydning enn de ville hatt løsrevet fra konteksten. Den reisende er svært interessert i å høre mer om forholdene i Kina, og spiller interessert i japanerens utgreiinger på en narraktig måte. Japanerens svar benyttes for å håne troen på det vestlige fremskrittet og Vestens innflytelse i Østen.

“Under halvmånen” avsluttes med kapittelet “Tyrken”, der jeget resonnerer over maktforholdene i Tyrkia. Tyrkia blir framstilt som “den syke mand” som har mistet makten landet hadde i sine storhetsdager, da “Stambul var verdens midtpunkt og kulturens sæte.” (“Uh”, s. 296) Polemikken viser Europas lettelse over at trusselbildet Tyrkia mistet makt: “Allerede vore besteforeldre fattet håp, det viste sig grænser for Tyrkiets magt. Men vore forældre de hadde nu likefrem grund til å gni sig i hænderne: selveste England, Frankrike og Russland gik sammen og ødela Tyrkiet ved Navarino.” (Ibid., s. 297) Jeget viser hvem som har den reelle makten i Tyrkia: “Det sitter tre, fire mægtige fremmede i sine hoteller oppe i Pera og bestemmer hvad padisjaen har å gjøre. Og gjør han det ikke vil de tre, fire fremmede la sine sorte haner gale ild utover byen.” (Ibid., s. 298) Den vestlige dominansen tematiseres slik gjennom den polemiske tonaliteten.

Vestlig presse

I “Under halvmånen” forholder Hamsun seg til andre tekster ved at jeget diskuterer vestlig medias oppfatning av Tyrkia. Jeget er satirisk i de kritiske påstandene om Vestens medieframstilling: “Hvor sandheten ligger er ikke godt å vite – kanskje på grund av at vi har en næsten enstemmig europæisk presse til å fortælle os den. Man blir litt mistænksom. Den andre part som også skulde høres er stum.” (“Uh”, s. 260) Han henger ut vestlig presse som opinionsdanner ved å gjengi alternative forståelser av de politiske forholdene i Tyrkia:

I Contemporary Review har imidlertid denne ene part – en hatsk angriper som til og med er tyrkisk embedsmand – kommet til å meddele følgende:

Det er en bekjendt sak at de kristne elementer i det ottomanske rike er statens åpenbare eller hemmelige fiender. Hva de langes efter og hva de har utrættet i sin kamp for uavhengigheten vet Europa fuld besked om. Derimot synes Eusopa endnu ikke å ha opdaget at uavhengighetstrangen også er tilstede hos de muhamedanske undersætter kurdere, albanesere o. s. v. Disse har vistnok ikke de kristnes pågåenhet og kløktighet, står det, men de viser dog en kronisk lyst til å gjøre væbnet motstand mot Abd ul Hamid. (Loc.cit.)

Jeget kritiserer det mangelfulle bildet Vesten har av Tyrkia. Vestlig presse har lagt vekt på Tyrkia som en trussel mot de kristne elementene i det ottomanske riket, mens andre minoriteters uavhengighetskamp har blitt oversett i mediens framstilling.

Mentaliteten i vestlig presse stilles opp mot den orientalske mentaliteten. Orientaleren “hviler og nærer sit drømmeliv”, mens “vesterlandenes socialist kaster sig over avisen med brølet i.” (“Uh”, s. 265) Når reisefølget er til stede ved sultanens kirkebesøk, opplever jeget at de andre europeerne blir skuffet over at sultanen ikke er fryktinngytende nok:

Han så da ikke det spor frygtelig ut! sier yankeedamerne. Var de skuffet derover? Jeg vet at jeg for min part undte denne mand et menneskelig ansig og en værdig holdning midt for vor næse. Min gamle mistanke til den sensationelle presses dom over den tyrkiske sultan blev vistnok ikke meget styrket derved, men den blev heller ikke utryddet. Hvor var det grusomme ved denne mand? (“Uh”, s. 285)

Sultanen framstår derimot som en avbalansert mann: “Jeg så ham også siden engang og hans brune blikk tiltalte mig ved sit åpne, velvillige uttryk.” (Ibid., s. 286) Misforholdet mellom den vestlige presses dom over sultanen og jegets opplevelse av ham utløser en polemisk raljering der forfatteren lister opp en rekke personers oppfatninger av sultanen som avviker fra den vanlige dom:

Den forrige amerikanske gesandt ved porten, Terrell, har offentliggjort en slik meddelelse, general Wallace, forfatteren av 'Ben Hur', en anden, Pierre Loti, en gammel Konstantinopelmand som kjender sultanen personlig, en tredje, Sidney Whitman, 'en med tyrkiske forhold vel kjendt forfatter', en fjerde. Dette er bare dråper imot pressens hav, men de veier kanskje noget. (Loc.cit.)

Disse personene siteres for å vise at sultanen, i motsetning til det bildet vestlig presse har av ham, “er 'en mand med sjældne intellektuelle ævner», men uten ævne til 'med vitende og vilje å være grusom'“. “Han har gjort mere for sit folks oplysning end nogen av hans forgjængere. Han fortjener stor ros.” (Loc.cit.) Oppramsinga av sitater avsluttes med ironisk undergravende kommentarer: “Så kom massakrerne. Og så kom journalisternes domme.” (Loc.cit.) Journalistenes forståelse er basert på fordommer, og jeget forsøker å nyansere pressens framstilling av sultanen.

Frihetsberøvelse

Mens den reisende er elegisk i sin frihetslengsel, utløser opplevelser av frihetsberøvelse polemiske uttalelser. Kona framstilles som et hinder for jegets frihet. Tonen er satirisk i framstillinga av den reisendes irritasjon over konas innblanding. Kona er nesten ikke til stede i tekstene, annet enn i sporadiske “vi” og “vort” underveis i tekstene. Hun introduseres med et “vi” i innledninga, og leseren får ikke vite mer om henne enn at hun er glemsk: “Min kone

glemte ikke noget andet efter sig end sin kåpe.” (*L E*, s. 166) Deretter blir kona omtalt som “mit reisefølge”. Og det gjøres ikke forskjell på hans reisefølge og resten av følget da de mister hverandre på toget. Det står bare at “mit følge spredes rundt omkring i toget og selv stikkes jeg ind i en trang kupé hvor det er tre herrer f r”. (*Ibid.*, s.167) Selv om kona har forsvinnende liten plass i tekstene, er deler av innledninga skildret gjennom begges blikk: “Vi befinner os [...]”, “Vort ophold” (*ibid.*, s. 165), og ikke minst ved at: “Vi l gger m rke til” (*ibid.*, s. 166). De reiser inn i Russland med et “vi”: “Nu stevner vi ind i det store Russland”. Men deretter fungerer kona først og fremst som en binding som det selvrealiserende jeget kjemper imot. Et avsnitt i slutten av del I innledes med: “Mit reisefølge er undnu ikke støt op.” (*Ibid.*, s. 168) Det skapes en forventning til hva den opplevelshungrige reisende vil foreta seg. Uten noen å forholde seg til ville kanskje den reisende ha vandret av gårde og gått seg bort i sin drømmeverden. Kona er limet i jegets hvileløse flakking rundt omkring. Hun f r ham tilbake til realiteten, som når hun gjør narr av dagboknotatene hans (*L E*, s. 251), noe jeg allerede har undersøkt i det tredje eksemplet i slutten av avhandlingas underkapittel “Vandring mellom emner”.

Den reisendes merkelige oppførsel i forsøkene på kommunikasjon aksepteres av dem han m ter. I Armavirov prøver en mann å hjelpe den reisende med å fjerne stearins l fra trøya. Når mannen prater på et uforståelig språk, svarer den reisende “med gode gamle norske ord”, og klarer ved hjelp av fakter   forstå og gjøre seg forstått. Den reisende har ikke noe kort å gi ham til takk, og bestemmer seg for å “takke herren, jeg taler alle mine sprog og takker ham”, noe som resulterer i at “manden smiler og nikker av alle kr fter tilbake” og “nu er det som om vort venskap er sluttet for livet, manden indleder en konversasjon med mig på russisk.” (*L E*, s. 189) Jeget tror at han gjør seg forstått når han snakker norsk til herren og passasjerene som samler seg rundt dem. Men når samtalepartnerene nikker, kan det like gjerne være fordi jeget er så høyrøstet og insisterende som at de forstår hva han sier. Her ser vi en dobbelthet i framstillinga. Når kona hører ham snakke norsk, blander hun seg inn, og ender opp med å fornærme både den reisende og dem som har prøvd å hjelpe ham: “Men mit følge derinde i kupéen stikker hodet ut av døren og kan ikke begripe hvad det er for nordm nd jeg har f t fat på. Snart begynder de   le høit og udannet derinde og denne latter f r mine tilhørere til å studse, hvorpå den ene efter den andre blir taus og går sin vei.” (*Ibid.*, s. 190) Samtalepartnerene hans blir usikre, de tror kanskje at han gjorde narr av dem. Kona har ingen tiltro til sin mann, og forstyrrer reiseopplevelsen ved å henge ham ut overfor sine medpassasjerer. Konflikten dem imellom ligger latent, og kona er kilde til jegets opposisjonstrang. Leseren kan undre seg over hvorfor konas opplevelse av reisen framstår

som så totalt annerledes enn jegets. Kanskje dreier det seg om Hamsuns strategi for å framstille seg som eksentrisk, frihetssøkende kunstner. Framstillinga av kona blir, intendert eller ufrivillig, komisk. Den reisende utstiller samtidig seg selv satirisk ved sine selvironiske kommentarer. Tekstene rommer også her en flerstemmighet. Jegets og konas opplevelse settes opp mot hverandre, og det skapes rom for flere tolkninger.

I Konstantinopel begrenses jegets frihet av den innpåslitne føreren: “Vi reiser over Borporus på færgen. Vi har snikt os hitned på egen hånd for å undgå føreren. Lat ham nu bare gå og lete efter os deroppe på broen! tænker vi og er glade og undslupne; vi gir også en god dag i hans dervisjer!” (“Uh”, s. 271) Den reisende oppsøker fred og stillhet når han slipper unna føreren:

Eyub er en verden med graver. Og det er en verden med cypresser og plataner og blomster. Og mange steder er det moskéer og overalt er det templer for døden, mausoleer, stemstøtter. Og overalt er det fred. Cypresserne står der lodrette og ubevægelige, de er stive som tårne; i palmelundene blaffer bladene svakt når det er luftning; men ellers høres ingen lyd. Selv vi begynder uvilkarlig å trampe varlig her idet vi søker længer og længer ind fra gaten og byen. (Ibid., s. 272)

Her blir det tydelig at jeget oppsøker Intet på reisen. Men jegets stemme får en polemisk tone når han opplever tap av ro og frihet: “Hallo! Jeg fant Dem tilslut! / Det er føreren. Det er vor forfærdelige græker som vi aldrig kan komme nok i skjul for. [...] På en gang er vi rykket tilbake til byen og livet. Vi vender os om og ser endnu en gang glenterne. Og vi ser toppene av de stive cypresser” (Ibid., s. 274) Reisefølget blir rykket tilbake til byen og livet, men lengter tilbake til Eyubs avskjerming.

Kunnskap

Jeget tar oppgjør med Vestens kunnskap om Østen. Han er bevisst sin begrensede oppfatningsevne. Han stiller høye krav til egen forståelse og til seg selv som reiseskildrer. Når de reisende er til stede ved den tyrkiske sultanens kirkebesøk, benytter han sjansen til å ta livet av en rekke vestlige myter om sultanen: “Sultanen av Tyrkiet skal ifølge gammel sæd ha 'ret til tre hundrede koner'. Og vi i Vesterland tror at han har så mange. Slik en vellystning er han.” (“Uh”, s. 280) Men den reisende opplever at Vesten tar feil i sine fordommer:

Det er for det første å ta i betragtning at sultanen av Tyrkiet ikke kan gifte sig. [...] For det andre har han én kone: den vordende sultanens mor. [...] For det tredje lægge man mærke til at haremet aldeles ikke består av sultanens 'koner', men er en samling av alle damer i det keiserlige hus med deres slavinder og slavindenes tjenestepiker. (Loc.cit.)

Vestens feilaktige kunnskap om sultanen tilskrives “den vesterlandske fantasi”: “Vi har latt os fortælle at sultanerne i sin ryggesløshet sendte umenneskelige agenter ned til et torv i Konstantinopel og kjøpte op skjønheter til haremet. En fabel som er værdig den vesterlandske fantasi: kan den lite andet, den kan dog boltre sig faglig på dette område!” (Ibid., s. 281) Og i Europa ville det ha utartet seg som følger hvis det var lov med flerkoneri: “Og for en henrivende frivolitet det da vilde herske i hjemmene og på gaten. Efter ethvert Kristiania-krach vilde da ret som det var et harem utgjøre aktiva i et fallitbo.” (Ibid., s. 281-282) Ironien understreker at den vestlige forståelsen av levkårene i Tyrkia er basert på selvforståelsen. Inversjonen er utilstrekkelig som forståelsesramme. Kunnskapen vi har om Østen er basert på fordommer og misforståelser, og jeget tar til orde for en mer innsiktsfull forståelse av Østen.

Den avsluttende polemikken i “Under halvmånen” inneholder et essay om Muhammeds betydning for Islam. Jeget beundrer Muhammed for å ha vært “en brilliant teoretiker”, og spekulerer i om læren om predestinasjon ble forkynt for å gjøre soldatene fryktløse: “Troen på forutbestemmelsen vilde øke den blinde vildhet og den vilde i alle tider hindre misnøje og demoralisation i en hær. Hvilket Muhamed kanskje hadde beregnet.” (“Uh”, s. 302) I siste del av polemikken går essayet om Muhammed over i visjoner om hvilken effekt det ville ha hvis profetens kappe en gang foldes ut:

Nu er det endvidere så at denne kappe ikke skal være å se undtagen når Islam er i den høieste nød; men er nøden der da skal kappen foldes ut for vinden i folkets påsyn og hver muhamedaner skal da gripe til sværdet for troens skyld. Det vil heller aldrig forfeile sin virkning hvis kappen foldes ut; det å avdække den er å avdække en almagt. Det er kalifens siste tilflukt. (Ibid., s. 303)

Kunnskapen som formidles i polemisk tonalitet bygger slik opp under jegets visjoner om Tyrkias framtid. Han ser for seg følgende utvikling: “Den syke mand' er spillevende, han sitter bare og gror sig større og øker sin kraft. De tre mægtige herrer i Pera skulde finde på en anden morskap end den å slå gnister i Østen. De skulde heller lære av den fjerde herre som i germansk alvor civiliserer og eksploiterer Tyrkiet midt for dets næse.” (Ibid., s. 304) Jeget advarer altså England, Frankrike og Russland mot å utnytte Tyrkia. Han vil formidle diversitet og mangfold, og prøver å overvinne fristelsen det er å forenkle det fremmede. Dermed klarer han til en viss grad å overskride grensene som den vestlige diskurs om Orienten pålegger ham.

Bastante ytringer

I “Under halvmånen” har jeget har en annen stemme enn i *I Æventyrland*. En større del av forfatterens personlige meninger inngår i ytringene. Forfatterens personlige meninger kommer

blant annet fram i de polemiske uttalelsene om jødene. Jødene skildres i et seriøst register, og framstillinga inneholder påstander som ikke diskuteres i tekstene. Her er ikke jeget elegisk eller pikaresk, og har ingen reflekterende avstand til utsagnene, merkelig nok. På toget gjennom Kaukasus vil en jødisk offiser være deres reisefølge. Han beskrives slik: “Jeg takker offiseren. Han er en tyk, litt ældre mand, men med underlig lapsete manerer; han taler mange sprog høit og dristig, men med feil. Hans ansig er ubehagelig, jødisk.” (*LÆ*, s. 176) Den reisende knytter en rekke dårlige egenskaper til den jødiske offiseren. Den reisende unngår ham, og blir svart med overlegenhet. Da han senere hilser på offiseren, “svarer han fornemt og fremmed”, for så å kjenne ham igjen og vise interesse for hans vel og ve. Den reisende reagerer med usaklig avsky: “Hans jødesnute er ikke til å holde ut og han hjelper mig selv til å undvike. Da jeg flytter mig bort fra ham og er taus mærker han det øieblikkelig, gjør gjængjeld tiltaler andre og overser mig, Gudskjelov.” (*Ibid.*, s. 180) Den reisende er fastlåst i sine egne fordommer og klarer ikke å møte offiseren som et menneske. Senere overser de hverandre. Det virker som jeget er ute etter å bekrefte og begrunne sine fordommer. Han framstiller jøden som skrytende, og sår tvil om han er redelig:

På en station hvor vi spiste tilaftens sat han like ved min side. Han la sin tykke portemonnæ godt frem i lyset. Det var vel ikke for å friste mig til å stjele portemonnæen, men for å vise mig at det stod en krone i sølv på den. Men gud vet om kronen var av sølv og om han har ret til å ha krone. Da jeg betalte sa han ikke et ord og grep ikke ind; men en herre på min anden side gjør mig opmærksom på at jeg har fåt forlite penger tilbage. (*LÆ*, s. 183)

Etter å ha blitt kjent med forfatterens selvreflekterende stil, framstår de bastante ytringene som overraskende. Det kan dreie seg om en retorisk strategi der en sviktende inversjon gjør at annetheten ikke lar seg oversette til den egne kulturens målestokk: “Armeniske jøder går forbi. Det er handelsmænd, rikfolk som ingen jordisk nød synes å trykke.” (*Ibid.*, s. 178) Implisitt bør den jordiske nød trykke alle hederlige mennesker, og jødene framstilles med en ubegripelig annerledeshet. Denne holdninga er enda sterkere til stede i følgende ytring: “Et par av jøderne er meget vakre, men en ung gut som de fører med har en gildings ansigt og laskete krop. Det gjør et ublandet motbydelig indtryk å se hans reisefæller behandle ham som en dame.” (*Loc.cit.*) Andre kulturers aksept av transseksualitet er så truende for jeget at oppførselen oppfattes som “ublandet motbydelig”. Mens jeget ellers arbeider med å balansere forståelsene av annethet, er denne “ublandede” framstillinga av jøder merkverdig unyansert og enkel. Den reflekterte stemmen er borte, og flåsete utsagn får plass i tekstene.

Atle Kittang behandler i *Luft, vind, ingenting* spørsmålet om tomrommet i Hamsuns desillusjonsromaner, deriblant reiseskildringa *I Æventyrland*. Når man skriver om meninga i

Hamsuns tekster, beveger man seg inn på et kontroversielt tema, i og med at Hamsun er omdiskutert som nazist og landssviker. Men jeg oppfatter det ikke slik at det nødvendigvis er noen sammenheng mellom den reaksjonære Hamsun og anti-semitten. Kittang skriver at Hamsuns tekster har vært objekt for en unyansert ideologikritikk, og Kittang oppfatter spørsmålet om tekstenes ideologiske innhold som mer nyansert enn resepsjonens splittelse i brå avvisning eller sentimental apologi.¹⁵⁴ “Dermed blir dei ideologikritiske fragmenta fanga inn av ei dobbelt rørsle, som stadfester og underminerer, konstruerer og de-konstruerer, på same tid. Som ein tekstteori utan rom for slike djupast sett *ironiske* rørsler mellom illusjon og desillusjon, er ideologikritikken utan grep om det spesifikke i den hamsunske teksten.”¹⁵⁵ Kittang skriver at det er et paradoks at ideologikritikken leser hele Hamsuns forfatterskap i lys av naturdrømmen, av lengten bort fra tilværelsen, som ideologisk slør over en motsetningsfylt sannhet, og forklarer dette med at det demoniske alltid er til stede i Hamsuns tekster: “Hos Hamsun er demonien alltid til stades, som sug under naturlengten, som svimlande tomleik bak fantasispelet, som spaltande rørsle i ideologiens tryggleik. Den konstituerer den hamsunske tekstens trugande uro.”¹⁵⁶

Kittang tar høyde for at Hamsuns tekster kan ha et demonisk meningsinnhold. Men Kittangs framstilling av teksten som et tomt prosjekt strider mot Saids tanker om at all diskurs om politikk er ideologisk. Jeg oppfatter det snarere som om reiseskildringene består av refleksjoner og prøvende utsagn om ideologiske forhold. Selv om ironien kan gjøre at kjernen i påstandene står tom, oppfordres leseren i en viss grad til å reflektere over – og ta stilling til – ytringene. I utsagnene om jødene avslører imidlertid forfatteren sin fremmedfrykt og fordomsfullhet. Forfatteren utøver makt ved å utnytte jødernes marginaliserte posisjon. Det er dermed jødene som orientaliseres og domineres på en måte som ligger nærmest Saids framstilling av orientalisme og Pratts tanker om imperialistiske maktutøvelse.

Utopien i “Under halvmånen”

På slutten av “Under halvmånen” får fantasiene en ny form. Der de i *I Æventyrland* fikk form av nostalgiske betraktninger, er de her sivilisasjonskritiske framtidsvisjoner. Hamsun prøver seg som spåmann. Han formidler en rekke visjoner om utfallet av maktkampen mellom Østen og Vesten, ikke helt ulikt det som faktisk skjer i dag: “Det bølger en glæde gjennom Østen over seiren over Grækenland og samtidig økes hatet til de 'vantro'. De kristnes magters adfærd

¹⁵⁴ Atle Kittang, *Luft, vind, ingenting*, s. 11-19.

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 18.

¹⁵⁶ *Ibid.*, s. 19.

mot seirvinderen, de kristne magters stadige adfærd i Østen får hatet til nu og da å blusse. En dag kan det stå i lys lue.” (“Uh”, s. 303) Han advarer Europa mot å leke med ilden: “Den lyse lue i Østen kunde hitføre hvad menneskeheten og århundredet gruer for: en verdensbrand.” Om Russlands posisjon skriver forfatteren treffende at “når et rike blir for stort pleier skjebnen å regulere litt på det, å slå det sagtelig i stykker og strø de røvede lande ut igjen.” (Loc.cit.) Det er ikke så lett å ta visjonene, med den bastante og påståelige tonen, helt seriøst. Den polemiske stilen undergraver utsagnene ved å være i overkant påståelig. Men det er hele tiden klart at uttalelsene er jegets personlige oppfatning, og de virker dermed ikke manipulerende på leseren.

Det advares mot å se Tyrkia som uskadeliggjort. Vesten bør ikke overse religionens betydning:

'Den syke mand' ser utover Østen og regner efter. Det går fremover med ham, jævnt fremover, kræfterne tiltar, dagene lysner. 'Den syke mand' ved Bosporus er den mand som en dag kan vandre ned til de gamle sultaners serail, folde ut profetens kappe og sætte verden i brand. (Ibid., s. 304)

Sultanen har midler til rådighet som Vesten ikke har regnet med. Jeget er kritisk til måten Vesten opptrer på i Tyrkia, og fryker at Østen vil få til krig i religionens navn hvis utnyttelsen fortsetter.

I den avsluttende visjonen skapes det en utopi der Konstantinopel er kulturelt samlingspunkt for Østens og Vestens mennesker:

Islam bar engang en høi og fin kultur. Med Konstantinopel som hovedstad i en muhamedansk føderation vilde Vestens og Østens civilisatoiner blande sine kilder og muligens bringe en ny kultur til å bruse i levende strømme. Det gis dårer som ikke er i stand til å se verdens frelse og fremtidens liv bare i jernbanebygging og socialisme og amerikansk brøl, den nye kultur kunde så være disse dårers. Den kunde stå der som en liten kuriositet som verdens milliardærer hadde råd til å holde. (Ibid., s. 304)

Utopien representerer en fin kultur, og står i motsetning til “det amerikanske brøl”. Jeget er selv dåren, en dåre som ikke tror på jernbanebygging, sosialisme og amerikansk brøl som verdens frelse og fremtidens liv. Ideen om en blandingskultur framfor en kultur der Øst og Vest står som motsetninger bekrefter jegets protester mot å føye seg inn i en dikotomisk tankegang i orientaliseringa av det fremmede. Den nye kulturen i Konstantinopel ville være “en liten kuriositet”, en ny kultur som dårene kunne underholde seg med. Selv om “dåre” i seg selv ikke er et flatterende ord, får framstillinga av utopien også leseren til å ønske å tilhøre denne kategorien mennesker som skaper en balanse mellom industrilandenes jernbanebygging, sosialisme og amerikansk brøl og den undertrykte part i det asymmetriske maktforholdet. Her favoriseres det irrasjonelle, menneskelige jeg, i motsetning til det

rasjonelle menneske. Det ultimale mål er at Vestens og Østens sivilisasjoner ville blande sine kilder og gi grunnlag for en ny kultur. Ideen om det utopiske samfunnet føyer seg inn i det polemiske register. Fortelleren utstiller jeget som en narr, en dåre med dikterambisjoner. Men til syvende og sist er dåren helten.

Foreløpige konklusjoner

Den polemiske tonaliteten har implikasjoner for orientaliseringa av Kaukasus og Tyrkia. Den gjør at tekstene ikke kan forstås som et hult prosjekt der påstander mister sin gyldighet på grunn av at de dementeres ved hjelp av pikaresk ironi og parodi. Den pikareske ironien gir likevel motstand mot den polemiske tonen ved å nyansere de polemiske uttalelsene.

Utopien i “Under halvmånen” gir *I Æventyrland* og “Under halvmånen”, sett som ei helhetlig reiseskildring, et annet perspektiv enn Kittang og Werps forståelser av førstnevnte tekst. Det ligger en kritikk av Vestens undertrykking av Østen i utopien. Denne kritikken danner grunnlag for å lese tekstene som et forsøk på å drøfte den vestlige dominans, både ved at den reisende utfordrer tankestrukturene som avgjør hvordan man ser på det orientalske, og ved at han eksplisitt diskuterer samtidens politiske maktforhold. Gjennom framstillinga av utopien gir “Under halvmånen” reiseskildringene en ny dimensjon.

4. Hamsuns prosjekt

Kognitivt prosjekt

I møtet med det orientalske utforsker Hamsun sinnets irrganger. Hamsuns kognitive prosjekt kan ses i sammenheng med orientreisens betydning for den europeiske litteratur og poesi.¹⁵⁷ For Hamsun er en del av det kognitive prosjektet å nærme seg Orienten, i tråd med Saids definisjon av orientalisme som en systematisk tilnærming til Orienten som et emne for læring, oppdagelse og praksis.¹⁵⁸ Men Hamsuns tekst er et indre kartleggingsprosjekt framfor et systematisk kunnskapsprosjekt. Reiseskildringene sier mer om jegets kognitive kartleggingsprosesser enn om Orienten som et emne for læring og oppdagelser. Hamsuns modernistiske distanse mellom forfatterjeget og det reisende jeget i tekstene gir rom for den indre kartlegginga.

Jeg oppfatter det som om skildringa i stor grad løper ut ifra den reisendes indre fantasiverden. Men jeg forstår samtidig reiseskildringene som et forsøk på en nyansert framstilling av møtet mellom jeget og de opplevde omgivelsene. Den reisende forsøker stadig å yte rettferdighet mot det fremmede. Selv om en reiseskildring tematiserer møtet mellom et jeg og de fremmede omgivelser og folk, mener jeg at man i lesninga av *I Æventyrland* og “Under halvmånen” ikke bør overse forfatterens kognitive prosjekt med å formidle opplevelsen av at forståelsen ikke strekker til. Forfatteren forsøker, slik jeg ser det, å framstille den reisendes arbeid med å utvikle og utdype sin oppfatningsevne gjennom møtet med Russland og Tyrkia. Og om omgivelsene virker uforståelige, kjenner den reisende i det minste igjen sitt ideal om det enkle liv.

Dannelsesreisen har en lang tradisjon som utgangspunktet for europeisk reiselitteratur. Ideen med Orienten som reisemål er at den vestlige mann må forlate sitt trygge miljø og oppsøke utfordringer, helst i et uoppdaget territorium, for å utvikle seg og returnere som et dannet individ. I *I Æventyrland* og “Under halvmånen” framstilles det riktignok som om jeget reiser for å oppnå en høyere erkjennelse. Den reisende er ikke bare ute etter å bekrefte sine fordommer, men å utfordre disse. Han får en ny innsikt etter hvert som han møter nye steder og folk. Orientalerne er ikke nødvendigvis luringer. Men reiseskildringene bryter

¹⁵⁷ Edward W. Said viser hvordan orientalismen utviklet seg som et område for lærde studier i det kristne Vesten fra kirkemøtet i Wien i 1312 til en praktisk talt epidemisk interesse for alt orientalsk fra midten av 1700-tallet og videre, en interesse som har skapt både eksakt kunnskap og myter om Orienten. Kunnskapen førte til at en rekke forfattere som Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert og Fitzgerald ble begavede orient-entusiaster. Men med deres arbeid følger en frittflytende mytologi om Orienten, et Orienten som skapes av samtidens holdninger og populære fordommer, men som også benyttes av politiske krefter for å dominere Orienten. *Orientalism*, s. 49-53.

¹⁵⁸ *Ibid.*, s. 73.

forventninger knyttet til dannelsesreisen som prosjekt. For det første erobrer ikke Hamsuns reisende upløyet mark. Reisemålet, og særlig Russland, er allerede før han foretar reisen grundig beskrevet i vestlig litteratur. For det andre blir strukturen hjemme-ute-hjemme spolt av at reisen begynner i St. Petersburg (han skriver at reisen begynner i Finland) og avsluttes i Tyrkia. Reisefølget kommer aldrig til Persia, slik leseren ble forespeilet i innledninga. For det tredje ender ikke reiseskildringene bare med at jeget oppnår en høyere erkjennelse og innsikt, men også med at han får bearbeidet latente emosjonelle konflikter og at han får dikterisk inspirasjon.

Dennis Porter skriver at en reisebeskrivelse ikke behøver å holde en streng narrativ tråd, og at forfatteren står fri til å fokusere på det som han til enhver tid finner interessant. Det fremmede landet kan sammenliknes med en Rorschach-test, en metode som benyttes i psykodiagnostikk, der klientens assosiasjoner til blekkplatter på et ark danner grunnlag for å si noe om klientens personlighetsstruktur. På samme måte vil forskjellige personer se forskjellige ting i møtet med et fremmed land. Og det man ser bestemmes av de erfaringer og den fantasien man har.¹⁵⁹ Dette er slående i *I Æventyrland*, der det opplevde landskapet er grunnlag for tankesprang, nostalgi og fantasier. I og med at jeget hele tiden projiserer sine erindringer over på det opplevde i kontaktsonen, og siden det han skriver ofte er selvmotsigende, er det vanskelig å få noe konkret inntrykk av hvordan kontakten mellom de ulike kulturene foregår. På den andre siden opplever den reisende konflikt og ulikhet i møtet med det han kaller “den orientalske humbugen”. Han benytter seg av idiommer vestlige knytter til Orienten, og beskriver til tider det skumle eller uforståelige med forstavelsen “orientalsk”. Men i hovedsak opphøyes det orientalske, og reiseskildringene framstår som en bearbeidelse av jegets refleksjoner over reiseopplevelsen.

Den stadige ironien i tekstene skaper et spill, en lek, som forfatteren inviterer leseren med på. Spillet foregår på tre plan: 1. Den reisende og leseren blir narret av “den orientalske humbugen”. 2. Forfatteren narrer leseren. Ved å benytte seg av typiske holdninger som beskrevet av Said i møtet med det fremmede, for deretter å undergrave sine egne påstander, forvirrer forfatteren leseren. 3. Leseren tror at han gjennomskuer forfatterens strategier for å framstille det han har opplevd. Distansen mellom reisen og de skrevne tekstene kommer tydelig fram i reiseskildringene, og dette grepet bidrar til at leseren føler at han/hun forstår hva forfatteren har tenkt. Kanskje er dette en bevisst strategi forfatteren benytter seg av for å fengsle leseren, og for å få leseren til å konfrontere sine tolkninger. Resultatet er i alle fall at

¹⁵⁹ Dennis Porter, *Haunted Journeys*, s. 13.

leseren igjen blir narret. Det er egentlig forfatterens bevisste strategier i framstillinga av sitt reisende jeg som forfører leseren.

I Kittangs lesning av *I Æventyrland* gjør de ironiske bevegelsene at Hamsuns prosjekt er hult, at det bunner ut i luft, vind, ingenting. I slutten av “Under halvmånen” kommer imidlertid en rekke refleksjoner og visjoner om fatalismen og om Vestens og Østens sivilisasjoner. Refleksjonene har grunnlag i kunnskap og tanker forfatteren hadde før han foretok reisen. Jeg oppfatter det som om de forutinntatte holdningene utvikles gjennom forventningsbruddene møtet med orientalske kulturer byr på. Tekstene eksponerer forfatterens kognitive kartleggingsprosjekt med det filosofiske poeng at “Du skal ikke tro at du vet”. Hamsun oppfordrer dermed leseren til å tenke selv, til å utfordre sine egne fordommer i møtet med det Andre. Derrida vektlegger i *The Ear of the Other* at det er leseren som signerer teksten. Det er “den andres øre”, altså leserens øre, som persepsjonsorgan som avgjør hvordan teksten forstås.¹⁶⁰ Leseren projiserer sin forståelse over på teksten, og teksten blir i sin tur som en “ink blot” i en Rorschach-test for leseren.

Det kan være interessant å se den reisende i *Imperiet* av Kapuściński som en parallell til Hamsuns reisende.¹⁶¹ Jeget her benytter seg til dels av samme strategier som Hamsuns reisende i skildringa av det opplevde på reisen. Hans forsøk på å beskrive sovjetstatens særegenheter, det politiske budskap, går hånd i hånd med elementet eksotisk reisefortelling beskrevet som orientalisme hos Said. Men Kapuściński bruker, på liknende måte som Hamsun, stereotypiene til å mangfoldiggjøre og videreutvikle forståelsene av Russland. Han er kritisk til kommunismen som ideologi, men er samtidig vitebegjærlig om det abstrakte bildet han har av Russland. På samme måte søker den reisende i *I Æventyrland* større innsikt om Russland, samtidig som han er kritisk til det endimensjonale bildet man har av forholdene der.

Ferguson vektlegger i *Enigma* reiseskildringas subjektive karakter: “*In Wonderland* [...] is probably one of the most highly subjective travel books ever written”.¹⁶² Han mener at *I Æventyrland*, i likhet med *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, “has as its main interest not so much the overt theme of the book – Russia, America – as the unusual personality of the writer”.¹⁶³ Fergusons tanker om Hamsuns diktning i 1890-årene er treffende for reiseskildringenes kognitive prosjekt:

¹⁶⁰ Jaques Derrida, *The Ear of the Other*, s. 20.

¹⁶¹ Ryszard Kapuściński, *Imperiet*, Aschehoug, Oslo 2004.

¹⁶² Robert Ferguson, *Enigma: The Life of Knut Hamsun*, s. 184.

¹⁶³ Loc.cit.

It was this vision of the unguessed-at complexity of the human mind – or at least, its under-representation in literature – that concerned Hamsun. He wanted a literature that would redefine normality and abnormality, that would in effect expand the known territory of consciousness and give a more vivid and accurate picture of what it's really like to be a human being.¹⁶⁴

Jeg oppfatter det som om denne tenkninga går igjen i reiseskildringene, i og med at jeget stadig prøver å ta inn over seg mangfoldet og utvide forståelsen sin. Den hyppige forekomsten av “tænker vi” og “vi hadde tænkt feil” framhever den reisendes begrensede oppfatningsevne, og bidrar til en utvidet bevissthet om kognitive prosesser i bearbeidelsen av reiseopplevelsen. Leseren trekkes inn i Hamsuns tankeverden, og må videre revurdere sine egne oppfatninger og strategier for å gjøre verden begripelig. Hamsun tar i sitt essay “Fra det ubevidste Sjæleliv” (1890) til orde for å prøve å se verden som den er, uten å forenkle alt for mye:

Man har et gammelt Ord, som siger: Der er mangt skjult i Naturen. For vor Tids nervøse, undersøgende og lyttende Mennesker forbliver færre og færre af Naturens Hemmeligheder skjulte, en efter en bringes de frem til Observation eller Genkendelse. Hos flere og flere Folk, der lever et anstrængt Tankeliv, og dertil er ømtaalige af Gemyt, opstaar der ofte sjælelige Virksomheder af det underligste Slags. Det kan være aldeles uforklarlige Sandsetilstande: en stum, aarsagsløs Henrykkelse; et pust af psykisk Smærte en Fornemmelse af at blive talt til fra det fjærne, fra Luften, fra Havet; en grusom, fin Lydhørhet, der bringer én til at lide endog af Suset fra anede Atomer; en plutselig, unaturlig Stirren ind i lukkede Riger, der slaaes op; Anelsen af en forestaaende Fare midt i en sorgløs Stund...¹⁶⁵

Den reisende har mange av de beskrevne kvalitetene. Han skildrer det opplevde med en finjustert lydhørhet som ofte får ham til å tvile på om oppfatningene han danner seg er riktige. Han framstår som et nervøst, undersøkende og lyttende menneske som observerer hemmelighetene med “aldeles uforklarlige Sandsetilstande”, som jeget likevel prøver å formidle til leserne. Jeget er formelig en karikatur at Hamsuns anstrengte sjæleliv og ømtålige gemytt. Hamsuns følsomme jeg kan ikke unngå å prøve å stirre inni i de “lukkede Riger” der naturens hemmeligheter ligger. Tektens vektlegging av sjælelige virksomheter og uforklarlige sansetilstander, med andre ord jegets indre kartlegging, understreker det filosofiske poenget om at man ikke skal tro at man vet noe, men prøve å se verden slik den er.

Emosjonelt prosjekt

I reiseskildringene er det fokus på jegets lengsel etter et enklere liv. Denne lengselen rettes mot barndommen og Orienten. Hamsuns reisende viser fram en flakkende livsholdning der han vandrer av gårde for å finne svar på ubearbeidede følelsesmessige konflikter. Samtidig er han nokså nevrotisk som reisende. Han er redd for hva hyrden med haremet på taket kan finne

¹⁶⁴ Ibid., s. 118.

¹⁶⁵ Knut Hamsun, “Fra det ubevidste Sjæleliv” i *Samtiden*, Bergen 1890, gjengitt i *Artikler 1889-1928*, red. Francis Bull, Oslo 1939, 2. utg. 1965, s. 41.

på å gjøre mot ham, er paranoid når offiseren gir seg ut for å skulle arrestere ham og frykter at tyrkeren vil drepe ham på bestialsk vis.

Hvilket resultat får man hvis man sammenholder Starobinskis tanker om at skriveren avslører trekk ved sin personlighet gjennom stilen som benyttes¹⁶⁶ med Hamsuns emosjonelle prosjekt med reiseskildringene? Hamsun bruker ulike grep i sitt register av stilarter for å framstille relasjonen mellom den reisende og hans fortid. De stadige overgangene fra det opplevde til barndomserindringer og tidligere erfaringer, gjør at reisen framstår som et påskudd til å drive minnesarbeid. Kanskje Hamsun i *I Æventyrland* og “Under halvmånen” i drømmenes form er vendt tilbake til barndommens rike, på samme måte som Haugan mener at Hamsun i *Pan* i drømmenes form er vendt tilbake til Nordlandsnaturen, til barndommens rike.¹⁶⁷ Plassen som vies til barndommens Nordland i tekstene kan tyde på at Hamsun hadde et prekärt behov for å komme hjem. Like etter orientreisen reiste Hamsun hjem til Hamarøy for første gang siden han forlot barndomshjemmet. Kanskje er svaret på hva Hamsun finner i Russland og Tyrkia veien hjem. Store deler av reiseskildringene foregår i alle fall i Hamsuns erindringslandskap, så mye at det går ut over tilstedeværelsen i tid og rom.

Forfatterens stil sier noe om hans måte å avdekke sider ved seg selv på. Hvilke avvik i stilen er det som “nous offrira un système d’indices révélateurs, de traits symptomatiques”?¹⁶⁸ Den særegne stilen der fortiden vekselvis er objekt for nostalgi og ironi, samtidig som nåtiden vekselvis oppleves som moralsk forfall og en overordnet (intellektuell) tilstand¹⁶⁹ uttrykker at skriveren ikke opplever tilhørighet noen steder, men i sin søken etter tilhørighet oppsøker myten om Kaukasus. Den elegiske tonaliteten benyttes i stor grad i jegets fantasier, og understreker jegets stadige flukt over i det drømte. Avstikkerne fra reisefølget og fra virkeligheten over i fantasien viser jegets evige lengsel bort fra realiteten, og samtidig hjem til en utopisk idealtilstand.

Dikterprosjekt

Tekstene har fokus på jegets egenskaper som dikter: å oppleve, føle, sanse, reflektere og assosiere. Dikterens oppgave er å gjengi dette for sine nordiske lesere. Diktertrangen gjør at den reisende er irritert over at han må være i verden. Reiseruta og kona fungerer som binding – både til fantasien og i form av fysisk tilstedeværelse. Bevegelsen fra det opplevde til det

¹⁶⁶ Jean Starobinski, “Le progrès de l’interprète”, s. 112.

¹⁶⁷ Jørgen Haugan, *Solgudens fall*, s. 133.

¹⁶⁸ Jean Starobinski, “Le progrès de l’interprète”, s. 113.

¹⁶⁹ *Ibid.*, s. 126.

drømte, med overgang fra rapporterende stil til elegisk tonalitet, fører stadig jeget over i lange passasjer med diktning i tekstene. Reisen framstår som en indre reise, der det ytre miljøet først og fremst stimulerer forfatterens kreativitet og skaperkraft.

Diktinga kan ifølge Kittang ses som sentralt motiv i tekstene.¹⁷⁰ Reisen gjennom Kaukasus er en skriveprosess, og det ser vi i alle henvisningene til dagboka som blir ført i tekstene. Det er i reiseskildringene at alle erindringene og fantasiene blir fullført. Men i tråd med Said er Orienten noe vi kan ta tak i fordi tidligere tekster har gjort Orienten mulig. Dermed er ikke diktinga en uskyldig prosess, men bygger på en nærværende diskurs. Imidlertid undergraver den reisende sitt vestlige ståsted gjennom selvironiske refleksjoner, og løsriver seg fra et ensidig standpunkt i polariseringstankegangen. Dette ser vi i jegets refleksjoner over sine fordommer mot tyrkerne:

Vi er litt spændte på hva tyrken vil gjøre med os. Har han barmhjærtighet i livet? Eller er det vor siste time? Det er gamle høflige mænd, de spør os et par spørgsmål på fransk og gjør intet mer ved os. Det er ikke nogen overhængende fare ved å være sammen med tyrkere nu mere siden de ophørte å spise mennesker. ("Uh", s. 256)

Jeget konfronterer frykten, og vi ser at han både er selvtilfreds og selvironisk i den følgende kommentaren: "Det er dog svært, tænker jeg, hvor langt man kommer selv med en vild tyrk når man bare har det rette laget." (Loc.cit.) Gjennom diktinga gjøres jeget fri fra den tradisjonelle forståelsen av Orienten.

Forholdet mellom sannhet, autentisitet og diktning tas opp i tekstene. Forfatteren vektlegger det autentiske, jegets egen opplevelse. Dette gjelder som sagt både hans autentiske opplevelse av det han opplever, av det han assosierer, reflekterer over og dikter. Han diskuterer den autentiske opplevelsen, og vurderer slik sannheten i sin forståelse av reisen og i forståelsen av barndommen. Han kommenterer hvordan de autentiske opplevelsene kommer til uttrykk i den dikteriske gjengivelsen. Kittang leser de to figurene lapsen og den gale dervisjen som halvt ironiske, halvt fascinerende bilder på *kunstnerens* grensesituasjon: "Som kunstnaren fyller lapsen og den galne dervisjon avstanden til det røynelege med fantasiens 'på-likksom-liv', i ein stadig konflikt mellom dragnad og avspalting, mytografisk nostalgi og ironisk spel."¹⁷¹ Dikterprosjektet diskuteres gjennom det kognitive kartleggingsprosjektet. Forfatteren undersøker sin oppfatningsevne og trang til å skape sammenhenger. Jeget framstår som ambivalent til dikterrollen.

¹⁷⁰ Atle Kittang, *Luft, vind, ingenting*, s. 136.

¹⁷¹ *Ibid.*, s. 139.

5. Avslutning

Symptomatiske trekk

Jeg har analysert hvordan Hamsun forholder seg til det orientalske med tre ulike tonaliteter, der den pikareske tonaliteten overskrider orientalismen som Vestens hegemoniske maktutøvelse mot Østen. Hvilke symptomatiske trekk ved forfatterens personlighet har jeg så funnet i Hamsuns reiseskildring? Forfatteren skildrer omgivelsene med en pikaresk, ironisk tonalitet, og hans frihetslengsel er avgjørende for hvordan den reisende opplever Kaukasus. Vi har sett at han sår en grunnleggende tvil om hvorvidt utsagnene kan tas for gitt. Han er bærer av en grunnleggende epistemologisk usikkerhet. Men Hamsun gir ikke opp forsøket på å formidle det opplevde. Han utdyper de utfordringene han opplever, både i skildringene av møter på reisen, når han skal skrive ned notater fra det han opplever, og når han skal tyde notatene og skrive reiseskildringene i sin endelige form. Trass i problemene han støter på når han skal formidle reisen for sitt nordiske publikum, bevarer han en optimisme på vegne av språkets muligheter, i tråd med Porters tanker om at språket har evne til å løse begrensningene det også påfører tenkninga.¹⁷²

Som vi har sett, mener Starobinski at stilen er knyttet til skriveaktens tilstedeværelse i teksten, og at stilen er et resultat av hvordan skriveren benytter friheten som språket og den litterære konvesjonen byr på.¹⁷³ Hvordan benytter Hamsun friheten? Starobinski skriver også at redundansen i stilen karakteriserer forfatterens særegenhet.¹⁷⁴ Hvilke indisier og avslørende trekk finnes i stilens redundans? Starobinski viser hvordan den pikareske ironikeren ikke vil tilhøre sin fortid. Men Hamsuns pikareske jeg forholder seg med ironi til både fortida og det nåtidige. Ironien gir slik en motstand mot både elegikerens nostalgi og polemikerens tilstedeværelse i nået. I tillegg til balansen mellom fortid og framtid, utfolder det pikareske jeget seg i spillerommet mellom en opphøyelse av frihetslengselen sin og en polemisk holdning til den opplevde frihetsberøvelsen. Den pikareske tonaliteten skaper distanse mellom det opplevde og jegets kognitive, emosjonelle og poetiske tolkning. Som en følge av dette får reisen i jegets indre verden stor plass i tekstene i forhold til den ytre reisen.

Said deler inn reiselitterære tekster i tre kategorier, etter i hvilken grad forfatteren er villig til å ofre sin eksentrisitet og sin individuelle bevissthets stil for upersonlige, orientalistiske definisjoner. Hamsuns tekst tilhører Says tredje kategori av reiselitterære

¹⁷² Dennis Porter, *Haunted Journeys*, s. 4.

¹⁷³ Jean Starobinski, "Le progrès de l'interprète", s. 111.

¹⁷⁴ *Ibid.*, s. 113.

tekster: “Three: the writer for whom a real or metaphorical trip to the Orient is the fulfillment of some deeply felt and urgent project. His text therefore is built on a personal aesthetic, fed and informed by the project.”¹⁷⁵ I denne kategorien er ikke forfatteren villig til å gi slipp på sin personlige stil, og det frigjøres mer rom til en ikke-orientalistisk bevissthet enn i tekster hvis formål er å samle materiale i den profesjonelle orientalismens navn. Said argumenterer for at også slike tekster orientaliserer den virkelighet de beskriver. Han mener at uansett hvor stor plass den personlige bevisstheten får i teksten, så har tekster om Orienten den europeiske bevissthetens egoistiske kraft i sentrum med den innstilling at Orienten er til for den europeiske observatør. Videre påpeker han at visse motiver går igjen: Orienten framstilles som et mål for pilgrimsreiser, og man ser på Orienten som et *tableau vivant*. Said mener at alle tekster om Orienten i de tre kategoriene prøver å karakterisere stedet, og at verkets indre struktur til en viss grad er synonymt med en omfattende fortolkning, eller et forsøk på fortolkning, av Orienten. Said ser for seg at denne fortolkninga som regel er en form for romantisk konstruksjon av Orienten, “a re-vision of it”.¹⁷⁶ I likhet med Said mener jeg at jo større andel av en reiselitterær tekst som er forfatterens originale prosjekt, jo mindre plass får orientaliseringa. Men i motsetning til Said slutter jeg ikke med at “[e]very interpretation, every sturcture created for the Orient, then, is a reinterpretation, a rebuilding of it.”¹⁷⁷ Jeg oppfatter det som *I Æventyrland* og “Under halvmånen” er betinget av reisemålet på en annen måte enn romantiske reiseskildringer, og at reiseskildringene i hovedsak tematiserer den reisendes åndsliv. Som vi har sett i analysen, har Hamsuns reiseskildringer evne til å løse begrensningene det romantiske reiselitterære repertoar påfører dem.

I Æventyrland og “Under halvmånen” kan leses som moderne reiselitteratur. Tekstene viser en overgang fra en romantisk til en modernistisk holdning til konstruksjonen av Orienten. Jeg finner Melbergs essay om moderne reiselitteratur treffende i forhold til de funnene jeg har gjort i Hamsuns reiseskildring. Melberg argumenterer for at det finnes en moderne reiselitteratur som skiller seg fra den klassiske og den tradisjonelle. Han anvender noen eksempler fra tidlig på 1900-tallet, og mener at den moderne reiselitteraturen skyter fart rundt 1930. Han oppsummerer kjennetegnene ved den moderne reiselitteraturen slik:

Denne reiselitteraturen kan ta sikte på å fortelle sannheten om virkeligheten og å agere politisk, men den har like fullt et problematisk forhold til sannheten og virkeligheten: den demonstrerer nemlig at sannheten må produseres med litterære virkemidler, og at politikk og estetikk ikke alltid trekker i den

¹⁷⁵ Edward W. Said, *Orientalism*, s. 158.

¹⁷⁶ Loc.cit.

¹⁷⁷ Loc.cit.

samme retningen. Til gjengjeld utvikler den en rekke mulige strategier for å håndtere forholdet mellom den reisende og det fremmede landet eller den 'annetheten' han/hun møter.¹⁷⁸

I denne sammenhengen er Hamsuns reiseskildring forut for tendensen. I analysen har vi sett hvordan forfatteren produserer sannheten med litterære virkemidler. Estetikken i vekslinga mellom de tre tonalitene trekker innholdet i en annen retning enn det åpenlyse politiske innholdet. Gjennom parodi og ironi brytes de imperialistiske holdningene ned istedenfor å kolonisere den skildrede virkeligheten. Vekslinga mellom den elegiske, den pikareske og den polemiske tonaliteten gjør at utenkelige paradoks stilles opp mot hverandre. Snarere enn å skape ei enhetlig, sammenhengende og logisk framstilling, understreker reiseskildringene som dikterprosjekt paradoksene.

Konklusjon

Den reisende føyer seg til en viss grad inn i den reiselitterære tradisjonen for å se Orienten som *topos*. Reiseskildringene bærer preg av å være del av en diskursskapende litteratur om Orienten. Samtidig diskuteres de vestlige oppfatningene og fordommene i tekstene. Ironien setter Vestens diskurs om Østen i et kritisk lys. Den reisende prøver å bryte ut av orientalismen som en Vestens projeksjon av Orienten, og kritiserer den imperialistiske viljen til å beherske og dominere Orienten. Leseren anmodes om å være kritisk. I tillegg utspiller reiseskildringene seg i stor grad på det drømte planet, og sier mer om forfatterens tankeverden enn om det skildrede miljøet.

Med bakgrunn i Saids teori oppfatter jeg en bevegelse i tekstene der den elegiske og den polemiske orientalismen nyanseres ved hjelp av den pikareske tonaliteten. Den ironiske holdninga til reiseopplevelsen medfører stadige overveielser av hvilke oppfatninger som har størst gyldighet. Men ender leseren med å forstå de skildrede samfunnsforholdene i tekstene, eller etterlates man i undringens limbo? Hamsun har i alle fall en egen vri på beskrivelsen av det orientalske, og et mer nyansert blick enn hva framstillingene av vestlige reiseskildrere hos reiselitteraturens kritikere Said, Pratt og Porter tilsier.

Resepsjonens tunge vektlegging av Hamsuns biografi i forståelsen av reiseskildringene gjør at man overser prosjektet med det konstruerte jeget i tekstene, og at man dermed vektlegger stedene i tekstene der den reisendes nostalgiske refleksjoner kommer til syne. Dette går ofte på bekostning av en helhetlig tekstforståelse som tar hensyn til framstillinga av jeget i møte med steder og folk. Psykoanalysens standhaftige posisjon i

¹⁷⁸ Arne Melberg, *Å reise og skrive*, s. 35.

litteraturvitenskapen har stor betydning for sekundærlitteraturens forståelse av reiseskildringene. Jeg har gjort et forsøk på å synliggjøre en alternativ forståelse av tekstene, der tekstene leses mer på egne premisser. Det vil ikke si at jeg forstår tekstene som autonome, men at også samfunnsforholdene tekstene oppsto i, nemlig et verdenssyn med røtter i vestlig kolonialisme, kommer til syne i analysen. Selv om tekstene inneholder jegets nostalgiske tilbakeblikk på hans barndom og han stadig knytter det opplevde til minner fra sitt hjemlige miljø, finner jeg ingen grunn til at Hamsuns biografi er avgjørende for analysen. Jeg oppfatter reiseskildringene mer som ei framstilling av hvordan den reisendes tenkning fungerer i møtet med det fremmede enn forfatterens forsøk på å skildre egen barndom. Mesteparten av sekundærlitteraturen, representert ved f. eks. Kittang og Haugan, viser hvordan en sterk vektlegging av forfatterbiografiens betydning for tekstene kan føre til at man overser forfatterens prosjekt med det konstruerte jeget i tekstene og den stadige refleksjonen over jegets rolle som vestlig reisende på vei mot Orienten. Når jeg behandler *I Æventyrland* og “Under halvmånen” som ei sammenhengende reiseskildring, blir koblinga til kontekstuelle forhold mer åpenlys fordi sistnevnte tekst inneholder betydelige mengder ideologikritikk. “Under halvmånen” beveger seg videre over i det utopiske, og foreslår et alternativt verdensbilde der Vestens og Østens sivilisasjoner sameksisterer i balanse.

Slik jeg ser det, tematiserer tekstene *overskridelsen* og den reisendes frustrasjon over den begrensede oppfatningsevnen. Jeg ser den reisendes nostalgiske tanker om barndommen som kun ett av flere utfall av refleksjonene som oppstår i møtet med det fremmede. Andre resultater av dette møtet med Russland og Tyrkia er *elegiske* skildringer av reiseopplevelsen og assosiasjonene reisen utløser, *pikareske* kommentarer til den reisendes vestlige bakgrunn, *pikareske* framstillinger av jegets oppfatninger og *polemiske* ytringer om samfunnmessige forhold og maktbalanse. Den reisende framstilles i hovedsak med en *pikaresk* tonalitet, både i forhold til det nåtidige og det fortidige. Jeg ser den pikareske tonaliteten som en strategi forfatteren Hamsun benytter seg av for å beskrive hvordan det konstruerte jeget i tekstene forsøker å overskride sin rolle som vestlig reisende på vei mot Orienten. Forfatteren benytter parodi i en lek med perspektiver. Denne forståelsen av tekstene skiller seg fra brorparten av resepsjonen ved å redusere forfatterbiografiens betydning i tekstene og ta mer hensyn til andre deler av verkene. Jeg ser derimot den mentale og fysiske grenseoverskridelsen som drivkraft for – og resultat av – reisen. Min forståelse skiller seg også fra kritikken mot reiselitteraturen ledet an av Said, Porter og Pratt ved at jeg leser den helhetlige reiseskildringa som en allegori over jegets kognitive, emosjonelle og poetiske utvikling i møtet med verden framfor en *mapping* av omverden. Kartlegginga framstår som en

retorisk strategi forfatteren bruker for å tematisere møtet med folk og land, og den parodieres i tekstene. Gjennom vekslina mellom tonalitetene får Hamsun fram et filosofisk poeng: Man skal ikke tro at man vet noe, men prøve å se verden slik den er. Man sitter ikke igjen med noe utfall, noe resultat etter å ha lest Hamsuns reiseskildringer. De inviterer først og fremst til et u avsluttet, *u avsluttbart* tankeeventyr.

Litteraturliste

Primærtekster

- Knut Hamsun, brev til Albert Langen 24. mai 1898 i *Knut Hamsuns brev 1896-1907*, red. Harald S. Næss, s. 80-81, Gyldendal, Oslo 1995.
- Knut Hamsun, *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, Gyldendal, Oslo 1962. 1. utg. *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, Philipsen, København 1889.
- Knut Hamsun, “Fra det ubevidste Sjæleliv” i *Artikler 1889-1928*, red. Francis Bull, s. 33-44, Gyldendal, Oslo 1965. Første gang trykket i i *Samtiden*, Bergen 1890.
- Knut Hamsun, *I Æventyrland* i *Samlede verker III*, s. 165-290, Gyldendal, Oslo 1997. 1. utg. *I Æventyrland : Oplevet og drømt i Kaukasien*, Gyldendal, København 1903.
- Knut Hamsun, “Under halvmånen” fra *Stridende Liv* i *Samlede verker IV*, s. 165-290, Gyldendal, Oslo 1997. 1. utg. *Stridende Liv : Skildringer fra Vesten og Østen*, Gyldendal, København Kristiania 1905.

Sekundærlitteratur

- Robert Ferguson, *Enigma: the life of Knut Hamsun*, Hutchinson, London 1987.
- Jørgen Haugan, *Solgudens fall: Knut Hamsun – en litterær biografi*, Aschehoug, Oslo 2004.
- Herodot, *Herodots historie*, oversatt av Henning Mørland, Det Norske Akademi for Sprog og Litteratur 1998.
- Ryszard Kapuściński, *Imperiet*, oversatt av Ole Michael Selberg, Aschehoug, Oslo 2004.
- Atle Kittang, *Luft, Vind, Ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1984.
- Ingar Sletten Kolloen, *Hamsun: Svermeren og Hamsun: Erobreren*, Gyldendal, Oslo 2003 og 2004.
- Arne Melberg, *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*, oversatt av Trond Haugen, Spartacus Forlag 2005.
- Elisabeth Oxfeldt, “Ingen-steder i Hamsuns orientalistiske rejseskildringer” i *Hamsun i Tromsø III. Rapport fra den 3. internasjonale Hamsun-konferanse 2003*, red. Even Arntzen og Henning H. Wærp, s. 129-148, Hamsun-Selskapet 2003.
- Elisabeth Oxfeldt, “Orientalske rejseskildringer” i *Den litterære Hamsun*, red. Ståle Dingstad, s. 105-123, Fagbokforlaget, Bergen 2005.
- Orhan Pamuk, *Istanbul: byen og minnene*, oversatt av Bernt Brendemoen, Gyldendal, Oslo 2006.

- Orhan Pamuk, *Snø*, oversatt av Ayfer Erbaydar og Alf Storrud, Gyldendal, Oslo 2006.
- Johan Schimanski, "Den litterære grensen: Knut Hamsuns 'Dronningen av Saba'" i *Att forska om gränser*, red. José L. Ramírez, s. 141-170, Nordregio, Stockholm 2001.
- Henning Howlid Wærp, "Knut Hamsun som reiseskildrer: *I Æventyrland*" i *Hamsun i Tromsø II. Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999*, red. E. Arntzen, N.M. Knutsen, H.H. Wærp, s. 239-261, Hamsun-Selskapet 1999.

Teori

- Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago og London 1974.
- Cleanth Brooks, "Irony as a Principle og Structure" i *Literary opinion in America* vol. II, red. Morton Dauwen Zabel, s. 729-741, Harper & Row Publishers Inc., New York 1968.
- Paul de Man, "Rhetoric of Tropes" i *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, s. 103-118, Yale University Press, London 1979.
- "Tropenes retorikk" oversatt av Atle Kittang i *Moderne litteraturteori. En antologi*, red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, s. 184-199, Universitetsforlaget, Oslo 2001.
- Jaques Derrida, *The Ear of the Other*, oversatt av Peggy Kamuf, Bison Book, Lincoln 1985.
1. utg. *L'oreille de l'autre*, 1982.
- Paul Fussell, "Travel books as literary phenomena" i *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*, s. 202-215, Oxford University Press 1980.
- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degree*, Éditions du Seuil, Paris 1982.
- Palimpsestes. Literature in the second degree*, oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky, University of Nebraska Press 1997.
- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975. *On autobiography*, red. Paul John Eakin, oversatt av Katherine Leary, University of Minnesota Press 1989.
- Dennis Porter, "Introduction, ch. 4 & 6" i *Haunted Journeys. Desire and transgression in European travel writing*, s. 1-59, Princeton University Press 1991.
- Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London og New York 1992.
- Edward W. Said, "Introduction: Secular Criticism" i *The World, the Text and the Critic*, Vintage 1983.
- Edward W. Said, *Orientalism*, Penguin Books 2003. 1. utg. *Orientalism*, Routledge & Kegan Paul, London 1978.

Jean Starobinski, Kap. 7: “Le progrès de l’interprète” i *L’œil vivant 2 : La relation critique*, s.82-169, Gallimard, Paris 2001. “The Interpreter’s Progress” i *The living Eye*, s. 171-229, oversatt av Arthur Goldhammer, Harvard University press, London 1989. 1. utg. 1970.