

«Jeg var for gammel til altsammen,
for satan»

Bidrag til analyse av Knut Hamsuns *Under
høststjærnen*

Stefan Leira Grønsberg



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2014

«Jeg var for gammel til altsammen,
for satan»

*Bidrag til analyse av Knut Hamsuns Under
høststjærnen*

© Stefan Leira Grønsberg

2013

«Jeg var for gammel til altsammen, for satan» - Bidrag til analyse av Knut Hamsuns *Under
høststjærnen*

Stefan Leira Grønsberg

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

Innholdsfortegnelse

1	Resepsjon og problemstilling	1
1.1	Noen myter	1
1.2	Å lese uten å dele	3
1.3	Forskningen etter Kittang	6
1.4	Introduksjon til forskningen om vandrerbøkene	7
1.5	Problemstilling	9
1.6	Tekstetablering	12
2	Hvordan lese?	15
2.1	Selvframstilling	15
2.1.1	Selvframstilling generelt	15
2.1.2	Om genre hos Hamsun	18
2.2	Trilogi eller ei?	25
2.3	Ironien hos Hamsun	27
3	Lesning	33
3.1	Motiver og tematikk	33
3.2	Naturens rolle	36
3.3	Konflikt	38
3.4	Flukten ut i naturen som opprør mot det moderne samfunn	41
3.5	Aldring	46
3.6	Erotikk	50
3.7	Vandring	59
3.7.1	“Veien hjem”	61
3.7.2	Det demoniske	65
4	Egenart og overgang	69
4.1	Hva er grunnen til marginaliseringen av vandrerbøkene?	69
4.2	Vaghet som stil	73
4.3	Vandrerbøkens egenart	76
4.4	En utvikling	78
4.5	Overgang – en oppsummerende konklusjon	82
	Litteratur	85

1 Resepsjon og problemstilling

1.1 Noen myter

I sin Hamsun-studie fra 1984, *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*, åpner Atle Kittang med å gjøre rede for noen av de mytene som har vært knyttet til Hamsun og resepsjonen av hans forfatterskap. Kittangs banebrytende studie er kanskje den man i størst grad har forholdt seg til i ettertid, og når senere Hamsun-forskere har redegjort for tendensene i Hamsun-forskningen, er det først og fremst Kittangs gjennomgang av disse man har valgt å støtte seg til. Det samme gjør jeg, i tillegg til at jeg vil forsøke å si litt om tendensene etter Kittang.

Den første myten han tar for seg, og korrigerer, er det han ser som den vanlige oppfatningen av «Hamsuns plass i norsk bokheim» (Kittang 11), nemlig urokkelig og høy i femti år, fra 1890 til 1940, men sannheten er at siden utgivelsen av *Mysterier* i 1892 «har den brattaste avvisinga veksla med den mest sentimentale apologien» (Kittang 11). Hamsuns resepsjonshistorie «er historia om korleis forventningar føder forventningsbrot; landssviket er frå denne synsvinkelen det store kulminasjonspunktet, traumatiseringa av eit forhold som kanskje har sine røter ein annan stad og i ei anna tid» (Kittang 11). Det er ikke uten grunn at Steinar Gimnes skriver i sin Hamsun-studie fra 1998, *Sjølviografiar. Skrift, fiksjon og liv*, at navnet «Hamsun» «er eit spalta teikn i større grad enn tilfellet er for andre forfattarar» (202).

Kittang støtter seg på sin grundige kjennskap til psykoanalyse når han beskriver kritikernes og publikums forhold til Hamsun som «ambivalent», et forhold hvori «dragnad og fråstøyting [blandar] seg til ei holdning som er sjølvmotseiande, og difor umogleg å leve og handle ut frå» (11-12). Som respons på en slik umulighet trer det i kraft psykiske forsvarsmekanismer, hvis oppgave og «ønske» er «å løyse ambivalensens knute ved å vike bort frå den» (Kittang 12). Gjennom entydiggjøring og reduksjon blir målet «å omforme ambivalensens gjenstand til noko som kan vere gjenstand for anten 'kjærleik' eller 'hat'» (Kittang 12).

I forskningen og kritikken av Hamsun kommer slike forsvarsmekanismer til syne i forbindelse med hans politiske og ideologiske ståsted, og Kittang ser på hvordan disse mekanismene har skapt det han kaller «kritiske eller interpretative mytar» (12). Han tar for seg de to som ser ut til å ha fått størst plass i forskningen, nemlig dem han omtaler som «den apologetiske myten»

(Kittang 14) og «den kritiske myten» (Kittang 14). Den apologetiske går ut på at den politiske Hamsun adskilles fra sitt verk, at man skyver det urovekkende og ubehagelige til siden for at dette ikke skal overskygge storheten i diktningen. Den kritiske forsøker å «temme» Hamsun ved å dele forfatterskapet inn i forskjellige faser.

Den første myten, som ønsker å kunne forholde seg til Hamsuns verk uten å måtte ta stilling til privatpersonen og politikeren, forsøker å verne om det store i diktningen ved å trekke et prinsipielt skille mellom det poetiske geniet og den politiske idioten. Kittang nevner Ronald Fangen, Nordahl Grieg og Rolf N. Nettum som representanter for denne apologetiske myten, og han konkluderer, etter å ha gjennomgått hva hver og en av dem ser på som det store og verneverdige, med at «det djupaste i Hamsuns diktning», etter deres mening, når alt det urovekkende er skilt ut, «er natur- og livsdyrkinga» (14). Men i denne apologien finner han også et tveegget sverd, for det er nettopp i de delene av Hamsuns verk man har ønsket å skåne, at ideologikritikken mener å finne størst grunn til «bekymring». Denne forstår naturen som «uttrykk for det pressa småborgarskapets draum om ein fristad langt borte frå konfliktane i den sosiale røyndomen» (Kittang 17). Ståle Dingstad formulerer problemet svært elegant i sin doktorgradsavhandling fra 2001, *De litterære strategier. En studie i Knut Hamsuns realisme*: «Hvis poenget med å skille poeten fra politikeren er å redde sjarmørens slør fra nazismens klør, står man i fare for å bekrefte den sammenhengen man i utgangspunktet ønsket å benekte» (6).

Når det gjelder faseinndelingen som kjennetegner den kritiske myten, kan vi gjøre en grov oppdeling, hvor bøkene fra 1890-tallet utgjør den første egentlige fasen, og bøkene fra 1910 og fremover utgjør den siste, mens de ti årene imellom gjerne blir sett på som en overgangsfase. Noen, som Jan Fredrik Marstrander, har valgt å dele opp etapper innenfor fasene, men for denne oppgavens skyld vil det være tilstrekkelig med en grov skissering. Tendensen har vært å skille mellom den unge og den modne Hamsun, mellom forfatteren av bøker som *Sult*, *Mysterier*, *Pan* og *Victoria*, og forfatteren av samfunnsromaner som *Markens grøde* og *Konerne ved vandposten*.

Den psykologiske Hamsun dreier på et tidspunkt i retning av det sosiale, en overgang Britt Andersen beskriver slik: «Knut Hamsun, som tidligere argumenterte *mot* norske forfattere som debatterte samfunnsproblemer, og *for* litteraturens vending *innover*, mot det psykiske, ble etter hvert opptatt av å kritisere moderniseringen av det norske samfunnet» (15). Med dette i tankene vil det neppe virke unaturlig å gjøre et slikt skille, og heller ikke Kittang er blind for

fordelene med en faseinndeling. En av dem er at den gir oss orienteringspunkter å forme tolkningene våre ut ifra, en annen er at man, i motsetning til apologien, ikke er nødt til å lukke øynene og glemme mannen bak teksten, men kan skape et bilde av forfatteren som til en viss grad sammenfaller med verket. Forfatteren av de skjønnlitterære tekstene trenger ikke å skilles fra sine andre utgivelser og foredrag.

Likevel hevder Kittang at argumentene *mot* en slik periodeinndeling i forfatterskapet lett kan fortone seg like sterke som argumentene *for*. «Ved å betone mønsteret i eit brot eller i ei endring, gjer periodiseringane oss blinde for dei sider i materialet som openberrer samanheng» (Kittang 16). Og det sammenfallende bildet av biografien og forfatterskapet blir likevel ikke helt entydig, da det, som Kittang påpeker, «eigentleg er to» (15). Dette har åpnet for muligheten til å gjøre et strategisk valg, og helt siden krigen har det vært en tendens i Hamsun-forskningen til å fremheve bøkene fra den tidlige perioden av forfatterskapet, noe samtlige av de fire norske doktorgradsavhandlingene om Hamsun som ble skrevet i perioden fra andre verdenskrig og frem til tusenårsskiftet vitner om.

Der den ene tradisjonen forsøker å skille dikteren fra politikeren, ender den andre med å skille den unge Hamsun fra den eldre. Som Dingstad påpeker, er det ene problemet av litteraturteoretisk art, det andre litteraturhistorisk. Resultatet blir i begge tilfeller en vikemanøver som fører til at det helhetlige bildet forsvinner, og det er nettopp dette Kittang ønsker å unngå. Han argumenterer tvert imot for en lesning som fremhever den tematiske og motivmessige kontinuiteten i forfatterskapet.

1.2 Å lese uten å dele

I den forbindelse trekker han frem den ideologikritiske tradisjonen, og påpeker at det er dennes fortjeneste at en slik lesning faktisk har fått innpass blant de andre. Alf Larsen, Leo Löwenthal og Aasmund Brynildsen nevnes som representanter for denne tradisjonen, men det blir påpekt at den utgjør en «heller isolert linje i Hamsun-litteraturen» (Kittang 16). Felles for de ideologikritiske lesningene er tanken om at det hos Hamsun finnes en synlig ideologi fra første stund av, og ved å følge den gjennom forfatterskapet unngår slike lesninger å neglisjere bestemte faser av forfatterskapet. Man unngår også å skille dikterens egne meninger fra de man kan finne i bøkene hans, da det nettopp er disse man leser etter. Og det er dette Kittang definerer som «ideologikritikkens styrke» (17), nemlig «viljen til å få fram kontinuiteten hos

Hamsun – både mellom ulike ‘fasar’ i forfatterskapen, og mellom ‘meningar’ og fiksjonsverd» (17).

Men den samme viljen utgjør også ideologikritikkens største svakhet. Spørsmålet er om diktning og ideologi står i et så enkelt forhold til hverandre som ideologikritikkens utgangspunkt forutsetter.

På den eine sida er det knapt tvil om at ideologikritikken har «belegg» for sine resultat. [...] På den andre sida ‘finst’ den ikkje som ‘ideologi’, om ein med det meiner eit eller anna systematisk normverk. Den finst i særeigne fragment, som motiv innvevde og oppbrotne i tematiske og narrative strukturar. Av desse fragmenta kan ideologikritikken konstruere sin samanheng. Men denne konstruksjonen abstraherer samstundes frå det kompliserte tekstspelet som ideologifragmenta deltar i. (Kittang 17)

Det lar seg fint konstruere en sammenheng mellom Hamsuns offentlige meninger og noen av de meningene man finner fremsatt av noen av hans fiksjonskarakterer, men en lesning som likestiller de to blir for primitiv. Samtidig som teksten kan sympatisere med de karakterene som blir bærere av slike meninger, tar den også avstand fra dem. Ideologikritikken tar ikke høyde for en slik «dobbel rørsle» (Kittang 18), og den fundamentale ironien som kjennetegner Hamsun blir totalt oversett.

Slik blir også den ideologikritiske lesemåten bærer av, og det tydeligste uttrykket for, «myten om Diktaren som Forfører» (Kittang 18). Denne myten går ut på å forstå dikteren som en kalkulerende forfører som forhekser leserne med sin penn, og lokker dem med på sine påfunn, uvitende om fantasinettet de vikles inn i. Som Kittang påpeker, er dette «i realiteten litteraturkritikkens Urmyte [...] slik vi finn den fullt utbygd alt i Platons kompromisslause utdriving av diktarane frå idealstaten» (19). Av alle mytene om Hamsun er dette også den mest seiglivede.

Etter å ha gjennomgått disse tre mytene kommer Kittang til sin egen posisjonsmarkering. Han konkluderer med at det å «dele opp» Hamsun på disse forskjellige måtene ikke er veien å gå for å ende opp med et bilde av Hamsun som vi kan ha fred med: «Ein må godta at det er kontinuitet mellom den ‘unge’ og den ‘mogne’ Hamsun, og likeins at det er ein eller annan samanheng mellom ‘meningar’ og fiksjonar, mellom ideologi og diktning» (Kittang 20). I tillegg må vi godta «at kontinuiteten i Hamsuns verk stikk djupare enn vitalismen og naturlengten – at det handlar om ein kontinuitet der denne lengten berre har plass som éin pol i ein tematisk konflikt» (Kittang 20). Og viktigst av alt er det at vi må

våge den hypotesen at diktning i Hamsuns tilfelle er noko kvalitativt anna enn formidling av (ideologiske) verdier og normar, nemleg ei utforsking av grunnleggande forhold i menneskelivet, og ei kvilelaus utprøving av det fundamentet sjølve diktetekunsten har i vår evne til (og vårt behov for) å skape fantasiar, fiksjonar, illusjonar. (Kittang 20)

Slik jeg forstår Kittang, handler det om å våge å ta vår største forfatter på alvor, å unngå å undervurdere kompleksiteten i hans romankunst, og om å tørre å ta inn alle sidene av Hamsun i samme bilde.

Allerede ved utgivelsen av *Sult* var Hamsun bevisst på sin motvilje mot «romanen», en motvilje som varte livet ut, og om vi tar denne på alvor, vil vi kunne se hvordan Hamsuns bøker går utover den tradisjonelle romanen. «Først og fremst fordi tekstane bearbeider ironisk den type fiksjonar som ‘romanen’ i sine elementære former er tufta på» (Kittang 21), og dette gjør Hamsun ved å undersøke hvordan slike fiksjoner virker i den menneskelige psyke. I lys av dette er det at Kittang finner det riktig å «jamføre diktares einvise verksemd med det arbeidet som om lag samstundes vart gjort med å utvikle den psykoanalytiske teorien om mennesket» (21). Slik blir et av de viktigste synspunktene i Kittangs bok «[a]t Hamsun og Freud møtest i utforskinga av våre fantasiar og deira grunnleggande rolle for vårt psykiske og sosiale liv» (21). Dette er en tanke som skiller seg fra tidligere psykoanalytiske lesninger, som for eksempel Trygve Braatøys *Livets sirkel. Et bidrag til analyse av Knut Hamsuns diktning*, ved at den ikke gjør en psykoanalytisk lesning av Hamsun på bakgrunn av Freuds teorier og dennes begreper, men plasserer Hamsun på lik linje med Freud i utforskningen av den menneskelige psyke.

Kittang selv velger altså å lese Hamsun både på tvers av faser og med blikk på både forfatterskapet og biografien, og ved å «la Hamsuns og psykoanalysens ‘fantasiar’ kaste gjensidig lys over kvarandre» (29), forsøker han å avdekke noen av de doble bevegelsene som åpner det ironiske rommet i den hamsunske teksten. Ironien kommer jeg tilbake til i det neste kapitlet. Det er også den som fører til at han plasserer Hamsun i en modernistisk tradisjon, altså denne «særeigne måten romankunsten blir til sjølvrefleksjon på i bøkene hans» (Kittang 28). Det viktigste for Kittang ser ut til å være å bidra til å skape et realistisk bilde av Hamsun som ikke utelater noe av det vi gjerne skulle vært foruten, og som ikke forsøker å avvæpne, entydiggjøre eller forenkla noe av det som utgjør vårt kanskje største forfatterskap. «Når alt kjem til alt, er hovudsiktemålet med denne studien å gi eit bidrag til at denne stordomen blir anerkjent på sine egne, urovekkande premissar» (Kittang 31).

1.3 Forskningen etter Kittang

Siden utgivelsen av Kittangs studie i 1984 har det blitt skrevet flere avhandlinger om Hamsun, og bildet er nødvendigvis et noe annet enn da denne utkom. Om Kittangs påstand om at den typen kritisk Hamsun-lesning som Alf Larsen og Aasmuns Brynildsen representerte «ikkje [er] vorten vidareført av seinare forskarar og kritikarar» (Kittang 16), skriver Tore Rem i forordet til en nyutgivelse av Aasmund Brynildsens *Svermeren og hans demon*: «Det er en påstand som knapt nok stemmer i dag. Mer generelt kan det hevdes at sentrale Hamsun-forskere siden har forholdt seg til Brynildsen, og at vendepunktet kanskje kom med Kittang selv» (8). Om flere forskere har valgt å forholde seg til Brynildsen etter utgivelsen av Kittangs studie, har nesten samtlige vært nødt til å forholde seg til Kittang. Hans studie utgjør et aldri så lite vendepunkt i Hamsun-forskningen, og selv om noen av forskerne fra generasjonen etter Kittang har sagt seg uenige på visse punkter, står hans studie fortsatt sterkt i miljøet.

Ståle Dingstad refererer gjentatte ganger til Kittang i innledningskapittelet til sin doktorgradsavhandling fra 2001, og repeterer oppdelingen mellom dikter og politiker, og mellom ung og gammel. Det Dingstad leser etter, er et svar på hvilken forbindelse det er «mellom Hamsuns verk og hans politiske virksomhet i mellomkrigstiden» (5), og han presiserer ytterligere at han er ute etter å påvise en sammenheng mellom de romanene han tar for seg, «og de artiklene der Hamsun tydeligst markerer seg politisk» (9). Han velger derfor selv å ta «stilling for å skille den eldre Hamsun fra den yngre, men mot å skille poeten fra politikeren» (Dingstad 9), og viker slik fra Kittang i skillet mellom ung og gammel, men påpeker også at det neppe finnes noen enkel løsning på problemet.

I forordet til sin Hamsun-studie fra 2011, *Ubehaget ved det moderne. Kjønn og biopolitikk i Hamsuns kulturkritiske romaner*, skriver Britt Andersen at Kittangs bok «regnes som den fremste på området» (10), og at det er denne hun «i størst grad går i dialog med» (10). Andersen argumenterer også for en fasedeling i Hamsuns forfatterskap, og hennes studie er rettet mot den siste fasen, hvor vi finner Hamsuns sivilisasjonskritiske romaner. I romanene fra denne perioden mener hun å finne et fortellergrep som ikke finnes i de tidligere romanene: «en fortellerinstans som opprettholder distansen til det fortalte og som straffer og belønner sine karakterer» (Andersen 19). Dette fører til at noen av synspunktene fremstilles mer koherente, og at leseren «oppfordres til å sympatisere med enkelte av de framsatte synspunktene, og ta avstand fra andre» (Andersen 19).

1.4 Introduksjon til forskningen om vandrerbøkene

Hvorvidt de tre vandrerbøkene fra begynnelsen av 1900-tallet utgjør en trilogi, ser det ut til å være noe uenighet om i Hamsun-forskningen, men at de utgjør en marginalisert del av forfatterskapet, er det liten tvil om. I de store doktorgradsavhandlingene om Hamsun nevnes vandrerbøkene bare nå og da i forbifarten, som del av analysen av et eller annet motiv, eller som ledd i en stilutvikling. Bare noen få hovedfags- og masteroppgaver ser ut til å være skrevet om disse bøkene, og bare et par av disse har hatt fokus på *Under høststjernen*.¹ Trygve Braatøys og Atle Kittang er de to Hamsun-studiene som ser ut til å ha viet vandrerbøkene størst plass. Innholdet i disse vil det bli anledning til å gå nærmere inn på senere.

Et annet viktig bidrag er Mary Kay Norseng sin studie «The Startling Vagueness of Knut Pedersen (From an American Point of View)», publisert i *Edda* i 1979. Kittang anser dette for å være «den beste studien som er laga av vandrar-bøkene» (124), og som han til dels bygger på selv. Hennes artikkel er et svar på noe av den kritikken som ble rettet mot den amerikanske nytugivelsen av de to første vandrerbøkene i samlebindet *The Wanderer* i 1975. Det svaret hun gir der, og hennes argumentasjon for det hun oppfatter som vandrerbøkens egenart, kommer jeg til å gjengi hovedtrekkene i, og støtte meg på, i mitt avsluttende kapittel.

Selv om de to første bøkene, *Under høststjernen* (1906) og *En vandrør spiller med sordin* (1909), har fått liten plass i forskningen, har man etter hvert lagt merke til den tredje, *Den siste glæde* (1912). Mens Atle Kittang beskriver den som «heller veik og einstrenga som kunstverk» (124), er det den boka Britt Andersen åpner sin studie av Hamsuns sivilisasjonskritiske romaner med. Hun omtaler den som den første av disse, og anser den for å være «selve utgangspunktet for Hamsuns sivilisasjonskritikk» (Andersen 51). I hennes studie blir denne siste av de tre vandrerbøkene altså starten på en ny fase i Hamsuns forfatterskap, mens de to første tilhører en annen.

Atle Kittang skriver i sin bok at disse tekstenes marginale posisjon i Hamsun-litteraturen kan ha sammenheng med deres tilblivelse i en periode som biografene gjerne karakteriserer som «vanskelige år». Han nevner som biografisk begrunnelse for termen «vanskelige år» at de er preget av konflikter og disharmonier på flere områder i Hamsuns liv, som i kjærlighetslivet,

¹ Meg bekjent er det bare skrevet tre.

forfatterlivet, og i det sosiale. Dette har ført til at bøkene og perioden kanskje først og fremst har blitt behandlet i biografiene om Hamsun, men har fått en liten plass i resten av forskningen, og da bare som en «overgangsperiode».

Ingen stad finn ein forsøk på å tolke dei i samanheng med dei skjønnlitterære tekstane i forfattarskapen. Og når vandrar-bøkene sporadisk har trekt til seg litteraturvitskapleg interesse, er det hovudsakleg som materiale til studiet av ein (postulert) overgang – frå subjektiv 90-års diktning til nyrealistisk samfunnsskildring. (Kittang 124)

Siden Kittang skrev dette i 1984, har ikke interessen for vandrerbøkene akkurat skutt i været, men en liten innsats er blitt gjort for å gjøre opp for denne forsømmelsen av en viktig del av Hamsuns forfatterskap.

Erik Bjerck Hagens kapittel «Vandrerbøkene, *Benoni* og *Rosa*» i antologien *Den Litterære Hamsun* fra 2005 er et av bidragene som ikke tar sikte på å undersøke bøkene fra begynnelsen av 1900-tallet som en «forklaring» på et tiltagende politisk engasjement, eller som en ren «overgangsfase», men som skjønnlitterære verk av stor egenverdi. Det er dessverre ingen omfattende analyse Hagen gjør, og fokuset ligger så godt som utelukkende på *En vandrer spiller med sordin*, men det utgjør likevel et verdifullt bidrag.

Et annet og nyere bidrag av verdi er Ellen Rees sitt kapittel «Hamsun's Problematic «I»: The Wanderer Trilogy as Performative Biographism» i *Knut Hamsun: Transgression and Worlding* fra 2011. Hun foretar en analyse av Hamsuns selvrepresentasjon i vandrerbøkene, og undersøker hvordan vi skal lese «jeget» Knut Pedersen. Hun ser vandrerbøkernes «jeg» i sammenheng med de andre bøkene Hamsun skrev i førsteperson, og konkluderer med at disse bøkene kan leses i lys av Jon Helt Haarders begrep «performativ biografisme».

Som førstepersonsfortellinger føyer vandrerbøkene seg inn i en rekke av Hamsuns bøker, som begynner med *Sult* og avsluttes med *På gjengrodde Stier*. Samtlige av førstepersonsfortellingene har tydelige selvbiografiske elementer, og kanskje spesielt i vandrerbøkene leker Hamsun med sjangergrensene. Det mest påfallende eksempelet fra *Under høststjernen* er da fortellerstemmen oppgir Hamsuns, mer eller mindre, opprinnelige navn, Knut Pedersen, og sitt opphavssted som Nordland.

1.5 Problemstilling

Det er min intensjon å bidra til en lesning av vandrerbøkene generelt, og *Under høststjernen* spesielt, på dens egne premisser, men også forsøke å bidra til en større innsikt i hva dette innebærer.² Jeg har ikke satt meg fore å påvise noen kontinuitet i forfatterskapet, men heller ikke å argumentere for en faseinndeling. I stor grad er det likevel det definerende ved en bestemt fase av forfatterskapet jeg ønsker å identifisere, og jeg vil benytte meg av betegnelsen «overgangsfase» når jeg omtaler den, både fordi det er en tradisjon for det, og fordi det nettopp er som *overgang* at denne fasen finner sitt særpreg.

Når bøkene fra denne perioden i forfatterskapet har blitt omtalt som overgangsverker, så er det først og fremst fordi man ikke har tillagt dem noen egenart, men sett på dem som en videreføring av noe av det som kjennetegner de tidligere bøkene, samtidig som de peker framover mot de senere, sosialkritiske romanene. Og når det en sjelden gang har blitt gjort et forsøk på å definere det som er særegent ved dem, så har man valgt å fokusere på den mindre betydningsfulle folkelivskomikken som særlig preger de bøkene som ble skrevet innimellom vandrerbøkene: *Sværmere*, *Benoni* og *Rosa*. For det meste har vandrerbøkene vært redusert til kildemateriale for biografene, og disse har igjen bidratt til at perioden har blitt karakterisert som vanskelige år, eller som en «kunstnarleg sett mindre betydningsfull overgangsperiode» (Kittang 124).

Både stilanalytikerne og biografene er altså enige om at denne perioden representerer en overgang i forfatterskapet; stilistisk ved at de vender seg utover, mot samfunnet, og nærmer seg de store episke romanene; biografisk ved at Hamsun i denne perioden gjennomgår store forandringer privat, avslutter et ekteskap og inngår et annet, flytter mye rundt, har pengeproblemer og nerveproblemer. I tillegg har han nådd halvveis i livet, tilværelsen som dikter i hovedstaden tærer på ham, samfunnet rundt ham gjennomgår store forandringer, og han begynner å vende seg bakover og hjemover. Sammen med sin nye kone, Marie, flytter han hjem til Hamarøy og blir bonde, samtidig som uroen i ham fortsatt drar ham ut på vandring. Alt dette preger diktningen.

Når de tre mest omfattende bidragene til lesningen av vandrerbøkene, Braatøy, Norseng og Kittang, alle er tydelig psykoanalytisk inspirerte, så kommer kanskje det av disse bøkene

² Jeg har valgt å forholde meg til de utgavene som er trykket i *Samlede verker* fra 1955, men kommentert i teksten eller i fotnoter der hvor disse skiller seg fra førsteutgaven på måter som er av betydning for lesningen.

forklaringsverdi. Olaf Øyslebø skriver at det i denne perioden skjer en reaksjon hos Hamsun: «Den er bare et intermesso, en overgang til de store romaner, men psykologisk er reaksjonen betydningsfull» (303). Selv leser han den som et «forsøk på å bli frigjort fra det altbestemmende jeget og den egosentriske kretsing» (Øyslebø 303), men dette er bare en liten del av det. I de andre bøkene fra denne perioden er frigjøringen et faktum, men der blir det også mest komikk. I vandrerbøkene er jeg-personen mer tilstedeværende enn noen gang, men også for siste gang før han går over til å skrive sine episke romaner, så det er her frigjøringen, den virkelige utviklingen av en ny stil, finner sted. Det spillet med det selvbiografiske som preger Hamsuns førstepersonfortellinger, er selvfølgelig også noe av det som gir disse bøkene deres store forklaringsverdi.

Trygve Braatøy setter nærmest et likhetstegn mellom den empiriske forfatteren og vandrerbøkens jeg-forteller, og forklarer den ene ut i fra den andre og vica versa. Hans lesning av vandrerbøkene som en hjemovervendning er en jeg indirekte vil støtte meg på. Norseng setter et tydeligere skille mellom de to, og tar mer sikte på å holde fram det særegne ved disse tekstene. Hennes perspektiv kan minne om Øyslebø sitt, i det at de begge leser vandrerbøkene som utviklingen av ny stil, men skiller seg fra hans ved at hun mener å finne noe særegent ved disse tekstene, og leser dem ut i fra dette. Kittang igjen, bygger til dels på Norseng, men går et skritt videre, og undersøker det tekniske grepet som Hamsun benytter seg av for å skape den særegenheten som Norseng mener å finne. Han skriver også i sin studie at «det er klårt at tolkinga av Hamsuns verk kan vinne nye innsikter, om desse særprega tekstane får lov til å kome litt meir i fokus på sine eigne premissar» (Kittang 124).

Ved å bygge på disse lesningene av vandrerbøkene, litt pretensiøst sagt, ved å stå på kjempers skuldre, håper jeg å kunne skue litt lenger, og få øye på mer av det som utgjør deres egenart. Jeg ønsker å vise hvordan det som har vært disse bøkens lyte, deres stempel som overgangsverker, tvert imot utgjør deres fineste trekk. Jeg ønsker å plukke fra hverandre teksten, dens ulike deler, merkelapper, og andre aspekter ved den, for så å danne meg et bilde av dens essens.

Min lesning vil fokusere på den første av vandrerbøkene, *Under høststjernen*, men hente fra de andre to bøkene der hvor dette er formålstjenlig, enten for å vise sammenheng, eller mangel på sådan. Jeg har valgt å avgrense min lesning til denne ene boka, ikke bare fordi den i tilstrekkelig grad er i stand til å demonstrere mitt poeng, men fordi den gjør det best. Ikke i noen av de andre finner vi en like intens konflikt i jeg-personens sinn, en like sterk trang til

oppbrudd, og et tilsvarende sterkt ønske om rotfeste. Dessuten utgjør *Under høststjernen*, i mine øyne, en mer tilfredsstillende leseopplevelse enn de to andre, og i en studie av et såpass begrenset omfang vil det i alle tilfeller være nødvendig med en avgrensning.

Jeg vil begynne med å se på noen av de formelle aspektene ved teksten og ved forfatterskapet generelt; Hamsuns litterære program, forholdet mellom de tre vandrerbøkene, og hvordan vi skal lese forholdet mellom den empiriske forfatteren og fortellerstemmen. Dette er først og fremst for å legge til rette for hvilke slutninger som kan trekkes, mellom biografi og verk, og mellom de forskjellige bøkene, når jeg senere går nærmere på teksten, men også for å demonstrere hvordan overgangstematikken kommer til uttrykk i selve fremstillingsmåten. Alt dette vil være av betydning for den endelige konklusjonen. For å kunne lese boka på dens egne premisser må jeg også se på hva det innebærer; ved å se på de av studiene om vandrerbøkene som tar for seg dette, hovedsakelig Kittangs, men også noen av de andre, vil jeg forberede den påfølgende nærlesningen av teksten.

Når jeg skriver nærlesning, så mener jeg med det at jeg vil velge meg ut de viktigste temaene og motivene i fortellingen, for så å gå nært på teksten og analysere disse. I motsetning til den nykritiske formen for nærlesning ønsker jeg ikke å kapsle teksten inn og lese den i et vakuum, men tvert imot la biografi og verk farge hverandre gjensidig. Jeg vil se på hva som motiverer jeg-personens flukt fra byen, hans søken mot landet, mot opphavet og mot ungdommen, og jeg vil forsøke å avdekke noen av de psykologiske mekanismene som virker i ham. Jeg ønsker altså ikke å trekke et strengt skille mellom poeten og privatpersonen, men kommer heller ikke til å trekke konklusjoner om den ene på bakgrunn av den andre, uten å gjøre grundig rede for det.

I tillegg til at biografien vil tjene som belysning i nærlesningen, ønsker jeg også å se på noe av det jeg finner i lys av forskjellige tenkere. I likhet med de andre lesningene av disse bøkene, vil jeg gi plass til noe psykoanalytisk teori der det kan virke oppklarende, men, i motsetning til for eksempel Braatøy, vil jeg ikke benytte meg av noen modell, men eklektisk plukke av psykoanalysens begrepsrikdom der jeg selv blir for fattig. I tillegg til å forsyne meg hos Freud håper jeg også å kunne benytte meg av tenkere som Søren Kierkegaard og Henry David Thoreau, der disse kan virke oppklarende.

I det avsluttende og konkluderende kapittelet, vil jeg forsøke å samle alle tråder, og vise hvordan de alle er med på å veve et bilde av en overgang. Jeg vil undersøke, og

forhåpentligvis forklare, hvorfor vandrerbøkene har fått den marginale plassen de til nå har hatt i Hamsun-litteraturen, og vise hvordan dette til dels skyldes en «feillesning». Ved å oppsummere det jeg til da har funnet, og ved å gi et bilde av perioden bøkene er skrevet i, og deres plass i forfatterskapet, håper jeg å kunne vise hvordan det nettopp er som uttrykk for en overgang at disse verkene kommer til sin rett.

1.6 Tekstetablering

Som tittelen antyder, utspiller bokas handling seg gjennom noen høstmåneder, fra omkring midten av september, etter naturbeskrivelsene å bedømme, til oppunder juletider. Den presenteres av en førstepersonforteller som går under «aliaset» Knut Pedersen fra Nordland, som for den informerte leser vil fungere som en slags dobbel forkledning. Han er en middelaldrende mann, som har flyktet fra byens larm og trengsel, etter eget sigende fordi det kalte på ham fra landet og ensomheten, og trukket seg tilbake til en øy hvor han forsøker å finne ro og fred i landlige og naturnære omgivelser. Dessuten er han kunstner og befinner seg ved et veiskille i livet, søkende bakover mot opphavet og en autentisk og sunn tilværelse, men på samme tid trukket framover av en uro, på jakt etter sin plass i det moderne samfunn.

Hans ro forstyrres idet en gammel arbeidskamerat dukker opp på øya. Grindhusen, som er innleid av jeg-personens husvert for å hugge ved og male stuen, arbeider fortsatt som omreisende frikar, og synes til å begynne med å passe overens med jeg-personens romantiske illusjon om vandreren. Når Grindhusen reiser videre til prestegården for å grave brønn, går det en varm stråle gjennom jeg-personen, og han kjenner kallet fra ungdommen. Han ankommer prestegården i nyinnkjøpt arbeidsdrakt og ny identitet, og begynner straks å øve inn sin rolle.

Der treffer han Elisabeth, den unge prestedatteren som han forelsker seg i, og forsøker å forføre, blant annet ved å gjøre seg til teknisk geni og legge vannledning inn i huset. I stedet føres Elisabeths mor, prestefruen, rett i hans armer, og en vagt beskrevet hyrdestund finner sted i presteparets ekteseng. Han begynner å arbeide på en knyttneveformet pipe, tilbringer kveldene på kirkegården, og forsøker å opparbeide en redsel for de døde, og litt følelse for kirkens hellighet.

Etter å ha arbeidet en stund på prestegården reiser de to vandrere videre. På en nabogård bytter han ut sitt reisefølge, som han har innsett at ikke lenger er den rødhårede ulv etter pikene som han en gang var, men en gammel og sliten arbeider. Den nye, Lars Falkenberg, er

en sjarmør og mer av en likesinnet, og sammen legger de ut på vandring på landsbygda. Etter å ha vandret en stund, og tjent litt på pianostemming på gårdene, ender de opp på Øvrebø, hos Lovise Falkenberg og hennes mann, kapteinen.

De hugger tømmer om dagene, forelsker seg begge i kapteinsfruen, Falkenberg synger for damene i stuen om kveldene, og jeg-personen begynner å oppfinne en sagemaskin. Gården er velstelt og godt ivaretatt, og ekteparet Falkenberg synes å ha det ekteskap som drømmerne har drømt om. Etter en betydningsladet tur tilbake til prestegården sammen med Lovise, er jeg-personens arbeid på Øvrebø over, og han vandrer videre alene, mens Lars Falkenberg blir værende som dreng.

Uten noe egentlig mål vandrer han innom noen steder, en fattig mor og datter i en liten stue, som han får sympati for og skjenker en symaskin, og en rik gård hvor de er grådige og uhyggelige. Han ender opp med å arbeide en stund med tømmerhogst hos lensmannen, en munter, men mistenksom mann. Derfra sender han et anonymt brev til Lovise, men får svar tilbake, med beskjed om ikke å skrive til henne. Han returnerer etter en stund til Øvrebø for å hente sin sag, som han har satt igjen så lenge, men når han kommer dit er fruen reist av sted til byen sammen med Elisabeth for å gjøre juleinnkjøp. Han begir seg etter, men i byen treffer han bare Elisabeth. Lovise unnslipper ham, og ved bokens slutt befinner jeg-personen seg ulykkelig og alene i byen, hvorpå han begynner å rangle og gjøre seg bevisstløs.

2 Hvordan lese?

2.1 Selvframstilling

2.1.1 Selvframstilling generelt

I det lille som er skrevet om disse bøkene, er det flere som påpeker det litt problematiske forholdet mellom forfatteren og bøkens jeg-forteller, men de aller fleste gjør ikke mye mer enn å påpeke det. Mary Kay Norseng gjør i sin artikkel en fin gjennomgang av noen av tingene som gjør forholdet så problematisk. Hun omtaler Knut Pedersen som «slippery as an eel» (Norseng 165), fordi han «seldom says what he really means, he is in disguise, and his actions bespeak a man who does not want to be found out» (Norseng 165). Hun gjør en liten oppsummering av hva leseren kan, og ikke kan, vite om ham, og spekulerer kort i hvorvidt vi kan fylle inn det som mangler, med det vi vet om forfatteren selv. Til slutt konkluderer hun med at «Pedersen, as a character and a protagonist, exists somewhere in a state between fiction and reality» (Norseng 165).

Den som har gått lengst i undersøkelsen av dette forholdet, er Ellen Rees. Hun antar at grunnen til at ingen har gjort en grundigere analyse av forholdet mellom forfatter og fortellerstemme i vandrerbøkene, kommer av at vi, inntil ganske nylig, har manglet begrepene som gjør det mulig å navngi dette forholdet. Selv argumenterer hun for en forståelse av det i lys av Jon Helt Haarders begrep «performativ biografisme». I det kommende vil jeg til dels støtte meg på hennes undersøkelse, så langt den sammenfaller med egne meninger, og er av relevans for denne avhandlingen.

Rees setter Helt Haarder og «performativ biografisme» opp mot Arne Melberg og «litterær selvrepresentasjon», men hun nevner i en fotnote at hun kanskje overdriver sin polemisering, ettersom de to faktisk bidro til den samme antologien, *Selvskreven: Om litterær selvfremstilling*. Det ville ikke vært første gang at to motstridende teorier havnet i samme antologi, men disse teoriene forekommer meg heller ikke å være videre motstridende, så polemiseringen kan likevel synes litt unødvendig. Av de to tilnæringsmåtene foretrekker hun selv Helt Haarders, som hun oppfatter som iherdig i sin argumentasjon for en tydelig modell, mens Melberg og redaktørene av antologien «take a looser approach regarding terminology» (Rees 67).

For denne oppgavens skyld vil det være tilstrekkelig å gjengi de viktigste delene av den introduksjonen Rees gir til Helt Haarders «performativ biografisme». Han velger, som så mange før ham, å skille mellom den empiriske forfatteren og den konstruerte forfatteren. Men han gjør også et poeng ut av at leserens kunnskap om den empiriske forfatteren, dersom denne er kjent, vil blande seg inn i leserens tolkning av teksten. Dette fenomenet kaller han «biografisk irreversibilitet», og er av definitiv relevans når det kommer til Hamsun, da få forfatternavn er like omdiskuterte, og bærer på like mange ikke-litterære konnotasjoner som hans.

Problemet dette skaper blir større når en kjent forfatter begår det Helt Haarder kaller «den autobiografiske forbrytelse», som betegner det forfatteren gjør når han/hun bevisst tilslører skillet mellom fakta og fiksjon i en tekst som markedsføres som skjønnlitterær. Til slutt kan det nevnes at Helt Haarder argumenterer for at «performativ biografisme» er synonymt med det han kaller «biografisk remediering», altså det å transformere empirisk-biografisk materiale om til «performative creative acts» (Rees 68).

Går vi over til Arne Melberg, og hans bok *Selvskrevet*, finner vi en tilnæringsmåte som kanskje ikke er like strengt opptatt av begreper, men som nok insisterer like iherdig for sin modell. Melberg avviser systematisk enhver lese måte som forsøker å avgrense selvframstillende litteratur til enten å være fiktiv eller ikke-fiktiv. Framfor å gjøre et *enten-eller*, ønsker Melberg å tillate et *både-og*. Der hvor man om den typen litteratur som går under betegnelsene selvbiografi, selvportrett, memoarer etc., har hatt en tendens til å lese som enten fiksjon eller fakta, ser Melberg på hvordan noen av disse forsøker å benytte seg av forskjellige litterære strategier for å gjøre seg til både fakta og fiksjon.

Heller enn å bruke disse tradisjonelle begrepene, som forekommer ham å være «belastet med litterær metafysikk», velger han å bruke fellesbetegnelsen «selvframstilling». Dette bruker han som et samlende begrep for de litterære strategiene forfatteren bruker «for å vie seg til å erindre, rekonstruere og konstruere seg selv og sitt selv» (Melberg 9). Det er en mengde teknikker forfattere kan bruke for å sno seg unna og unnsnippe de konvensjonelle genrestemmelsene, og det er disse, som blir stående med en fot på hver side av grensen, og likevel presses over til den ene eller den andre siden, som utgjør *både-og*-tilfellene.

Han nevner forskjellige navn som forekommer ham viktige i den teoretiske sammenhengen, for gjennom disse å skissere sin egen posisjon. En viktig inspirator for ham er Michel

Beaujour, som ikke ser på motsetningen fiksjon/sakprosa, men heller spør seg hvilke litterære grep som skiller selvbiografien fra selvportrettet. Svaret er at selvbiografien er mimetisk, ment for å gi en sannferdig representasjon, og den er lineær. Selvportrettet, derimot, er ingen av delene, men assosiativt, og en selvportrettør er «et resultat av sin egen skriftpraksis, sin diskurs, sin *écriture*» (Melberg 10). Selv om Melberg sympatiserer med denne tankegangen, vil han likevel hevde at «man bytter ut ett *enten-eller* mot et annet og dermed bedrar selvframstillingens *både-og*» (10).

Han nevner også Philippe Lejeune, og hans *Le pacte autobiographique* (1975), hvor han forsøker å avgrense den selvbiografiske genren. Den krever en «kontrakt» mellom leser og forfatter, hvor den siste forsikrer at han/hun er bokens forfatter, forteller og emne. Tilsvarende forsikrer «fiksjonskontrakten» at det motsatte er tilfelle, altså at det skilles mellom forfatter og forteller. Dette medfører nødvendigvis også et *enten-eller*. Ifølge Paul de Man er en slik avgrensning umulig, da selvbiografien nødvendigvis er et aspekt eller et potensial eller en lese-mulighet i enhver litterær tekst, noe som medfører at den selvbiografiske genren preges av en viss vilkårlighet. Melberg noen også noen nyere navn, deriblant Galen Strawson, men til samtlige av dem ender han med å tilføye at også disse krever et *enten-eller*. «Den litterære selvframstillingen kan absolutt ikke sammenfattes som *enten* kompakt og lineær fortelling *eller* usammenhengende glimt og episoder» (Melberg 14), og hans egen ambisjon er «å påpeke det mangfold av muligheter som ligger i *både-og*» (Melberg 14).

For min egen del vil det ikke være nødvendig med en streng modell, da det ikke er min hensikt å gjøre noen inngående analyse av forholdet mellom forfatteren og fortelleren i *Under høststjernen*, men kun å gjøre rede for noen aspekter ved dette forholdets egenart. Slik jeg oppfatter Melberg og Helt Haarder, er det ingenting som tyder på at disse står på ulike sider i en konflikt, men at Helt Haarder forsøker å utvikle et begrepsapparat for mer nøyaktig å kunne analysere forskjellige tilfeller av selvframstilling, som alle befinner seg innenfor det mangfoldet av muligheter som ligger i et *både-og*.

Som Melberg skriver, i forbindelse med Montaigne, innebærer selvskrivningen

at jeget fordobles til en instans som skriver om og reflekterer over det jeg som lever og har levd. Det selvbiografiske prosjektet utmåler distanse til det selv som skal biograferes, og det skaper samtidig det selv som, med Montaignes ord [...], er 'uendelig dyp' og besitter et 'uendelig, skiftende mangfold'. (Melberg 14-15)

Det skjer en fordobling av jeget, vi får et skrivende jeg og et beskrevet jeg, og forholdet mellom disse kan anta en mengde ulike former. Når jeg i det følgende skal se litt på hvordan dette forholdet får sitt uttrykk i *Under høststjernen*, vil jeg altså ikke legge noen strengere modell til grunn enn en åpenhet for å akseptere at den kan inneholde både fakta og fiksjon. I de tilfellene hvor mitt eget språk eventuelt måtte komme til kort, vil jeg selvfølgelig ikke være vanskeligere enn at jeg vil benytte meg av de av Helt Haarders begreper som måtte passe best.

2.1.2 Om genre hos Hamsun

Bevissthet rundt genre er også noe vi burde ta hensyn til når vi har med Hamsun å gjøre. Med unntak av de tre bøkene *Victoria*, *Segelfoss by* og *Markens grøde* har Hamsuns tredjepersonfortellinger alle fått undertittelen *roman*, men det har, ifølge Eller Rees, derimot ingen av bøkene som er skrevet i førsteperson. I unntakstilfellet *Sult* var det, som kjent, fra Hamsuns side, ikke meningen at undertittelen skulle være *roman*, noe han påpeker flere steder, blant annet i det kjente brevet til Georg Brandes, hvor han fortvilet anmoder Brandes om å gi boken et nytt forsøk, da han forstår det slik at kritikken av boken kommer av at den er blitt lest etter de vanlige konvensjoner. I dette brevet skriver Hamsun at han har forsøkt å skrive «ikke en Roman, men en Bog, uden Giftemaal, Landture og Bal hos Grossererens, en Bog om en ømtaalig Menneskesjæls fine Svingninger, det sære ejendommelige Sindsliv, Nervernes Mysterier i en udsultet Krop» (Brev 161-162). Det er altså om å gjøre å presisere at dette *ikke* er en realistisk roman, en genre Hamsun nærte en livslang skepsis mot. Og, som nevnt, synes det å være en sammenheng mellom fortellerposisjon og benevnelsen av genre.

Det meste vi vet om Hamsuns litterære program, hans poetikk, har vi fra artikkelen «Fra det ubevidste Sjæleliv», som ble publisert for første gang i 1890, og fra Tore Hamsuns utgivelse av *Paa Turné. Tre foredrag om litteratur* i 1960, som inneholder de foredragene Hamsun turnerte med i 1891. Det mest kjente avsnittet fra artikkelen går som følger:

Hva om nu Litteraturen i det hele taget begyndte at beskæftige sig lidt mere med sjælelige Tilstande, end med Forlovelser og Baller og Landture og Ulykkeshændelser som saadanne? Man maatte da ganske vist give Afkald paa at skrive «Typer». – som allesammen er skrevet før, - «Karakterer», - som man træffer hver Dag på Fisketorvet. Og forsaavidt vilde man maaske miste en Del af det Publikum, som læser forat se, om Helten og Heltinden faar hinanden. Men der blev til Gengæld flere individuelle Tilfælder i Bøgerne, og disse forsaavidt kanske mere svarende til det Sindsliv, som modne Mennesker i Nutiden lever. Vi fik erfare lidt om de hemmelige Bevægelser, som bedrives upaaagtet paa de afsides Steder i Sjælen, den Fornemmelsernes uberegnelige Uorden, det delikate Fantasiliv holdt under Luppen, disse

Tankens og Følelsens Vandringer i det blaa, skridtløse, sporløse Rejser med Hjærnen og Hjærtet, sælsomme Nervevirksomheder, Blodets Hvisken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv. Og da vilde der blive færre Bøger med den billige ydre Psykologi, som aldrig trevler en Tilstand op, aldrig dukker ned i den sjælelige Ransagelse. (Hamsun, Artikler 61)

Det er slike karaktertyper og oppdiktede hendelser Hamsun forbinder med romanen, og som han ønsker å ta avstand fra for heller å nærme seg og undersøke «de hemmelige Bevægelser».

I *En vandrer spiller med sordin* gir han også uttrykk for et lignende syn på litteraturen, og romaner spesielt. I bokens «Efterskrift» skriver han at «kaptein Falkenberg og frue hadde mange bøker i sit hus, romaner og skuespil, et skap fuldt» (Hamsun, En vandrer. 420), en forunderlig mengde bøker. «Bøker, en to tre ti tredive. De var kommet en hver jul, romaner, tredive bind – den samme roman. De læste dem vel kapteinen og fruen, de visste hver gang hvad de skulde finde hos hjemmenes diktere, det stod så meget om hvorledes alt blev godt igjen» (Hamsun, En vandrer. 420). Romaner, alle sammen fulle av «typer» og «karakterer», og oppdiktede hendelser med en lykkelig slutt. De forteller alle den samme historien, men ingen av dem forsøker å gi et representativt og realistisk bilde av mennesket og de hemmelige bevegelser i det. «Kapteinen og fruen hadde vel alle disse bøker for at ingen skulde mangle, de stod der komplet. Det vilde bli et gap om en av dem fjærnedes, de var så like, de var par alle i hop, homogen poesi, den samme roman» (Hamsun, En vandrer. 420) Hans egen bok er ikke en av disse, men forteller derimot en historie som ender med at fru Falkenberg går gjennom isen og drukner, etter å ha blitt gravid med sin elsker, og først da, når det er for sent, kommer kapteinen for å gi denne elskeren en lekse.

Atle Kittang mener også at det i Hamsuns litterære tekster er en innebygget avstand til romanen:

[i]kkje berre fordi han nektar seg «digteriske Oppfindelser» [...], eller unngår å belære lesarane om «hvorledes alt blev godt igjen». Først og fremst fordi tekstane bearbeider ironisk den type fiksjonar som «romanen» i sine elementære former er tufta på, ved å syne kva plass slike fiksjonar har i menneskelege og mellommenneskelege grunnsituasjonar, og ved å trenge ned under fantasiane, til det gapet av mangel og tomleik som all fantasi, frå pubertetsdraumen til poesien, spring ut av. (Kittang 21)

Som jeg etter hvert vil vise, så er dette også tilfellet i vandrerbøkene, hvor forskjellige motiver, som kjærlighet og erotikk, eller kallet fra naturen, får en ironisk undertone, og vi får et innblikk i hvordan forskjellige mekanismer i den menneskelige psyken gjør disse virkningene mulige.

Jeg vil komme tilbake til sider ved Hamsuns litterære program senere, mitt poeng her er kun å demonstrere hvordan Hamsuns bevissthet rundt genrebenevnelser har betydning for det valget han gjør når han ikke kaller sine førstepersonfortellinger romaner. Flere av dem har fått undertitler med genre, men disse konnoterer ikke det samme forholdet til fiksjon som romangenren gjør. Førsteutgaven av *Under høststjernen* fikk undertittelen *en Vandrers Fortælling*, mens den siste av vandrerbøkene fikk tittelen *Den sidste Glæde. Skildringer*. Denne bevisstheten i bruken av undertitler antyder at Hamsun ikke bare var bevisst på genrespørsmål, men dessuten opptatt av samspillet mellom fakta og fiksjon i de skjønnlitterære tekstene sine.

I følge Ellen Rees har man, i alle Hamsuns førstepersonfortellinger, klart å identifisere elementer som er tydelig selvbiografiske, altså beskrivelser av hendelser som vi har bevis for at forfatteren selv erfarte. Som sitatet fra Hamsuns brev til Brandes ovenfor så smått antyder, var dette spillet med det selvbiografiske allerede til stede i *Sult*, men aller tydeligst finner vi det i Hamsuns siste bok, *Paa gjengrodde stier*. Forholdet mellom biografi og fiksjon i denne siste, finner vi kanskje grundigst behandlet i Steinar Gimnes sin Hamsun-studie *Sjølvbiografier*. I *Paa gjengrodde stier* er det selvbiografiske så sterkt tilstede at man har definert bokas genre ut i fra det, og derfor er det vanlig å regne *Ringens sluttet*, fra 1936, som Hamsuns siste roman, og *Paa gjengrodde Stier* som selvbiografi. Mens man har regnet *Sult* og de andre jeg-fortellingene som romaner med selvbiografiske trekk, har det i hans siste bok bikket over til selvbiografi med fiktive trekk. For heller ikke her har Hamsun latt seg styre av genrekonvensjoner, men lagt inn noe fiksjon, som for eksempel vandrerfiguren, Martin fra Kløttran.

Utgangspunktet for handlingen i *Under høststjernen* er, som tidligere nevnt, at jeg-personen har flyktet fra byen og ut på en øy for å finne fred, men når en av hans gamle arbeidskamerater dukker opp på øya blir jeg-personen med ham videre som hjelpemann. Det er godt kjent at Hamsun stadig reiste bort, gjerne under påskudd av å ha behov for fred til å arbeide, eller av behov for å roe sine tynnslitte nerver. I de siste årene før *Under høststjernen* utkom, og særlig i de siste månedene av ekteskapet med Bergljot, som han ble separert fra i mars 1906, tilbrakte han stadig mindre tid hjemme med sin kone og datter, men var heller ute på rangel eller på reise. 1. mars, bare noen dager før separasjonen fra Bergljot, ble hans «På klinik» trykket i tidsskriftet *Posten*, hvor han skriver om hvordan han har fått seg innlagt på klinikk på grunn av nervene sine, og han skriver: «Jeg har aldrig havt det så blødt og godt

indvendig før, og jeg kommer til å legge mig ind mere end denne gang» (Kolloen 256). Hvorvidt han faktisk var innlagt på dette tidspunktet er usikkert, men Kolloen hevder at «indikasjonene er mange» (470). *En vandrer spiller med sordin* skrev han høsten 1909, i et lite skrivehus han hadde leid ved Brænd gård ved Atnasjøen.

Når det i andre kapittel dukker opp en mann på øya, en arbeidskar som er hyret av gamle Gunhild til å male stuehuset og hugge ved, så får vi vite at mannen heter Grindhusen, og er en gammel kjenning av jeg-personen. De to var arbeidskamerater i den tiden de jobbet på veianlegget i Skreia, hvor de arbeidet hele uken igjennom med «liv og lyst», og det vanket «ball for pikerne den ganske lørdags nat» (Hamsun, høststjernen 317). I første bind av sin Hamsun-biografi skriver Kolloen i kapittelet «Veigrøftsfilosof på Toten» om den tiden helt i begynnelsen av 1880-årene da Hamsun arbeidet på veianlegget Undlien-Bøverbros, like ved Skreia. Til tross for at han i utgangspunktet arbeidet der for å spare seg opp litt penger, kunne ukelønnen «være tapt relativt tidlig en kortkveld» (Kolloen 73), og «[s]om spillelegal, danselysten og ansvarsløs sjarmør med diffus bakgrunn oppfylte [han] de fastboendes forestillinger om slusken» (Kolloen 73). På dette området har Hamsun altså hentet nok så konkret fra sitt eget liv, selv om Grindhusen nok er en oppdiktet figur.

Ved prestegården, det første stedet han stopper med Grindhusen og arbeider en stund, får han, etter å ha fremlagt forslag om å legge vannledning fra brønnen og inn til huset, spørsmål av presten om hva han heter og hvor han er ifra. Presten stusser litt ved denne arbeidskaren som forstår seg på vannledninger og er så veltalende:

*Da så præsten på mig og spurte:
Hvad heter du?
Knut Pedersen.
Hvor er du ifra?
Fra Nordland. (Hamsun, høststjernen 325)*

På dette vil nok enhver med noe kjennskap til Hamsuns biografi stusse, og plukke opp den selvbiografiske referansen. Hamsun, som opprinnelig het Knud Pedersen, forandret på navnet sitt flere ganger i sine yngre år, og den endelige formen, Knut Hamsun, tok han først i 1885 (Kolloen 460), etter å ha prøvd ut forskjellige varianter.³ Han var svært ung da han og familien flyttet fra familiegården på Garmo i Gudbrandsdalen, til Hamarøy i Nordland, og det

³ Erik Østerud skriver at det opprinnelig var Knut Pedersen, men i alle andre kilder jeg har undersøkt blir det skrevet Knud.

var i Nordland han tilbragte det meste av sin oppvekst. Navnet Hamsun er også en omskriving av Hamsund, etter gården som familien drev på Hamarøy.

Når jeg-personen oppgir navnet Knut Pedersen, har vi allerede fått flere hint om at det navnet han oppgir vil være et alias, da han ankommer prestegården som Grindhusens hjelpemann, i nyinnkjøpte arbeidsklær, og med byklærne pakket ned i sekken. Han er «fri og ukjent» (Hamsun, høststjernen 320), og er den første stunden nødt til å anstrenge seg for ikke å forglemme seg og gå ut av sin rolle som hjelpemann. Han lærer seg «å gå med lange, seige skridt» (Hamsun, høststjernen 320) og tar etter drengene på gården, men ved et par anledninger glipper det likevel, og det er nettopp en slik forsnakkelse som leder til det ovenfor nevnte tilfellet, da han blir spurt av presten hva han heter. «Men jeg skjønnte hvorfor disse spørsmål blev gjort mig og jeg foresatte mig ikke å bruke slikt romansprog mere» (Hamsun, høststjernen 326).

Betegnelsen «romansprog» om hans samtale med presten gjør forfatteridentiteten lettere å anta enn om det bare var snakk om veltalenhet, og hvis vi kan anta at det er for å unngå å bli koblet til et kjent forfatternavn at han kaller seg Knut Pedersen, så kan vi i det minste konkludere med at dette er et alias. At det er snakk om en «kjent» person, får vi også hint om litt tidligere, når jeg-personen passer opp Grindhusen ved huggestabben, og Grindhusen sier «Hvad skulde jeg ha sagt, ja du er vel blit meget til kar du, kan jeg forstå?» (Hamsun, høststjernen 318), og når han spør jeg-personen hva han har gitt for klærne sine, noe han ikke kan gi svar på, da ler Grindhusen, men tar seg i det og blir alvorlig, «ryster på hodet og sier: Å nei du gjør vel ikke det. Så er det når en har god råd» (Hamsun, høststjernen 318).

Til det gamle livet hører det gamle navnet. Gjennom introduksjonen av Grindhusen har vi altså fått vite at jeg-personen tidligere i livet har vært arbeidskar, men at han har lagt kroppsarbeidet bak seg, og har fått bedre råd. Men nå går han altså tilbake igjen, legger byklærne i sekken og tar arbeidsblusen på. «Det jog en varm stråle gjennom mig, det var som det kaldte på mig fra ungdommen, fra Skreia, en menneskealder tilbake» (Hamsun, høststjernen 319). Det er dette kallet han følger når han henger seg på Grindhusen og skifter sin nye identitet ut med sin gamle. Allerede i andre avsnitt av første kapittel er det en hentydning til et tidligere liv, det livet han levde før han flyttet til byen, da han hadde fred: «Mange år er gåt siden jeg var i slik fred, kanskje tyve eller tredive år, kanskje i et tidligere liv» (Hamsun, høststjernen 316). Et par kapitler senere får vi vite at han «I de siste atten år har [...] sittet i kafé og leveret opvarteren en gaffel tilbake når den ikke var ren» (Hamsun,

høststjernen 319), så en tyve års tid må vi i det minste regne siden han arbeidet med Grindhusen på Skreia – en liten «menneskealder». Vanene er forandret, men «proletarutseendet hadde jeg før både i ansiktet og på henderne» (Hamsun, høststjernen 320). Aliaset Knut Pedersen kan da også tenkes å være noe avlagt fra et tidligere liv, som hentes opp igjen med alt det andre.

Axel Skagen skriver at Hamsun aldri brukte formen Knut Pedersen, og antyder at denne lille ortografiske detaljen kan være et subtilt forsøk på å beholde tekstens fiksjon. Det kan hende at Skagen har rett i dette, det vil jeg ikke spekulere i, men det krever i så fall temmelig god kunnskap fra leserens side om det skal kunne leses slik. Det er meg ikke kjent nøyaktig hvor god kunnskap den jevne Hamsun-leser i 1906 hadde til forfatteren og hans fortid, men med tanke på hvordan Hamsun spiller på forholdet mellom fiksjon og biografi, går det an å stille seg noen spørsmål om hvordan dette var tenkt å treffe leseren. Han brukte konsekvent formen Knut Hamsun etter 1885, så gjennom hele sin tid som «kjent» var det denne formen man brukte. Var man da i det hele tatt klar over at Hamsun hadde oppkalt sin vandrende helt etter seg selv, eller var det noe som gikk den jevne leser hus forbi, og som kanskje førte til at de hentydningene til tidligere liv, og til Hamsun selv, syntes litt tilfeldige, og kanskje etter hvert førte til at resepsjonen av denne boka ble så beskjeden som den har blitt?

Av konkrete erfaringer som brukes i *Under høststjernen* har vi for eksempel gjenferdet som «hjem søker» Knut Pedersen, på jakt etter neglen sin, som han finner liggende på kirkegården, og bruker som pynt til en pipe han laget. I teksten «Et spøkelse», som er en del av «Oplevede småting» i samlingen *Kratskog, Historier og Skitser* fra 1903, beskriver Hamsun hvordan han i sin barndom en gang på kirkegården fant en tann som han tok med seg hjem. «Jeg vilde bruke den til noget, file den om til en eller anden figur og fælde den ind i en av de mange underlige ting som jeg spikket av træ» (Hamsun, Kratskog 47). Samme kveld banker det på vinduet mens han sitter og filer på tannen, en fremmed mann med «rødt fuldskjæg, et rødt uldbind om halsen og sydvest på hodet» (Hamsun, Kratskog 47), med et ansikt som er «blekt, næsten hvitt, og dets øine stirret like imot mig» (47), og når mannen begynner å le, oppdager han at det mangler en tann i munnen på ham. Han forsøker å få tannen tilbake igjen til graven, men kaster den i sin redsel fra seg på kirkegården, og gjennom de neste årene hjem søkes han flere ganger av mannen, helt til han en dag viser seg med alle sine tenner på plass. Lignende erfaringer skildres i flere av Hamsuns bøker, blant annet i *Mysterier*.

I *Under høststjernen* tilbringer Knut Pedersen mye av sin fritid på kirkegården, både for å finne en negl til pipen som han gir til kapteinen på Øvrebø, men også fordi han «vilde lære å gyse igjen» (Hamsun 334). Han vil prøve å opparbeide i seg litt «rædsel for de døde» (Hamsun, høststjernen 326), og får også sitt ønske oppfylt når eieren av neglen begynner å oppsøke ham om nettene. Han misunner til å begynne med både Grindhusen og Lars Falkenberg deres «redsel», men så fort pipen er ferdig, og han har gitt den fra seg, skjer det at også han lærer å gyse igjen: «Det kom et konelik ind på loftet til mig og strakte sin venstre hånd frem og viste mig den; neglen på tommelfingeren var borte» (Hamsun, høststjernen 353). Han fryser av frykt, og når han våkner er han våt av svette, samtidig som han ser «liket svinde ganske langsomt bort i værelsets mørke» (Hamsun, høststjernen 353). Falkenberg ser henne også, og de er begge like redde for det gamle koneliket. Han finner igjen neglen, som han hadde byttet ut med et skjell på pipen, men siden det er så langt tilbake til der han fant den, graver han den ned på veien til skogen. Det skjer det samme som i «Et spøkelse», og liket fortsetter å oppsøke ham om nettene.

Ellen Rees argumenterer for at visse hovedtemaer i vandrerbøkene forsterker tvetydigheten mellom forteller og forfatter, og hun undersøker hvordan tre av de tematiske trekkene ved Hamsuns konstruerte «jeg» kan relateres direkte til Hamsuns litterære selvframstilling: Angsten for at hans virkelige identitet skal avsløres, påstanden om at han lider av neurasteni, og hans ignorering av sted. Vi har allerede sett på hvordan angsten for å avsløres får oss til å mistenke at forfatteren skriver om seg selv, men den neurastenien som jeg-personen til stadighet klager over, er også en av de tingene som forfatter og forteller har til felles.

Hamsun klagde selv i mange år over hvordan nervene herjet med ham, og skyldte på neurasteni, noe han mente han hadde fra den tiden i barndommen da han bodde og arbeidet hos onkelen sin på Hamarøy. Neurastenien kommer vi tilbake til i et senere kapittel, i denne omgang holder det å nevne at jeg-personen i *Under høststjernen* skylder på neurastenien når han av forskjellige grunner opprøres, når han handler impulsivt på bakgrunn av sterke følelser, og gir etter for forskjellige innfall. Innfallene minner mye om dem vi kan lese om i biografiene om Hamsun.

Om det siste av de tre temaene Rees nevner, «stedligheten», skriver hun at «we see that for Hamsun's narrator his mental and creative state of mind are directly linked to questions of emplacement, of where the narrator finds himself in the world» (79). Særlig i de to andre vandrerbøkene gjør jeg-personen et poeng ut av å hevde likegyldighet i forhold til hvor han

befinner seg. Den siste setningen i *En vandrør spiller med sordin* går som følger: «Det haster ikke med meg, det er det samme hvor jeg er» (Hamsun 423), men denne påstanden stemmer dårlig med alt annet vi leser i disse bøkene. Hele premisset for *Under høststjærnen* er at jeg-personen flykter fra et sted til et annet, og gjennom samtlige av de tre vandrerbøkene er det et behov for å bryte opp og søke noe annet som driver det hele framover.

Dette gjelder også for Hamsun selv, som gjennom hele sitt liv reiste land og strand rundt, og som i mange tilfeller var fullstendig avhengig av å reise bort og oppholde seg andre steder for å kunne skrive. Det er kanskje også et slikt sted, hvor kunstneren kan arbeide, som driver jeg-personen i vandrerbøkene. Hvor han befinner seg, er i aller høyeste grad av betydning, som den siste setningen i *Under høststjærnen* avslører, da jeg-personen befinner seg i byen igjen, nedslått og uten håp om å vinne Lovise Falkenberg, og har ranglet til bevisstheten er bedøvet: «Så en dag blir det vel for kjedelig å være bevisstløs lenger og jeg reiser atter ut på en ø» (Hamsun 395). Hvert sted han reiser blir etter en tid ubeboelig for ham, og når han skriver at det er det samme hvor han er, så er dette enten ironisk ment fra forfatterens side, eller en midlertidig tilstand, nedtrykt og ute av stand til å utføre noen kunstnergjerning.

2.2 Trilogi eller ei?

Som jeg så vidt var inne på i innledningskapittelet, så synes det å være noe uenighet om hvorvidt de tre vandrerbøkene faktisk utgjør en trilogi, eller om den siste av de tre bøkene burde leses som et selvstendig verk. Spørsmålet har i min avhandling betydning for forståelsen av jeg-personen i bøkene, og av utviklingen i denne fasen av forfatterskapet. Har man mulighet til å se hver av bøkene i lys av de andre, vil det også være mulig å få et mer helhetlig bilde av jeg-personen, samtidig som det ville tjene til å gi et klarere bilde av den utviklingen som den empiriske forfatteren, og hans diktning, gjennomgår i denne perioden. Jeg har ikke kommet over noen som har forsøkt å gjøre et skille mellom de to første bøkene, og det ville det også vært liten grunn til å gjøre.

Atle Kittangs analyse av vandrerbøkene er avgrenset til de to første bøkene, og det av to grunner: «For det første dannar dei to bøkene ein slutta heilskap, vevd kring dei same hovudpersonane og det same miljøet. For det andre er desse bøkene langt meir interessante frå min synsstad enn den tredje, *Den siste glæde*» (124). Han viser til at Mary Kay Norseng har gjort den samme avgrensningen, på det samme grunnlaget, i sin artikkel, selv om dette ikke

helt er tilfellet. Hun skriver at «Because the characters, except for Knut Pedersen, the plot and the locale are different, I do not deal with the third book in my analysis» (Norseng 173), men det burde også nevnes at hennes artikkel kommer som et svar på mottagelsen av en nyere amerikansk oversettelse av vandrerbøkene, hvor *Den siste glæde* ikke var med. Argumentene for å avgrense en studie til de første to bøkene synes først og fremst å være det at handlingen finner sted i en annen setting, på et annet, uspesifisert tidspunkt, og at persongalleriet er et annet. Dessuten har ikke jeg-personen valgt å gå inkognito denne gangen, og kan kobles enda sterkere til den empiriske forfatteren.

I tillegg til dette kommer det som utgjør Britt Andersens grunnlag for å regne *Den siste glæde* som den første av Hamsuns sivilisasjonskritiske romaner, dette at det finnes et fortellergrep her som ikke har vært tilstede i de tidligere bøkene. «I denne romanen endres funksjonen til den sosiale outsideren, som er så karakteristisk for forfatterskapet. Jeget i *Den siste glæde* minner mer om det dikteren var i gamle dager: en sjaman, stammens talsmann, som gir råd» (Andersen 20). Fortellerholdningen er forandret fra de to foregående vandrerbøkene; «Den mildt melankolske og tenksomme fortellerstemmen fra de to første romanene i Hamsuns vandrertrilogi[...] er forsvunnet. De vare tonene fra sordinen har veket for en stemme som er provosert og bydende» (Andersen 52). Til tross for at denne fortellingen skiller seg så tydelig fra de andre to, så mye at den til og med regnes til en annen fase i forfatterskapet, velger Andersen konsekvent å omtale de tre bøkene som en trilogi.

En av dem som har argumentert for å lese de tre bøkene som en trilogi, og som kanskje er den som har gått lengst i å undersøke forbindelsen mellom disse bøkene, er Axel Skagen, i sin hovedfagsoppgave «*Den aldrende vandrers vei mot resignasjon*» - bidrag til analyse av Knut Hamsuns «vandrertrilogi» fra 1966. Han mener at publiseringen av de tre første kapitlene av *Den siste glæde* i tidsskriftet *Samtiden*, omtrent på den tiden *Under høststjernen* ble utgitt, indikerer en nærhet mellom de to. Dessuten tyder en av de få revideringene som ble gjort av disse kapitlene, før de ble utgitt i bokform, på at forfatteren har hatt som intensjon å koble den tematisk til de to andre vandrerbøkene. Fra kapitlene ble publisert i *Samtiden* til de utkom i bokform, har Hamsun tilføyd i åpningen: «Denne gang er jeg ikke gåt ut som træl og vagabond. Jeg er pengestærk og overernæret, døsig av medgang, av held, forstår du det?» (*Den siste* 7) Han setter opp forholdene for reisen som kontraster til tidligere reiser, noe som gjør det naturlig å tenke på de to andre vandrerbøkene, hvor han utgir seg for å være fattig og omreisende arbeidskar, i motsetning til hvordan han i denne boka ikke bryr seg med å

maskere seg, men betaler for pensjonatopphold. Til syvende og sist er det nærheten mellom forfatteren og fortellerstemmen i alle tre bøkene som gjør det så naturlig å lese dem som en trilogi.

Selv synes jeg også at det virker opplagt at det finnes en sterk sammenheng mellom disse tre bøkene, og til tross for alle argumentene imot, velger også jeg å lese dem som en trilogi. Betegnelsen anvendes, ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon*, vanligvis om en romantrilogi, «der tre i seg selv selvstendige romaner følger en persons eller slekts liv, eller omhandler samme emne» (Lothe m.fl. 234). Det eneste ved denne definisjonen man kunne komme med innvendinger mot, i forbindelse med å benytte den om vandrerbøkene, er så vidt jeg kan se betegnelsen «romaner». Etersom det likevel er en tradisjon for å regne disse bøkene som romaner, så faller også denne innvendingen bort. Den viktigste utbyttet jeg har av dette forsterkede båndet til den siste av bøkene, må være den tydeliggjøringen av noen av motivene i *Under høststjernen*, og det at argumenter for en begynnende utvikling kan sees i lys av fortsettelsen.

2.3 Ironien hos Hamsun

Å avgjøre Hamsuns standpunkt i forskjellige saker er ikke alltid like lett. I de sakene hvor han deltok i den offentlige debatten, med innlegg i tidsskrifter, og med foredrag, var han tydelig i sin sak og ikke til å misforstå, men i de skjønnlitterære verkene er ikke dette tilfelle. Som jeg var inne på i innledningskapittelet, i forbindelse med tendensen man har hatt til å skille mellom dikteren og politikeren, har det oppstått et problem når man har forsøkt å holde de politiske meningene adskilt fra diktningen, da det gjerne er i den delen av diktningen man har ønsket å verne, i naturen og livsdyrkinga, at ideologikritikken har funnet størst grunn til bekymring. Og på den andre siden tar ideologikritikerne bare utgangspunkt i utvalgte fragmenter når de konstruerer sin kritikk, og tar ikke høyde for «det vesentlegaste, nemlig den ironiske avstanden som på førehand er bygt inn i dei tekstane myten hentar sine byggesteinar frå» (Kittang 307).

Hos Hamsun finnes det alltid flerfoldige nyanser å ta hensyn til, og svært lite framstilles uten noen form for ironi. I de tilfellene hvor helten framstilles i det beste mulige lys, uten synlig undergraving fra forfatterens side, ender det også gjerne med heltens død. Det er Atle Kittang, i sin *Luft, vind, ingenting* fra 1984, som best har vist oss hvordan denne ironien stadig

undergraver ethvert forsøk på entydighet og ideologi. Ironien, slik Kittang beskriver den, lar seg ikke forveksle med satire. Satiren, i motsetningen til ironien, har alltid «fast grunn under føtene, ein gjenstand å farge, eit poeng å mynte ut, ein ‘bodskap’ som skal stadfestas» (Kittang 13). Ironien stikker dypere,

og dessutan er den i ein viss forstand gjenstandslaus: den fell saman med sjølve energien i skrifta og er kvilelaus rørsle bort frå og mellom alle «bodskapar». Den er det tekstlege svaret på dei grensefigurar og grensesituasjonar som Hamsuns bøker er så fascinerte av. Såleis blir ironien sjølve kjernen hos den urovekkande Hamsun. (Kittang 13)

Dens «gjenstandsløshet» ligger i at den ikke undergraver en bestemt gjenstand, men seg selv, og uttrykker heller en usikkerhet, eller ambivalent holdning til sin egen påstand. Den skaper en svingning mellom, og i, sine budskaper, ved at den tar avstand til sin egen utsigelse gjennom selve påstanden, og gjennom sin holdning til denne. Ved å si en ting, og samtidig gjøre det motsatte, saboterer den seg selv, og beveger seg i et mellomrom mellom disse påstandene.

Ettersom vi er i stand til å føle og mene motstridende ting, må en forfatter som ønsker å gi et realistisk bilde av det menneskelige sinn, være i stand til å illustrere dette på en god måte. Vi kan mene motstridende ting, men å mene noe krever bevissthet, en forståelse av hvorfor man mener nettopp dette, så selv om vi mener to motstridende ting samtidig har vi en viss oversikt over grunnene for det, og i en tekst kan dette uttrykkes like oversiktlig ved argumentasjon. Følelser er mindre oversiktlige, vi er ikke alltid i stand til å sette ord på dem, og når vi har motstridende følelser, settes vi gjerne i en helt annen tilstand enn hver av disse følelsene skulle tilsi. Den tekstlige representasjonen av denne forvirrede, eller kanskje fortvilte tilstanden, må derfor bli tilsvarende komplisert. Kittang mener at det i Hamsuns tilfelle er en fundamental ironi som skaper denne effekten.

Trygve Braatøys bok åpner med et sitat fra *Sult*, fra jeg-personens første møte med Ylajali: «Med en Gang tar min Tanke ved et lunefuldt Indfald en mærkelig Retning, jeg føler mig grepen av en sælsom Lyst til at gjøre denne Dame rædd, følge efter hende og fortrædige hende paa en eller anden Maate» (Braatøy 11), og han sammenligner det med den første strofen i Walt Whitmans dikt «Sometimes with one I love»: «Overfor En, jeg elsker, fyldes jeg stundom med Raseri» (11). Det de har felles, er ambivalens, og det er dette begrepet, «som direkte tar sikte på motsetningene i vårt sinn» (11), Braatøy mener er våpenet med hvilket han kan «hugge i stykker den glimrende rustning som skjuler dikteren» (13).

Livets Cirkel. Bidrag til analyse av Knut Hamsuns diktning ble først utgitt i 1929, og er en psykoanalytisk verkinterpretasjon som legger seg noe tettere opptil den freudianske psykoanalysen enn det Kittang gjør. På samme måte som ironien er Kittangs nøkkel til Hamsun, er ambivalensen en nøkkel for Braatøy. «Det er grunn til å tro at finner man ut hvorfor personene hos Hamsun svinger på denne måte mellom motsetninger, så har man samtidig funnet frem til vesentlige ting hos Hamsun selv, fordi denne rytme er så dominerende i hans diktning» (Braatøy 12). Det er ikke min hensikt å avdekke biografiske forhold gjennom analyse av Hamsuns diktning, men resultatene av Braatøys analyse kan likevel være av en viss verdi for denne studien.

Ambivalensen hos Hamsun er en følge av de indre brytninger mellom den primitive selvhevdelse og den sosiale avhengighet. Den er en følge av at Knut Hamsun i sitt elskovsliv har vært hemmet av en voldsom moderfiksasjon; og ambivalensen er atter igjen utslag av hatet til faren og frykten og respekten for ham. (Braatøy 173)

Begrunnelsen kan jeg ikke gå god for, men den indre konflikten i forfatterens sinn, «mellom den primitive selvhevdelse og den sosiale avhengighet», er et av hovedmotivene i *Under høststjernen*.

I psykoanalysen skulle betegnelsen *ambivalens* «beskrive den dobbeltsituasjon i forhold til tilværelsen som det nervøse individ befinner seg i», skriver Braatøy (168). Hos Kittang er det snakk om en «dobbelt rørsle» i teksten, som kommer av den stadig undergravende ironien, nettopp den tekstlige representasjonen av denne dobbeltsituasjonen.

Ironien er til stede gjennom hele Hamsuns forfatterskap, men kanskje tydeligst nettopp i vandrerbøkene. Kittang går så langt som å påstå at den er det «stilistiske særdraget» (125) i vandretekstene. Vandreren er preget av en ironisk livsmodus, «som speglar seg i teksten i form av spenningar mellom skrift og oppleving, mellom tekstens 'eg' og den skriveprosessen som konstituerer dette eg'et i ei stadig avstandsskapande rørsle» (Kittang 125). Det oppstår en spenning i teksten når jeget uttrykker noe som teksten selv tar avstand fra, når vi opplever at den undergraver og motsier sin egen eksistens. Denne ironien «hentar verknadene sine frå spenninga mellom det sagde og det usagde» (Kittang 125), og derfor er den også så vanskelig å sette fingeren på ved hjelp av tekstanalytiske teknikker.

Et av eksemplene i vandrerbøkene som illustrerer denne ironien best, er kanskje når jegpersonen i *En vandrer spiller med vordin*, i innledningen skriver at: «Mig har tiden tæret på, jeg har blit dum og avblomstret og likegyldig, nu ser jeg på en kvinde som på litteratur»

(Hamsun 309). Dette jeget, som noen få sider tidligere konstituerer seg selv som det skrivende jeg, forsøker her å overbevise leseren om at han er blitt totalt likegyldig, både i forhold til kvinner og litteratur, men begge deler undergraves gjennom handling, det usagte. At han ikke er likegyldig overfor litteraturen, kommer til syne ved den skriveprosessen han praktiserer, og ettersom det er hans interesse for en kvinne, hans erotiske engasjement, som knytter de to første vandrerbøkene sammen og driver handlingen fram gjennom det meste av teksten, er heller ikke dette en påstand som blir stående uimotsagt. Er man ikke i stand til å gripe denne essensielle dobbeltheten i teksten, hvordan den tilsynelatende desinteresserte fortellerholdningen dekker over et dypere engasjement, er man, ifølge Kittang, «eit offer for den *stilens ironi* som er eit av kjenneteikna ved vandrar-romanane» (142).

I Erik Bjerck Hagens kapittel «Vandrerbøkene, *Benoni* og *Rosa*», kritiserer han Kittangs lesning av vandrerbøkene. Han mener at en svakhet ved denne er at «hans modell krever en upålitelig forteller som leseren ofte er ment å skulle gjennomskue. Når Knut Pedersen uttrykker tilsynelatende ikke-ironiske innsikter og verdier, skal vi se gjennom ham til hva hans fortelling *egentlig* avslører» (Hagen 162). Dette «egentlige» forstår han som en «ironisk tilstand preget av mangel, tomhet eller avstand» (Hagen 162). Følger man Kittangs modell, så blir fortelleren en «som vel så gjerne kan tenkes å ironisere over den ironiske leser som å bli offer for ironikerens gjennomtrengende blikk» (Hagen 162). Den empiriske forfatteren «kan tenkes å legge ut agn som han vil at den skarpe leser skal gjennomskue, samtidig som han selv allerede har flyttet seg til en annen posisjon der han kan le av den skarpsindige, men likevel fortsatt for naive gjennomskuer» (Hagen 162).

Han oppfatter det altså, fra Kittangs side, som en oppfordring til leseren om å være mistenksom til enhver uttalelse i teksten, og en stadig årvåkenhet overfor den upålitelige fortelleren. Vi får en forteller som sier en ting i teksten, og motsier dette gjennom handling, men som mener noe annet. Etter hans mening medfører en slik lesning en avskrivning av, eller avstandstaken til, alle synspunkter som på den ene eller andre måten kommer til uttrykk i teksten, og at den «egentlige» underliggende meningen, når den omsider er avdekket, vil synes tom og mangelfull, takket være den ironiske distansen. Slik kommer han til at Kittangs lesning er konsekvent tragisk-ironisk, og at hovedelementene i den er at

kjærligheten undergraves av de elskendes umulige kamp for anerkjennelse hos hverandre, av at ulike trekantforhold hele tiden gjør begjæret restløst og uoppfyllt, og av at vandreren selv

ikke klarer å opprettholde et positivt syn på naturen og det naturlige, men selv er med på [å] ødelegge de naturlige idyller han forsøker å hylle. (Hagen 161-162)

Resultatet er en nokså dystert fortelling, hvor alt det positive undergraves, og all mening renner ut i sanden og føles fraværende.

Selv tror Hagen at

romanen og fortelleren skal leses på en mindre mistenksom måte, som er mer avslappet og tolerant overfor de verdier og innsikter Pedersen formidler underveis: I stedet for en romlig overflate/dybde-modell der overflaten kan være romantisk og komisk, men der dybden alltid er tragisk og ironisk, kan vi lese boken ut fra en lineær modell som tar hensyn til selve suksessjonen av ulike stemninger og stadier. (163)

Han argumenterer altså for en mer pragmatisk tilnæringsmåte, hvor leseren ikke sitter totalt desillusjonert tilbake, men finner en slags mening i teksten. Det er ikke snakk om at den etablerer noen udiskutabel sannhet, men at «den presenterer og realiserer verdier underveis. Det er dette settet av omskiftelige verdier leseren sitter igjen med, mer enn følelsen av at all mening renner ut i sanden, eller at all sannhet forsvinner ned i en svart avgrunn» (Hagen 163).

I dette er jeg enig med Hagen, men jeg er ikke overbevist om at resultatet av å følge Kittangs modell er fullt så tragisk. I det ovenfor nevnte eksempelet fra *En vandrer spiller med sordin*, hvor fortellerens litterære og erotiske likegyldighet undergraves på et annet nivå i teksten, er det overflaten som er tragisk, mens dybden avslører et dypere engasjement. Det kan synes som om Hagen både forvansker og formørker Kittangs budskap noe. Deres tilnæringsmåter til disse tekstene kan godt være litt ulike, men jeg er i tvil om hvorvidt dette har noen større betydning for resultatet av dem. Ser man på hvordan jeg-personens holdninger utvikler seg gjennom trilogien, blir det tydelig at det heller ikke for ham har ledet ut i ingenting.

3 Lesning

3.1 Motiver og tematikk

I dette kapittelet vil jeg gjøre en lesning av noen av motivene som finnes i *Under høststjernen*. Først vil jeg gjøre en kort analyse av tittelen og «prologen», og se hvilke som finnes der, for så å ta for meg hvert og et av dem mer inngående.⁴ Dette synes for meg å være en god og effektiv måte å plukke ut og gjennomgå de viktigste og mest representative delene av boka, og dermed også de delene som er nødvendige å gjøre rede for i argumentasjonen for en bestemt lese måte.

Titlene på de tre vandrerbøkene har alle noe av høsten over seg. Kittang skriver at «[p]erspektivet er retta mot hausten og den neddempa livskjensla» (141), noe titlene gir klare signaler om. *Under høststjernen*, som bærer undertittelen *En vandrers fortølling*, setter standarden. Undertittelen, med introduksjonen av vandrer motivet, gjør kanskje tittelen mer melankolsk, og den er med på å skape et bilde av et enkelt menneske som lever og vandrer gjennom den stjerneklare høstnatten. Det ensomme mennesket under den store, åpne himmel, i en klar og kjølig natt, fri og i ett med naturen.

En vandrer spiller med sordin viderefører vandrer motivet, og i enda sterkere grad det melankolske. I bokens «efterskrift» skriver Hamsun at «En vandrer spiller med sordin når han blir halv hundrede år. Da spiller han med sordin» (*En vandrer*. 418). Å spille med sordin sikter til et musikalsk hjelpemiddel som demper klangen i et musikkinstrument, som den venstre pedalen på et klaver. Slik sett signaliserer tittelen en dempet, melankolsk og poetisk fortølling, fremført av en aldrende vandrer. *Den siste gløde. Skildringer*, følger kanskje opp de to andre med tanke på hvordan tittelen antyder noe som bringes til ende, men verken melankolien eller de lyriske stemningene har den samme plassen i denne fortøllingen som i de første to.

«Sjøen lå speilblank igår og den ligger speilblank idag. Det er *Indian Summer* og varme på øen – og o hvor det er mildhet og varme! – men det er ingen sol» (Hamsun, *høststjernen* 315). Allerede bokas første avsnitt er sterkt meningsbærende, det setter stemningen, og gir noen hint om hva vi kan vente oss videre. Ved første gjennomlesning kan det gi inntrykk av å

⁴ *Under høststjernen* har ikke egentlig noen innledning, slik *En vandrer spiller med sordin* har, men kap. I-III utgjør en slags prolog til fortøllingen.

være ment for å skape en lett og god stemning, men det er flere ting som skurrer. Med tittelen er vi forberedt på høst, og alt det som årstiden fører med seg, men den årstiden vi får beskrevet, er ikke rent høst. Det er «indian summer», altså en siste bølge av sommer og varme, som kommer drivende først etter at høsten er i gang, en siste krampetreking før forfallets årstid slipper til. Det er «mildhet og varme», men den er unaturlig, den nekter å slippe taket, nekter å følge den vanlige rytmen. Det er også et bilde av stillstand, hvor det er like stille i dag som det var i går, og bak den lovpriste mildhet og varme venter et «men» - «det er ingen sol».

«Og rundt omkring i bakkerne står endnu stivnakkete blomster som slet ikke vil dø skjønt deres tid i grunden er ute» (Hamsun, høststjærnen 316). Det er tydelig, om vi leser det første kapittelet som et «varsel» om hva som skal komme, at forfallet og den trassige benektelsen av det, vil utgjøre et viktig motiv i fortellingen. «Men gamle Gunhilds tid er også ute, og se om hun dør! Hun agerer akkurat som om døden ikke vedkommer hende» (Hamsun, høststjærnen 316). Det varsles om forfall og alderdom, både i naturen og i mennesket, og et opprør mot det. Naturens livsrytme, fra vår til vinter, får gjennom tittelen, prologen, og gjennom hele handlingen, kanskje en større rolle enn i noen annen Hamsun-tekst.

Trassigheten mot å gi etter for livsrytmen får gjenklang i et annet motiv vi forespeiles her, nemlig gjenfødelsen. «Mange år er gått siden jeg var i slik fred, kanskje tyve eller tredive år, kanskje i et tidligere liv. [...] Jeg gikk ind gjennom skogen, jeg begynte å røres til tårer og var henrykt, jeg sa hele tiden: Gud i himlen at jeg skulde komme hit igjen! Som om jeg hadde været der før» (Hamsun, høststjærnen 315). Denne gjenfødelsen får sitt konkrete uttrykk litt senere i boka, men det kommer vi tilbake til om litt.

Atle Kittang hevder at hele denne åpningen av teksten «byggjer seg opp kring strukturane i ei narcissistisk opplevingsform» (142), hvor den speilblanke sjøen rundt jeg-personen på øya, gjenspeiler jegets egen tilstand. Naturen rundt ham reflekterer den tilstanden han befinner seg i, «og mellom han og dei minste tinga i naturen spinn det seg relasjonar av gjensidig omsorg og identifikasjon» (Kittang 142-143). Tanken om reinkarnasjon hører tett sammen med ideen om det nære slektskapet med naturen rundt oss, og her gir den «opplevinga av romleg harmoni og gjenkjenning ein temporell dimensjon, og knyter såleis vekslande epokar og tider saman i ein heilskap» (Kittang 143).

Denne lykkelige tilstanden, hvor jeget står i sentrum, knyttes etter hvert til et bilde som symboliserer fravær, mangel og død i naturen. Trekkfuglene reiser om høsten, det blir stille, og alle bær og frukter som nettopp var modne, faller til bakken og råtner. «Fred, fred, det tier en himmelgod fred til mig fra hvert trø i skogen. Se nu er det ikke mange småfugler igjen, bare endel kråker som flyr tause fra sted til sted og satter sig. Og rognebærklaserne datter ned i tunge fald og begraver sig i mosen» (Hamsun, høststjærnen 319). Her ser vi hvordan freden knyttes uløselig sammen med fraværet og døden, da den kommer som et resultat av at det som lever rundt ham, reiser sin vei for å unnslippe den årstiden da det ikke lenger er noe å leve av.

Disse skildringene gjøres først etter at Grindhusen er ankommet øya, og de er ikke lenger bare uttrykk for ro og harmoni, men også for oppbrudd og vandring. «I eg'ets medvit blir Grindhusen berar av ungdomens uro, vandring og begjær» (Kittang 144). Med Grindhusen kommer minnene fra yngre dager, om lykkelige og bekymringsløse tider. «Grindhusen han var en rødhåret ulv efter pikerne» (Hamsun, høststjærnen 317), og han synes fortsatt å representere myten om den bekymringsløse vandrer, formet av sitt arbeide, fri for pretensiøse fakter.

I de siste atten år har jeg sittet i kafé og leveret opvarteren en gaffel tilbake når den ikke var ren, her hos Gunhild leverer jeg ingen gafler tilbake! Så du Grindhusen, sier jeg til mig selv, når han tændte pipen utnyttet han tændstikken til det allerytterste, men brændte dog ikke sine hærkede fingrer. Jeg la mærke til at det gik en flue på hans hånd, men han lot den gå, kanske kjendte han det ikke. Således skal en mand være imot fluer . . . (Hamsun, høststjærnen 319)

At Grindhusen ikke lenger er som han var, og som jeg-personen først oppfatter ham, kommer ganske tidlig til syne, men illusjonen varer lenge nok til at jeg-personen rekker å komme seg ut på veien.

Ved Grindhusens avreise har også denne lengselen og uroen vokst seg så stort i jeg-personen at han følger impulsen og kallet, og bryter opp. «Det jog en varm stråle gjennom mig, det var som det kaldte på mig fra ungdommen, fra Skreia, en menneskealder tilbake» (Hamsun, høststjærnen 319). Dette oppbruddet blir varslet allerede på den første siden, i samme avsnitt som vi får presentert det opprinnelige kallet, begrunnelsen for oppholdet på øya, og utgangspunktet for fortellingen:

Se nu er jeg borte fra byens larm og trængsel og aviser og mennesker, jeg er flygtet fra det altsammen fordi det igjen kaldte på mig fra landet og ensomheten hvor jeg er fra. Du skal se

det kommer til å gå godt! tenker jeg og har det beste håp. Ak jeg har gjort en slik flugt før og er atter vendt tilbake til byen. Og er atter flygtet. (Hamsun, høststjernen 315)

Kallet fra landet og ensomheten utfordres av kallet fra ungdommen, og alt den bærer med seg. Dette siste kommer også til å føre jeg-personen fra den lille freden og harmonien han har funnet på øya, og tilbake til byen og uroen han flyktet fra.

De tematiske konfliktene «vandring – stansing» og «natur – kultur» er grunnleggende i Hamsuns forfatterskap, og det er i skjæringspunktet mellom disse, i grenseovergangene, at tekstens ironi finner sted. Her får vi konfliktene presentert allerede i prologen. Til felles har de det at den ene representerer ro, den andre uro. Et utslag av konflikten «natur – kultur» finner vi i sivilisasjonskritikken som kommer til uttrykk gjennom fortellingen. Det er flukten fra «byens larm og trængsel og aviser og mennesker» som gjør utgangspunktet for hele handlingen, og sivilisasjonskritikken er et av de viktigste motivene gjennom alle de tre vandrerbøkene. Mest subtilt finner vi det her, i *Under høststjernen*, men det er ikke til å overse, ettersom det ligger der fra første side av og utgjør premisset for vandringene.

Så, for å tydeliggjøre litt, det jeg vil se nærmere på er: Den sivilisasjonskritikken som ligger i vandrerens oppbrudd og flukt fra byen, hvordan denne framtrer i forskjellige former, som sykdom og uro, og som et forfall som brer seg utover fra byen og får de tradisjonelle kjernene i samfunnet til å smuldre fra innsiden. Jeg vil også se på hvordan denne flukten representerer den aldrende vandrerens tilbakevending til sitt opphav, og hvordan dette kommer til uttrykk som en gjenfødelse, en erindring, eller et forsøk på en gjentakelse. Ved å se på aspekter ved denne gjenfødselen, hva som utløser den, hvordan den kommer til syne, og hvordan den til syvende og sist saboteres av en indre konflikt, håper jeg å kunne avdekke den overgangstematikken jeg mener å finne i fortellingen.

3.2 Naturens rolle

Naturen har en sentral plass i *Under høststjernen*, og utgjør både utgangspunktet for den, rammen rundt den, og det opprinnelige målet for fortellingen. Men den står alltid i forhold til noe annet. Den fungerer som en refleksjon, direkte og indirekte, av jegets egen sinnsstemning, direkte gjennom projisering av følelser på naturen, indirekte ved høstens refleksjon av jeg-personens plassering i eget livsløp. Den reflekterer også utviklingen i moderniseringen av samfunnet, gjennom høstens forfall, og forsterker forfallsmotivet både i forhold til jeg-

personens aldring, og samfunnets negative utvikling, men utgjør også sivilisasjonens positive motsats.

Flukten går fra byen til naturen, fra det urolige til det rolige, og fra det sykelige til det sunne. Det er selvfølgelig ikke så enkelt, da det finnes ambivalens i forholdet til naturen også, i måten den reflekterer det negative sammen med det positive på, men i forhold til de andre verdikonfliktene som presenteres gjennom boka, er det i denne konflikten tydeligere hvilken side som veier tyngst. Slik sett utgjør naturen også målet for flukten, og for en dypere hjemvending. Jeg-personens faste forsett er å oppnå fred for enhver pris, og denne er ment å finnes i naturen, og i ensomheten, sammen med helbredelse og styrke. I tillegg til dette umiddelbare motivet, bak en mer eller mindre halvhjertet flukt, ligger det også en dypere søken etter mer varige innsikter.

Alt veves inn i og sammen med naturen, men til tross for dette, og det inntrykket vi i utgangspunktet får av naturens rolle i fortellingen, så får den en påfallende liten plass i den. Naturen er aldri midtpunktet, aldri senteret for handlingen, alltid bare uttrykk for noe annet. Når den en sjelden gang synes å stå i fokus, har den alltid en annen funksjon. I det første kapitlet «loves» vi en fortelling hvor jeg-personen lever nesten så nært naturen som det er mulig å komme, men først i kapittel VIII finner vi igjen noe som kan minne om de første iakttagelsene av naturen. Midt i all høsten, i luften og i jorden, er det kun soppen som står i flor, «den skjøt op allevegne og grodde sig god og tyk på lubne stammer» (Hamsun, høststjærnen 328). Blant dem står fluesoppen. «Den opstår på samme mark som matsoppene, den næres av den samme jord og mottar himlens sol og væte efter like vilkår, den er fet og fast og god å spise – bare at den er fuld av fræk muscarin» (Hamsun, høststjærnen 328). Det er en giftighet ved fluesoppen, som står i flor mens alt annet forgår, og denne giftigheten får den til tross for at den vokser under de samme forholdene som matsoppen. Noen blir syke av å leve under de samme forholdene som andre trives under.

På samme måte som i det første kapitlet, gjenspeiler naturen jeg-personens indre stemning. «Jeg har alltid hat interesse av å iagtt alle blomsters og insekter kamp for ikke å forgå. Når solen var varm kom de atter tillive og hengav sig i nogen timer til den gamle fryd; de store sterke fluer var akkurat like levende som midt på sommeren» (Hamsun, høststjærnen 328). Akkurat som fluene er jeg-personen for en stund i sin «Indian summer», like levende igjen, og hengir seg til sin gamle fryd. Disse naturbeskrivelsene kommer like etter at han har blitt innbudt til kaffe, og pratet litt med prestefruen. Hun har lagt en liten hvit duk under

kaffekoppen hans, og vist en smule interesse og beundring for ham, og dessuten sett på ham med et visst blikk. «Fruen hadde en vane som hun visst hadde beholdt fra tidligere år: nu og da så hun på en fra siden skjønt det hun sa ikke var spor av snedig . . . » (Hamsun, høststjærnen 328). Både Pedersen og prestefruen har fortsatt litt av sommeren i seg.

Det finnes ting i naturen som stritter imot, som nekter å dø når deres tid er ute, men naturens livsrytme går fra vår til vinter, og i denne rytme ligger det også et gjenfødellesmotiv. «Rognetrærne står med modne koralbær rundt omkring i barskogen, de fælder bærrerne nu i tunge klaser som slår mot marken. De høster sig selv og sår sig selv igjen» (Hamsun, høststjærnen 315-316). I dette eksempelet, og det kunne nevnes atskillig flere, får naturen rolle som en refleksjon av jeg-personens sinnstilstand. Ikke på noe tidspunkt er dette en bok *om* natur, men det er en bok *med* natur. Naturen står aldri i sentrum, men den står på den ene siden av dette sentrumet, fortellingens jeg, og på andre siden står dens motsats, kulturen, sivilisasjonen. Sånn sett spiller naturen også en annen rolle, den er det opprinnelige kallet, den ene siden av den grunnleggende konflikten i forteller-jeget. Etter hvert som jeg-personens fortvilelse og uro øker, får også naturskildringene mindre plass i fortellingen.

3.3 Konflikt

Gakgak, gakgak! sier det langt borte. Jeg kjendte lyden, det var grågåsen. Vi lærte som børn å folde hænderne og stå stille så vi ikke skulde skræmme grågåsen når den drog forbi – jeg har intet å forsømme med det og gjør det samme nu. En bløt, mystisk stemning flakker gjennom mig, jeg holder pusten og stirrer. Der kommer den, himlen ligger tilbake efter den som et kjølvand. Gakgak! sier det over vore hoder. Og den herlige plog glir videre under stjærnerne . . . (Hamsun, høststjærnen 336)

Konflikten mellom natur og kultur, som for alvor introduseres i *Pan*, opptrer etter hvert i forskjellige former. Gjennom hele registeret av konflikter i denne fortellingen, finnes konflikten mellom ro og uro. Den finnes, for eksempel, som konflikt mellom menneskelengsel og menneskefrykt, uttrykt gjennom det opprinnelige kallet fra landet og ensomheten og opphavet, utfordret av kallet fra ungdommen, som drar ham mot menneskene igjen. På den ene siden finnes byen, neurastenien, menneskene, utviklingen, vitenskapen, og til en viss grad også kunsten, gjennom den forfatteridentiteten han forsøker å kamuflere. På den andre siden ligger naturen, landet, ro og fred, sunnhet, mystikk, og en meningsfylt tilværelse. Fellesskapet både frastøter og tiltrekker.

At flukten går ut på en øy, er ikke uten betydning. Rolf Nyboe Nettum kobler det til behovet for avstand til mennesker, og skriver at øya, i likhet med kirkegården, «inngir den samme trygghetsfølelse hos den som er usikker overfor mennesker; øen – isola – er på alle kanter vernet av avstand» (17). Kapittel III ender med at jeg-personen forlater øya sammen med Grindhusen, og følger kallet fra ungdommen. Uroen rykker ham opp, og behovet for å omgås mennesker melder seg. Likevel er behovet for ensomhet der, og han begynner å oppsøke kirkegårder på kveldstid og i ledige stunder.

Det egenartede ved en kirkegård er at den inngir følelse av menneskelig samvær, samtidig som døden skaper trygg avstand til dem som hviler der. Trang til menneskelig omgang og motvilje mot – kanskje frykt for – mennesker kan være det ambivalente motiv for turene til de dødes gravplass. (Nettum 17)

Nettum mener at denne konflikten, mellom gleden ved ene-væren og smerten ved ensomheten hos Hamsuns hovedskikkelser, har sammenheng med et behov for en identitetsbekreftelse.

De søker seg selv gjennom forholdet til noe. De frykter å miste seg selv i et fellesskap som tvinger dem til å ta på seg en maske, de oppnår – i enkelte øyeblikk – å bekrefte seg selv gjennom en ekstatiske opplevelse av sammenhengen mellom dem selv og altet. Men nettopp fordi denne opplevelse er ekstatiske, rus-liknende, rommer den faren for en oppløsning av personligheten. Denne fare blir forstørret av en svak kontaktevne og en lite dyptgående solidaritetsfølelse overfor andre mennesker. (Nettum 298)

På den ene siden finnes det en frykt for å miste seg selv i fellesskapet, på den andre siden ligger frykten for å miste seg i det ensomme og personlige forholdet til altet. I lys av dette kan det synes som om kallet fra ungdommen kommer som et behov for selvbekreftelse etter oppholdet på øya.

Konflikten mellom natur og kultur kommer også til uttrykk gjennom andre motsetninger. I kapittelet «Det litterære program» skriver Nettum om Hamsuns kritikk av Amerika og av massen. «Kriteriene for kritikken av Amerika er først og fremst *intelligens*, dernest *forfinet psykologi*» (Nettum 49). Nettum mener at kravet om intelligens kan ha sitt opphav i omgangen Hamsun hadde med Georg Brandes, som «alltid [var] intelligensens ridder, og alt som smakte av mystikk lå ham fjernt» (49). Psykologien har på sett og vis en fot i mystikken, da den ikke har vært mulig å utforske på lik linje med mer håndfaste medisinske felter, og de to typene vurdering sammenfaller altså ikke alltid. Den forfinede psykologien blir målestokk for litteraturen alene. I de fleste av Hamsuns hovedskikkelser finnes det en merkbar draging mellom motsetninger, ikke minst i vandrerbøkene, og en av disse motsetningene er mellom den intellektuelle Hamsun og nervemennesket Hamsun. «Karakteristisk for utviklingen

innenfor forfatterskapet er den stadig sterkere tendens til å legge hovedvekten på nervemennesket» (49), og Nettum mener at det tidligere «intelligensstadiet» kan kalles en *urban* fase, da «det er karakteristisk at de Hamsun-skikkelser som søker å overvinne det, drar ut på landet» (49).

Knut Pedersen søker nettopp en slik overvinnelse av en slags intelligens, når han reiser ut av byen, søker hjemover, og bakover, mot en tapt tid. «Var det mulig vilde jeg også prøve å oparbeide i mig litt følelse for kirkens hellighet og rædsel for de døde; jeg husket fra langt, langt tilbake denne dype og indholdsrike mystik og jeg ønsket mig del i den igjen» (Hamsun, høststjærnen 326). Hans vennskap med prestesønnen Harald kan leses som et uttrykk for dette. De to lærer hverandre et og annet, planter kongler, lager drage, og er gode venner. Dessuten holder Harald søndagsskole med jeg-personen, som røres av å høre religionen forkynt «som jeg selv vilde ha forkyndt den i min egen barndom» (Hamsun, høststjærnen 329).

Henry David Thoreau, som jeg snart vil komme tilbake til, skriver om sin kultur/natur-konflikt:

Jeg oppdaget, og erfarer fremdeles, en instinktiv kraft i meg mot et høyere eller – som det kalles – åndfullt liv, slik tilfellet er for de fleste mennesker, og samtidig en annen drift mot et ukultivert og frodig villmannsliv, og jeg verdsetter begge deler høyt. Jeg elsker det ville like høyt som det edle. (192)

Hos Knut Pedersen kommer en lignende konflikt til syne gjennom dragningen mot kunsten og det intellektuelle på den ene siden, og naturen og enhetsfølelsen med altet på den andre. Det er riktignok ikke gjennom kunst at den intellektuelle siden kommer sterkest til syne i *Under høststjærnen*, men som oppfinnervirksomhet og teknisk briljering.

Både vannledningen som jeg-personen legger på prestegården, og sagen han finner opp mens han er på Øvrebø, står i sterk kontrast til den holdningen som presenteres i åpningen av boka. «Gud velsigne den gamle tid da noget var sjældent!» (Hamsun, høststjærnen 316), står det i første kapittel, men både den enkle vanntilgangen og trefelling på industriell skala må kunne sies å bidra til det motsatte. Den eneste som er negativ til vannledningen er gamle Oline, gårdspiken på prestegården:

*Det var bespottelig å drive vandet like ind i kjøkkenet, sa hun. Hun hadde i tyve år båret ind det vand som trængtes, hvad skulde hun nu ta sig til?
Hvile dig, sa jeg.*

Hvile mig? Mennesket er vel skapt til å arbeide. (Hamsun, høststjernen 329)

I konflikten mellom fremskritt og tradisjon vinner fremskrittet. Det er bare i klare øyeblikk at tradisjonelle verdier får lov til å bestå. Pedersen er selv en representant for fremskrittet og den nye tid, samtidig som han er en kritiker av det.

Behovet for bekreftelse og utmerkelse trumfer ønsket om å leve i tråd med de verdiene som fremsettes som sunne. Beskjedenhet, nøysomhet, og et liv med praktisk og meningsfylt arbeid, landbruk og nærhet til naturen, må vike for stolthet og forfengelighet.

Jeg stod der som en Alexander foran ham og var så viss på verden og ringeagtet litt hans fattige liv. Da vi skiltes fik han mit ene uldtæppe fordi det var for tungt å bære; han erklærte straks at hans pike skulde få det, så hun kunde ha et varmt tæppe.

Og Alexander sa: Var jeg ikke mig så vilde jeg være dig . . . (Hamsun, høststjernen 338)

Møtet med den moderne sivilisasjon har satt sine spor i ham, og hvor mye han enn ønsker å bryte ut av sin urolige tilværelse, vil han for alltid være preget av dette møtet.

3.4 Flukten ut i naturen som opprør mot det moderne samfunn

Min herre, sier jeg til mig selv, var det ikke du som skulde søke ut til det stille liv og de sunde mennesker for å få din ro igjen? (Hamsun, høststjernen 370)

Sivilisasjonskritikken i vandrerbøkene blir ikke konkret uttalt før i *Den siste glæde*, hvor fortelleren gir et mye tydeligere uttrykk for sin motvilje, og den moderne sivilisasjonen gjerne omtales med sykdomsmetaforer. På bokas siste side skriver forfatteren: «Til dig, den nye ånd i Norge! Jeg har skrevet dette under en pest for en pests skyld» (Hamsun, Den siste. 142), og tankene går lett til Boccaccios *Dekameronen*, hvor rammefortellingen handler om en gruppe unge mennesker som har reist ut på landet, for å unnsnippe pesten som herjer i byen.

Fortelleren i *Den siste Glæde* har gått ut i skogene og søkt ensomheten, «for [sine] store jærns skyld» (Hamsun 7).

I *Under høststjernen* har ikke jeg-personen bare reist ut av byen fordi det kalte på ham fra landet og ensomheten, men også for å søke helbredelse for sin sykdom. Det tar ikke lang tid før den roen han har opparbeidet seg under sitt opphold hos gamle Gunhild blir satt på prøve. Allerede dagen etter at han ankommer prestegården har han et «anfall» under en gudstjeneste:

Min indre ro som jeg hadde oparbeidet under mit ophold på øen viste sig ikke å være stor nok endnu; da orgelet begyndte å bruse ryktes jeg ut av min sammenheng og var nær ved å hulke. Hold kjæften din, det er bare neurasteni! sa jeg til mig selv. Jeg hadde sat mig godt avsides og skjulte min rørelse så meget som mulig. Jeg var glad da gudstjenesten var slut. (Hamsun, høststjærnen 320)

Begrepet neurasteni ble brukt som en betegnelse for en nervøs utmattelsestilstand, og var en diagnose Hamsun brukte om seg selv. Diagnosen var særlig vanlig på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Ellen Rees forteller at neurasteni «was widely perceived to be a distinctly modern disease» (77), og at

there is the common perception that neurasthenia was at least initially a disease of the elite; there is the suggestion that neurasthenia could be sexual in origin, that neurasthenia was an urban disease that could be cured by the slower pace of rural life, and that the neurasthenic mind was oversensitive. (78)

At neurasteni var ansett for å være en moderne sykdom, at den rammet oversensitive mennesker, og at det var en «by-sykdom» som kunne kureres med opphold i rolige og landlige omgivelser, passer godt overens med det bildet som blir gitt i *Under høststjærnen*.⁵

Når Lovise Falkenberg tilbyr jeg-personen å telegrafere til sin mann, for å høre om han har arbeide til de to vandrerne, blir jeg-personen så takknemlig at han mister taleevnen: «Jeg vilde ha takket hende, men fikk ikke et ord frem, jeg begyndte å svælge. Neurasteni» (Hamsun, høststjærnen 342). Og når han en gang senere har vært en god samaritan mot lille Olga, som bor med sin mor i en liten, trang stue, og byttet bort en symaskin mot et verdiløst bilde:

*Konen stod længe og så efter mig. Jeg spankulerte veien frem og plystret av tilfredshet over min handling. Nu hadde jeg bare sækken å bære og var uthvilet, solen skinnet og veien var tørket noget. Så tok jeg til å synge av tilfredshet over min handling.
Neurasteni . . . (Hamsun, høststjærnen 378)*

Neurastenien får også skylden for hans gavmildhet ved en annen anledning, når han, etter å ha ankommet byen, sender Olga et speil. «Ja for jeg har endnu min neurasteni» (Hamsun, høststjærnen 395).

Ved det første tilfellet røres han til tårer av orgelbruset, ved det andre tilfellet er det en smule vennlighet som får ham til å miste munn og mæle, og i begge tilfellene med Olga er det en form for medlidenhet, og kjærlighet overfor den fattige, beskjedne og tvers igjennom gode

⁵ Ifølge Kolloen (258) var det egentlig meningen at *Under høststjærnen* skulle få tittelen «Neuroser», men da boka ble annerledes enn den var tenkt gikk Hamsun bort fra denne tittelen.

piken, som gjør ham gavmild og faderlig. Jeg-personen forbinder altså ulike sinnsbevegelser med sin diagnose. Det de har til felles, er deres styrke.

I *Under høststjernen* knyttes neurastenien til byen, til uroen, men også til kunsten. Den er nettopp en av sivilisasjonens sykdommer, en følge av den uroen som følger den moderne tid. Den hører sammen med bylivet, forfatterlivet, inntrykksømhhet, og en tilværelse uten praktisk verdi. «Mine herrer neurastenikere, vi er dårlige mennesker og til nogen slags dyr duger vi heller ikke» (Hamsun 395), heter det i slutten av boka. Den aldrende kunstneren føler seg innesperret i byen, i sin forfattertilværelse, og søker utover, bakover og hjemover, mot et opphav som forbindes med sunnhet, frihet, og ro.

Helbredelsen finnes i praktisk arbeid, i fred, og i noe kreativt syssel. Jeg-personen har sin beste periode i den tiden da han og Grindhusen arbeider med vannledningen på prestegården. «Bedre kunde jeg ikke få det end nu og aldrig skulde nogen få lokket mig ind til byen mere!» (Hamsun, *høststjernen* 326).⁶ Om kveldene driver han rundt i skogen eller på kirkegården, tenker på forskjellig, og begynner å lage en pipe. «Med slike puslerier blev mit hode sundt og stille. Jeg hadde intet hastvært mere i livet og jeg forsømte ingenting med mine drømmerier, kvældene var mine egne» (Hamsun, *høststjernen* 326).

Det var opprøret mot det moderne samfunn, som i begynnelsen av *Under høststjernen* får sitt uttrykk gjennom flukten ut i naturen, som i første omgang ledet meg inn på tanken om Henry David Thoreau, og hans bok *Walden; Or, Life in the Woods* fra 1854. Etter hvert som jeg ble mer bevisst om likheten, la jeg merke til stadig flere overensstemmelser, og selv om de to prosjektene er forskjellige på flere måter, har jeg funnet det verdifullt å gjøre noen sammenligninger, om så bare for å prøve å forstå de bakenforliggende motivene og mekanismene bedre.

Thoreaus prosjekt er et oppgjør med det da moderne Amerika, og det samfunnet som ble stadig mer mekanisert og kommersialisert rundt ham. «Tydeligere enn noen annen, i hvert fall i Amerika, så han farene ved den nødtvungne standardiseringen av selve tilværelsesgrunnlaget som måtte bli resultatet, med innsnevring av tankelivet og uttørring av kulturens kilder som uunngåelige følger» (Thoreau 13). Hamsuns kritikk av det moderne Amerika har mye til felles med Thoreaus, og hans opphold der, hvor han fikk kjenne følgene av moderniseringen

⁶ Utropstegnet er rettet fra punktum i førsteutgaven, hvilket kan tolkes som et ønske om å forsterke påstanden om at han ikke ville la seg lokke inn i byen igjen.

på kroppen, gjorde ham oppmerksom på hva han skulle se etter her hjemme, som tegn på en lignende utvikling.

For Thoreau ble hans sambygdinger en gruppe passivt godtagende mennesker, som så ethvert «fremskritt» som et gode, uten noen gang å stille spørsmål ved det faktiske behovet. Samfunnet viderefører myter som vi godtar som sanne, både når det kommer til de grunnleggende, menneskelige behov, og når det gjelder hva vi bestemmer som godt eller ondt. «Det som enhver gjentar eller stilltiende lar passere som sant i dag, kan vise seg å være falskt i morgen» (23), og for Thoreau fører dette til en søken etter de faktiske sannheter. «Jeg bega meg til skogene fordi jeg ønsket å leve et liv i frihet og ettertanke, for å bli konfrontert med livets essensielle kjensgjerninger og se om jeg ikke kunne lære hva det hadde å lære meg, så jeg ikke ved livets slutt skulle oppdage at jeg egentlig ikke hadde vært i live» (Thoreau 91). Valgspråket var «Enkelhet, enkelhet, enkelhet!» (Thoreau 92), og ved å skjære ned til beinet, i forhold til mat, penger, arbeid og eiendeler generelt, ville noen få, evige sannheter, kunne skimtes gjennom mytedisen.

Thoreau skriver at «Den som lever med nærhet til naturen og har sine sanser i behold, vil ikke kunne synke ned i beksvart fortvilelse» (126). Den lille fortvilelsen som kommer, som følge av forflyttingen fra sivilisasjonen og ut i naturen, er forbigående. Det slektskapet, og nærheten til naturen, som jeg-personen i *Under høststjernen* beskriver i prologen, er nokså lik den Thoreau opplever. Han skriver at han aldri har følt seg alene eller ensom, med unntak av én gang, et par uker etter at han hadde flyttet til skogene. «Da trodde jeg en times tid at nært naboskap med mennesker var avgjørende for et sunt og harmonisk liv. Det ble noe ubehagelig ved det å være alene. Men samtidig var jeg klar over en viss sykелighet i mitt eget sinn, og jeg mente jeg kunne forutse en bedring» (Thoreau 126). Uroen i en gjør noen krampetrekninger, men det gjelder å holde ut lenge nok til at den slipper taket.

I *Under høststjernen* har ikke jeg-personens indre ro rullet å bli stor nok før han forlater øya med Grindhusen, og derfor går den også i knas allerede ved den første prøvelse. Men det er tydelig at han både har kjent den før, tidligere i livet, og fått en smakebit av den under oppholdet på øya. «[E]ngang før, tenker jeg, må jeg vel ha smakt denne fred eftersom jeg går her og nynner og er henrykt og bryr mig om hver sten og hvert strå og disse synes å bry sig om mig igjen. Vi er kjendte» (Hamsun, *høststjernen* 315). Han røres til tårer og er henrykt, og føler det som om han har vært der før. På samme måte føler Thoreau det, når han kommer over sin ensomhet:

Mens disse tankene rådde i meg, kom det et mildt regnvær, og plutselig ble jeg grepet av følelsen av hvilket herlig og velgjørende selskap det var i naturen. Den trengte inn på meg sammen med lyden av regndråpenes lette fall og alt jeg så og hørte omkring meg – et grenseløst og uforklarlig vennskap lik en varig stemning som bar meg og holdt meg oppe [...]. Hver eneste lille furunål svulmet av sympati og ble en venn for meg – selv i naturlandskaper som vi er vant til å kalle ville, øde og golde – og over at det som stod for meg som nærest i slekt og som mest humant, verken var noe menneske eller i det hele tatt av kjøtt og blod, slik at ikke noe sted heretter kunne være fremmed for meg mer. (126-127)

Beskrivelsen av det grenseløse og uforklarlige vennskapet, og av at «[h]ver eneste lille furunål svulmet av sympati og ble en venn for meg», er så påfallende lik Hamsuns beskrivelse av den gjensidige sympatien jeg-personen føler mellom seg selv og «hver sten og hvert strå», at det er vanskelig å tenke seg at Hamsun ikke har sittet med Thoreau i tankene når han skrev dette. Det samme gjelder følelsen av nærheten til naturen, som de begge beskriver som om det var vennskap, og som om de kjente den, uten å ha vært der tidligere.

Olaf Øyslebø skriver at «Det hyppigste motiv hos Hamsun er det at personen går ut i naturen, legger seg ned, og sovner inn i og med naturen, blir ett med den. [...] Stemningen er oftest ekstatiske, livsbejende og gjerne erotisk preget» (302). Øyslebø ser dette i lys av Jungs tolkninger av de urgamle symboler, og konkluderer med at vi her har å gjøre med «det allmenmenneskelige følelseskompleks som konkretiserer seg i forestillingen om en gjenforening med opphavet, nemlig: menneskets drøm om evig foryngelse og atter foryngelse» (302). Frekvensen av dette motivet hos Hamsun kan tolkes som «et forsøk på å sprengte det bevisste jeget og gå individ-utslettende opp i altet, for dermed å bli delaktig i livets evige selvforyngelse» (Øyslebø 302). I *Under høststjernen* bestyrkes denne tolkningen av måten dette motivet flettes sammen med naturens livsrytme på, og hvordan det kobles direkte til jeg-personens flukt mot opphavet.

Thoreaus liv i skogene minner kanskje mer om hvordan løytnant Thomas Glahn lever i sin lille skogshytte i Nordland, mer eller mindre selvforsynt med sin børse. Handlingen i *Pan* er dessuten lagt til året 1855, året etter utgivelsen av Thoreaus bok, og sammen med de øvrige likhetene er dette påfallende nok til å kunne bemerkes. Også i *Pan* er utgangspunktet en tilbaketrekning fra den moderne sivilisasjon og byen, til et enklere og mer ensomt liv i en skogshytte. Om det ikke finnes noen sivilisasjons- og modernitetskritikk direkte uttalt, så ligger den der i handling. Dette har også blitt pekt på av andre, blant annet ganske nylig, av den danske litteraturviteren Peter Hovmand, i *Knut Hamsuns oprør. Hamsun, Nietzsche og oprøret mod det moderne samfund* (2013), hvor han betegner *Pan* som en

tragedie om kampen mellom naturen og kulturen i hovedpersonen Glahn, hvor altså den splittede Glahn ender med at kapitulere og opgive denne kamp. At romanen ender som en tragedie understreger igjen blot Hamsuns værdier og overordnede kritik af modernitetens negative betydning for det enkelte menneske. (88)

Denne formen for samfunnskritikk har Hamsun altså kommet fram til allerede i *Pan*, om vi enn ikke kan betegne den som en av hans samfunnskritiske romaner.

3.5 Aldring

Foragt ikke os gamle, os ældgamle, vi kan være ganske makeløse. (Hamsun, høststjærnen 390)

Jeg var for gammel til altsammen, for satan. (Hamsun, høststjærnen 391)

Gjennom hele Hamsuns forfatterskap finner vi aldringsmotivet i en eller annen form, men det er først i denne perioden at det får en sentral plass. Særlig i et par av de andre bøkene fra denne perioden, i *Benoni* og *Rosa*, blir alderdommen fremstilt med forakt og avsky, men tidvis finner vi det også i vandrerbøkene. Først og fremst finner vi aldringsmotivet i *Under høststjærnen* utformet som den truende forvitring av drifter og begjær hos jeg-personen, og ikke minst som trussel mot den skapende kraft som kunstneren er så avhengig av.

Vi blir tidlig varslet om at livsrytmen vil ha en sentral plass i fortellingen, og særlig da livets høst. Vi finner den allerede i tittelen, og i bokens første avsnitt får vi bekreftet at handlingen legges til høsten. Betegnelsen «indian summer» brukes, som vi allerede har vært inne på, om det siste bluss av sommer som finner sted først etter at høsten har gjort sitt inntog, og det er nettopp en tidligere fase av livet som blusser opp i jeg-personen når han føler det som om det «jog en varm ståle gjennom» (Hamsun, høststjærnen 319) ham, og kallet fra ungdommen trekker ham med ut på vandring. Det blir vandrers siste forsøk på å gjenoppleve en periode av sitt liv som han minnes med tilfredshet, preget av triumfer og bekymringsløshet, og av en ungdommelig lidenskap. Jeg vil komme tilbake til hvilken plass aldringsmotivet har i *Under høststjærnen*, etter en kort oppsummering av hvordan det vanligvis kommer til uttrykk hos Hamsun.

Kittang gjør en psykoanalytisk tolkning av Hamsuns utforming av aldringsmotivet, ut i fra tanken om at aldringen, «ved sida av døden [er] det trugsmålet mot den narcissistiske illusjonen som det er vanskelegast å kome til rettes med: den gradvise lemlestinga av det fullkomne Eg'et, forfallet i fysisk [o]g psykisk form» (149). Som utgangspunkt bruker han

Hamsuns foredrag fra 1907, «Ærer de Unge», som senere ble trykket i utvidet versjon i *Artikler*. Her stiller Hamsun spørsmål ved det fjerde buds gyldighet, som sier at man skal hedre sin far og sin mor. Kittang sammenfatter Hamsuns synspunkt slik: «Det moralske imperativet som blir lagt på barna og dei unge, spring ut av alderdomens narcissistiske angst og behov for sjølvstadsfesting» (150). Alder i seg selv er ikke verdig heder, det er snarere en tilstand hvor alt det som driver den unge til å prestere begynner å avta.

Altså ikke et videre oppløftende synspunkt å gå alderdommen i møte med. «Alderdom og Ælde er intet andet end en Tilstand, til og med en daarlig Tilstand, en Opløsningstilstand» (Hamsun, *Artikler* 108), skriver Hamsun i sin artikkel. Alderdommen kan ligne den infantile tilstanden, da alt handler om de mest primitive kroppsfunksjoner, med den forskjellen at kultiveringen forfaller, og ikke at den har til gode å læres. «Men den Gamle har ingen Drift, han har bare én halsstarrig Idé: ikke at slippe Gaasen» (Hamsun, *Artikler* 108). Driften forsvinner, og tilbake står bare minnene om den. Sett i dette perspektivet, får det erotiske motivet i *Under høststjernen* et noe komisk uttrykk, og jeg-personens halvhjertede gjentakelse av ungdommens nervøse og intense følelsesliv synes heller krampaktig.

Dette foredraget holdt han like etter utgivelsen av *Under høststjernen*, og det er i stor grad sånn kampen mot alderen fremstilles i fortellingen. Et sitat fra Hamsuns takketale ved nobelprismiddagen i 1920 viser hvordan lengselen bakover mot ungdommen ble sittende i ham etter hvert som han ble eldre:

Hva jeg heller ville i denne stund, i alt dette lys og i denne strålende forsamling – det var å gå om til hver især av Dem med blomster og vers og gaver, å være ung igjen, å ri på bølgen. Det var det jeg ville – for en stor anlednings skyld, for en siste gangs skyld. Jeg er blitt tykk av ære og rikdom i kveld – javel, men jeg mangler det viktigste, det eneste, jeg mangler ungdom. Uansett hva jeg burde nu – uansett hva som passer best – jeg tømmer mitt glass for alt ungt, for Sveriges ungdom, for all ungdom! (Hamsun, takketale)

Ungdommen, som synes å være det eneste den 62-årige forfatteren ikke kan oppnå, står fortsatt for ham som det viktigste og eneste.

I vandrerbøkene er dette motivet likevel mer komplisert enn man kanskje skulle tro. I motsetning til hvordan alderdommen vanligvis fremstilles hos Hamsun, får den i prologen til *Under høststjernen* et annet skjær, hvor gamle Gunhild fremstilles som den snedige, fornuftige og «udødelige» motsatsen til den ufornuftige ungdommen. Med sin snedige og kloke forhandling får hun «syv makrel i halvdusinet» (Hamsun, *høststjernen* 316), og i

motsetning til ungdommen, som kler seg i byens «vanskapninger», «de fine særker uten ærmer som er så gode til å fryse blå i» (Hamsun, høststjærnen 316), og som, «[v]ed forsiktig og sjælden vask varer [...] på streken en måned» (Hamsun, høststjærnen 316), spinner og vever de gamle konene på øya «røde skjørt og blå skjorter og undertøi av en uhyre tykkelse» (Hamsun, høststjærnen 316). Ikke bare er de selvforsynte, men deres klær er av bedre kvalitet attpåtil.

Til tross for at Gunhilds tid egentlig er ute, «agerer hun akkurat som om døden ikke vedkommer hende» (Hamsun, høststjærnen 316), en forakt for døden som reflekteres i hennes sko, som hun med jevne mellomrom får innsatt med «en sterk smurning som alt vand er magtesløst mot» (Hamsun, høststjærnen 316). Mens voksne og skikkelige folk går til sengs om kvelden, er det «bare de ufornuftige unge som endnu tasser om fra stue til stue og forhaler tiden og skjønner ikke sit eget bedste» (Hamsun, høststjærnen 317). Dette synet på alderdommen er forbeholdt prologen, og noen sjeldne glimt av klarhet som finnes gjennom fortellingen, hvor jeg-personen synes å kjenne den roen som kommer med alderen, og minnes sitt «faste forsæt» om å finne fred.

Med Grindhusens ankomst på øya blir dette synet etter hvert erstattet av en lengsel tilbake til ungdommen. I jeg-personens øyne representerer Grindhusen, til å begynne med, ungdommens uro og forpliktelsesløse tilværelse, og synes ikke å være videre preget av årene som har gått siden Skreia. Han har fortsatt «hele sit røde hår i behold skjønt han var bedstefar» (Hamsun, høststjærnen 331), og lever stadig som omvandrende arbeidskar. Nylig ute av byen, akkurat på sporet av den tapte tid, vekkes det i jeg-personen minner fra en fjern fortid, og for en stund holder illusjonen av Grindhusen som bærer av denne myten.

Det varer riktignok ikke lenge. Grindhusen, som til å begynne med representerer ungdommen og oppbruddet, går snart over til å representere det menneskelige forfallet. Etter et par dager på prestegården begynner jeg-personen, som begynte som Grindhusens hjelpemann, å jobbe for å komme seg ut av sin arbeidsleders skygge. Han forsøker å hevde seg i prestens øyne, som blir en farsfigur på gården, og det tar ikke lang tid før Grindhusen synes å representere en blanding av barn og olding i jeg-personens øyne. «Middagen var en hård stund. Ikke fordi maten ikke var god nok, å men Grindhusen spiste så stygt suppe og han var blank om munden av flasket. Hvorledes tro han vil spise grøt? tænkte jeg hysterisk» (Hamsun, høststjærnen 322). Som et barn enser han ikke at han har sølet seg til, og den egenskapen som til å begynne

med var kilde til beundring, at han ikke kjente fluen på hånden sin, er nå en kilde til voksende misstemning.

[E]ftersom dagene gik vantrivdes jeg mere og mere i min kamerats selskap. En slik ting som at han la brødet ind til brystet og skar av det med en smørret foldekniv som han idelig slikket på voldte mig en stor pinsel; dertil kom at han aldrig vasket sig hele uken gjennom fra helg til helg. Om morgningen før solen kom og om kvælden når den var gått ned hang det også en blank dråpe i hans næse. Og så hadde han nogen negler! Og hans ører var så vanskapte!
(Hamsun, høststjærnen 322)

Det er tydelig at Grindhusen ikke lenger representerer noen slags ungdommelig tilstand, men snarere en regresjon til et slags infantilt, ukultivert stadie.

Jeg-personen tar seg likevel i det, og anser dette synet på Grindhusen som et tegn på en kunstig forfengelighet hos seg selv. «Ak jeg var en opkomling som hadde lært i kaféerne å bli fin» (Hamsun, høststjærnen 322). I jeg-personen veksler det mellom et nedlatende syn på Grindhusens usiviliserte væremåte, og en innsikt i sin egen innlærte kunstighet. Når det viser seg at murerredskapene de har brukt til å mure brønnen med bare var lånt, og ikke stjålet, som jeg-personen først trodde, knuses den siste av illusjonene om Grindhusen: «Hvor det var kjedelig og middelmådig altsammen med Grindhusen, i ingenting var han rundhåndet, i ingenting rar» (Hamsun, høststjærnen 331). Og etter å ha fornærmet ham må jeg-personen smiske og gjøre det godt igjen, og manipulerer Grindhusen som om han var et barn.

*Du er en tosk, sa Grindhusen fornærmet.
Og jeg gjorde ham blid igjen som så mange ganger før ved å slå mine ord hen og le av dem.*

[...]

Og Grindhusen var blid igjen. (Hamsun, høststjærnen 331)

Likevel blir Grindhusen en slags autoritet.

Men i middagshvilen da jeg klippet hans hår fornærmet jeg ham påny ved å anbefale ham å vaske seg i hodet.

At en så tilårskommen kar som du kan være så naragtig, sa han.

Og Gud vet om ikke Grindhusen hadde ret. (Hamsun, høststjærnen 331)

Det er narraktighet og jåleri alt sammen. Grindhusen representerer ikke bare alderdommen som en forfallstilstand, uten drifter og begjær, og uten noen form for kultivering, men også roens tilstand.

Med alderen kommer altså roen, men også sikkerheten. Ens identitet er satt, og det har ikke så mye å si hva andre tenker og sier om en.

Det var ingen sak med Grindhusen. Han var en ulv etter pikerne i unge dager og endnu gik han og spansket sig av gammel vane og bar hatten på snurr. Men han var blit ganske tæmmet og stille som ventet kunde være; det var naturens orden. Men det var ikke alle som fulgte naturens orden og blev tæmmet, hvor vilde det ende med dem? (Hamsun, høststjærnen 327)

For jeg-personen er derimot saken en annen. Han har ikke fulgt naturens orden og blitt temmet, men stritter fortsatt imot. Hans tilstand er naturstridig.

3.6 Erotikk

Men ai hvor en halvgammel mand gjør sig til nar når han er forelsket. Og var det ikke mig som skulde statuere et eksempel på at det gik an å finde ro og fred? (Hamsun, høststjærnen 330)

I den psykologiske diktningen, slik Hamsun utøver den, er det til en stor del poenget å avdekke psykologiske mekanismer. For å kunne beskrive disse på en god og troverdig måte, må dikteren ha en viss innsikt i hvordan de forskjellige følelser oppstår og virker. Blant disse er kjærligheten, eller begjæret, kanskje den mest analyserte og beskrevne i litteraturen. Med kunnskap om de underliggende mekanismene her, har forføreren blitt en yndet karakter innenfor den psykologiske diktningen, ikke minst hos Hamsun. Det erotiske elementet er sterkt til stede hos Hamsun fra første stund, og særlig den ubesvarte, og ofte umulige, forelskelsen er et gjennomgangsmotiv i den tidlige delen av forfatterskapet.

I de tidlige bøkene er denne varianten av en ungdommelig og «naiv» art, hvor den unge helten forelsker seg vilt og spontant, men etter hvert som alderen inntre, oppstår det en viss kynisme. Atle Kittang omtaler objektet for denne forelskelsen som «Den Uoppnåelege», og hos Trygve Braatøy er fenomenet mer utdypende forklart ut i fra freudianske begreper. Braatøy skriver at det finnes noen individer som er avhengige av visse forutsetninger for at kjærligheten skal oppstå, og trekker frem noen betingelser. Hovedbetingelsen handler om at man må være «den skadede tredje», hvilket betyr at «vedkommende aldri blir forelsket i en kvinne som ennå er fri, men bare en som en annen mann, i egenskap av ektemann, forlovet eller venn har en viss eiendomsrett til» (Braatøy 52). Ser vi på den empiriske forfatteren, så finner vi fort at det kan være noe i dette. Da Hamsun traff sin første kone, Bergljot, var hun gift med østerrikeren Eduard Göpfert, og da han traff sin andre kone, Marie, hadde hun et

ekteskapslignende forhold til Dore Lavik (Kolloen 205). I bøkene hans finner vi utallige eksempler på det samme. I *Mysterier* forelsker Nagel seg i den forlovede Dagny Kielland, i *Pan* forelsker Løytnant Glahn seg i flere, og alle er de opptatt. I *Under høststjernen* finner vi fenomenet i forbindelse med jeg-personens forelskelser i både prestedatteren Elisabeth, og i fru Lovise Falkenberg, men dette kommer jeg tilbake til om litt.⁷

I tillegg til denne utformingen av det erotiske motivet, finner vi det i forskjellige varianter gjennom forfatterskapet. Den mest ekstreme utformingen av forførervarianten finner vi kanskje i kortprosateteksten «Erobreren». Denne begynner med et ungt selskap som er ute i båt, og i båten reiser det seg en ung mann for å framsi noen dikt. Han har alle damenes oppmerksomhet, med unntak av en, og over denne ene fortviles den unge mannen. Han gjør alt i sin makt for å vinne også henne, og erklærer til slutt, under pinsler, at aldri har han elsket noen som henne. Hun jubler, og innrømmer at hun har elsket ham fra første stund, det er derfor hun har pinet ham sånn, - «Og hun så på ham med store forundrede øine og kaldte ham sin fyrste og sin gud . . . » (Hamsun, Kratskog 20).

Hans lykke er fullkommen i noen dager. «Seiren hadde været søt og han nøt den som hver gang før. Så mældte hans gamle ulykke sig igjen, leden indfandt sig, utmattelsen efter kampen, forbandelsen» (Hamsun, Kratskog 21), og han reiser vekk uten et ord, og kommer aldri tilbake. Det samme gjentar seg to ganger, den makeløse kjærlighetsrus varer en kort stund, men med tilfredsstillelsen kjølner lidenskapen. «Faldt loddet på en i dag vilde det falde på en anden i morgen når det grønnedes i andre egne av hans sjæl» (Hamsun, Kratskog 20). Tankene går til andre kjente illustrasjoner av forførere, til Casanova og Don Juan, men kanskje først og fremst til Søren Kierkegaards «Forførerens Dagbog», hvor forføreren Johannes gjør lignende erobringer.

Atle Kittang peker også på et annet erotisk motiv, som kommer særlig godt til syne i *Under høststjernen*, nemlig det han kaller for «Eros som brunst eller umiddelbar og ukomplisert driftstilfredsstilling» (152). Denne formen for kjærlighetsløst begjær får ingen stor plass i fortellingen, ettersom den ikke fyller jeg-personens bevissthet mye lenger enn det står på, og det får gjerne et litt humoristisk uttrykk. Det er altså denne utforminga av det erotiske

⁷ Jf. René Girards teori om «mimetic desire».

motivet, i tillegg til de ovenfor nevnte, gjerne i forskjellige kombinasjoner, vi finner i *Under høststjærnen*.

Knut Pedersens erotiske engasjement begynner så fort han ankommer prestegården sammen med Grindhusen. Prestedatteren Elisabeth kommer ut og ser på dem mens de arbeider, og han synes hun er deilig. Når han blir innbudt i kjøkkenet for å få kaffe etter søndagsmiddagen, forglemmer han seg og sier «Tusen tak for Deres elskværdighet, skjønne dame!» (Hamsun, *høststjærnen* 321). Hun forbauses og blir «sprutrød», hvorpå Pedersen sniker seg mismodig opp i skogen og skjuler seg. «Jeg min næsevise dåre som ikke hadde tiet! Jeg min banale pratmaker!» (Hamsun, *høststjærnen* 321). Det er mens han går i skogen og gremmes over sitt banale pratmakeri, at han kommer på den tanke å grave brønnen oppe på en bakke, og legge vannledning ned til huset. Det er mulig å tenke seg at det er denne forsnakkelsen som leder til det dypere engasjementet som oppstår i forbindelse med begjæret etter prestedatteren. Det som til å begynne med kunne se ut som en enkel forførelse blir en utfordring, og det oppstår følelser utover den umiddelbare tiltrekningen.

Åpenheten overfor Elisabeth opphører etter denne episoden. Han blir nærmest paranoid rundt henne, som unge forelskede blir det, og hvert minste av hennes blikk blir tolket og analysert. Hennes egen forlegenhet over episoden fører til at hun overser ham ved et par anledninger, og forholdet blir anspent, hvilket sannsynligvis bidrar til å styrke begjæret.

*Alt kunde nu gåt godt hvis ikke den unge frøken hadde været, jeg så mig hver dag kjærere i hende. Hun hette Elischeba, Elisabeth. Hun var vel ingen videre skjønhed, men hun hadde en rød mund og et blått ungpikeblik som gjorde hende pen. Elischeba, Elisabeth, du er netop i det første gry og dine øine har fåt verden i sigte. Da du talte med ung Erik fra nabogården en kvæld fyldtes dine øine av modenhed og av sødme . . . (Hamsun, *høststjærnen* 327)*

Nå og da fylles hans hjerne med slike tanker, og han synes å være fullstendig oppslukt av sin forelskelse. Vi kjenner igjen denne lidenskapelige og altoppslukende forelskelsen fra så mange andre steder hos Hamsun. Og som hos så mange av de andre ser vi hvordan begjæret forsterkes av tilstedeværelsen av en konkurrent. At denne konkurrenten dessuten er ung, gjør det desto viktigere å bevise for seg selv at han fortsatt er til å regne med.

Det er for Elisabeths skyld at han begynner å jobbe med vannledningen, for å stige i hennes aktelse. «Jeg skal forresten få den unge frøken til å svare når jeg hilser, tænkte jeg; om kort tid skal hun bli oplyst om at jeg er en mand med insigter» (Hamsun, *høststjærnen* 322). Han spekulerer i hvordan han best kan forføre henne, og vurderer sågar å avsløre litt av sin

faktiske identitet. «Skulde jeg ta mine stasklær på? Det skadet kanskje ikke om den unge pike fik en liten ide om mig, at jeg av egen drift hadde forsaket bylivet og iklædt mig en tjeners skikkelse, men at jeg i grunden var et teknisk talent som kunde anlægge vandledning» (Hamsun, høststjærnen 327). Den fulle sannheten er det riktignok ikke, men bare en annen konstruert identitet, og det ender også med at han lar stasklærne ligge.

Vandrereren er en trent forfører, og ved et par anledninger dikter han opp ulike scenarier hvor han selv kan fremstå som en beskjeden og poetisk sjel.

Om kvælden gik jeg som så ofte før op på kirkegården; men da jeg så at frøkenen var der før mig pakket jeg mig bort og drev ind i skogen. Efterpå tænkte jeg: Nu vil hun sikkert røres over min beskedenhet og si: Stakkar, det var nu et ganske fint træk av ham! Så manglet det bare at hun skulde komme efter ind i skogen. Jeg skulde da reise mig overrasket fra min sten og hilse. Så vilde hun være litt forlegen og si: Jeg gik bare her forbi – det er så vakker en kvæld – hvad bestiller du her? Jeg sitter bare her, svarer jeg og kommer likesom langt borte fra med mine uskyldige øine. Og når hun hører at jeg sitter bare her den sene kvæld så skjønner hun at jeg er en dyp sjæl og en drømmer, og så blir hun indtat i mig (Hamsun, høststjærnen 330)

Når hun dukker opp på kirkegården også den påfølgende kvelden, flyr det ham en innbilsk tanke gjennom hodet: «det er mig hun går efter!» (Hamsun, høststjærnen 330), men når han ser at hun har noe å gjøre med en grav, forteller han seg selv at det ikke var ham hun gikk etter likevel. Så går han opp i skogen og setter seg og kan være forelsket, i fred for sin forelskelses objekt. «Timerne gik, natten kom, jeg var så forelsket, jeg gik barhodet og lot mig ganske nedstirre av stjærner» (Hamsun, høststjærnen 330). En skarp og megetsigende kontrast til uttalelsen i prologen om at det bare er «de ufornuftige unge som endnu tasser om fra stue til stue og forhaler tiden og skjønner ikke sit eget bedste» (Hamsun, høststjærnen 317).

En fullstendig ektefølt kjærlighet er det likevel ikke, til tross for at jeg-personen iherdig forsøker å fremprovosere en forelskelse. Det er mest spill han holder på med, en iscenesettelse av en ulykkelig forelskelse, utført av en erfaren erobrer med inngående kjennskap til forføringens regler. Når Elisabeth endelig kommer bort til ham på kirkegården, vet han akkurat hva han skal gjøre: «Jeg reiste mig brat, fuldkommen utspekuleret, lot som om jeg vilde flygte, men fandt mig hjælpeløs og overgav mig» (Hamsun, høststjærnen 333). Så blir han usikker og klønede, og forspiller sin sjanse. Når han så en gang blir bedt om å ta følge med henne til handelsstedet for å bære, og har anledning til å tilbringe en del tid alene med henne, sender han henne i forveien og ordner det slik at de blir gående hver for seg allikevel.

«Det var over en halv mil å gå; den siste fjerding så jeg frøken Elisabeth nu og da foran mig, men jeg passet på ikke å være hende for nær i hælene. Engang vendte hun sig; jeg gjorde mig da bitte liten og kom mig ind i skogkanten» (Hamsun, høststjærnen 332). Så fort det oppstår en anledning hvor han kan gjøre noe ut av sin forelskelse, går han bevisst inn for å unngå det. Det er åpenbart at hun forsøker å få ham på tomannshånd, mens han, på sin side, gjør alt i sin makt for å unngå å måtte konfronteres med sin falske forelskelse.

Hans rival er konstruert, og ikke egentlig en reell utfordrer, men hvis forelskelsen forutsetter en konkurrent, og det ikke finnes en, da må han skapes. Når ung Erik kommer til skade i en hesteulykke, hykler jeg-personen deltagelse over ulykken, men føler ingen sorg. «Nogen utsigter hos frøken Elisabeth hadde jeg ikke, neivel; men han som stod over mig hos hende blev ryddet avveien» (Hamsun, høststjærnen 333). Det er den samme kvelden hun kommer bort til ham på kirkegården, og viser tydelig at det er ham hun går etter, og ikke den alvorlig skadde Erik.

Var man i tvil om noe av dette tidligere i boka, så får vi det alt fra Elisabeths egen munn i slutten av den, når hun og jeg-personen sitter på Grand kafé og gjør en yngre beiler skinnsyk. Hun innrømmer å ha vært forelsket i ham, at hun gikk saktere og saktere for at han skulle nå henne igjen på vei til kramboden, og at det var for å treffe ham at hun gikk på kirkegården om kveldene. «Tænk at det var til mig! sier jeg og forstiller mig og gjør mig vemodig» (Hamsun, høststjærnen 392). Bare spill alt sammen, og på samme tid mens han halvveis sitter i andre tanker, manipulerer han den unge beiler og fører de to unge sammen.

At det ligger et begjær til grunn for det hele er nok så, men det er et begjær han ikke egentlig ønsker å tilfredsstille. Den aldrende kunstner er rutinert nok i sitt fag til å vite at det utilfredsstilte begjær er bedre inspirasjon enn den kortvarige lykke som følger erobringen. Han gjør henne til «Den Uoppnåelige», til tross for at hun slett ikke er uoppnåelig. Det er mer kokettering enn virkelig forelskelse, og hver gang hun gir ham grunn til å håpe velger han å misforstå det. Han holder henne på en armlengdes avstand, og agerer som om det var for hennes skyld.

Et begjær han ikke nøler med å tilfredsstille er det han ikke går og arbeider med, der alderen ikke åpner for noen grunn til usikkerhet, men hvor han kan oppnå en umiddelbar tilfredsstillelse. Den brunsten som Kittang er inne på, kjenner vi blant annet igjen i den korte

affæren med prestefruen. Ved et par anledninger forfører jeg-personen henne, eller hun forfører ham, uten at det blir mer ut av det enn den umiddelbare tilfredsstillelsen.

Den første gangen med prestefruen har hun bedt om hjelp til å flytte prestens seng, og lagt til rette for at det skal gjøres en gang huset er nærmest tomt. Både mannen, sønnen og datteren er borte, og hun får igjen sitt snede sideblikk:

*Ai! Og jeg blev dum av kjøt og blod, jeg hørte hende si:
Er du gal! Nei men kjære – døren –
Derpå hørte jeg mit navn hvisket nogen ganger (Hamsun, høststjærnen 332)*

Han fortsetter sitt arbeide, med henne tilstede.

*Hun vilde så gjerne tale, forklare sig, og hun lo og gråt i ett væk.
Jeg sa:
Det billede som hang over Deres seng, skulde vi ikke flytte det efter?
Jo du sier noget, svarte fru. (Hamsun, høststjærnen 332)*

I førsteutgaven av *Under høststjærnen* følger det en siste setning: «Og ind bar det igen» (Hamsun 46), men dette ser ut til å være fjernet i alle senere utgaver. Kanskje syntes forfatteren det kom tydelig nok fram uten å forklare det eksplisitt, og kanskje var det nettopp for å gjøre leseren litt usikker på hva som nettopp hendte. Ved å fjerne det har han i alle fall dempet noe av den komiske effekten som oppstår ved forføringen av prestefruen.

For hele episoden er, merkelig nok, en smule komisk. I tillegg til å være et tabubrudd i form av at han forfører en gift kvinne, som dessuten er moren til hun han utgir seg for å være forelsket i, har det noe sterkt ødipalt over seg. Presten er en tydelig farsfigur på gården, og blir det i dobbel forstand ved at han er prest. Atle Kittang foreslår å lese denne episoden som et innslag av «comic relief», som kan ha noe for seg, i en fortelling hvor det viktigste erotiske motivet er av tragisk utforming.

Episoden er også med på å undergrave forelskelsen overfor Elisabeth, når han helt uproblematisk forfører hennes mor, uten at dette koster ham en bekymring. Det er i det hele tatt en handling som er med på å undergrave mye av tekstens alvor, og det er akkurat denne fundamentale ironien som gjør jeg-personens motiver så vanskelige å definere. De tradisjonelle samfunnsverdiene han tidvis tar til orde for, har åpenbart en uklar verdi for ham, ettersom han ikke har noen betenkeligheter ved å bryte et tabu som dette.

Prestefruen er heller ikke den eneste han får utløp for sin brunst med. Når jeg-personen og Lars Falkenberg en lørdagskveld har vært hos handelsmannen for å proviantere, kommer de på tilbakeveien forbi en stue hvor det er dans. De kommer i prat med de unge der og gjør seg til venns med dem ved å la vinflaskene gå rundt, «dertil var vi fremmede, det fulgte litt avveksling med os» (Hamsun, høststjærnen 351). Jentene holder seg hos dem, og

vi blev par om par allesammen og gik hver vore veier ind i skogen. Og jeg hadde fåt Sara. Da vi kom frem fra skogen igjen stod Rønnaug der endnu og kjølet sig. Maken til pike, var hun blit stående igjen her hele tiden! Jeg tok hendes hånd og snakket litt med hende, hun bare smålo til alt jeg sa og svarte ikke. Da vi begyndte å gå mot skogen hørte vi Sara rope efter os i mørket: Rønnaug, kom så går vi heller hjem! Men Rønnaug svarte ikke, hun var så fåmælt. Hun var mælkehudet og stor og stille. (Hamsun, høststjærnen 351)

To unge piker forfører han, til tross for sin alder, men gjør ikke mer ut av det denne gangen heller. Episoden nevnes ikke igjen, og synes ikke å gi jeg-personen videre hodebry.

Særlig forføringen av Sara er et godt eksempel på ren brunst, men med Rønnaug kan man ane et annet motiv også. Det synes å være en viss medlidenhet overfor den beskjedne piken som blir stående igjen alene mens de andre forsvinner inn i skogen som par, men dessuten en viss fascinasjon for dette trekket, som han ved flere anledninger gir uttrykk for at han setter svært høyt. Vi får overhodet ingen beskrivelse av Sara, men av Rønnaug får vi en beskrivelse som nesten kan måle seg med dem vi får av bokens viktigste karakterer. Som jeg har vært inne på tidligere, er det karakteristisk for Hamsuns helter å være i besittelse av en evne til plutselig og overveldende medlidenhet, eller empati. I dette tilfellet spiller nok denne egenskapen inn, og sammen med den en tiltrekning overfor Rønnaugs fine beskjedenhet.

Den andre gangen med prestefruen finner sted først etter at jeg-personen og Lars Falkenberg har begynt å arbeide på Øvrebø, og jeg-personen har blitt sendt som kusk med Elisabeth og Lovise tilbake til prestegården. Om natten, mens han ligger og sover i låven, våkner han av at prestefruen famler på ham og vil ha ham til å komme og legge seg et sted hvor det ikke er så kaldt. «Vi snakket om det en stund, jeg vilde ikke flytte og fik også hende til å sette sig. En lue var hun, nei en naturens datter. I hendes indre spilte endnu en henrivende vals» (Hamsun, høststjærnen 362). Til denne episoden refereres det bare en gang senere, den påfølgende dagen: «Og den blåøyete præstekone stod og så på mig med sit snede sideblik da hun kjendte mig igjen, skjönt hun hadde kjendt mig også igåraftes» (Hamsun, høststjærnen 363).⁸ Neste

⁸ Her er alt etter komma lagt til etter førsteutgaven.

morgen er hans dårlige humør fra kvelden før borte, «jeg var blit avsvalet og forstandig, jeg resignerte» (Hamsun, høststjærnen 362). Han har et øyeblikks klarhet, og ro i sinnet, og er overbevist om at hans eget beste ville vært å bli værende som dreng på prestegården, og rotet seg «godt ned i et stille landsens liv» (Hamsun, høststjærnen 362).

Det kommer ikke tydelig frem, men denne gangen med prestefruen kan ha ødelagt mer for Pedersen enn han synes å være klar over. Turen hjem fra prestegården går over et par forvirrende sider, og hadde det ikke vært for at den er gitt så mistenkelig mye plass i fortellingen, så ville det være vanskelig å tillegge den noen betydning overhodet. Den morgenen de reiser fra prestegården hilser jeg-personen og fru Falkenberg hverandre god morgen på gårdsplassen:

God morgen! svarte hun og kom skridende imot mig. Hun spurte ganske stille: Jeg vilde ha set hvor man gjorde av Dem igårftes, men jeg slap ikke ifra. Jo naturligvis slap jeg ifra, men . . . De lå vel ikke på låven?

Jeg hørte de siste ord som i en drøm og kom ikke til å svare.

Hvorfor svarer De ikke?

Ja at jeg lå på låven? Jo.

Gjorde De det? Gik det an?

Ja.

Jaså. Jaja. Vi kommer til å reise hjem ut på dagen.

Hun vendte sig og gik bort med et ansigt som stod i en eneste rødme . . . (Hamsun, høststjærnen 362)

Fru Falkenberg, som til å begynne med er så vennligsinnet og blid, forstår hva som er hendt mellom Pedersen og prestefruen. Kanskje er det hun selv som har sendt prestefruen ut etter ham, eller fått beskjed om å bli inne mens prestefruen gikk ut for å se til ham, og så har det tatt lenger tid enn forventet, eller prestefruen har kommet med en løgn, og så har hun forstått sammenhengen. Pedersen, på sin side, synes ikke å oppfatte hva som er skjedd, eller det kan være at han er utspekulert og gjør det hele for å få fruene sjalu, som han allerede har forsøkt en gang tidligere, uten hell, ved å flørte med en av gårdspikene.

Arild Haaland skriver i sin Hamsunstudie, *HAMSUN – spenninger og slør* fra 1987, at boka toppe seg i denne turen til prestegården, til tross for at nesten ingen ting blir sagt. Forfatteren skriver på en måte som gjør oss usikre på hva jeg-personen egentlig har forstått, og vi forstår det knapt selv. Det som kanskje er det mest avgjørende kapittelet i hele vandrerfortellingen, er også det vageste. Mens fru Falkenberg venter på at de skal reise hjem fra prestegården hjelper jeg-personen Harald, prestesønnen, med å lage en drage, og utsetter avreisen en liten stund for

å gjøre ferdig denne. «I morgen når klistret var tørt kunde Harald sette dragen op og følge den med øinene og føle en ukjent bevægelse i sit sind, som jeg gjorde nu» (Hamsun, høststjærnen 363). Dette er en av de eneste bemerkningene vi kan lese hvor jeg-personen gir uttrykk for at han kanskje er oppmerksom på hvordan det ligger an med fru Falkenberg.

Hjemturen er kald, og etter at de har stoppet og spist sin niste i en stue, pakker Pedersen fru Falkenberg inn i et teppe, som han omhyggelig forsøker å skjule at er hans eget. «Bare det nu ikke er altfor meget lys så hun kjender tæppet, tænker jeg» (Hamsun, høststjærnen 365), men det gjør hun. Når han senere skal reise fra Øvrebø kommer Emma med teppet til ham, som hun har fått beskjed av fruen om å gjøre. «Jeg kunde naturligvis ikke vedkjende mig det. Gid fan hadde tæppet! . . . » (Hamsun, høststjærnen 369). Det gjøres så mye ut av dette teppet at det er vanskelig å forestille seg at det bare er beskjedent galanteri fra Pedersens side. En tolkning av det kunne være at jeg-personen kun ønsker å sørge for at fruen holder seg varm, uten å gi henne dårlig samvittighet for at han selv blir sittende kald og våt. Det ville vært likt ham, og sannsynligvis er det også slik. Men i tillegg til denne beskjedne gest, synes det å ligge noe annet skjult under teppet. Kan det være at fru Falkenberg, ved ankomsten på Øvrebø, oppdager hvilket teppe hun har sittet og varmet seg med, nemlig det samme teppet som Pedersen og prestefruen har ligget under natten i forveien, og at det nettopp er dette Pedersen forsøkte å unngå?

Tilbake på Øvrebø har Lars Falkenberg festet seg som dreng, og Pedersen får beskjed om at det ikke er behov for ham lenger. Fra nå av reiser han alene, og er fortsatt forelsket i Lovise. Fra lensmannsgården, hvor han får arbeid, sender han henne et anonymt brev med påskriften «Gid jeg fik være der De er så skulde jeg arbeide for to!» (Hamsun, høststjærnen 380). Hun forstår imidlertid hvem brevet kommer fra, og svarer tilbake at han ikke skal skrive til henne. Han, på sin side, velger å misforstå forbudet, og tar det som en oppfordring om heller å komme og *tale* med henne. Til Lars Falkenberg skriver han så et brev om at han kommer for å hente sin sagemaskin den 11. desember, men når han ankommer der er Lovise reist til byen. Hun har fått nyss om at han er på vei, og har flyktet.

Av Falkenberg får han høre litt om situasjonen mellom Lovise og hennes mann, «de er så leitte, sier Falkenberg på valdresk. Hun har tapt sig svært også, bare siden du reiste, hun er blit aldeles blek og mager» (Hamsun, høststjærnen 387). Pedersens affære med prestefruen, og hans påfølgende avreise fra Øvrebø, har altså gått inn på henne. Når han følger etter henne inn til byen gjør hun det hun kan for å unngå ham, og unnslipper ham også. Når han oppsøker

henne på ny, seks år etter, i *En vandrer spiller med sordin*, har Falkenberg-ekteskapet virkelig forfalt, og gården med det. Vandreren har på sin ferd rokket ved grunnen til et allerede ustødig ekteskap.

Lars Falkenberg, som også drives av noe av det samme erotiske begjæret som jeg-personen, evner å se latterligheten i deres kamp om fruene på Øvrebø, og innser at denne er tapt når kaptein Falkenberg kommer hjem. Jeg-personen derimot, er ikke i stand til å se når leken er over, for ham er det litt lek, en utfordring, nesten til det siste, og ingen ting av det er egentlig nødvendig, men et eventyr. Iført sin falske identitet er det mulig for ham å ta det hele litt lenger, og i jakten på ungdommen, på kunstnerisk inspirasjon, lar han seg rive med. Og det er der alvoret i hans forelskelse ligger, i erobringen, og i behovet for bekreftelse av egen virilitet. Til slutt har han likevel lagt så mye av seg selv i leken at det har blitt alvor av den, og i slutten av fortellingen tar han tilbake sin by-identitet og gjør et endelig og helhjertet forsøk på å vinne fru Falkenberg. Den endelige avvisningen som følger blir et nederlag som bekrefter den impotens som hele hans erotiske engasjement har vært et forsøk på å avkrefte.

3.7 Vandring

Så møter vi finken, skogspurven. Han har alt været en tur i skogen og vender nu tilbake til menneskene igjen som han liker å være iblandt og lære å kjende fra alle sider. Den lille rare finke! Egentlig er han vel en trækfugl, men hans forældre har lært ham at det går an å overvintre i Norden; nu vil han lære sine egne børn at det bare er i Norden det går an å overvintre. Men han har endnu utfarerblodet i sig, han vedblir å være en vandrer. En dag samles han med alle sine og drager mange præstegjeld bort, til helt andre mennesker som han også vil lære å kjende, - da står aspelunden tom for finke. Og en hel lang uke kan det gå før en ny flok av disse flyvende liv atter slår sig ned i aspelunden . . . Herregud hvor jeg mangan gang har gåt og set på finken og moret mig over ham! (Hamsun, høststjærnen 349-350)

Flukten fra byen er angivelig et forsøk på å oppnå fred, så blandet med angsten for aldri å finne vi altså en forakt for det nye og det unge, og alt det som følger den moderne utviklingen, deriblant uroen, og de sivilisasjonens sykdommer som vi allerede har vært inne på. I disse klare øyeblikk, når alderen og roen er sterkest, er han i stand til å se seg selv og sitt prosjekt i et annet perspektiv, men heller enn å konfrontere seg selv, og godta situasjonen, turer han heller videre og legger valgene bak seg. Han nekter å stanse, så når presten kommer etter til nabogården for å tilby jeg-personen plass som dreng på prestegården, avslår han. «Jeg vilde heller flakke omkring og være frikar, gjøre det tilfældige arbeide jeg fik, sove ute og være mig selv til litt forundring» (Hamsun, høststjærnen 333). Til Elisabeth svarer han at det

er fordi han ikke ville duge til det, og at han skal slå seg sammen med en ny mann, de skal ut og gå. På spørsmål om hvor, svarer han at han vet ikke, «[i] øst eller vest. Vi er vandrere» (Hamsun, høststjernen 334). Slik kommer det til at han skilles fra Grindhusen og legger ut på vandring igjen.

Denne nye, Lars Falkberget, kalt Falkenberg, er en likesinnet, en høy og velskapt mann på noen og tredve, med lange mustasjer og en vakker sangrøst. «Han talte heller kort enn langt og var snarrådig og flink» (Hamsun, høststjernen 335), og når han talte, «blandet han ravgalt trønderske og valdreske og svenske ord ind, så man ikke kunde høre hvor han var ifra» (335). Han er «i det hele tatt en anden kar end Grindhusen» (Hamsun, høststjernen 335), og mer av en sjarmør og en eventyrer. Mens det i Grindhusen bare var alvor og nødvendighet, har Lars Falkenberg mer av den samme innstillingen til sitt vandrerliv som jeg-personen har. I likhet med jeg-personen går han ikke av veien for å utgi seg for noe annet enn han er, med den forskjellen at han heller utgir seg for å være flottere, og ikler seg det byantrekket som jeg-personen har tatt av seg. Slik blir han mer av en likesinnet, da de begge er rotløse vandrere, uten tydelig identitet eller opphav.

Både Grindhusen og Falkenberg synes, til å begynne med, å være av samme vandrerånd som jeg-personen, men de viser seg begge å være i besittelse av en dypere ro enn denne. «Bak den tilsynelatande slektskapen er altså både Grindhusen og Lars Falkenberg vandrarens kontrastfigurar. I medvitet hans symboliserer dei ein oppbrotsimpuls; men i realiteten representerer dei det motsette, nemlig stagnasjonens livsform» (Kittang 146). Grindhusen har allerede stanset, til tross for at han fortsatt vandrer, for det er ikke av eget ønske at han vandrer, men av nødvendighet. Han fortviles over utsiktene til arbeidsledighet, og har ingenting av den drømmende, poetiske tilnærming overfor sin egen vandretilværelse.

Falkenberg blir til syvende og sist også en stanset vandrer. Han lever som vandrer og frikar så lenge det passer ham, men gjør det også av en viss nødvendighet. Når muligheten for fast arbeid som dreng på Øvrebø byr seg, er han ikke sen om å takke ja. «Å nei du skjønner det selv, jeg er lei av å fante omkring. Og jeg får det ikke bedre end som her» (Hamsun, høststjernen 367). Dette er hans unnskyldning overfor Pedersen, og i *En vandrer spiller med sordin* har han slått seg ned på en rydning i skogen med Emma, gårdspiken fra Øvrebø. Denne tilværelsen synes å virke forlokkende på jeg-personen, som vi kan lese i biografiene at den også gjorde på den empiriske forfatteren, og er ikke helt ulik Isaks livsstil i *Markens grøde*.

3.7.1 “Veien hjem”

Ungdommen og opphavet, skogen kaller.

Dette føler Hamsun selv, han gripes av spleen. Han blir neurasteniker som han uttrykker seg. Neurasteniker, det er den mann som sliter med de ting som ikke tilfredsstiller ham.

Etterhånden samles så de motstridende stemmer i én melodi – Hamsuns egen. Og når han skal finne seg selv igjen, så søker han bakover. (Braatøy 105)

Dette skriver Trygve Braatøy i sitt kapittel om vandrerbøkene. «Materialet, det manifeste materialet, det er fra hans borgerlig usikre ungdom, men stemningen er stemningen hos ham som begynner å få grå hår ved tinningen og som søker etter veien hjem» (Braatøy 106). Som jeg var inne på i forrige kapittel, så er materialet hentet fra da han i begynnelsen av 1880-årene flyktet til Toten for å jobbe som veiarbeider, etter først å ikke ha fått sin bok antatt i København, for så å forgjeves ha forsøkt å leve av sin penn i Christiania. Noen av erfaringene er hentet fra andre faser i livet, ny kunnskap har han nødvendigvis tilegnet seg med årene, men det kallet som trekker ham ut på vandring igjen, det er «fra ungdommen, fra Skreia, en menneskealder tilbake» (Hamsun, høststjernen 319). Går vi en menneskealder tilbake, så finner vi også et annet menneske, en annen mann, med et annet navn.

Det gjenfødellesmotivet vi forespeiles i prologen, får sitt tydeligste uttrykk i form av at jeg-personen, som vi er ment å «forveksle» med Knut Hamsun selv, tar opp igjen sitt gamle navn og stilling, - Knut Pedersen fra Nordland, frikar og forfører. Vi finner det først i form av en erindring, når jeg-personen i sin ekstatiske tilstand føler et nært slektskap til naturen, går på gjengrodde stier, og fantaserer om tidligere liv. Når Grindhusen ankommer øya, utløser han den uroen og oppbruddstrangen som allerede befinner seg nært bristepunktet, men, i likhet med det opprinnelige oppbruddet fra byen, tar også dette form av en tilbakevending. I begge tilfeller fører oppbruddet til en søken hjemover. Både det første og det andre kallet er fra fortiden, det første fra «landet og ensomheten hvor jeg er fra» (Hamsun, høststjernen 315), det andre fra ungdommen.

Jeg-personen i *Under høststjernen* har nådd den fasen i livet da han begynner å se seg bakover, mot en oppvekst og ungdom som i ettertid har fått det diffuse skjæret av idyll over seg. Han er på vei inn i en overgangsalder, kjenner alderen på kroppen, og trusselen fra den yngre generasjonen. Den empiriske forfatteren kjenner på forventningene om å følge opp suksessene han hadde med de tidligere bøkene, har pengeproblemer, et ekteskap i oppløsning, og

rundt ham er det samfunnet han kjenner i ferd med å omkalfatres. Midt i alle forandringene søker han bakover, mot det kjente.

«Kallinga frå 'landet og ensomheten' er ikkje berre nostalgi mot eit diffust opphav, men òg oppbrot frå den forfataridentiteten byen sperrar han inne i» (147), skriver Atle Kittang. Det er ikke bare en søken mot det kjente, men også mot det frie. I denne boka knyttes gjenfødselsmotivet tett sammen med et maskeringsmotiv, som nettopp er et uttrykk for dette frihetsbehovet. Den maskeringen jeg-personen gjør når han tar opp igjen sin gamle identitet kan leses like mye som en demaskering som det motsatte. Samtidig som han legger sin forfatteridentitet fra seg og går inkognito, er det som seg selv, sitt tidligere selv, han legger ut på vandring.

Underveis fantaserer han om å avsløre andre identiteter, men gjør det ikke. Etter å ha forsnakket seg foran Elisabeth fantaserer han, som tidligere nevnt, om å avsløre seg som «en mand med indsigter» (Hamsun, høststjærnen 322), men holder seg til å legge fram planen om vannledning uten å røpe for mye, eller ikle seg en annen rolle. På vandring med Lars Falkenberg blir det også spekulert i om de kunne forfalsket noen attester, men da jeg-personen lar seg rive med, og begynner å dikte overdrivelser, lar de det være.

I disse fantasiene ligger det et behov for å vise seg som noe mer enn han fremstår som, et forfengelighetsbehov som krever tilfredsstillelse. Hver minste spire av tvil knyttet til jeg-personens evner og ære må trampes død, og det må alltid ligge en antydning om ukjente dybder under overflaten. «Undertiden sat jeg sprækkefærdig av trang til å åpenbare mig for pikerne, at jeg egentlig var en bedre mands søn, men at kjærligheten hadde fåt mig på vildstrå; nu søkte jeg trøst i flasken. Å ja san, mennesket spår og Gud rår Dette kunde så senere komme for fruens ører» (Hamsun, høststjærnen 347). Det er den aldrende vandrers behov for bekræftelse som kommer til uttrykk på denne måten. «Ai hvor det er vanskelig å klare den skjæbnsvangre overgang til alderdommen på en vakker og stille måte. Krampagtigheten indtræder, sprællet, grimaserne, kampen med de yngre, misundelsen» (Hamsun, høststjærnen 390). Ønsket om å gjenfinne en tapt identitet og ro må vike for et narsissistisk forfengelighetsbehov og aldringsangst.

I *Under høststjærnen* er konflikten mellom det å være bofast og det å være på vandring en av de mest sentrale, og den forsterkes nettopp av at jeg-personen har nådd den alderen da angsten for stagnasjon veksler med et ønske om ro, og om å vende tilbake til opphavet. Uansett hvor

sterkt ønsket om å finne ro og fred er, klarer han likevel ikke annet enn å bryte opp. Etter alle sine vandring er han ute av stand til å slå rot, ute av stand til å finne varig ro og fred. Han har blitt vandrere.

Vandrerer har etter hvert blitt, med Frode Lerum Boassons ord, «Hamsuns største bragd og mest berømte skikkelse» (265). Han er tilstede gjennom hele Hamsuns forfatterskap, fra Knud Sonnenfield i debutromanen *Den Gaadefulde* (1877), til Martin fra Kløttran i *Paa gjengrodde Stier* (1949). Even Arntzen skriver om Hamsuns vandrerskikkelser at de gjerne «har en rem av hans egen hud, de er gjerne nerveslitte og fulle av ‘neurasteni’, typiske kunstnere, proppet med sensibilitet, livsintensitet og erotisk appetitt» (24). Han er ikke nødvendigvis på vei til eller fra noe, men alltid i bevegelse, alltid i ferd med å bryte opp, løsrive seg, og frigjøre seg fra enhver hjemstavn. Alt dette stemmer for Knut Pedersen.

I sitt essay «På vei hjem? Om reisens funksjon i Knut Hamsuns forfatterskap», skriver Boasson om hvordan Hamsun selv, og hans vandrere, tilstreber en «outsiderposisjon». Denne posisjonen gjør det mulig for vandreren å se samfunnet fra utsiden, og se hvordan det utvikler seg i feil retning. «Reisen og reisemotivet blir slik en av de viktigste forutsetningene for Hamsuns vitalistiske sivilisasjonskritikk» (Boasson 256), som for alvor er i ferd med å få sin form i denne perioden.

Knut Pedersen er den typiske *outsideren*, som kommer utenfra med sin vage identitet og fortid, alltid i stand til å avsløre nye lag og innsikter, men kanskje først og fremst som en tilskuer. Flere har pekt på hvordan jeg-fortelleren i disse bøkene har en utpreget tilskuerposisjon, kanskje særlig i *En vandrere spiller med sordin* og i *Den siste glæde*, og heller iakttar enn å delta selv. Ved å komme fra utsiden, og vandre vidt og bredt, får vandreren innsikt og erfaring om samfunnets tilstand og utvikling. På bakgrunn av dette former han sin sivilisasjonskritikk. «Han er ikke turist, han er ikke et eksempel til etterfølgelse, han er kritiker» (Boasson 266-267), og aller tydeligst er dette i *Den siste glæde*, hvor jeg-personen nesten utelukkende er tilskuer til det fortalte, og i slutten av boka henvender seg direkte til en tenkt leser, «Til dig, den nye ånd i Norge!» (Hamsun, Den siste.142), med advarsel og kritikk.

Boasson sammenligner Hamsuns vandrere med fremstillingen av vandrere i den klassiske dannelsesromanen. Disse romanene er «bygget opp rundt det å konfronteres med samfunnet og finne ut hvem man virkelig er, hvilken stand og stilling man er født inn i, og vende hjem til

denne» (Boasson 258), hvilket blir feil i forhold til Hamsun. Med en parafisering av Georg Lukács, som i 1916 beskrev «moderniseringsprosessene som en prosess hvor det moderne mennesket var blitt hjemløst» (258), skriver Boasson at «Sivilisasjonens fremvekst gjorde mennesket fremmed for seg selv og verden» (259). Hos Hamsun er det heller dette som er tilfellet.

Knut Pedersen er blitt hjemløs i det moderne samfunnet, og hvordan kan han da vende tilbake til sin stand og stilling? Identitetsbegrepet problematiseres særlig gjennom begge de to første vandrerbøkene. Jeg-personen har, takket være mulighetene som ligger i det moderne samfunnet, hatt muligheten til å foreta en fenomenal klassereise, og lagt både opprinnelse og navn langt bak seg, samtidig som disse nødvendigvis henger fast i ham.

Det finnes ikke lenger en gitt eller naturlig plass man må innta i kraft av hvem man er, hvem man ble født. Dermed kan ikke forfatterne henvide sine karakterer til en bestemt plass, og med denne usikkerheten vokser også lengslene etter å bryte opp og «jakte lykken» som oppkomling. (Boasson 259)

Hamsun snur om på det, og sender sine karakterer ut på forfallsreiser, som i motsetning til den klassiske dannelsesromanen medfører en tapserfaring, og får en slags syndefallskarakter:

På reisen konfronteres mennesket med en verden som sår i det en forfinet nervøsitet. Jo mer dannet og lærd den reisende blir i sivilisasjonens manerer og konvensjoner, desto mer korrumpert blir dets naturlige intuisjon og instinkt. [...] I hans univers medfører ikke reisen harmoni, viten og en trygg hjemkomst, men uro, nervøsitet og tap av livskraft. (Boasson 259)

Mennesket ødelegges i kontakt med den moderne sivilisasjon. «Reisen gjør mennesket hjemløst» (Boasson 262).

Boasson påpeker at Hamsuns karakterer også foretar oppdragende reiser, men sjeldnere. Hos Hamsun er også denne reisen motsatt av den klassiske dannelsesreisen, da det ikke gjelder å lære, eller å tilpasse seg samfunnet, men å *avlære* alt det man lærte i møte med det. Denne reisen fører til en avdannelsesprosess, «hvor mennesket ikke finner hjem, men tilbake til naturen» (Boasson 262). I den klassiske dannelsesromanen er vandreren oftest en ung mann, som etter sin dannelsesreise har blitt eldre og klokere, og vender hjem til sin stand og stilling. Knut Pedersen har nådd det punktet i livet da han for alvor begynner å søke hjemover, forsøker å avlære seg de finheter han har tillært seg i møtet med sivilisasjonen. «Jeg var blit forvansket av alle de finheter jeg hadde faret med i mange år, jeg fik studere tilbake til bonde» (Hamsun 309), sier han i *En vandrer spiller med sordin*.

Den reisen Knut Pedersen foretar i *Under høststjernen* kan definitivt minne om en forfallsreise, hvor vandreren taper sin «sunne intuisjon, sterke instinkt, sin naturlige visdom og folkelige fornuft» (Boasson 262), og ender opp like hjemløs og fortvilet som før han reiste. Det er likevel noe mer ved Knut Pedersen, han er allerede hjemløs, og han er alltid i ferd med å bryte opp. Han har blitt vandrer i hele sin essens. «Vandreren er alltid på reise, vi vet lite eller ingenting om hvor han kommer fra. De dukker opp fra intet og er *alltid* i bevegelse. [...] For vandreren har ikke reisen et mål, det er langt mer snakk om en tilstand» (Boasson 265). Samtidig som vandreren er hjemløs uansett hvor han befinner seg, er han på sett og vis også alltid hjemme. «Reisen er på en og samme tid vandrerenes forbannelse og privilegium. Veien hjem innebærer 'veritabel reaksjon', den er regressiv, umulig» (Boasson 268).

Selv om jeg-personens hjemvending er umulig, og selv om han fortsetter å vandre gjennom hele trilogien, skjer det likevel en utvikling i hans forhold til sin egen vandring. Det som i *Under høststjernen* synes å være en ufrivillig og ubevisst oppbruddsimpuls, har i *En vandrer spiller med sordin* utviklet seg til en viss innsikt i egne motiver og mekanismer, og et mer avslappet forhold til disse. I *Den siste glæde* har det utviklet seg enda videre, til en tydelig bevissthet overfor, og distanse til, sin vandreridentitet.

3.7.2 Det demoniske

Du skal se det kommer til å gå godt! tænker jeg og har det bedste håp. Ak jeg har gjort en slik flugt før og er atter vendt tilbage til byen. Og er atter flygtet.

*Men nu er det mit faste forsæt å opnå fred for enhver pris. Jeg har foreløpig leiet mig ind her i en stue og gamle Gunhild er min værtinde. (Hamsun, *høststjernen* 315)*

Den flukten som jeg-personen i vandrerbøkene gjør, særlig i begynnelsen av *Under høststjernen*, er en flukt fra byen og ut i naturen. Og det er en flukt uten noen forfølger, men som forutsetter sin egen stansing. Det blir sagt at man, i møte med bjørn, ikke skal flykte, men bli stående rolig til bjørnen mister interessen. Det samme gjelder for den som flykter fra uroen, han må oppgi flukten for å finne roen.

Det er skrevet ett og annet om Friedrich Nietzsches påvirkning på Hamsun, men meg bekjent er det ingen som har gjort noen grundig undersøkelse av Søren Kierkegaards påvirkning. Kanskje ville det heller ikke ha noe videre for seg, men navnet Kierkegaard dukker nå og da opp i sekundærlitteraturen om Hamsun, og forfatteren selv røper et visst kjennskap til den danske filosofen. For eksempel i artikkelen «Gamle digtere og unge», hvor Hamsun harselerer

med hvordan man har gjort Ibsen til en dypere ånd enn hva tilfellet var, og lest en nesten guddommelig visdom inn i skuespillene hans. «Og Danmarks mægtigste Kritiker for tredivet Aar siden skrev, at den fremmede Passager i 'Peer Gynt' skulde betyde Begrebet Angst» (Hamsun, Artikler 65).

Rolf Nyboe Nettum skriver i sin doktorgradsavhandling om Hamsun at «det er verd å merke seg at Kierkegaard også betydde noe for 1890-års dikterne» (43), først og fremst gjennom «Forførerens Dagbog». Han mener at det sannsynligvis er den raffinerte psykologien i dette verket som appellerte til denne generasjonen, og visse trekk hos Hamsun «forutsetter en – i det minste overflatisk – kjennskap til Kierkegaards estetiker» (Nettum 3). Det er ikke Kierkegaards estetiker jeg ønsker å sammenligne med her, men den filosofien han presenterer i *Begrebet Angst*, som egentlig er en psykologisk teori som tar sikte på å forklare hvorfor vi gjør det onde vi gjør.

Når Kierkegaard skriver om angst og fortvilelse, er det gjerne i forbindelse med kristendom og arvesynd, og sånn sett ikke fullstendig i overensstemmelse med den angsten vi finner hos Hamsun. Likevel, det vi faktisk finner hos Hamsun kan minne om en sekulær oversettelse av arvesyndslæren, og de psykologiske mekanismene i et menneske forandres neppe av at noen begreper erstattes av andre. «Angest er en Bestemmelse af den drømmende Aand, og hører som saadan hjemme i Psychologien» (Kierkegaard). Mitt formål er ikke å drive sammenlignende litteraturforskning, men å finne en vinkel å forklare noen aspekter ved *Under høststjærnen* ut i fra. I dette tilfellet vil jeg benytte meg av angstbegrepet, som jeg håper kan bidra til en bedre forståelse av noen av de mekanismene som fører til at roen fordrives, og at jeg-personen ender opp tilbake i byen i slutten av boka, i en dårligere forfatning enn på lenge.

Begrepet angst går altså gjennom Søren Kierkegaards forfatterskap, hånd i hånd med fortvilelsen, som den destruktive kraft i mennesket. Tanken er at alle mennesker fødes uskyldige, men blir tilfeldigvis, ved egne handlinger skyldige. Uskyldstilstanden kan forstås som en mangeltilstand, fri og fredelig, men i tillegg til freden er det noe annet: «Intet». «Men hvilken Virkning har Intet? Det føder Angest. Dette er Uskyldighedens dybe Hemmelighed, at den paa samme Tid er Angest»(Kierkegaard). Kierkegaard skiller mellom to typer angst; før og etter syndefallet, vårt individuelle syndefall som hver og en av oss gjennomgår. Den første formen for angst, den tilstanden vi befinner oss i før syndefallet, er ikke egentlig angst, den bare bidrar til fallet. Den andre formen for angst deles inn i to former; den første er angst for

det onde, når vi allerede har syndet, og er redde for å gjøre det igjen, redde for å fortsette å synde. Den andre formen for egentlig angst er angsten for det gode, den demoniske, hvor man blir redd for å komme ut av angsten igjen, man har blitt angst.

Man kunne kanskje like gjerne gjøre en freudiansk lesning av dette tilbakefallet og hele den selvdestruktive tendensen hos jeg-personen, og noen ville nok mene at en slik lesning var mer i tråd med litteraturvitenskapelige tradisjoner. Det ville i så fall kunne leses som et uttrykk for en demonisk gjentakelsestvang hos jeg-personen. Ettersom det er grunn til å anta at Hamsun hadde en viss kjennskap til Kierkegaards angst-begrep på det tidspunktet da han skrev *Under høststjærnen*, og Freud enda ikke hadde publisert sine teorier om dødsdriften, velger jeg likevel å forholde meg til Kierkegaard.

Som man kan se av det sitatet jeg innledet med så har jeg-personen gjort en slik flukt før, men alltid vendt tilbake til byen. Han skriver at det er hans faste forsett å oppnå fred, men avslører allerede i neste setning sin halvhjertethet, da han skriver at han foreløpig har leiet seg inn hos gamle Gunhild. På et nivå planlegger han altså allerede å bryte opp.

Når jeg-personen foretar sin flukt gjør han det ikke alvorlig, men er allerede klar over at han kommer til å «synde» igjen. Til å begynne med synes han å være preget av det Kierkegaard kaller angsten for det onde, han er redd for å gjenta fallet fra naturen til byen, som han har gjort så mange ganger før, men når Grindhusen dukker opp på øya er det likevel noe som driver ham til å bryte opp. De klare øyeblikkene han har underveis fortrenses av andre impulser som krever umiddelbar tilfredsstillelse, og når han ankommer byen i slutten av fortellingen har han ikke lenger noe ønske om å følge sitt opprinnelige forsett. «Så står jeg igjen midt i byens larm og trængsel og aviser og mennesker og da det er mange måneder siden sist er det mig i grunden ikke imot» (Hamsun, *høststjærnen* 388). Når Lovise så unnslipper ham, og han står alene igjen i byen, omfavner han også sitt fall:

Så blir det mere vin og så blir det whisky. Og så blir det masser av whisky. Og det blir en og tyve dages rangel igjen hvorunder det sænker sig et forhæng ned for min jordiske bevissthet.

[...]

*Så en dag blir det vel for kjedelig å være bevisstløs længer og jeg reiser atter ut på en ø. (Hamsun, *høststjærnen* 395)*

Hans reise får en slags syndefallskarakter, og han synes til slutt å ha fått angst for det gode. På dette tidspunktet er han klar over sitt handlingsmønster, men fremfor å velge seg ut av det, drikker han seg bevisstløs for å slippe å konfronteres med det.

4 Egenart og overgang

4.1 Hva er grunnen til marginaliseringen av vandrerbøkene?

I dette siste kapittelet vil jeg begynne på igjen der jeg slapp i resepsjonskapittelet, og se på noen av grunnene til hvorfor *Under høststjernen*, og til dels også de andre vandrerbøkene, har fått en så marginalisert plass i Hamsun-resepsjonen. På bakgrunn av dette håper jeg å kunne vise hvordan denne plassen til dels er ufortjent, og hvordan min lesning av *Under høststjernen*, som jeg har forsøkt å gjøre på bokas egne premisser, er i stand til å gi en større innsikt i disse bøkens egenart. Ved å undersøke denne egenarten, og ved å se på hvilken plass de har i forfatterskapet, ønsker jeg å demonstrere hvordan dette, sammen med hovedpunktene i min studie, alle peker i retning av en utvidet betydning og forståelse av disse bøkens status som «overgangsverker».

I det meste av sekundærlitteraturen om vandrerbøkene blir det påpekt at de utgjør en marginalisert del av forfatterskapet, og flere steder blir det hevdet at dette i stor grad er ufortjent. Likevel finnes det ingen steder noe egentlig forsøk på å forklare hvordan det har blitt sånn.

Når disse tekstene har fått ein marginal posisjon innanfor det meste av Hamsun-litteraturen, har det kanskje samanheng med at dei er blitt til i ein periode i Hamsuns forfattarliv som dei fleste biografar karakteriserer som 'vanskelige år' dvs. som ein kunstnarleg sett mindre betydningsfull overgangsperiode. (Kittang 123-124)

Sannsynligvis er det sånn at det finnes en sammenheng her, som Kittang foreslår, men det forklarer ikke *hvorfor* resepsjonen er så sparsom når det kommer til disse bøkene. Vi vet at disse årene av Hamsuns liv var en utfordrende tid, og hadde forklaringen vært at litteraturen led under disse forholdene, så ville det vært en ting, men det sier ikke sekundærlitteraturen noe om. Tvert imot skriver Ellen Rees at man har «many indications that these works are of great aesthetic and thematic interest» (65). Det er ikke så mye det at bøkene har tiltrukket seg negativ oppmerksomhet, men heller det at de ikke har tiltrukket seg noen slags oppmerksomhet.

Den som kanskje kommer nærmest en forklaring på hvorfor dette er tilfelle, er Mary Kay Norseng, som ser på noe av den negative kritikken disse bøkene fikk når de ble utgitt i ny,

amerikansk oversettelse på midten av 70-tallet. Hun gir ikke noen konkret forklaring på den manglende oppmerksomheten bøkene har fått, men nettopp ved å se på den negative kritikken som ble rettet mot dem, blir hun i stand til å forstå hvordan disse bøkene egenart og verdi lett kan undervurderes, om vi ikke evner å lese dem på deres egne premisser. For å rette på dette forsøker hun å avdekke noe av det som utgjør bøkene egenart, og gjør en lesning som viser hvordan dette er i stand til å gi ny innsikt. Om man i tillegg ser på hvordan *Under høststjernen* ble lest i sin samtid, vil det være mulig å få et innblikk i hvilke holdninger den ble møtt med, og som nødvendigvis har vært med på å prege den senere resepsjonen.

Norsengs artikkel «The Startling Vagueness of Knut Pedersen (From an American Point of View)», er, som tidligere nevnt, et svar på kritikken som ble rettet mot utgivelsen av *The Wanderer*.⁹ Hun oppsummerer kritikken i John Updikes anmeldelse av boka slik:¹⁰

The worn-out wanderer, Knut Pedersen, the vague characters “whose colorful charm comes across dimmer than he seems to realize,” and the meandering, incidental plot all contributed to the tiring journey Updike felt forced to take “through a mental terrain of exhausting desolation.” These were novels in name only, “going through the motions of being novels but at heart rejecting the distinctions, moral and qualitative, that make invented lives dramatic and give ‘wisdom’ a framework.” (157)

Det synes som om det anmelderen savnet mest, var den intensiteten som kjennetegnet de tidligere protagonistene og deres sjeleliv. Samtidig har vi å gjøre med en sliten jeg-person, blekt skildrede karakterer, og et plott som synes å være usammenhengende og tilfeldig sammensatt.

Denne kritikken var på ingen måte ny på 70-tallet, eller avgrenset til å gjelde den nye, amerikanske, oversettelsen. Allerede i november 1906 ble det trykket en anmeldelse av *Under Høststjernen* i *Aftenposten*, hvor kritikken dreiet seg om det samme:

Desværre: Den fortæller os ikke meget denne Bog. Den bringer os ikke nye Stemninger, - den beretter ikke om revolutionære Svingninger, om ny Vei og ny Vilje i det Hamsunske Forfatterskab. Den flyder som en trang Elv i sit gamle Leie – gennem de tilfældige Indfalds og usammenhængende Luners krinklede Stryg – ud i Havet, det store almindelige Intet. (Aftenposten)

Allerede ved bokens utgivelse merker man altså en skuffelse over den. Innholdet virker oppbrukt, men det er ikke bare mangelen på «revolutionære Svingninger», på noe nytt, som

⁹ Et samlebind med nye amerikanske oversettelser av *Under høststjernen* og *En vandrer spiller med sordin*, utgitt i 1975.

¹⁰ «A Primal Modern», som ble trykket i *The New Yorker* 31. mai 1976.

skuffer, det er det at den, i det hele tatt, ikke forteller særlig mye. De tilfeldige innfallene, og den tilsynelatende uklare sammenhengen, fører til at meningen renner «ud i Havet, det store almindelige Intet»(Ref).

Jeg-personen i vandrerbøkene er eldre, mindre dramatisk, og ikke like intenst fanget i sin egen, indre verden, som heltene fra de tidligere bøkene. Norseng mener at det, implisitt i kritikken, ligger en «negative comparison to the novels of the 1890s; a disappointment that Hamsun could not sustain the energy and a conviction that he had nothing to put in its place» (158). Den samme kritikken finner vi i anmeldelsen fra 1906:

For der er unegtelig en lidt flau Saltvandssmag ved Hamsuns Bog. Man formaar ikke som i gamle Dage at bevæges af de Underligheder som gjorde Hr. Nagel i «Mysterier» og Thomas Glahn i «Pan» til nye Mænd i vor Literatur. Og den Gang var der en ganske anden Friskhed, en hensynsløs Gaaen-paa, en Opfindsomhed ved alt, hvad han digtede sammen af Vidunderligheder. (Aftenposten)

Sammenlignet med de tidligere bøkene, kan det synes som om Hamsun har mistet noe av den heftigheten som preger bøkene fra 1890-tallet. De nyskapende og overraskende intense heltene fra de tidligere bøkene, er bare delvis videreført her. Med Nagel og Glahn i minnet, kan jeg-personen i *Under høststjernen* virke som en halvhjertet og lite oppfinnsom etterligning. Det er tydelig at denne kritikken er et resultat av skuffede forventninger, basert på bøkene fra 90-tallet.

Det har skjedd en merkbar forandring siden 1890-tallet, og det er kanskje ikke så rart om man skuffes litt, når tittelen er så lovende, og man nesten forventer en ny *Pan*. Fokuset er ikke lenger det samme, for jeg-personen er eldre, og med alderen kommer forandringer.

We are not locked within the gigantic psyche of the early hero, subject to his perceptions, moods, whims and distortions. Pedersen, given less to spontaneous, «stream of consciousness» ramblings, reveals less to his own mind, concentrating more on the reality without than on the reality within. (Norseng 158)

Den ungdommelige intensiteten fra de tidligere bøkene viser seg bare nå og da, og den veksler med en alderdommelig ro. Den tekstlige representasjonen er tilsvarende temmet. I motsetning til de tidlige bøkene, som bare implisitt tok opp samfunnsspørsmål, vender vandrerbøkene seg utover, for å analysere begynnelsen av det 20. århundre. I likhet med jeg-personen, en middelaldrende mann, er samfunnet i utvikling.

Ved å lese den som man ville lest Hamsuns tidligere, mer modernistiske romaner, får man ikke helt tak i den subtile ironien, og handlingen synes kanskje ikke like tydelig. Det er lite som egentlig gjør et inntrykk og fester seg, verken av handlingen eller personene. Til og med jeg-personen kan være vanskelig å forestille seg, og å huske i ettertid, fordi han er «too undefined or impenetrable a personality to leave a strong, memorable impression as did the intense, energetic neurotics, ‘Tangen’, Nagel and Glahn» (Norseng 159). Bare noen få hendelser stikker seg ut, og ellers er det meste nokså udramatisk.

Karakterene er vagt beskrevet og utmerker seg ikke på noen måte, heller ikke fru Falkenberg, som er det nærmeste vi kommer en heltinne i denne fortellingen. I stor grad er det jeg-personens erotiske engasjement, hans forhold især til fru Falkenberg, men også til prestedatteren Elisabeth, som driver fortellingen framover og fyller jeg-personens sinn, men det er vanskelig å få et godt grep om grunnen til det. For «ingen af disse Kvindeskikkelser har faaet det tilstrækkelige Kvantum af Kjød og Blod. De er saa udviskede som om de hele sit Liv skulde have promeneret i Maaneskin. Vi ser dem næsten ikke. Og glemmer dem hurtig . . . » (Aftenposten). Beskrivelsen av disse kvinnene er så uklar og selvmotsigende at vi umulig kan skape oss et godt bilde av dem. Det første som blir nevnt om Elisabeths utseende er at Pedersen synes hun er deilig, men noen få sider senere får vi vite at hun ikke er noen «videre skjønnhet» (Hamsun, høststjærnen 327). Noen skikkelig beskrivelse får vi aldri, det er bare gjennom Pedersens stadig skiftende, og subjektive blikk, at de andre karakterene får sin utviskede form.

En mer vennligsinnet anmelder i *Stavanger Aftenblad* skrev i 1906 at

Man kan læse side efter side og kapitel efter kapitel i denne bog og enfoldigen indbilde sig, at det bare er løjer og blinkende smaapudsighed altsammen. Saa underfundig er den.

[...]

Hvad skulde der forresten være iveien for, at Hamsun i en pause, han intet forsømte med det, satte sig til at gjøre en smule genial grimace for et taknemmeligt publikum? (Stavanger Aftenblad)¹¹

Anmelderens eneste innvending mot å lese boka som noe mer enn «en smule genial grimace» er det uhyggelige ordet «neurasteni», som av og til dukker opp «som omkvædet i en vise». Dette er et godt eksempel på hvordan en leser som ikke er oppmerksom på den essensielle

¹¹ Anmeldernes navn oppgis verken i anmeldelsen fra *Aftenposten* eller i den fra *Stavanger Aftenblad*.

dobbeltheten i teksten, blir et offer for den stilens ironi som kjennetegner den. Samtidig ender anmelderen opp med en konklusjon som ikke er helt uten innsikt:

«Under høststjernen» er en skjæmte digtning om livshungeren hos et menneske som ikke er aandelig afbalansert: Med hunger efter at komme i det inderlige og umiddelbare forhold til livet, som forvredne samfundsforhold og nydelsessgalskab og uvederheftighed af forskjellig art saa ofte forskjertser. (Stavanger Aftenblad)

Det blir veldig overfladisk, og det er fryktelig mye som går anmelderen hus forbi, men han evner å få øye på den folkelivsfarsen som utgjør noe av det karakteristiske ved Hamsuns stil i denne perioden, samtidig som han griper det sivilisasjonskritiske motivet, og jeg-personens søken etter en slags gjenforening med altet.

4.2 Vaghet som stil

Bøkene kritiseres for deres «startling vagueness», en beskrivelse Norseng finner passende, men ikke som negativ kritikk. Heller enn å være noe negativt, en mangel, ved bøkene, foreslår hun å lese denne «forbløffende vagheten» som en unik egenskap ved dem, som også kan være nøkkelen til å forstå dem bedre. Om vi undersøker nærmere det vi vanligvis ville kalle plott, karakter og setting, oppdager vi at disse er så usedvanlig, og mistenkelig, vage, at det er nødt til å være bevisst fra forfatterens side.

Et minstekrav for plottet er, ifølge Norseng, «interaction of some kind» (162), men slik hun ser det er ikke Knut Pedersen i stand til å involvere seg i sine medvandrerers liv. Han foretrekker å observere eller spionere, fremfor å kommunisere. «There are no real clashes, no drama, no obligatory scenes» (Norseng 162). Alt det som egentlig virker i jeg-personen, hans ønsker og mål, hans konflikter, og alt han frykter og begjærer, befinner seg adskilt fra den handlingen som utgjør fortellingens overflate. «Any traditional notion of plot lies outside Knut in the lives of the people he encounters» (Norseng 163). Det finnes et plott under overflaten, og i en tradisjonell roman ville dette sluppet bedre til i fortellingen, men her får vi bare kjennskap til det gjennom en forteller som er mer opptatt av å fortelle om seg selv. Han engasjerer seg så lite i de delene av handlingen som kunne utgjøre et tradisjonelt plott, at leseren ikke sitter igjen med annet enn et distansert forhold til, og utilfredsstilt interesse for, plottet og resten av karakterene i fortellingen. «As a narrator, Knut only teases us with the suggestion of drama and depth beneath the surface» (Norseng 163).

Senteret, kjernen i fortellingen, den som holder det hele sammen, er jeg-personen, men som vi har vært inne på tidligere, er det også her snakk om en nokså ubestemmelig personlighet.

«Knut's identity is as 'startlingly vague' as his journey» (Norseng 166). Det er svært lite vi faktisk får vite om jeg-personen. Utseendet får vi ingen god beskrivelse av, annet enn at han har begynt å miste håret, har proletarutseendet i ansiktet og på hendene, og at han på et tidspunkt sier om seg selv at «når jeg pusser mig fint har jeg et godt utseende, et brilliant utseende» (Hamsun, høststjernen 359). Fortiden er høyst uklar, det meste må vi gjette oss til og gjøre antagelser om. Han har jobbet som veiarbeider med Grindhusen, han har kjennskap til mange slags arbeid, og har åpenbart god teknisk innsikt. Disse tingene kan vi være mer eller mindre sikre på, men slike ting som at han fantaserer om å åpenbare seg som en bedre manns sønn, er bare villedende fantasier.

Spørsmålet om hva vi kan anta og ikke om jeg-personen, er også med på å gjøre ham vanskelig å definere. Jeg har allerede vært inne på denne problematikken i et tidligere kapittel, men det spillet med det selvbiografiske som vi finner her, er mer en forvirrende faktor enn den er oppklarende.

[T]he fact remains that Pedersen can at best be a fictional variant of his author; and the effect on the reader of the intentional confusion between character and author may, rather than filling out Pedersen as a character with a recognizable past, make him even more illusive, because he is neither fact nor fiction. (Norseng 165)

Hadde man kunnet definere ham som enten det ene eller det andre, så ville det gjort jeg-personen mye mer håndgripelig, men teksten stritter på alle måter imot noen slags forenkling av forholdene. Når jeg-personen attpåtil, gjennom hele boka, fantaserer om å avsløre, eller ikke seg andre, oppdiktete identiteter, virker dette ytterligere forvirrende på leseren.

Settingen er også uklar. I bokens begynnelse befinner jeg-personen seg på en ikke-navngitt øy, langs kysten av Norge, og om gården, hvor størstedelen av handlingen utspiller seg, får vi vite lite annet enn at den heter Øvrebø. Underveis, på vandring, er det også få geografiske markører, men det vil være naturlig å anta at handlingen utspiller seg på østlandet, ettersom turen til hovedstaden ikke er lenger enn at Elisabeth og Lovise gjør sine juleinnkjøp der. Det eneste vi kan vite for sikkert er at avslutningen finner sted i Christiania.

I det moderne samfunnet, slik Norseng forstår Hamsuns oppfatning av det, er de tradisjonelle institusjonene i ferd med å miste sin funksjon og kollapse.

Amidst the collapse of the power centers of society and of his own art form, the novel, Knut remains the artist, trying to find a function and new forms of control. He experiences this new age as spiritual death, yet he admires it too for its aggressive, practical spirit, and he wants to find a functional identity within it. (Norseng 168)

Når Norseng leser vagheten som romanens særtrekk, så forstår hun også dette særtrekket som et forsøk på å utvikle en ny litterær stil, som passer overens med den nye tiden og det nye samfunnet. Den gamle stilen er ikke i stand til å fange inn og representere utviklingene i samfunnet, så behovet for en ny fremstillingsmåte melder seg.

Samtidig som vagheten på den ene siden gjør mye av boken vanskelig å holde fast ved, er den også med på å tydeliggjøre andre ting. «The unimportance of the geographical setting serves to emphasize the crucial role played by the allegorical or mythic centers in these novels; and they are collapsing from within: the city, the town, the parsonage, the estate, the family, and, at the very core, the mother» (Norseng 167). Ved å gjøre settingen utydelig plasseres fokuset på de faste, gjenkjennbare elementene og institusjonene, og vi gjøres oppmerksomme på hvordan de smuldrer fra innsiden.

Prestegården er et godt eksempel på dette. Ikke engang her, hvor ekteskapet burde stått sterkest, holdes det i hevd. Falkenberggården er også, til tross for at jeg-personen først oppfatter den som perfekt, også på vei nedover. Det står ikke så bra til mellom kapteinen og Lovise som det først synes, og i *En vandrer spiller med sordin* er situasjonen betraktelig forverret, med åpenlyst utroskap på begge sider. Også gården, som er så velstelt og ivaretatt når de først ankommer Øvrebø, har blitt vanskjøtta og forfalt når jeg-personen kommer tilbake seks år senere.

Jeg har tidligere vært inne på dragningen mellom kultur og natur, og hvordan det kommer til uttrykk både hos Hamsun selv, og hos jeg-personen i *Under høststjærnen*. Norseng mener at den kommer til uttrykk her gjennom oppfinnelsene hans; pipen og sagen. Den første symboliserer fortiden, det livet han legger bak seg, med trekk fra 1890-årenes dekadanse. Kanskje er knyttneven også et symbol på det sinnet han føler over den nye tiden, og kanskje representerer den også den litteraturen han legger fra seg. Sagen hans representerer den nye tiden, og den han forsøker å bli. I motsetning til pipen har den en praktisk funksjon, den skal forenkle, og gjøre det mulig å felle trær på en større, industriell, skala. Likevel, til tross for at saken virker lovende, blir det ingen suksess. Han er ikke i stand til å gjøre den ferdig, og

oppgir hele prosjektet. «The saw, symbol of his new identity, is in pieces, scattered between country and city and as unusable as Knut feels himself to be» (Norseng 169).

4.3 Vandrerbøkernes egenart

Olaf Øyslebø skriver ikke mye om vandrerbøkene i sin Hamsun-studie fra 1964, men det han skriver er absolutt av verdi, til tross for at han ikke helt evner å gripe bøkernes egenart. Han skriver at vi i «vandrertilogien» finner «hele tre dominerende stiltendenser: De tidligere lyriske stemninger, den samtidige harselas og folkelivskomikk, og den kommende sosiale epikk. Grovt sortert kan en si at de tre tendensene dominerer suksessivt de tre bindene» (Øyslebø 7). Vandrerbøkene bærer altså i seg den dominerende stiltendensen fra den perioden som gikk forut for denne overgangsperioden, med de lyriske stemningene vi særlig finner i *Pan* og *Victoria*. Men den bærer også i seg folkelivsfarsen, den folkelige humoren som særlig kommer til uttrykk i de bøkene som ble skrevet innimellom vandrerbøkene; *Sværmeren*, *Benoni*, og *Rosa*. I tillegg til disse stiltendensene peker vandrerbøkene også fremover, mot de store, realistiske, kulturkritiske romanene.

Og disse tre tendensene dominerer altså suksessivt de tre bindene. *Under høststjernen* er sterkt preget av lyriske naturskildringer, «og forskjellen fra ‘Pan’ og ‘Victoria’ er vesentligst den at tonen er elegisk dempet – sordinen satt på» (Øyslebø 241). Det er mye av den samme stemningen rundt kjærligheten og naturen, men den inneholder også en del komikk, særlig i den perioden han vandrer og arbeider sammen med Lars Falkenberg. Og, som jeg var inne på i forrige kapittel, er det ikke til å komme unna at vi har å gjøre med en tydelig samfunnskritisk fortelling. I de neste to bøkene er hovedvekten skiftet, med mange humoristiske folkelivsskildringer i *En vandrer spiller med sordin*, og en «krass realisme og sosial agitasjon» (Øyslebø 241) som preger *Den siste glæde*.

På denne måten brytes det hele tre stilarter i overgangsperioden: Dels fortsetter den lyriske, dels begynner den nyrealistiske, og endelig har vi det egenartede for perioden selv, nemlig folkelivsfarsen, representert ved: «Sværmeren» og «Benoni», videre det meste av «Rosa» og store deler av de to siste bindene i trilogien. (Øyslebø 241-242)

I følge Øyslebø er det altså «folkelivsfarsen» som utgjør det egenartede for overgangsperioden, men jeg vil påstå at dette bare er ett av flere karakteristiske kjennetegn ved perioden.

Fordi Øyslebø anser folkelivsfarsen for å være det egenartede ved perioden, så velger han også å diskutere nettopp folkelivsfarsens karakter og betydning når han tar for seg dette trinnet i Hamsuns kunstneriske utvikling. At folkelivsfarsen er det «nye» i denne perioden er en ting, og ettersom Øyslebø behandler de andre stiltendensene i forbindelse med de periodene som preges sterkest av disse, kan det forsvares at han tar for seg folkelivsfarsen i forbindelse med overgangsfasen. At denne stiltendensen er «det egenartede for perioden», blir derimot en forenkling av det som kanskje er den mest komplekse perioden i Hamsuns forfatterskap.

Sværmere, *Benoni* og *Rosa* er sterkt preget av folkelivsfarsen, og i dem kan man kanskje hevde at den utgjør det dominerende trekket. Den er tilstede i alle tre vandrerbøkene også, men ikke i noen av dem er den i nærheten av å være det i samme grad som i de andre tre bøkene. Noe av grunnen til dette ligger i distansen til det fortalte. I denne perioden forsøker Hamsun å etablere et friere forhold til sine karakterer, og i de tre folkelivsfarse-romanene er frigjøringen et faktum. Distanse mellom leser og jeg-personen i *Under høststjernen* er derimot minimal, mens distansen til resten av karakterene er betraktelig større. Hele handlingen gjenfortelles av en tilsynelatende uvitende fortellerstemme, med alle de misforståelser og subjektive beskrivelser det medfører.

I tillegg til folkelivsfarsen, som Øyslebø trekker fram, er det jo nettopp det kjennetegnende ved disse bøkene at de *både* viderefører så mye av det som kjennetegner de tidligere bøkene, og foregriper det som blir den nye normen i forfatterskapet. I Knut Pedersen lever «Andreas Tangen», Nagel, Johannes, og kanskje sterkest av alle, Glahn, men også Isak, både Edevart og August, og Abel. Det skulle også bare mangle, ettersom de alle er «hans» oppfinnelser. Han er både nervemenneske og stødig arbeidskar, erobrer og håpløst forelsket, intellektuell og mystiker, teknisk talent og kunstner, bonde og vandrer, alt på en gang. Knut Pedersen bærer i seg mer av Hamsun enn noen annen Hamsun-karakter, og aller mest i *Under høststjernen*.

Dette er sannsynligvis også grunnen til at denne fortellingen er så konfliktpreget. Konfliktene i jeg-personens indre, dragningene mellom natur og kultur, by og land, og så videre, er sterkere her enn i noen annen Hamsun-fortelling. Det er særlig konflikten mellom ro og uro som går igjen i motsetningene her, mellom ensomhet og fellesskap, tradisjon og framskritt, og mellom vandring og forpliktelse. Som bakgrunn og forklaring for denne konflikten, ligger det konkrete, fysiske betingelser, både på samfunnsplan og personlig.

I kapittel 2 var jeg inne på hvordan ambivalens-begrepet utgjorde Trygve Braatøys nøkkel til forfatteren og forfatterskapet. Han påstår riktignok ikke at ambivalens er noe unikt for vandrerbøkene, men på en annen side har han, som en av få, valgt å lese disse bøkene, og gjør det nettopp i lys av dette begrepet. Ifølge Braatøy tar jo ambivalens-begrepet nettopp sikte på motsetningene i menneskesinnet, og kan sånn sett brukes synonymt med «konflikt».

Atle Kittangs tanke om at ironien er det stilistiske særtrekket ved vandrerbøkene, og Mary Kay Norseng sin oppfatning av den påfallende vagheten som disse bøkene inngangsport, er begge i overensstemmelse med tanken om at det er det ambivalente, det konfliktfylte og mangesidige, som kjennetegner disse bøkene. Ved fortellerstemmens ustanselige undergraving av egne påstander oppstår det en usikkerhet ved lesningen av teksten. Jeg-personens konfliktfylte forhold til seg selv, til sin egen identitet, og til de motiver som driver ham, formidles til leseren gjennom denne ironiske bevegelsen. Sammen med de vage beskrivelsene av settingen, og måten både plottet og karakterene beskrives av en subjektiv og inkonsekvent jeg-forteller på, som attpåtil er like mye tilskuer som han er deltaker, fører dette til en lesning hvor det blir vanskelig å holde fast noen av de verdiene som presenteres gjennom fortellingen. Det er nettopp den store variasjonen og kompleksiteten i disse bøkene, og den særegne måten dette presenteres for leseren på, som utgjør deres egenart.

4.4 En utvikling

Allerede i *Sult* finner vi en form for samfunnskritikk, men gjennom de neste to store mesterverkene, *Mysterier* og *Pan*, skjer det mye med forfatterens plassering i forhold til samfunnet. I sin artikkel «Hamsun og naturen» undersøker Henning Wærp utviklingen i Hamsuns forhold til naturen, først ved å se på hvordan de tre romanene *Sult*, *Mysterier* og *Pan* utgjør «tre posisjoner i en utforskning av individets plassering i spenningsfeltet kultur–natur» ('Hamsun og naturen'). *Sult* er den moderne storbyromanen, *Mysterier* er småbyromanen, og i *Pan* forflytter løytnant Glahn seg fra storbyen til et lite handelssted, og videre ut i naturen derfra. Det skjer en «bevegelse fra sentrum og utover: storbyen – småbyen – det landlige Norge» (Wærp, 'Hamsun og naturen').

I denne posisjoneringen ligger det altså en indirekte sivilisasjonskritikk, som jeg var inne på i forrige kapittel, men på dette tidspunktet er den enda på et tidlig stadium. Etter *Victoria*, som utkom i 1898, går Hamsun inn i den tidlige delen av det vi kaller overgangsfasen i

forfatterskapet hans. Jeg vil, i grove trekk, forsøke å demonstrere hvordan posisjoneringen forsetter å utvikle seg i denne fasen. Gjennom artikler og foredrag vil man nok kunne få et annet bilde av situasjonen, men her ønsker jeg bare å forholde meg til Hamsuns posisjonering, slik den kommer til uttrykk gjennom den skjønnlitterære delen av forfatterskapet.

Wærp mener at det går en linje fra *Pan* til *Markens grøde*, fra den rene naturgleden til noe som kan minne om en hyllest til jordbruket. Denne linjen er det mulig å argumentere for at går via vandrerbøkene. Der hvor *Pan* slutter tar *Under høststjernen* tråden opp igjen. Glahns siste ord; «For jeg hører skogene og ensomheten til» (Hamsun, Pan 410), får gjenlyd i Knut Pedersens begrunnelse for sin flukt: «fordi det igjen kaldte på mig fra landet og ensomheten hvor jeg er fra» (Hamsun, høststjernen 315).

Den vitalistiske kjærligheten til naturen som slår rot i *Pan* og utvikler seg til en uvilje mot byen, eller vokser parallelt med den, vokser og blir klarere gjennom vandrerbøkene. Det som i *Under høststjernen* er nok et forsøk på å flykte fra storbyen, og som mislykkes til slutt, har i *Den sidste Glæde* modnet og fått et større alvor, nok alvor til å bli regnet av noen som den første av Hamsuns sivilisasjonskritiske romaner. Mellom utgivelsen av *Den siste glæde* i 1912, og *Markens grøde* i 1917, kan det virke som om forfatteren har kommet til, om ikke en forsoning med tingenes tilstand, så en slags «kur» mot sivilisasjonens sykdommer.

Gjennom vandrerbøkene skjer det en gradvis utvikling, fra bok til bok, hvor vi kan merke at vandrerens blir eldre, at uroen avtar noe, og at besluttsomheten og bevisstheten tiltar. Sivilisasjonskritikken konkretiseres, og den uroen som fører til jeg-personens tilbakevending til byen i slutten av *Under høststjernen*, er tydelig temmet når vi kommer til *Den siste glæde*. I denne tredje av vandrerbøkene er det ikke et famlende, halvhjertet forsøk på å komme seg vekk, men et mye mer bevisst prosjekt. Denne gangen er det ikke en flukt, «men når ikke skogene kommer til mig må jeg gå til dem. Slik er det» (Hamsun, Den siste. 8). Det er en forteller som kjenner seg selv bedre enn han gjorde i *Under høststjernen*, og han har ikke gått inn i skogene fordi det kalte på ham, men fordi han kjente behovet i seg selv. Det som i *Under høststjernen* har noe av mystikken over seg, er i *Den siste glæde* resultatet av et bevisst valg.

Når Britt Andersen regner *Den siste glæde* som den første av Hamsuns sivilisasjonskritiske romaner, så kommer det av at hun mener å finne et fortellergrep her som ikke finnes i de tidligere romanene. Særlig i denne boka finnes det en distanse til det fortalte, og en forteller som dømmer sine karakterer. I slutten av boka henvender fortelleren seg direkte til leseren, og

refser denne. Andersen skriver at dette grepet fører til at noen av synspunktene fremstilles slik at leseren oppfordres til å sympatisere med dem, mens vi er ment å ta avstand fra andre. Mitt poeng her er å vise at det har skjedd en tydelig utvikling siden *Under høststjernen*, og at noe av denne består i at fortellerens synspunkter har modnet, og kommer tydeligere til uttrykk enn de gjorde tidligere.

I *Under høststjernen* er vandreren fortsatt så ungdommelig at han tar sine egne vandringar alvorlig. Han forsøker i alle fall å gi et inntrykk av dette, men om han tror på seg selv er en annen sak. Den empiriske forfatteren er mer bevisst, og derav oppstår den ironien som til stadighet undergraver alvorret. Men også jeg-personen synes å ha gjennomskuet seg selv, og innsett hvilke motiver som faktisk drev ham ut av byen. I bokens siste setning gjør han det tydelig at han ikke lenger tror på sin opprinnelige påstand om at han flyktet fra alt sammen fordi det kalte på ham. I alle fall har han innsett at det ikke var dette kallet alene som virket i ham.

I *Den siste glæde* finner vi ikke det samme selvbedraget. «Slik er det», skriver han, og forsøker ikke å gjøre mer vesen ut av det. Etter å ha gjennomskuet seg selv tilstrekkelig mange ganger blir man gjerne mindre høytidelig i sine uttalelser, og mer spøkefull om sine hensikter. Og det er med en god porsjon humor at fortelleren i *Den siste glæde* uttaler seg om sin siste vandring:

Nietzsche vilde nok ha talt sålunde: Det siste ord jeg sa til menneskene fik jeg medhold i, menneskene nikket. Men dette blev mit siste ord, jeg gik ind i skogene. For da forstod jeg at jeg enten hadde sagt noget uærligt eller noget dumt . . .

Jeg uttalte mig ikke i den retning, men gik bare ind i skogene. (Hamsun 7)

Det som i *Under høststjernen* bare var en vanskelig definerbar ironi, har her fått et snev av satire. For han uttaler seg jo nettopp i den retning, og gjør litt vesen av det, men påstår allerede i neste setning at han ikke har gjort det. Mens vi i *Under høststjernen* har litt vansker med å gjennomskue ironien, er vi her med på spøken, og derfor er det også en større grad av oppriktighet.

I *Under høststjernen* blir det ikke sagt et ord om noen forfattergjerning, noen søken etter inspirasjon, og jeg-personen har kanskje heller ikke enda gjennomskuet sine egentlige motiver. Men, som jeg var ikke på i et tidligere kapittel, så er det naturlig å anta visse ting om fortelleren, og her har vi god grunn til å anta at han er ment å være en framstilling av forfatteren. I *En vandrer spiller med sordin* innrømmer jeg-personen å være et skrivende

menneske, og den tenkte forfatteren av boka, men han skriver om hendelsene som om de bare var noe som tilfeldigvis skjedde ham. I *Den siste glæde* er han åpen om sitt forfattervirke, og innrømmer at vandringen har en viss sammenheng med dette. Han tilstår å ha gått ut på vandring for å arbeide: «Jeg har søkt skogene for ensomhetens skyld og for mine store jærns skyld, jeg har nogen store jærn som ligger i mig og blir røde» (Hamsun, *Den siste*. 7). Han er ute for å tenke, og gjøre store jern røde. Det blir riktignok ikke til mye, bare noen barnevers, om vi da ser bort i fra den fortellingen han forteller oss alt dette i, men det er det kanskje ingen grunn til å gjøre.

De karakterene som stilles i det beste lyset i vandrerbøkene er Nils, som er blitt dreng på Øvrebø i *En vandrer spiller med sordin*, og Nikolai, den unge snekkeren som blir bonde i *Den siste glæde*. De er begge fornuftige, hardtarbeidende og beskjedne unge menn, som ikke lider av den samme uroen som jeg-personen. Særlig Nikolai er seig og sindig, og alt det som jeg-personen i *Under høststjernen* forsøker å utgi seg for å være når han går inn i rollen som arbeidskar. Jeg-fortelleren sympatiserer med disse karakterene i mye større grad enn han gjør med de andre, og delvis identifiserer han seg selv med dem, men kunne aldri tatt deres roller.

Og nettopp heri ligger en av de avgjørende betingelsene for tilblivelsen av *Markens grøde*, nemlig fortellerposisjonen. I kapittel 2 var vi inne på dette spillet med det selvbiografiske, som er så typisk for Hamsuns førstepersonfortellinger. *Markens grøde* er en bok som Hamsun neppe kunne skrevet i førsteperson, nettopp fordi Isak, romanens helt, ikke plages av de nervøse svingningene, og den enorme dragningen mellom natur og kultur, som Hamsuns jeg-fortellere gjerne gjør. Han er mer en Nikolai enn en Hamsun, og Isak er på mange måter den sammensetningen av kvaliteter som etter hvert utgjør Hamsuns idealhelt, den stansede vandreren. Ikke på samme måte som Nagel er det i *Mysterier*, men med livslysten i behold. Dessuten er Isak i stand til å leve det livet Hamsun selv aldri klarte å finne roen til, men drømte om gjennom store deler av sitt voksne liv. Hele denne utviklingen gjennom vandrerbøkene, modningsprosessen, både hos den empiriske forfatteren og hos jeg-fortelleren, går i retning av en dypere selvinnsikt, en større ro, og en vending bort fra det personlige indre og mot den ytre verden. Han går den moderne sivilisasjon i møte, velreflektert og sikker på egne synspunkter.

Wærp skriver i en annen tekst, «Lengselen etter et enklere liv. Knut Hamsuns roman *Ringens sluttet* (1936) i et økokritisk lys», om hvor han ser utviklingen fra *Sult* til *Ringens sluttet* som en lengsel etter et enklere liv. Abel, som er hovedskikkelsen i Hamsuns siste roman, *Ringens*

sluttet, vil i så fall befinne seg på et enda senere nivå, mer primitiv, og distansert fra det moderne, kapitalistiske samfunnet. Wærp oppsummerer Abels prosjekt slik: «det å klare seg med lite; det å kunne unnvære» ('Lengselen etter'. 10), som igjen leder oss tilbake til Thoreau. Abel ser ikke sitt liv som et fall, men som en modning, og hans lykke ligger i et enkelt liv, aldeles i tråd med Thoreaus prosjekt, som jeg skisserte i forrige kapittel. Han avslutter med å lese Abel som *Sult*-heltens- og Hamsuns egen motsetning. Abels livsbane er stikk i strid med deres, og med den levemåten samfunnet legger opp til, «I dette er Abel mer enn noen gang en utfordring for oss» (Wærp, 'Lengselen etter'. 23).

4.5 Overgang – en oppsummerende konklusjon

Rent biografisk befinner Knut Hamsun seg i en overgangsfase i den perioden han arbeider med vandrerbøkene, på vei ut av ett ekteskap og inn i et annet. Han lykkes ikke med sitt første forsøk på å slå seg ned, de rekker knapt å flytte inn i det nybyggede huset i Drøbak før han og Bergljot separeres. Han trekkes ut mot naturen og hjemover, men heller ikke på gården på Hamarøy som han og Marie flytter til, blir ting som han hadde tenkt.

Aldersmessig befinner han seg midt i livet, i den fasen som gjerne omtales som «overgangsalderen». Det har blitt en klisje at nyskilte menn i overgangsalderen går, om ikke i barndommen, så i ungdommen igjen. I denne situasjonen befinner Hamsun seg på det tidspunktet han arbeider med vandrerbøkene, og som så mange andre menn i samme situasjon går han hen og finner seg en yngre kone, 22 år yngre. Knut Pedersen kjenner på det samme: Han hører ungdommen kalle, og legger ut på vandring.

I likhet med den empiriske forfatteren begynner Knut Pedersen å føle seg innestengt i byen, og i den forfatteridentiteten han har der. Han nærmer seg halvt hundrede år, og begynner, med en viss nostalgi, å se seg bakover. I møtet med den moderne sivilisasjon har han blitt neurasteniker, pådratt seg en uhelbredelig uro, og erfart hvordan det moderne levesettet er i stand til å slite i filler et nervemenneske som ham selv. Helbredelsen søker han i opphavet, i et rolig liv i landlige omgivelser, i praktisk og meningsfylt arbeid, og i et beskjedent og nøysomt levesett.

Ute av stand til å holde fast ved sitt opprinnelige forsett, trekker oppbruddstrangen ham videre avsted. Reisen blir i stor grad en kamp mellom et ønske om å finne helbredelse for sivilisasjonens sykdommer ved å vende tilbake til en tapt identitet, og et forsøk på å

tilfredsstillende et narsissistisk behov for selvbekreftelse. Med alderen følger ikke bare en større ro, og et nostalgisk ønske om å vende tilbake til opphavet, men også en stagnasjons- og forfallsangst. Særlig det erotiske engasjementet kan leses som en fornektelse av den truende impotens, både i seksuell forstand, og som kreativ kraft.

Utviklingen gjennom trilogien viser hvordan jeg-personen, til tross for at det i *Under høststjernen* kan se ut som om han ender opp der hvor han begynte, gjennomgår en overgangsfase. Alderen og neurastenien krever forandring, og selv om han trassig motsetter seg naturens orden, er det ikke til å unngå at han blir eldre. Om uroen ikke forsvinner så avtar den noe, og jeg-personens bevissthet ovenfor den øker. Han blir også mer bevisst på sitt forhold til samfunnet rundt seg, og til sitt eget livserhverv.

Også som forfatter er Knut Hamsun i ferd med å gjennomgå en utvikling, en overgang. I denne fasen begynner Hamsun å vende seg utover, fra den innadrettede psykologiske diktningen som preget 1890-årene, mot den mer politiske, sivilisasjonskritiske diktningen som kom til å prege den senere delen av forfatterskapet. I tillegg til å undersøke og beskrive det ubevisste sjeleliv, begynner den aldrende dikteren å føle et behov for å kommentere samfunnet.

De store forandringene som finner sted i det norske samfunnet på begynnelsen av 1900-tallet, sammen med de forandringene Hamsun gjennomgår privat, skaper et behov for en ny måte å skrive på. Alle disse forandringene må nødvendigvis forplante seg i teksten, når forfatteren har som mål å skrive om «tilfælder», «mere svarende til det Sindsliv, som modne Mennesker i Nutiden lever» (Hamsun, Artikler 61).

Stilistisk tar han med seg de lyriske stemningene som preget det tidlige forfatterskapet, utvikler en viss distanse til det han skriver, gjennom satire og ironi, og nærmer seg en form for sosial epikk. Han blir samfunnskritiker, men han gjør det ved å se samfunnet gjennom øynene til en som har blitt neurasteniker i møte med det. Til dette utvikler han en ny måte å skrive på, en fundamentalt ironisk fremstillingsmåte som bidrar til å forsterke det mangefasetterte uttrykket som kommer av den store stilistiske variasjonen. Med denne fremstillingsmåten blir forfatteren i stand til å overføre noe av den ambivalensen som preger jeg-personen, til leseren. Dette stilistiske mangfoldet, og de sterke konfliktene i jeg-personens indre, fremstilt gjennom en fortellerstemme som stadig undergraver sine egne påstander, skaper en vaghet som gjør det vanskelig å finne holdepunkter i teksten.

Det er mye takket være den stilistiske og tematiske utviklingen i denne perioden, at det har blitt naturlig å betegnet disse bøkene som overgangsverker. Det er nokså tydelig at forfatteren har forsøkt å finne en måte å fortelle mer på, en måte som gjør det mulig å beholde det han allerede har, men samtidig formidle en ny sivilisasjonskritikk. Resultatet blir noen tekster som ikke tydelig blir noen av delene, men en litt forvirrende kombinasjon. Det blir en kunstners selvframstillende fortelling om egen utvikling, som menneske og som forfatter, i en konfliktfylt og desillusjonerende overgangsfase. I dette perspektivet gir det mening å lese boka som en kunstnerroman, som fortellingen om en ømfintlig og angstfylt kunstnernatures utvikling i møte med det moderne samfunn.¹²

Som jeg har vært inne på tidligere, kan disse bøkene leses som et oppgjør med Hamsuns egen forfatteridentitet. Det vanskelige privatlivet, de store samfunnsmessige forandringene, forsterket av den aldersmessige overgangen, provoserer sammen fram behovet for et oppgjør. Men et slikt oppgjør er ikke gjort i en håndvending. Samtidig som man trekkes framover vil det alltid være noe som holder en tilbake, en angst i møte med friheten og mulighetene. Vandreren er framme ved overgangen, nå må han ut og gå.

Det særegne ved overgangen er at den er en tilstand som verken er utgangspunktet eller målet, men noe imellom, noe som både er det ene og det andre, men samtidig ingen av delene. En overgang innebærer det å gå over til noe annet, den er et mellomstadium, en kortvarig, forbigående tilstand. Den er, per definisjon, en bevegelse, en forandring eller utvikling, og nettopp en *overgang*. Og det er altså som uttrykk for en overgang jeg mener at vandrerbøkene kommer til sin rett.

Disse bøkernes egenart gjør dem i stand til å uttrykke den konfliktfylte overgangstilstanden på en måte som Hamsun-resepsjonen hittil ikke har evnet å verdsette. Det er som overgangsverker de har blitt neglisjert og undervurdert, men det er nettopp som overgangsverker at de har funnet sin forse. Det er først når disse vage tekstene får lov til å komme til orde på deres egne premisser at de blir karakteristiske, og får en verdi utover å ha vært fødehjelp for Hamsuns episke romaner.

¹² Jf. Roberta Serets utforskning av denne (under)genren.

Litteratur

Andersen, Britt. Ubehaget ved det moderne: Kjønn og biopolitikk i Hamsuns kulturkritiske romaner. Trondheim: Tapir, 2011.

Arntzen, Even. «Hamsuns vandrere». Even Arntzen, red., Uro: Knut Hamsun og det rastløse menneske. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2010. 19-24.

Boasson, Frode Lerum. «På vei hjem? Om reises funksjon i Knut Hamsuns forfatterskap». Even Arntzen, Nils M. Knutsen og Henning Howlid Wærp, red., Hamsun i Vesterålen 2012. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2012. 255-269.

Braatøy, Trygve. Livets sirkel: Bidrag til analyse av Knut Hamsuns diktning. Oslo: Cappelen, 1954.

Brynildsen, Aasmund. Svermeren og hans demon: Fire essays om Knut Hamsun 1952-1972. Oslo: Andresen & Butenschøn, 2009.

Dingstad, Ståle. De litterære strategier: En studie i Knut Hamsuns realisme. Dr.avh. Univ. i Oslo, 2001. Oslo: Univ. i Oslo, 2001.

Gimnes, Steinar. Sjølvsbiografier: Skrift, fiksjon og liv. Oslo: Samlaget, 1998.

Girard, René. «The mimetic desire». April, mai 2000. Cottet. 12. mai 2014
<<http://www.cottet.org/girard/desir1.en.htm>>.

Haaland, Arild. Hamsun: Spenninger og slør. Oslo: Universitetsforlaget, 1987.

Hagen, Erik Bjerck. «Vandrerbøkene, Benoni og Rosa». Den litterære Hamsun. Red. Ståle Dingstad, Bergen: Fagbokforlaget, 2005. 159-180.

Hamsun, Knut. Under høststjernen: En vandrers fortælling. Kristiania: Gyldendalske, 1906.

Hamsun, Knut. Artikler. Utv. ved Francis Bull. Oslo: Gyldendal, 1939.

Hamsun, Knut. Pan: i Samlede verker. Bind 2. 5. utg. Oslo: Gyldendal, 1954.

Hamsun, Knut. Den siste glæde: i Samlede verker. Bind 7. 5. utg. Oslo: Gyldendal, 1955.

- Hamsun, Knut. En vandrer spiller med sordin: i Samlede verker. Bind 5. 5. utg. Oslo: Gyldendal, 1955.
- Hamsun, Knut. Kratskog: i Samlede verker. Bind 4. 5. utg. Oslo: Gyldendal, 1955.
- Hamsun, Knut. Under høststjernen: i Samlede verker. Bind 4. 5. utg. Oslo: Gyldendal, 1955.
- Hamsun, Knut. Knut Hamsuns brev: 1879-1895. Utgitt av Harald S. Næss, Oslo: Gyldendal, 1994.
- Hovmand, Peter. Knut Hamsuns oprør: Hamsun, Nietzsche og oprøret mod det moderne samfund. København: Patagonien, 2013.
- Kierkegaard, Søren. Begrebet angst. 2014. Søren Kierkegaards Skrifter. 12. mai 2014. <<http://sks.dk/BA/txt.xml>>.
- Kittang, Atle. Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet. 2. utg. Oslo: Gyldendal, 1996.
- Kolloen, Ingar Sletten. Hamsun: Svermeren. Oslo: Gyldendal, 2003.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. Litteraturvitenskapelig leksikon. 2. utg. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007.
- Melberg, Arne. Selvskrevet: Om selvframstilling i litteraturen. Overs. Ingebrigt Hetland. Oslo: Spartacus, 2007.
- Nettum, Rolf Nyboe. Konflikt og visjon: Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912. Dr.avh. Univ. i Oslo, 1970. Oslo: Gyldendal, 1970.
- Norseng, Mary Kay. «The Startling Vagueness of Knut Pedersen (From an American Point of View)». Edda: Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 79. (1979): 157-173.
- Rees, Ellen. «Hamsun's Problematic 'I': The Wanderer Trilogy as Performative Biographism». Knut Hamsun: Transgression and Worlding. Red. Ståle Dingstad, Ylva Frøjd, Elisabeth Oxfeldt, og Ellen Rees, Trondheim: Tapir, 2011. 65-83.
- Seret, Roberta. Voyage into creativity: The modern künstlerroman. New York: Peter Lang, 1992.

- Skagen, Axel. «'Den aldrende vandrers vei mot resignasjon': bidrag til analyse av Knut Hamsuns 'vandrertilogi'». Hovedoppg. Univ. i Oslo, 1966.
- Thoreau, Henry David. Walden: Livet i skogene. Overs. Andreas Eriksen. Oslo: Pax, 2007.
- Wærp, Henning Howlid. «Hamsun og naturen». 2008-2011. Hamsunsenteret. 11. mai 2014
<<http://hamsunsenteret.no/no/component/author/page/100-hamsun-og-naturen>>.
- Wærp, Henning Howlid. «Lengselen etter et enklere liv. Knut Hamsuns roman Ringen sluttet (1936) i et økokritisk lys». Even Arntzen, Nils M. Knutsen og Henning Howlid Wærp, red., Hamsun i Vesterålen 2012. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2012. 9-24.
- Østerud, Erik. «Hamsun: Navnets og navngivningens mythos. Anonymitet og berømmelse». Even Arntzen, red., Knut Hamsun og 1890-tallet. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2002. 79-102.
- Øyslebø, Olaf. Hamsun gjennom stilen: En studie i kunstnerisk utvikling. Dr.avh. Univ. i Oslo, 1964. Oslo: Gyldendal, 1964.
- «Hamsuns takketale ved nobelmiddagen 1920». 2008-2011. Hamsunsenteret. 11. mai 2014
<<http://hamsunsenteret.no/no/knut-hamsun/nobelprisen/hamsuns-takketale-ved-nobelmiddagen>>.
- «Knut Hamsun: Under høststjernen». Aftenposten 27.11.1906. 2012. Nasjonalbiblioteket. 12. mai 2014.
<<http://www.nb.no/nbsok/nb/d26e21e062526824838e6b19c3b0d0c5?index=6>>.
- «Knut Hamsun: Under høststjernen. En vandrers fortælling». Stavanger Aftenblad 11.12.1906. 2012. Nasjonalbiblioteket. 12. mai 2014.
<<http://www.nb.no/nbsok/nb/cc78a611589311148a3266f0b177a7bc?index=54>>.

