



Uio • Universitetet i Oslo

## Hamsun som mytologist

*Helten, Bastarden og Narren I Æventyrland*

Lars Slåen Heyerdahl

4390 Masteroppgåve i nordisk litteratur (60 studiepoeng)

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Universitetet i Oslo

Våren 2021

Rettleiar: Elisabeth Oxfeldt

## Innhold

SAMANDRAG.....	3
FØREORD .....	4
<b>1. INNLEIING: presentasjon av prosjektet og problemstilling .....</b>	<b>5</b>
<b>2. DET TEORETISKE LANDSKAPET – eg’et, oss’et, dei’et, alt’et .....</b>	<b>9</b>
<b>3. TEORI SOM MYTOLOGI .....</b>	<b>13</b>
<b>3.1 Roland Barthes og borgarskapsmyten .....</b>	<b>13</b>
3.1.1. Definisjonar.....	13
3.1.2 Borgarskapsmyten.....	15
<b>3.2 Reiselitteratur .....</b>	<b>17</b>
<b>3.3 Edward Said og orientalismen .....</b>	<b>18</b>
<b>3.4 Distinksjonen: klasse, kapital og habitus som grunnlag for mytane .....</b>	<b>21</b>
3.4.1 Bourdieu og distinksjonen .....	21
3.4.2 Distinksjonen av Hamsun og skiftet av habitus .....	23
<b>3.6 Lått som stengsel og forløysande kraft .....</b>	<b>27</b>
<b>4. HAMSUN SOM MYTOLOG OG MYTOLOGIST .....</b>	<b>30</b>
<b>4.1 Borgarskapsmyten og dei retoriske formane.....</b>	<b>30</b>
<b>4.2 Sjanger og å skrive seg sjølv .....</b>	<b>32</b>
4.2.1 Sjanger som mytologi.....	32
4.2.2 Å skrive seg sjølv – iscenesetjing.....	36
<b>4.3 Mytologisten Hamsun .....</b>	<b>40</b>
4.3.1 Skodespelet, fjella og idealet: drøymt og opplevd i Kaukasus.....	40
4.3.2 Kjærleik, ekteskap og reisefølget.....	48
4.3.3 Forfattaren på ferie og Hamsun på reise.....	53
4.3.4 Menneskefamilien, universalismen og språktrøbbel.....	61
4.3.5 Borgarskapet blant dei svarte og Hamsun blant dei andre .....	68
4.3.6 Borgarskapets univers og Hamsuns univers: Litteraturens triumf! .....	82
4.3.7 Narren på eventyr.....	88
<b>5. KONKLUSJON .....</b>	<b>99</b>
<b>LITTERATURLISTE.....</b>	<b>102</b>

## SAMANDRAG

I denne avhandlinga freistar eg å sjå Knut Hamsun og reiseskildringa hans *I Æventyrland* i eit nytt ljós: med utgangspunkt i Roland Barthes' *Mythologies* og korleis han der analyserer og definerer borgarskapsmyten. Ved å sjå både reiseskildringa og teoriar knytt til reiselitteratur, orientalisme og lått skal eg utforske klassemedvettet hjå Knut Hamsun og hans litterære konstruksjon i reiseskildringa si, der fakta møter fiksjon og sanninga møter lygna. Slik borgarskapsmyten av Barthes er skildra som ein brytekamp, slik er òg reiseskildringa til Hamsun ein brytekamp: det er tre Hamsun'ar som møter mytane og mytologien som den akseptierende, kritiske og dynamiske mytologisten, som i møte med Det Andre, i framstillinga av seg sjølv, i tilhøvet til reisefølgjet og handsaminga av forma for tekst og reise, ender i ein real brytekamp med kvarandre.

Ved å sjå på reiseskildringa som ein brytekamp, ser eg òg på reiseskildringa som ei samling mytar der forteljaren freistar å skape mytar gjennom sine tre roller undervegs: «Helten», Bastarden og Narren. «Helten» hiv seg hovudstups og akseptierende inn i mytane og møter fare og sensasjon på paradisk vis, Bastarden stiller med ein fot i arbeidarklassa og ein fot i borgarskapet og stiller seg kritisk til den forvrenginga borgarskapsmyten står for medan Narren både latteleggjer seg sjølv, borgarskapet og blir korrigert og gjort til narr av reisefølgjet sitt – denne representanten for borgarskapet, og slik har eit dynamisk tilhøve til mytologien gjennom sitt doble klassemedvett. Det er fasade, skodespel, teater, gestar og gjøgleri i det som kan minne om ein sosial maskerade der verda er snudd på hovudet, og forteljaren gjennom sitt froskeperspektiv rettar kritikken sin mot borgarskapet.

Ved å sjå på teoriene til Edward Said kring orientalisme og Aust-Vest-dikotomien som ein eigen myte i borgarskapsmytologien, ser vi korleis denne reiseskildringa er noko meir enn berre eit reint orientalistisk verk, det handlar like mykje om ein klassesdikotomi mellom arbeidarklassa og borgarskapet – med utgangspunkt i det norske samfunnet Knut Hamsun levde kring førre hundreårsskifte. Slik får denne avhandlinga ein sosiologisk innfallsvinkel, så vel som ein lingvistisk, i det som er ein fransk teoricoctail der Roland Barthes og Pierre Bourdieu analyserer det franske klassesamfunnet, og Edward Said, Henri Bergson og Mikhail Bakhtin byggjer sine teoriar kring orientalisme og lått på fransk kultur og litteratur.

## FØREORD

Eg valde tidenes år til å kombinere masterskriving med full jobb og ein eittåring i hus. Nedstenging her og raudt nivå der, dobbelt opp med arbeid, snørr og karantene: det har vore akkurat så lite føreseieleg og vanskeleg som det skal vera når ein har med Knut Hamsun å gjera. På den andre sida har eg ikkje akkurat gått glipp av noko der eg kvar kveld og kvar gong eg har hatt eit snev av fri, har måtte sitje med denne masteren. Så her brest det sjølv om det ber.

Når det er sagt, så har eg fått mi dose hjelp for å kunne skrive likevel, i tillegg til god rettleiing og masse støtte frå Elisabeth Oxfeldt, som har kome med veldig gode tilbakemeldingar og kommentarar undervegs, og som imponerer ved å pløye gjennom Roland Barthes på ei veke. Det er da eg forstår at eg ikkje er nokon akademikar. Elles har mor mi stilt opp som barnevakt, sambuaren min har overlevd (håper eg) dei hamsunske humørsvingingane mine og lite tid i lag, sonen min er stort sett støtt blid og energisk, avdelingsleiaren min på arbeid gjer alt i si makt for at eg skal få høvet til å overleva arbeidsmengda, elevane mine har òg synt forståing for at eg ikkje alltid får ting til å gå opp, og ein god kollega stiller opp som korrekturlesar. – i tillegg til å vera så blide og energiske heile tida. Så takk til Elisabeth, mor, Stine, Sverre, Herdis, Kurt og 3DADL.

Den aller største takken vil eg rette mot Knut Hamsun sjølv, for alle gledene han har skapt – som til dømes å sitje på Skultbakken, der han er fødd, og skrive om klassemedvettet hans. Det gjer noko med deg. Elles hadde eg ei minnerik reise til Georgia sjølv, der eg opplevde nokre av borgarskapsdraumane han sjølv fantaserer om i reiseskildringa si, difor fell det seg naturleg å skrive om nyss det: Hamsuns reise til Georgia, reiseskildringa *I Æventyrland* og korleis det heile eigentleg berre er ei borgarleg affære.

Alt dette lagt til side så er den største grunnen til at denne avhandlinga eksisterer, den norske haldninga til akademisk utdanning i utdanningsinstitusjonane våre, og korleis eg brått tener 90.000 meir i løpet av eit år ved å skrive ein master, trass i å bli ein dårlegare lærar. Eg skulle ynskje eg heller kunne eksportere akevitt til Georgia, men her har du i staden avhandlinga mi om Hamsuns skildring av reisa si til Kaukasus.

- Lars Slåen Heyerdahl, Gudbrandsdalen, 2021

# 1. INNLEIING: presentasjon av prosjektet og problemstilling

Denne avhandlinga skal ta føre seg Knut Hamsun si skildring av reisa gjennom Russland og Kaukasus i 1899, der reiseskildringa, *I Æventyrland: oplevet og drømt i Kaukasies* som ho fekk namnet, fyrst kom ut i 1903. Denne reisa er ein del av Hamsuns klassereise, der han gjennom ekteskapet sitt med Bergljot, som òg er med på reisa, og som spelar ei særskild viktig rolle som «reisefølge», fekk tilgang på borgarskapet sine gode, som til dømes sosial, kulturell og økonomisk kapital. Dette gjorde det mogleg for Hamsun å reise. Og som fullverdig borgarskapsmedlem så må han òg skrive om reisa. Og når du er i økonomisk uføre, så må du gje ut det du har skrive for å kunne tene pengar. Dette er alle viktige punkt, fordi innfallsvinkelen min i denne avhandlinga er korleis denne reiseskildringa kan knytast opp mot Roland Barthes sine analyser av borgarskapsmytane.

I *Mythologies* (2013, fransk original 1957) definerer Roland Barthes mytar, mytologi og borgarskapsmyten, i tillegg til å analysere ei rekkje mytar knytt til borgarskapet. Utgangspunktet for denne avhandlinga er både Barthes sine definisjonar, teoriar og analysar frå denne essaysamlinga. Her skal eg gjera ein freistnad på å sjå ikkje berre reiselitteraturen i ljøs av mytologien, men òg på korleis Hamsun skapar mytar, er seg sjølv medvett mytane ved å tilpasse og avsløre mytane, i tillegg til at eg sjølv skal analysere myteskapinga til forteljaren i reiseskildringa – som både er Hamsun sjølv og lever sitt eige liv i fiksjonen. Det er dette fleirfaldige mytelandskapet her eg kjem til å kalle klassemedvett, og målet mitt er å sjå på Hamsuns skifte av habitus og hans tilhøve til borgarskapet og sin eigen bakgrunn frå bondestanden og arbeidarklassa, og korleis han både prøver å tilpasse seg sitt nye liv i borgarskapet i tillegg til å gå til (mot)åtak på dei.

Klasseaspektet i oppgåva gjer at eg er avhengig av teori knytt til klasse, og så lenge Hamsun skriv om Orienten så må han plasserast i den orientalistiske teksttradisjonen og tekstkorpus. Fordi avhandlinga mi har eit sosiologisk preg i seg, så er ikkje den franske sosiologien Pierre Bourdieu til å koma utanom, og hans teoriar kring klasse er nyttige for å skilje dei sosiale romma frå kvarandre og plassere Hamsun, forteljaren og «reisefølget» i dei forskjellige romma. Det samfunnet Bourdieu analyserer, det franske klassesamfunnet frå 1970-talet, er ikkje direkte overførbart, men hans sjølv legg spesielt vekt på korleis hans teoriar skal overførast til andre samfunn. Hans analysar av småborgarskap og borgarskap, og Barthes sine av småborgarskapet, er difor overførbart til situasjonen til Hamsun i 1890-åra, der det norske borgarskapet på den tida spelar same rolle som det franske (små)borgarskapet gjer i teoriane eg bruker. Når orientalismen òg er nemnd, er Edward Said viktig å trekke

fram, men her skal eg leggje vekt på korleis hans teoriar faktisk er ein myte knytt til borgarskapet sjølv: for å vera orientalist må du i tillegg vera medlem av borgarskapet. Dette er særleg påfallande slik Said sjølv nyttar seg av same terminologi som Barthes gjer.<sup>1</sup> Eit spørsmål som er viktig å stille her, er korleis Hamsun er ein orientalist fordi det er ein del av mytologien.

Eit anna viktig klasseaspekt blir det å sjå på humoren i reiseskildringa, ein humor som har fleire sider. Den franske sosiologien Henri Bergson skriv i sine essay om humor at humoren er oppteken av klasse (Bergson, 1914, s. 165), og er han eg bruker til å definere det eg vil kalle den borgarlege låtten. Dette er den eine sida ved humoren i teksten, og er fyrst og fremst knytt til «reisefølget» Bergljot, og korleis ho heile tida korrigerer og avslører forteljaren i teksten. Den andre sentrale humorteorien her er Mikhail Bakhtin sine teoriar om lått, knytt til den folkelege låtten i fransk mellomalderlitteratur, det han kallar det karnevaleske. Dette er den andre sida ved humoren i teksten, og er fyrst og fremst knytt til reiseskildringa som heilskap og spesielt forteljaren, korleis han står fram som ein narr som snur verda på hovudet og nærmast er ein parodisk reisande og parodierer borgarskapet. Fordi Bakhtin skapte teoriane sine kring den folkelege låtten gjennom fransk litteratur og fransk litteratur var viktig i Said sitt tekstomfang som skapte teoriane hans om orientalismen, så blir dette ein fransk teoricocktail tufta på sosiologiske innfallsvinklar.

Fordi alle teoriane nytta er sterkt knytte til sosiologien, kjem vi ikkje utanom det biografiske aspektet ved lesnaden: vi treng Knut Hamsuns sosiale bakgrunn, hans klasseskifte og hans tilhøve til borgarskapet i tida rundt reisa og utgjevnaden av reiseskildringa som bakteppe for analysen. Til dette kjem eg til å bruke Ingar Sletten Kolloen sin omfattande biografi om Hamsun, med vekt på band 1, *Svermeren*. Hamsun hadde ikkje den borgarlege bakgrunnen mange av dei samtidige forfatarane hadde; han opplevde ei klassereise der grunnlaget for gjennombrøtet hans på 1890-talet var eit åtak på og ein kritikk av dei etablerte forfatarane frå borgarskapet. Han var i ein opprivande konflikt med kulturborgarskapet i Noreg før og under reisa han gjorde til Kaukasus og under utgjevnaden av reiseskildringa eit par år seinare, samtidig som han nyss hadde gifta seg inn i borgarskapet og fullført klassereisa si. Dette er viktig av to grunnar: den eine er fordi det er mange av referansane til det biografiske, slik det skal vera i ei skildring av ei faktisk reise, den andre er fordi dette skiftet av habitus er viktig for å forstå kvifor og korleis Hamsun tilpassar seg borgarskapet – ved å

---

<sup>1</sup> Og fordi det er eit særleg samband mellom Said og Barthes, der Said har skrive føreord til ei utgåve av *Mythologies*.

reise, ved å skrive om det og ved å avsløre, bryte og parodierte. Alt dette er med på å stadfeste at det er eit klassemedvett å finne, å finne det i ei reiseskildring attpåtil er perfekt, fordi vi skal sjå korleis denne er knytt til borgarskapet og på mange måtar er ein myte òg, som vi skal sjå i handsaminga av sjangeren og sjangertrekka.

Avhandlinga er korkje meint for å korrigere eller fornye, men heller utvide ein lesnad og forståing av dei meir dulde og mindre drøfta sider ved Hamsuns forfattarskap. Noko spekulativt vil det bli, men det er òg dei tidlegare lesnadene av både *I Æventyrland* og forfattarskapet hans elles. Denne innfallsvinkelen skal freiste å sjå kor komplisert både dette verket er i seg sjølv, men òg Hamsuns forfattarskap er generelt. Kanskje kan det òg bli eit innlegg i ordsiftet kring Hamsun som rasist, som vil aldri ser ut til å bli ferdige med.<sup>2</sup> Eg prøver faktisk å plassere rasisten Hamsun i borgarskapet og syne korleis han gjennom klassemedvettet sitt òg får orientalistiske tendensar, fordi det er forventa.

*I Æventyrland: oplevet og drømt i Kaukasien* skildrar ei reise Knut Hamsun gjorde i lag med ektefella Bergljot i 1899. Hamsun hadde fått reisestipend for å gjennomføre den tidsriktige dannelsereisa austover, og Hamsuns reisemål vart Russland og Kaukasus, Persia og Tyrkia. Boka kom altså ut fyrst fire år etter reisa, og eit av motiva for utgjevinga kan ha vore Hamsuns økonomiske problem denne tida (Kolloen, 2003, s. 222). Boka er den 18. boka han får utgjeve og den sjette sjangeren han prøver seg i. Frå seint på 1870-talet til utgjevnaden av denne boka har han vore innoom episke dikt, romanen, novella, skodespelet, artikkelen og føredraget, og nå altså reiselitteraturen. Dette verket berer både direkte og indirekte preg av alle sjangrane: han bruker trekk frå romanen, novella, artikkelen og lyrikken i forma; i innhaldet speler han veldig på det teatraliske og på sakteksten. Alle sjangrane er sterkt knytt til den borgarlege ålmenta og Hamsun har oppnådd merksemd og suksess med *Sult*, *Pan* og *Victoria* – den siste òg ein viss økonomisk suksess – men åra i forvegen av reiseskildringa har vore prega av eksperimentering og skodespel utan den heilt store suksessen. Ved å skrive reiseskildring kan det verke som om han skal prøve for borgarskapet at han kan handsame òg denne delen av språket<sup>3</sup> deira. Tilhøvet mellom fakta og fiksjon, som kjem til uttrykk i undertittelen, vil bli lagt vekt på, ikkje berre som del av sjangeren, men òg som del av mytologien.

---

<sup>2</sup> Eg er takksam for at Ståle Dingstad kom med sitt nye store verk om Hamsun som rasist medan eg skreiv denne avhandlinga, der han sat på kontoret vegg-i-vegg med rettleiaren min, Elisabeth Oxfeldt, og hadde rettleiing om nyss Hamsun som orientalist – men da sett på som del av borgarskapet.

<sup>3</sup> Språk vil seinare bli definert i vid forstand og er her òg brukt som dette: språk er mytologi i form og innhald.

Motivet for sjølve reisa er derimot meir uklart. Boka vart skriven på grunnlag av dagbøker, reisa gjekk frå St.Petersburg til Batum ved Svartehavet, i noverande Georgia og daverande Russland. Hamsun og Bergljot tok tog via Moskva til Vladikaukas, kor dei fekk hesteskyss gjennom fjella og til Tifilis (Tbilisi), kor dei vidare tok tog til Baku, ein avstikkar til Batum for så å dra tilbake til Baku, og det heile skal visseleg vera «oplevet» (Kittang, 1984, s. 127). På 1800-talet er Orienten favorittreisemål for vestlege skribentar, og dei personlege opplevingane deira blir etter kvart til eit offentleg skriftemål om Orienten (Said, 2003, s. 157). Hamsun følgjer altså i fotspora til den kulturelle eliten og berer òg med seg eit prov på klassemedvett. Slik Oxfeldt syner at han kanskje er litt seint ute i orientreisa si, slik skal eg sjå teoriar kring reiselitteraturen og ta det eit steg vidare: han er nok ein sein orientalist, men kanskje er han i tillegg òg ein tidleg moderne reisande?

Eg vel berre å ta føre meg *I Æventyrland* og ikkje «oppfølgjaren» «Under halvmånen», som er eit meir polemisk orientalistisk verk. Grunnen til dette er at *I Æventyrland* er ei saleg blanding av sjangrar og innfallsvinklar til reisa, medan «Under halvmånen» er ei rein tilpassing til borgarskapsmyten og stadfestar tilpassinga hans: for å vera ein danna reisande som tilpassar seg borgarskapsmytologien så må han skrive som ein orientalist, spesielt Mariann Bjørnsen syner dette i si avhandling om båe desse reiseskildringane, korleis «Under halvmånen» fyrst og fremst er polemikk. Dette problematiserer og kompliserer han i *I Æventyrland*. I denne avhandlinga er det altså ikkje interessant å sjå på Hamsun berre som orientalist, men òg som del av mytologien i tilpassing og avsløring.

Eg har ikkje vore i stand til å finne noko særleg om klasseaspektet hjå Hamsun anna enn i ideologikritiske lesnader av verka hans eller i Ingar Sletten Kolloens biografi, som ikkje handsamar verka hans anna enn gjennom ein biografisk lesnad av dei. Men kva er tilhøvet hans til klasse? Her skal vi sjå korleis reisa og reiselitteraturen er knytt til klasse, og difor er ein fin innfallsvinkel til å sjå på tilhøve til klasse hjå Hamsun. Gjennom Barthes, Bourdieu, Said, Bergson og Bakhtin sine teoriar så skal eg difor sjå på dette klassemedvettet. Problemstillinga mi er som følgjer: *Korleis er reiseskildringa I Æventyrland ei tilpassing til og kritikk av borgarskapsmytologien, og korleis syner dette Hamsuns klassemedvett?*



## 2. DET TEORETISKE LANDSKAPET – eg’et, oss’et, dei’et, alt’et

*I Æventyrland* er ikkje av dei mest utstuderte verka til Knut Hamsun, men det byrjar å vekse i omfang etter at Atle Kittang var den fyrste til å gjera reiseskildringa til eit fullverdig medlem av Hamsuns forfattarskap i *Luft, vind, ingenting* i 1984. Boka vart heller ikkje særleg kommentert da ho kom ut i si tid, trass i gode meldingar av dei som melde boka. Det som er påfallande og generelt ved både resepsjonen i samtida og dei seinare lesnadene og vurderingane av verket, er korleis det blir lagt vekt på sjølvframstilling, sjangertrekk, identitet, orientalisme og humor. Edvard Brandes var den fyrste til å kommentere eit brot med sjangeren, i ei samtidsmelding, ved at denne ikkje var keisam; i tillegg er han observant når det gjeld sjølvframstillinga i teksten og bit seg i merke i klovneriet til forfattaren og det humoristiske ved verket (Nøstvik, 2019, s. 5). I Russland kjem det ei melding av boka etter utgjevnaden der i 1908, der fokuserer dei på dei biografiske trekka og korleis skildringa kan sjåast i ljøs av tidlegare verk med sin subjektive karakter (Ibid., s. 7). Det skal ta lang tid før verket blir kommentert særleg att, før Kittang dreg det fram i 1984. Grunnen kan vera at det er som Elisabeth Oxfeldt nemner, i sin lesnad av teksten, at Hamsun er for seint ute med orientreisa si. Når teksten uansett blir drege fram att, så er det ikkje den store endringa i kva som blir lagt vekt på; men i mellomtida har teoriane om orientalismen dukka opp og vorte eit sentralt tillegg i lesnaden av *I Æventyrland*.

Atle Kittang ser i lesnaden sin reiseskildringa i samband med vandrarbøkene til Hamsun, der eg’et står sentralt. Kittang ser verket som skjønnlitterært, men òg som eit biografisk verk der tekstens eg har eit komplisert tilhøve til fortida si (Kittang, 1984, s. 125). Kittang finn motsetnadspaar som turftene for «poetisk» harmoni, ro og likevekt på den eine sida og kvilelaus impuls til oppbrot og avspalting på den andre, og korleis forsoning blir søkt mellom desse motsetnadspara. Kittang ser dimed på verket som ein litterær konstruksjon. Desse motsetnadene ser han i samband med tekstens eg og forfattarens eg, der ironien til vandrar-eg’et blir karakterisert som ein stil nytta i vandrarbøkene som skapar spaning mellom skrift og oppleving, mellom tekstens eg og prosessen bak konstruksjonen. Han peiker òg på tittelen som skapar skilje mellom røyndom og fantasi som ikkje gjer det enkelt med ein rein biografisk lesnad – slik reiseskildringar tradisjonelt er vorte lesne (Ibid., s. 125). Ironi, tilhøvet mellom fakta og fiksjon, tekstens eg, identitet og avstand er element som går att i Kittang sin lesnad av *I Æventyrland*.

Mariann Bjørnsen tek i si avhandling frå 2007 opp både dei sjølvbiografiske aspekta, i korleis møtet med fortid, nåtid og framtid blir handsama, og korleis Hamsun skildrar reiseopplevinga ved å veksle mellom desse tre «tonalitetane», som ho kallar dei i si oppgåve. Bjørnsen tek med andre ord opp ein del av Kittang sine trådar med å sjå på ironien, stilen, sjangertrekk, det sjølvbiografiske og dette med identitet som blir skapt gjennom det pikareske, elegiske og polemiske. Ho syner korleis «forfatterens personlighet avsløres gjennom stilen» (Bjørnsen, 2007, s. 2). Det Bjørnsen gjer som ikkje Kittang gjer, er å sjå alt dette i ljøs av Det andre, det framande og Edward Saids orientalisme og postkoloniale teoriar. Dette er eit anna særtrekk ved nyare lesnader av *I Æventyrland* og «Under halvmånen»:

Saids *Orientalism* sier noe om hvordan mennesket skaper mening ut av den ubegripelige verden generelt, og tankegods herfra kan brukes som forståelsesramme for tolkning av tekster som tematiserer møtet mellom individet og folk og land i flere henseender enn møtet med det orientalske. (Ibid., s. 7)

Ho ser altså det biografiske og tilhøvet mellom sanning og fiksjon her, i ljøs av orientalismen, og set reiseskildringa inn i den orientalistiske tradisjonen. Det viktigaste ho gjer for min del, er å skilje dei to verka frå kvarandre, og sjå «Under halvmånen» som det orientalistiske pamflettet, medan *I Æventyrland* er ei meir samansett reiseskildring (Ibid., s. 21). På mange måtar definerer Bjørnsen oss'et, ved sin lesnad, der eg'et hjå Hamsun blir ein del av ein vestleg tradisjon.

Reiselitteratureksperten Elisabeth Oxfeldt, som òg er kjent for å ta føre seg orientalismen i nordisk litteratur, har skrivne nokre artiklar og kapittel om *I Æventyrland* med nyss dette som innfallsvinkel: Knut Hamsun som orientalist. I *Journeys from Scandinavia* og «The Ironic Traveler» tek ho føre seg Hamsuns reise til Orienten, både *I Æventyrland* og «Under halvmånen», og problematiserer Hamsuns tilhøve til Vesten, Austen og orientalismen. Oxfeldt tolkar verka innanfor sjangerdefinisjonane og syner gråsonene mellom fakta og fiksjon. Elles er det dei mest kjende scenene frå boka som er av interesse her: Hamsuns ridetur ut i fjella og møtet med den georgiske gjetaren, hans harem og ikkje minst da han avslører seg sjølv som ein lygnar der reisefølgjet hans avslører lygnene hans. Det er den ironiske forteljaren som møter orienten med romantikkens auge, ei mental reise like mykje som det er ei fysisk reise og korleis eg'et i teksten står i fare for å miste identiteten sin i møtet med andre kulturar. Ein av dei meir interessante kommentarane til Oxfeldt er korleis ho òg plasserer Hamsun forut si tid som forfattar, der han til tider står fram som ein postmoderne og parodisk figur (Oxfeldt, 2010, s. 59).

Identitetskrisa både i eg'et i teksten og forfattaren sjølv er ein viktig del av tolkinga, der Oxfeldt er oppteken av faremomenta i skildringa og mellom anna skriv: «The text turns into a psychological thriller [...] on his surviving an existensial and textual identity crisis», der konstruksjonen av eigen identitet som «a brave explorer versus his identity as a tourist walking in the footsteps of thousand other tourists». (Oxfeldt, 2010, s. 59). Oxfeldt legg vekt på den vestlege reisande sitt møte med «det andre» og aust-vest-dikotomien og korleis Hamsun er seint ut med si reise og difor har ein ironisk innfallsvinkel, og kommenterer faremomentet i teksten som ein del av denne identitetsbygginga hjå eg'et i møtet med dei'et.

Litteraturvitar Henning Howlid Wærp har etter kvart gjort seg til ekspert på økokritiske lesnader av Knut Hamsun, og i «*Hele livet en vandrer i naturen*» gjer han ei form for økokritisk lesnad av *I Æventyrland*. Der gjev han innsyn i det han kallar Hamsuns metode, eller «observatøren i det sosiale rommet» (Wærp, 2018, s. 65). Det er korleis Hamsun er interessert i sjølv den minste ting kring seg, det sosiale eller det fysiske, som er utgangspunktet for denne metoden, og grunnen til at eg kallar det alt'et. Det er måten Hamsun ikkje berre granskar seg sjølv, men òg alt rundt seg, om det er det psykologiske, det sosiale eller det fysiske miljøet, som er metoden hans. Som vi ser av dei tidlegare lesnadene av *I Æventyrland*, så er alle elementa av desse utforska i teksten, litt kvar for seg og litt i lag. Til saman blir det alt'et.

Hamsun er ein observatør, i psykologisk forstand ei gransking av menneske, situasjonar og sosial utveksling, hjå Wærp ser vi òg korleis Hamsun tilpassar seg og observerer dei romma han er til stades i, dei fysiske omgjevnadene, slik økokritikken fokuserer på: interaksjonen mellom menneske og omgjevnader. Observasjonane til Hamsun er ofte gjort i polemikkform, spissformulert med harseleringar; måtar som blir motteke med lått som underhaldning like fullt som seriøs samfunnsdebatt (Ibid., s. 67). Det økokritiske perspektivet tek fatt i korleis Hamsun sine forteljarar elsker lågenergisamfunn<sup>4</sup>, for der er det tid til å pirke i detaljar i observasjonane (Ibid., s. 71), og difor blir lågenergisamfunn som til dømes Austen attraktive for Hamsun. Han legg i tillegg vekt på korleis Hamsun like fullt kan vera ein sosiolog som ein diktar der han ser på Hamsun sitt froskeperspektiv.<sup>5</sup> Denne avhandlinga vil føye seg inn i dette synet på Hamsun sin metode, at han er sosiolog, og at han ser oppover i den sosiale rangstigen. I tillegg ser Wærp på den forfattarnære forteljarrøysta

---

<sup>4</sup> Lågenergisamfunn kan sjåast som naturlege og autentiske, som kontrast til dei vestlege moderne samfunna. Og slik føyer Wærp seg inn i Aust-Vest-dikotomien.

<sup>5</sup> Den norske litteraturkritikaren og -professoren Øystein Rottem kalla dette for den snudde kikkerten, så det er ikkje framandt å sjå Hamsun slik.

som set eigen autoritet på spel i møtet med det som blir framstilt (Ibid., s. 75) – noko som vil vera aktuelt i ei reiseskildring som gjev seg ut for å vera sann, men som i same stund blir avslørt for å vera ei lygn.

Det kjem fram i denne samlinga av økokritiske lesnader at Hamsun alltid reiste når han skreiv<sup>6</sup> (Ibid., s. 75), noko som gjer reiseskildringa hans til ein del av hans generelle forfattarskap både i metode, utforming og tematikk. Det heile er eit forsøk på å undersøke og forstå, ikkje berre verda, men òg seg sjølv og andre – eller alt'et. Wærp kallar Hamsun for «den oppmerksomme reisende» i kapitteltittelen sin og forsøker å syne korleis han som observatør registrerer alt, sjølv dei minste ting. Han ser på dei flyktige møta og ser dei som Hamsun sin styrke som forfattar – om det er ein situasjon, ei stemning eller ei sansing. Sjølv ikkje her kjem vi utanom orientalismen, for det blir skapt ein kontrast mellom aust og vest her òg, men det blir fyrst og fremst gjort eit forsøk på å gjera det austlege, primitive og antiintellektuelle til noko positivt. Det er «ro, verdighet og tid» (Ibid., s. 141), i eit økokritisk perspektiv alle positive eigenskapar fordi det står som kontrast til det moderne samfunnet. Ein observasjon hjå Wærp som er spesielt interessant sett med auga til denne avhandlinga, er omgrepsapparatet hans:

Til felles med magi og mytologi har orientalismebegrepet en selvstendig, selvforsterkende karakter av å være et lukket system, der ting er det de er, fordi de er det de er en gang for alle, av ontologiske årsaker. Orientalisme blir slik et statisk system, der enhver orientalsk detalj kan innordnes i systemet. (Ibid., s. 141)

Ord og omgrepsbruken peiker oss i retning av den same koplinga som eg vil gjera seinare: han ser faktisk orientalismen i ljøs av eit lukka system, slik eg skal freiste å argumentere for i gjennomgangen av teorien som myte.

Alle desse lesnadene har ein samanheng, og Wærp koplær dei på mange måtar i hop. Det er eit samband mellom Kittangs analysar av eg'et; denne subjektiviteten og desse detaljane i Hamsuns observasjon er noko Wærp tek vidare og utviklar til Hamsuns metode og strategi. Den røynelege reisa svarar for Kittang til minnet og fantasien, i ei fri sjonglering av kronologien, hendingar og tid, med essayistiske innslag om mytologi, religion, diktning og politikk, som til saman blir ein komplisert heilskap. Han ser på korleis eg'et opplever alle mellommenneskelege relasjonar som «inautentiske» (Kittang, 1984, s. 128), men med vekt på det rotlause i det moderne samfunnet og det identitetslause i eg'et og det moderne mennesket.

---

<sup>6</sup> Og kanskje omvendt, i kva grad han har tilpassa seg mytologien.

Det «inautentiske» støyter vi på i den mytologiske gjennomgangen, da det er lett å knytte det «inautentiske» til borgarskapet sin mytologi og all humbugen som er set i system ifølgje eg'et sjølv (Ibid., s. 128). Når vi i tillegg ser på Bjørnsen sin analyse av sanning og fiksjon i ljøs av orientalismen og knyter det til Oxfeldts kommentarar til den ironiske reisa som bygger sin identitet i møtet med det framande, så har vi ei kopling mellom eg'et, oss'et, dei'et og alt'et.

Denne avhandlinga vil bygge vidare på alle desse lesnadene, og vil freiste å gå enda litt vidare i Wærp sine tankar kring det sosiologiske og samfunnskritiske ved Hamsun her, og korleis han ikkje berre har eit froskeperspektiv<sup>7</sup> gjennom det litterært konstruerte eg'et i reiseskildringa, men òg gjennom sin bakgrunn som bonde og arbeidar. Innfallsvinkelen er sosiologisk med historisk-biografiske trekk, slik Bjørnsen ser på korleis «stilen avslører symptomatiske trekk ved forfatterens personlighet» (Bjørnsen, 2007, s. 1). Hjå meg vil identitet sjåast i samband med kollektiv representasjon og klassemedvett. Eg skal sjå alt'et i ljøs av Roland Barthes teoriar kring mytologi og hans analyser av borgarskapsmyten, og skal prøve å sjå identiteten, sjangeren, orientalismen, humoren, tilhøvet mellom sanning og fiksjon og tilhøvet mellom eg'et og reisefølgjet som mytar, og korleis Hamsun uttrykker klassemedvett gjennom dette.

### **3. TEORI SOM MYTOLOGI**

#### **3.1 Roland Barthes og borgarskapsmyten**

##### **3.1.1. Definisjonar**

Roland Barthes har i *Mythologies* skrive ei rekke essay der han analyserer borgarskapsmyten, i tillegg til at han der definerer mytologi og mytar. Vel vetande om at Barthes sine teoriar kjem 50 år etter Hamsun si reiseskildring, så har mytekonseptet ei historisk forankring som Hamsun her blir ein del av, difor kan teoriane likevel bli nytta på denne teksten. Barthes teoriar om det mytologiske språk handlar om mystifisering. Det er ikkje enkelt å bli heilt klok på franske sosiologar eller språkvitarar, Roland Barthes er inkje unntak. SNL skriv følgjande om Barthes og mytologiar:

Med myter mener Barthes kollektive forestillinger om kulturelle fenomener (for eksempel litteratur, pressefotografi, reklame, mote, Tour de France), som gjennom manipulering med tegn i den pågjeldende kulturen fremstår som naturlige fenomener. Hver myte utgjør et system av tegn som kan analyseres ved hjelp av semiologisk metode. (SNL, 2020)

---

<sup>7</sup> Dette froskeperspektivet vil seinare bli definert som å sjå det med perspektivet frå lågare sosiale lag.

Når det er sagt, presenterer han sjølv utforskinga si av mytologiar som ein ideologikritikk av massekulturens språk som eit sett av retoriske figurar (Barthes, 2013, s. XI). Dette kan sjåast i ljøs av korleis SNL definerer mytologi som ei fellesnemning på dei ulike mytane i ein gitt kultur (Groth, 2019) – ved Barthes kulturen som høyrer til borgarskapet. Det Barthes hovudsakleg gjer, er å analysere korleis borgarskapet tek massekulturen ut av sin opphavlege kontekst og reproduserer denne i borgarskapets bilde, og slik gjer massekulturen til ein myte høyrande til borgarskapet.

«Myter er språk» skriv Barthes (2013, s. XI). Ein må ned på ordnivå og finne tydinga av ord, men korleis ein tydar ord er avhengig av sosial og kulturell bakgrunn og kva assosiasjonar som er knytt til dei forskjellige orda. Mytar er altså i tillegg idear og kollektive førestillingar. Ei klasse har sitt språk på lik line med ein kultur. Ein myte er òg ei form for tale, måten det blir ytra på er like viktig som forståinga av ord og assosiasjonar. Det må vera ein diskurs kring myten: her er det diskursen kring klassemytologi, reiselitteratur, reisemytologi og Hamsun, i tillegg til det historiske fundamentet for alt dette (Ibid., s. 217). Denne mytiske talen blir basert på fordommane ved medvett måte å diskutere substans ut frå; her kjem «medvett» godt med i definisjonen ettersom dette medvettet er sjølv grunnlaget for heile denne avhandlinga.

Mytologi er assosiasjonssystemet og kodifisering og kategorisering av mytane, knytt til ein kultur eller sosial klasse, mytane er språket knytt til dette, men kva er da ein mytologist? Mytologisten skriv mytar, byggjer vidare på og handsamar dei eksisterande mytane; samstundes er mytologisten tvitydig: han les, avslører og analyserer mytane i tillegg (Ibid., s. 271). Mytologisten både skriv og avslører mytar. Barthes listar opp tre måtar å lesa mytar på: vi kan kalle dei den akseptierende lesar, den kritiske lesar og den dynamiske lesaren (Ibid., s. 239). Den fyrste handlar om korleis konseptet fyller forma: der byrjar du med konseptet og søker å fylle dette med forma: “This type of focusing is, for instance, that of the producer of myths, of the journalist who starts with a concept and seeks a form for it” (Ibid., s. 238). Kraftig forenkla kan vi seie at dette er den dumme som aksepterer alt. Om den andre skriv Barthes: “this type of focusing is that of the mythologist: he deciphers the myth, he understands a distortion” (Ibid., s. 239). Mytologisten finn meining i myten, definerer denne og forstår forvrenginga. Dette kan vi seie er den som ser at det er noko som ikkje stemmer og er obs på at det er ei forvrenging av verda. Den tredje er ein “type of focusing is dynamic, it consumes the myth according to the very ends built into its structures: the reader lives the myth as a story at once true and unreal” (Ibid., s. 239), der heilskapen får ei tvitydig meining

og at det handlar om ein myte. Denne er overførbar til ideologi ved at mytologisten ser korleis mytane stadfestar eller byggjer oppunder ein ideologi. I samband med denne avhandlinga skal vi sjå korleis eg opererer som nummer 3, Hamsun og forteljaren som både nummer 1, 2 og 3 og reisefølgjet som nummer 1.

Mytologi er altså eit sosialt tinga teiknsystem med tyding utover innhald, tufta på sosialt tinga kollektivt medvit (Ibid., s. 221) – kall det eit assosiasjonssystem. Teiknet har eit lydbilde og eit materiale det refererer til (signifikant) som utgjer eit omgrep eller ei meining (signifikat), der det er ein prosess som legg til utvida tyding. Denne utvida tydinga er sosialt tinga og skapar slik eit meiningsmangfald avhengig av fordommar, kollektiv representasjon og sosial tilhøyrsl. Det er eit arbitrært samband mellom signifikant og signifikat, inkje naturleg samband, der teikn får meining gjennom kontrast til andre teikn. Dette blir til slutt ein myte der omgrep og meining er knytt til materiale tufta på eit kollektivt medvett der forskjellar skapar meining i språket; men meining er òg avhengig av det kollektivt umedvitne, der det kollektive er ei sosial gruppe i eit samfunn med særreine meiningssystem i språket (Ibid., s. 223) – verdisett som avhenger av forforståing og felles bakgrunn. Slik blir borgarskapsmyten på mange måtar ein identitetsmyte, men òg ein undertrykkingsmekanisme ved at det blir skapt eit universelt assosiasjonssystem, forvrengt og teke ut av sin naturlege samanheng, tufta på borgarskapet sine kollektive førestillingar.

Ifølgje Barthes så eksisterer mytar når dei er vorte naturlege og gjennom overdriven tale har endra realiteten i sitt universelle bilete. Barthes skriv at «my claim is to live to the full the contradiction of my time, which can make sarcasm the contradiction of truth» (Ibid., s. XII), og det er slik eg må lesa og desifrere Hamsun: han er ein fornyar, er dynamisk og både lyg og tilstår lygna, han er sarkastisk, ironisk og parodisk og full av motsetnader; Hamsuns reisemytologi er ikkje naturleg lengre og blir berre ein myte gjennom sitt eige immunsystem. Korleis Hamsun tilpassar seg forma, både i sjanger, språk, assosiasjonar og sosialt tinga meiningsrepresentasjon avgjer i kva grad reiseskildringa gjev meining for han sjølv og dei som les (Ibid., s. 244).

### **3.1.2 Borgarskapsmyten**

Barthes utforskar gjennom sine definisjonar og metodar korleis borgarskapsmytologien er bygt opp, kjenneteikn ved han, korleis han fungerer og kjem med mange konkrete døme. Barthes skildrar borgarskapet som eit aksjeselskap: forma er motivasjonen, konseptet er historisk (Ibid., s. 249). Vi lever i eit borgarskapsamfunn uavhengig av tid, historie eller fortid. Eigenskapar, orden og ideologi er innretta etter borgarskapet og skal vera eit universelt

språk, men alt dette har ein falsk natur tufta på usofistikert natur og framandgjering, som gjer det politisk å avsløre (Ibid., s. 271). «Though concerned with phenomena apparently quite remote from literature [...] I had no intention of abandoning the general semiology of our bourgeois world» (Ibid., s. XI) skriv han og tek føre seg ei rekke mytar knytt til borgarskapet som er både litterære og ikkje-litterære. Det fyrste essayet «In the Ring»<sup>8</sup> er av dei mest omfattande essaya i *Mythologies* og fungerer på mange måtar som ei innleiing til og ein definisjon av borgarskapsmyten, og kan fungere som utgangspunkt for å sjå reiselitteraturen og Hamsun si reiseskildring i eit nytt ljós.

I denne myten analyserer Barthes ein brytekamp og ser på kor sentralt det teatraliske står i borgarskapsmyten. Han vektlegg skodespel, det overflødige og opptreden. Han snakkar om at utøvaren sin «function is not to win but to perform exactly the gestures expected of him» (Ibid., s. 4). Det er snakk om forventade gestar og ein imitasjon som til saman skapar ein fasade. «The public is entrusted with the obviousness of the roles» (Ibid., s. 5): formen gjer at rollene er opplagte, slik at formen blir ein funksjon. Han samanliknar det teatraliske med Comedia dell'Arte og skodespelet der kroppen har gestar og imiterer røyndomen – og overfører det slik sjølv til litteraturen og kunsten. I denne brytekampen ser vi «spectacle of excess» (Ibid., s. 3) og «excessive gestures» (Ibid., s. 4) i det som er ein iscenesett kamp. Iscenesetjinga peiker mot det teatraliske, han samanliknar fleire gongar den overdrivne brytekampen med klassisk kunst og skrivekunsten, her blir sjølve historia og narrativet overgått av «the momentary image of certain passions» (Ibid., s. 4). Det handlar ikkje om sanninga, det handlar om førestillinga, det ein ser føre seg heller enn det ein tenkjer i det som er «a veritable human comedy» (Ibid., s. 7). I denne brytekampen slåst bastarden, kjeltringen eller feigingen mot den forrådde krigaren, der fyrstnemnde er den tapande parten (Ibid., s. 10). Det teatraliske gjennom roller, overdrivne gestar, moralsk konsept, iscenesetjing og spetakkel kjem alt fram i «In the Ring» og definerer slik ifølgje Barthes borgarskapsmyten som ein iscenesett fasade og ein brytekamp og skodespel og av mellom aktørane.

Overført til reiseskildringa kan vi sjå på denne som ein brytekamp, der ringen er sjølve teksten, alt iscenesett av forfattaren Knut Hamsun. Ved å lesa reiseskildringa mytologisk kan vi sjå korleis det heile eigentleg er eit iscenesett skodespel ikkje ulikt brytekampen Barthes analyserer. Vi kan sjå på den reisande forteljaren og reisefølgjet som brytarane, i tillegg har vi ein implisitt forfattar som utleverer alt og trekk i trådane. Reisefølgjet stiller som representant

---

<sup>8</sup> I andre versjonar kalla «World of Wrestling».



for borgarskapet og dei etablerte mytane og forteljaren som representanten frå dei lågare sosiale lag som ser mytane i sitt froskeperspektiv; vi kan òg sjå den reisande her i brytekamp med seg sjølv, med ringen som stadig snører seg i hop kring honom. Han er den perfekte bastarden<sup>9</sup>, med ein fot i båe lægrar og som «someone unstable, who accepts the rules only when they are useful to him [...] he is unpredictable, therefore asocial» (Ibid., s. 13) – slik han framstiller seg sjølv som både helt, bastard og narr undervegs, følgjer spelereglane i mytologien når det passar seg, speler narr, lyg så det renn og blir avslørt. I den eine augneblinken er han det verdsvande borgarskapsmedlemet som møter det framande med ein overlegen mine, i den neste augneblinken er han den låtteleggjorde, som oftast ved eigen hand, men òg i møtet med reisefølgjet som medlem av borgarskapet eller andre reisande som stiller honom i ein uheldig posisjon.

Kven er vinnaren i brytekampen som er reiseskildringa? Uansett kva det er Helten, Bastarden og Narren bryt mot i løpet av skildringa så er han taparen. Han tapar mot seg sjølv, mot reisefølgjet, mot det framande, mot borgarskapet – han lurar seg stadig opp i stri. Men i brytekampen med mytologien? «Wrestlers, who are very experienced, know perfectly how to direct the spontaneous episodes of the fight so as to make them conform to the image which the public has of the great legendary themes of its mythology» skriv Barthes (2013, s. 13), og korleis den reisande heile tida snor seg rundt i krikane og krokane av mytane han dreier innom, mytifiserer, avslører og skriv mytar med eit snev av parodi og ironi, så råker han ei nerve; han kjem ut av det som ein røynd brytar der tilhøvet hans til mytane får eit samfunnskritisk preg der han rettar skytset sitt oppover mot borgarskapet. Han bryt ut av ringen som er mytologien. Han er brytaren som går heim som mytologist – om det er i rolla «Helt», Bastard eller Narr, der «Helten» er den akseptierende, Bastarden som den kritiske og Narren som den dynamiske mytologisten.

### 3.2 Reiselitteratur

Å ta føre seg typiske trekk ved reiselitteraturen og denne sjangeren er på mange måtar som å nøste litt opp i kva slags mytologi denne sjangeren har utvikla seg til og korleis det fell saman med teoriane til Barthes. Reiselitteratureksperten Arne Melberg hevdar at den moderne reiselitteraturen er eit bidrag til mennesket si forståing av verda og seg sjølv i verda (Melberg,

---

<sup>9</sup> Referansen går til filmmeisterverket *The Good, The Bad and The Ugly*, som òg spelar på det mangfaldige ved menneske, men utspelt gjennom dei tre hovudpersonane. Det er freistande å skrive om sitatet til *The Good* (Clint Eastwood) frå filmen og seie: «Det finst to typar menneske i verda: dei som skriv og dei som ikkje skriv. Hamsun skriv».

2005, s. 9). Reiseberetninga er vrien å plassere: det er rekna som sakprosa, men inneheld element av fiksjon. For eit av dei viktigaste trekka Melberg trekk fram som sjangertrekk er nettopp blandinga av det objektivt sanne og den hemningslause bruken av litterære grep og fiksjonalisering (Ibid., s. 16). Eit anna aspekt som er viktig ved reiselitteraturen er å omsetja det som er annleis til det kjende og det eigne; å gjera framande kulturar forståelege for seg sjølv og lesarane. Det andre blir ofte i reiselitteraturen ein variant av det eigne, eit avvik eller ein motsetnad. Det er det Melberg kallar reiselitteraturens livsrom: møtet mellom eg'et og det framande andre (Ibid., s. 26). Det er ein utstrakt metaforisk aktivitet i dette, Melberg kallar det «mapping»<sup>10</sup> og denne kartlegginga kan forståast som subjektets fremste reiskap til å orientere seg i verda og vinne «makt» over eigne sanseintrykk – og dimed røyndomen. (Ibid., s. 27).

For å kople på Barthes så er reiselitteratur mytologi, fordi det handlar om å atskape verda i sitt bilete og kategorisere og ordne sanseintrykka sine gjennom litterære grep. Verda den reisande møter, blir omgjort til ei verd som passar bildet den reisande har som følgje av sitt assosiasjonssystem og det kollektiv umedvitne knytt til klasse. Det å reise er i tillegg gjort til ein myte hjå Barthes i essaya «The Writer On Holiday» og «The 'Blue Blood' Cruise» og knyter i desse essaya ei rekkje førestillingar til det å reise til borgarskapet. Det å ta ferie og reise er i seg sjølv avhengig av ein viss økonomisk kapital<sup>11</sup> og avhenger såleis av ein viss bakgrunn. Altså er reiselitteratursjangeren ein del av borgarskapsmytologien på to måtar: gjennom reisa sitt samband med klassa og gjennom kodesystemet til sjangeren.

Dette kan vi syne ved å sjå på myten «In the Ring» som presentert over og korleis sjangeren, med *I Æventyrland* som døme, kjem til uttrykk der. I ringen, som er teksten, møter vi tre Hamsunar: den reisande, forteljaren og den implisitte forfattaren. I brytekampen er det den reisande som opptrer, forteljaren som set det i system og forfattaren som utleverer. Alle dei tre Hamsunane vi møter er tre essensielle komponentar innanfor sjangeren, så vel som i borgarskapsmyten. Etersom Melberg definerer trekka ved den moderne reiselitteraturen, skal vi her sjå på korleis Hamsun fyrst og fremst er ein tidleg moderne reisande, og i enda større grad ein del av det gryande, moderne borgarskapet som Barthes analyserer.

### 3.3 Edward Said og orientalismen

Det er den amerikansk-palestinske litteraturvitaren Edward Said som står bak teoriane om orientalismen, og han hevdar at det som syner seg i litteraturen skrive om Austen på denne

---

<sup>10</sup> Kan omsetjast til kartlegging.

<sup>11</sup> Og tid, som vi seinare skal sjå er viktig.

tida, er korleis dei skrivande europearane ser ned på dei austlege kulturane, skapar seg bilete av kulturane gjennom skrivinga si og slik former kulturen til Austen for Vesten (Said, 2003, s. 20). Slik vi blir kjent med Austen, er slik vi *vil* bli kjent med Austen. Det blir skapt eit «oss» mot «dei». Eit orientalistdogme er «dei andre» som ikkje set pris på «våre» verdiar eller «oss». «Vi» er fridomen og «dei» er fiendskap (Ibid., s. xv). Definisjonen på orientalisme kan vera det tekstuelle tilhøvet mellom orientalisten og Orienten (Ibid., s 52). Frå 1700-talet og utover 1800-talet er det ein auka påverknad frå reiselitteratur, imaginære utopiar, moralske reiser og vitskapleg rapportering som førte Orienten inn i eit stadig større fokus og skapte ein intertekstualitet stadig fleire reisande utover på 1800-talet vikla seg inn i (Ibid., s 17).

Edward Said skriv: «Orientalisme kan bli diskutert og analysert som bedriftsinstitusjonen som skal ha med Orienten å gjera – arbeid med dette gjennom å uttale seg om det, stadfeste det, herske over det: orientalisme er ein vestleg måte å dominere, restrukturere og ha autoritet over Orienten» (Ibid., s. 3)<sup>12</sup>. Ordet «bedrift» peiker i retning av borgarskapets instrumentelle verd (og Barthes sin definisjon av dei som aksjeselskap), der kapitalismen har skapt denne sosiale klassa. Borgarskapet vil ha autoritet over andre for «bedriften» og den institusjonelle definisjonsmakta deira for å attskape (eller dekonstruere?) verda i deira bilete. Både Barthes og Said bruker same diskurs og terminologi når dei skal definere kvar sine teoriar. For akkurat slik myten har som mål å forvrengje<sup>13</sup> og attskape (Barthes, 2013, s. 231), slik er orientalismen òg ein konstruksjon som har som mål å attskape og forvrengje ut frå eit gitt verdisystem. Båe systema skapar eit universelt bilde av mennesket og kulturar, og ikkje minst for å dominere og marginalisere andre sosiale grupper og kulturar.

Myten er ifølgje Barthes stole og atterreist, myten har ein agenda og motivasjon som motiverer eit ideografisk system, ei form, eit språk. Det blir skapt eit språk med universelle ideal som mytane bruker til å stele, endre og atterreise sanninga i sitt bilde og gjera alt likt (Ibid., s. 236). Mytologisten transformerer meininga inn i ei form, Barthes kallar det råkande nok «kolonisering»<sup>14</sup> og «appropriering»: du tek eit eksisterande konsept, men set det i ei ny form. La oss ta eit døme: Den vestlege reisande møter eit eksisterande konsept i den innfødde og lokale kulturen, men definerer denne kulturen på nytt ut frå ei samanlikning med sin eigen kultur, slik blir den innfødde kulturen endra etter den reisande sitt bilde av han. Her ser vi korleis reiselitteratursjangeren og reisemytologien er grunnlaget for orientalismen. Said

---

<sup>12</sup> Mi omsetjing

<sup>13</sup> «Forvrengje» er forøvrig òg eit ord hyppig nytta av Bakhtin i sin avhandling om låttens historie.

<sup>14</sup> Det er vanskeleg *ikkje* å knytte det å kolonisere til orientalisme, imperialisme og marginalisering.

hevdar at alle som underviser i, skriv om eller forskar på Orienten – og dette gjeld om personen er ein antroplog, sosiolog, historikar eller filolog, er ein orientalist, og at orientalisme er eit system for å sitere verk og forfattarar (Said, 2003, s. 2). Med andre ord fordrar det ein viss kulturell kapital for å kunne vera ein orientalist: du må ha utdanning, du må skrive, du må reise. Poenget er at for at du skal kunne passe inn i Saids definisjon, historisk sett, så fordrar det ein sosioøkonomisk bakgrunn og økonomisk og kulturell kapital som hørde borgarskapet til. Altså må orientalismen vera ein borgarskapsmyte i seg sjølv.

Universalismen i borgarskapet sitt menneskesyn og mytologi kan knytast opp mot orientalismen, som òg forfektar denne universalismen – forskjellen er at det er borgarskapet sin kultur i det eine høvet, Vesten sin kultur i det andre. Mystifisering står sentralt i borgarskapsmytologien og er ein del av definisjonen av orientalismen; slik er orientalismen ein borgarskapsmyte. Som Said definerer det: «I kunnskapssystemet om Orienten er Orienten meir ein topos enn ein stad, eit sett med referansar, konglomerat av karakteristikkar med opphav i brotstykke av tidlegare verk» (Ibid., s. 177). Det er med andre ord ein eigen mytologi, det handlar om ein intern struktur, fortolking av omgjevnadene, restrukturering, ny visjon og atterreising. Den tidlege orientalisten gjorde at ikkje-orientalisten i Vesten kunne utnytte ein redusert modell av Orienten, passande for den dominerande kulturen og dei teoretiske turftene til denne.

Said hevdar at det går føre seg ei klassifisering etter motsetnader gjennom det organiske og uorganiske, det regenererande og ikkje-regenererande (Ibid., s. 143) – eller det fysiske og abstrakte, det produserande og ikkje-produserande, som Barthes kallar dei (Barthes, 2013, s. 259). I handsaminga av desse motsetnadene er det ei vakling mellom det kjende og ukjende, men det er ein likskap og eit tilhøve mellom dei (Said, 2003, s. 72), slik vi ser i den skrivande sitt forsøk på å lukke verda si for å skape orden i ho. Vi ser noko av det same hjå den franske sosiologen Pierre Bourdieu, som vi seinare skal sjå nyanserer klassedistinksjonen (og klassifiseringa):

Det de avviser, er å bli plassert i en bås, på et bestemt sted i det sosiale rommet. Dette er en utopisme i praksis som tidligere var de intellektuelles privilegium, og den gjør dem mottakelige for alle former for utopier. De er klassifiserte og deklasserte, og arbeider for en reklassifisering, men vil selv være uklassifiserbare: De vil heller være 'utstøtte' eller 'marginaliserte' enn klassifiserte, alt er bedre enn å bli plassert i en klasse, på et bestemt sted i det sosiale rommet. Likevel vitner alle deres [...] virksomheter om klassifisering – men på en negativ måte. (Bourdieu, 1995, s. 182)

Borgarskapet skal ikkje bli klassifiserte, ei heller namngjevne, for det er deira rett og privilegium å klassifisere og namngje andre (Barthes, 2013, s. 262). Bourdieu ser, som Barthes og Said gjer det, det marginaliserande ved dette aspektet; slik blir det å kategorisere for å skape orden og «gjera alt lik» ein sentral del ikkje berre av mytologien, men òg heile fundamentet for orientalismen og sambandet med borgarskapet. Der dei vestlege er rasjonelle, fredfulle, liberale, logiske, med reelle verdiar, så har ikkje dei austlege nokon av desse eigenskapane (Said, 2003, s. 49), ein tilfeldig geografisk forskjell skapt i trygge og kjende omgjevnader i eige sinn der alt «vårt» ligg, og ukjende, utrygge omgjevnader i sinnet høyrer til «dei» (Ibid., s. 55). I attskapinga av verda i eit imaginært, lukka univers gjennom kategorisering kjem marginaliseringa av andre kulturar til uttrykk, og du må vera borgarskapsmedlem for å gjera det. Slik ser vi eit samband mellom reiselitteraturen, orientalismen og borgarskapet, og slik blir reiselitteraturen mytologi. Slik vil Hamsun syne klassemedvett ved å tilpasse seg sjangeren, leike med tilhøvet mellom sanning og fiksjon og ved å kategorisere og ordne universet sitt, slik det blir definert både av Barthes, Said og Bourdieu.

### **3.4 Distinksjonen: klasse, kapital og habitus som grunnlag for mytane**

#### **3.4.1 Bourdieu og distinksjonen**

Kvar klasse har sitt språk, som sosiologen Bourdieu stadfestar i *Distinksjonen* (1995, fransk original 1979), og gjer ei kopling mellom myteskaping, orientalisme og reiselitteratur som fleire sider av same sak, her skal eg freiste å sjå det i ljøs av sosioøkonomisk bakgrunn ved hjelp av den franske sosiologien Pierre Bourdieu – som gjev oss eit høveleg omgrepsapparat til å sjå på følgjande tankerekke: for å reise må du ha økonomisk kapital, for å skrive må du ha kulturell kapital, for å tilpasse deg borgarskapsmyten må du ha klassemedvett, samstundes som du går gjennom eit skifte av habitus, som ikkje er uproblematisk. Bourdieu hevdar sjølv at analysen hans av det sosiale rommet i Frankrike i 1970-åra skal ha eit samanliknande aspekt ved seg og skal overførast til andre sosiale rom, altså skal det la seg kunne gjera å overføre desse teoriane til det norske borgarskapet kring 1900 (Bourdieu, 1995, s. 30); det er ei «sammenlikning mellom systemer (Ibid., s. 33). I dette tilfellet er systemet dei sosiale romma høyrande til borgarskapet og bondestanden/arbeidarklassa i Noreg rundt 1900, «...og som definerer hverandre gjennom sin *gjensidige utvendighet*, og gjennom nærhet, naboskap eller fjernhet i forhold til hverandre, samt gjennom hvilken rang de har i forhold til hverandre, ved å være over, under eller imellom» (Ibid., s. 33).

Ved å legge ut på ei reise til Austen og å skrive om det så stiller Hamsun, gitt hans sosiale bakgrunn og posisjon, seg i ein mellomposisjon der han korkje kan bli identifisert objektivt eller identifiserer seg subjektivt som det eine eller det andre (Ibid., s. 33). Dette kallar Bourdieu for «habitus»:

I alminnelighet kommer rommet for sosiale posisjoner til uttrykk i rommet for standpunkter via rommet for disposisjoner (eller for habitus) [...] Til enhver klasse av posisjoner svarer det en type habitus (eller en type smak), som er blitt frambrakt av den sosiale betingningen som knytter seg til de tilsvarende betingelsene. Og via de ulike formene for habitus og deres evner til å frambringe egenskaper svarer det en systematisk helhet av goder og egenskaper, som er forbundet med hverandre ved en stilmessig affinitet. (Ibid., s. 36)

Gjennom handsaminga av borgarskapets sett med mytar tek Hamsun stilling til eit skifte av habitus, der reisa og skildringa av denne forsøker å plassere forfattaren i borgarskapets habitus – altså bringer han fram eigenskapar ved sin opphavlege habitus samstundes med eigenskapane ved sin nye habitus, forstått som dei indre og relasjonelle kjenneteikna ved ein posisjon som kjem til uttrykk ved ein einskapleg livsstil (Ibid., s. 36). Det handlar om former som skil verksemder frå kvarandre (Ibid., s. 37), og kan slik bli sett i samanheng med Barthes' definisjon av mytologi som eit heilskapleg språk knytt til sosial posisjon.

Ved å sjå på korleis mytane kjem til uttrykk i *I Æventyrland* så kan vi plassere Hamsun i ein mellomposisjon, og vi kan finne uttrykka hans ved dei to ytterpunktane som borgarskapet og arbeidarklassa er som sosiale rom, og slik finne klassemedvettet hans:

det vesentlige er at når forskjellene i goder eller standpunktene en har eller virksomhetene en hengir seg til oppfattes gjennom disse sosiale persepsjonskategoriene, gjennom disse prinsippene for anskuelse og for inndelinger, blir de til symbolske forskjeller, og konstituerer et språk. (Ibid., s. 37)

Slik definerer Barthes og Bourdieu på mange måtar språk likt som uttrykk for sosial posisjon, der språk blir forstått i ein vid forstand: som form, semiotikk og oppfatning av verda. Bourdieu hevdar det er ein symbolsk og politisk kamp for å påtvinge ei oppfatning av verda, som slik blir marginaliserande, akkurat slik Barthes òg hevdar at borgarskapsmytologien er (Ibid., s. 41) – det handlar om kategorisering, inndeling og å ordne verda i borgarskapets auge.

Når det gjeld samanhengen med sjangeren, så handlar det om korleis forfattaren tilpassar seg forma og korleis det blir forstått i dei forskjellige sosiale romma: «Kunstverket får mening og blir interessant bare for den som kjenner den koden det er kodet etter» (Ibid., s. 46). Dette er på mange måtar Hamsun sitt prosjekt når han skriv ei reiseskildring, han må nytte seg av det mytologiske kodesystemet til den sosiale gruppa han nå er medlem av og

skriv for, altså borgarskapet. Hamsun må ikkje berre tilpasse formen, men òg innhaldet til dette, han må spegle livsstilen til den dominerande gruppa, ein livsstil som tek *tid*<sup>15</sup> å tileigne seg (Ibid., s. 100). Dette er ei mindreverdskjensle skapt hjå dei som ikkje har dei naudsynte føresetnadene, slik at dei blir tvungne til å låne av språket til den dominerande gruppa for å oppnå det forventa (Ibid., s.125). Dette er noko Bourdieu peiker på: ved å syne korleis borgarskapet er opptekne av det klassifiserte og reklassifisering – alt som ein marginaliseringsteknikk (Ibid., s. 182). Slik ser vi sambandet mellom habitus, mytologi og orientalisme, og såleis òg reiselitteraturen, ettersom det er denne som blir brukt av den reisande for å identifisere, klassifisere og marginalisere.

### 3.4.2 Distinksjonen av Hamsun og skiftet av habitus

Om målet til borgarskapsmytologien er å ordne verda og gjera ho forståeleg for dei med «fornuft», altså borgarskapet (Ibid., s. 220), så ser vi turfta til å gå nærmare inn på Hamsuns sosiale bakgrunn og hans opphavlege sosiale posisjon, og korleis han går gjennom eit skifta av habitus. Det vil seie

orkestreringen av kategorier for persepsjon av den sosiale verden som er tilpasset den etablerte samfunnsordenens inndelinger (og gjennom det til de dominerendes interesser) og som er felles for alle bevisstheter som er blitt strukturert i overensstemmelse med disse strukturene, og derfor tvinger seg på med et overbevisende skinn av objektiv nødvendighet. (Ibid., s. 226)

Dette er den sosiologiske forklaringa på klassemedvett og grunngevinga for kvifor det er av interesse å lesa Hamsun i ljøs av borgarskapsmytologien, da spesielt reiseskildringa hans. Det illustrerer hans møte med dei dominerande strukturane han skal tilpasse seg og låne frå, og det er den etablerte samfunnsorden han her tek del i.

Mystifisering og lureri er omgrep Bourdieu bruker sjølv (Ibid., s. 72), og nyttar seg slik vidare av Barthes omgrep knytt til mytologien. For å bryte gjennom det Bourdieu kallar «The circle of belief» (Ibid., s. 80) så må ein utføre heilagbrot og vanheilage for å skandalisere; i Hamsun si reiseskildring skal vi sjå kva rolle lygna og tilhøvet ektefellen hans har for å avsløre denne, og korleis denne kan vera heilagbrot og skandale for å skape seg eit namn som forfattar innanfor sin nye habitus:

To ‘make one’s name’ means making one’s mark, achieving recognition (in both senses) of one’s difference from other producers, especially the most consecrated of them; at the same time, it means creating a new position beyond the positions presently occupied, ahead of them, in the avant-garde. To

---

<sup>15</sup> Mi utheving, da tidsaspektet vil bli grundig gått gjennom i analysedelen og er viktig for å handsame mytologien i *Æventyrland*.

introduce difference is to produce time. Hence the importance, in this struggle for life and survival, of the distinctive marks which, at best, aim to identify what are often the most superficial and most visible properties of a set of works or producers. (Ibid., s. 106)

Hamsun har altså to oppgåver: han må tilpasse seg språket, og han må skilje seg ut. Ved å handsame nokre av dei mytane Barthes analyserer ved borgarskapet, for så å bryte ved sider av dei og avsløre dei, immuniserer, eller “vaksinerer”, han seg sjølv som mytologist og syner såleis klassemedvettet sitt. Da kan han bli del av den generelle, “familiære” kulturen (Ibid., s. 108).

Hamsuns disposisjonar og predisposisjonar ligg som bakteppe for opphavet til reiseskildringa, i lag med ekteskapet til Bergljot. Dette ekteskapet syner det som er eit endeleg skifte av habitus økonomisk sett, der han har hatt ein kamp for å få ein fot innanfor kulturborgarskapet opp gjennom 1890-åra, føre reisa til Austen og skildringa av ho. Men vegen dit er lang for Knut Hamsun, med ei livssoge som mykje handlar om sosial tilhøyrse og klasse. Knut Pedersen vart fødd med føter i forskjellige sosiale lægrar, men innanfor same habitus. Faren Peder var jordlaus, frå eit hol av ein plass mellom Vågå og Lom, medan mora Tora kom frå ein større gard på Garmo med god matjord og høgare sosial status, og faren var stadig på jakt etter jord for å hive av seg «fattigskammen» (Kolloen, 2003, s. 15). Hamsun var altså hovudsakleg fødd inn i fattigskam<sup>16</sup>, jordløyse, dei lågaste i samfunnet i ei avsides fjellbygd. Denne oppvoksteren og skamma skulle følgje Hamsun i liv og livnad, og Hamsun gjorde fleire klassereiser fram til 1900-talet, att og fram, og som ung lensmannsfullmektig skulle hans klassemedvett koma til uttrykk ved å markere tydeleg avstand til ålmugen gjennom overdriven, teatralisk åtferd tufta på øvre sosiale lag (Ibid., s. 55). Det var eit kraftig hopp i sosial status, men åtte Hamsun den kapitalen som måtte til for faktisk å kunne skiljast frå sitt opphav, eller markerte han avstand utan eigentleg å veta korleis?

Hamsun tek etter kvart eit oppgjer med talemålet sitt, tale- og skriftspråk må bli eitt, og dialekt markerte lågare sosiale lag; ved å legge bak seg døla- og saltenmålet kunne han iscenesette seg sjølv og gjera seg fortidslaus og gåtefull (Ibid., s. 61). Det er draumen om borgarskapet, i tillegg til draumen på reisa i reiseskildringa: Hamsun opplever gjennom Ibsen ei verd han korkje kjenner eller høyrer til, og freistar å observere denne verda for å ta etter ho. Kunne han nokon gong bli ein del av dette? Det er ifølgje Barthes draumen og lånet av språk frå borgarskapet som skapar mytologien tilhøyrande denne klassa.

---

<sup>16</sup> Skam er for øvrig eit interessant omgrep i denne samanheng, er det eit omgrep spesielt knytt til borgarskapsmytologien og den marginaliseringa som ligg under her?



Hamsun voks opp i eit jordbrukssamfunn med nærkontakt mellom høgare og lågare, underordna ein gjensidig avhengnad gjennom jorda og enda opp i storbyen der forskjellane var større og kampen om tilværet var meir brutal (Ibid., s 71). Det var viktig å tilpasse seg forma, i livnad så vel som i litteraturen. I byen opplevde han å vera småfolk i ekstrem naud, samstundes som han opplevde suksess og tok del i borgerskapssfæren – og dette er hans faktiske klassereise. Kåra hans blir ikkje naudsynt enklare, der røynslebakgrunnen hans skil seg ekstremt frå den gruppa han ynskjer å høyre til. Han gjer seg praktiske røynsler han gjennom språket forsøker å mytifikere og abstrahere, slik borgarskapets form krev. Han kan ikkje skildre bygdesamfunnet fordi kulturborgarskapet ikkje forstår det, han må skrive moderne for å få innpass; dei vil lesa om seg sjølv, og difor må han tilpasse stilen dei han ynskjer å vera ein del av og skrive for (Ibid., s. 71).

Kolloen gjev ei råkande skildring av Hamsun og hans posisjon i det sosiale hierarkiet før han slår gjennom som forfattar på 1890-talet og før han legg ut på reisa til Kaukasus, og korleis han aldri kan bli eit fullverdig medlem av borgarskapet, og difor heller ikkje dei han deler bakgrunn med:

Han vil aldri kunne innhente dem, alltid ville han mangle alt som gjør dem til hva de er; den høyere skoles eksamener, lærdommen fra universitetenes forelesningssaler og alle erfaringene og bekjentskapene fra studentlivet, utenlandsreisene, den systematiske tilegnelsen av dannelselse gjennom samtaler i hjemmet, lesning og besøk i museer, konsertsaler, teater- og operasalonger fra tidlig ungdom av. Han vil aldri oppnå deres suverene måte å føre seg på i enhver sammenheng, selve adelsmerket deres; tryggheten som de er inngitt fra fødselen av. (Ibid., s. 90)

Her ser vi korleis Kolloen er innoen den klassifiseringa som Bourdieu listar opp, der «Individene klassifiseres etter ervervsmåter (som ‘skoleflinke’ eller ‘verdensvante’). Kulturadelen har også sine titler – som tildeles av skolen, og sitt anegalleri – som angir hvilken ansiennitet en har i adelen» (Bourdieu, 1995, s. 45).

Han har ein annan bakgrunn, gjennomfører ei klassereise og skaffar seg symbolsk kapital og blir signa. Gjennom 1890-talet opplever han å bli ein del av borgarskapet, samstundes som han opplever å bli kritisert og bli åtaka av dei han ynskjer å vera ein del av. Georg Brandes merka seg mellom anna Hamsuns mangel på akademisk danning og kritiserte giftig all stas som vart gjort på Hamsun etter utgjevnaden av *Sult* (Kolloen, 2003, s. 128), ein kritikk av sin snevre kulturbakgrunn Hamsun måtte gje Brandes rett i, «ettersom å ha kultur handla om å ha reist, sett mange maleri, lest mange bøker» (Ibid., s. 128). Hamsun er seg og sin bakgrunn sjølv medvett og trekk mellom anna inn den fyrste reisa han gjorde, ei reise han

ofte refererer til i *I Æventyrland* og som han legg merke til ikkje har ein verdi i borgarskapet – opphaldet som utvandrar i Amerika.

Opphaldet i Amerika er eit viktig poeng i Hamsuns bakgrunn av to grunnar: det syner hans sosiale bakgrunn og hans erfaringsrøynsle som annleis frå dei i borgarskapet, og det er noko han refererer til gjennomgåande i reiseskildringa si – han samanliknar opplevingane sine i Kaukasus med røynslene sine i Amerika. Det andre utanlandsopphaldet hans, i Paris, er ikkje like sentralt for reiseskildringa; opplevingane hans og sjølvmedvettet han utviklar der er viktig for å forstå klassemedvettet hans. Det vart brukt mot honom at han hadde vore i Amerika<sup>17</sup>, eit skikkeleg utanlandsopphald måtte vera av dei klassiske reisemåla: Berlin, Roma, slik som dei andre forfattarane og medlemmane av borgarskapet reiste til (Ibid., s. 181). Hamsun blir marginalisert for bakgrunnen sin og for sin mangel på kulturell kapital. – Amerika er forbunde med det fysiske, ikkje det andelege, og har såleis ikkje plass i mytologien hans. Eit prov på den fysiske kunna som følgjer eit opphald i Amerika, er kor nevenyttig Hamsun var: da dei budde i Finland før avreise til Kaukasus, så pussa han opp heimen deira heilt sjølv (Ibid., s. 222). Han har eit praktisk blikk, og han «handlar ut»<sup>18</sup> verda.

Opphaldet i Paris er av ein heilt annan karakter, her er han som kunstnar og vankar i kunstnarmiljø, men her trivst han ikkje. Konseptet er ikkje for honom: her blir han minna om sine manglar, uansett kor mykje han har lese, føredrege eller skrive; i samkvem med andre skandinavar blir han konfrontert med alt han ikkje kan og ikkje er (Ibid., s. 184). Hamsun blir sjølvmedvett på kva han ikkje er, da prøver han hardare å vera det, men blir det enda mindre fordi han gjer det for sterkt – noko som må ha styrka klassemedvettet. I eit brev skriv han kor underlegen han kjende seg: «...du kan sproget, har lest om kunsten og livet her og kan alt på fingrene. Mig er det anderledes med, skønt så er dét, at jeg er barbar, d.v.s. jeg har ikke læsningen» (Ibid., s. 185). Han blir gjort framand og han føler seg framand. Han er blant «dei» for borgarskapets «oss» og meiner han er offer for kulturborgarskapets arroganse overfor eksamenslause: «...for jeg er autodidakt. Jeg kan forresten ikke gjøre noget ved det nu; men når jeg blir gammel og ikke kan skrive mere eller smede mere, så kan jeg altid tage den artium, for så har jeg formodentlig mange penge. Og der er vel ingen som tror, at jeg kan tage den artium, det er for tøvet» (Ibid., s. 188).

---

<sup>17</sup> Amerika er udanna, eit pøbelvelde (Kolloen, 2003)

<sup>18</sup> Som vi skal sjå i analysedelen så er det å «handle ut» verda praktisk og knytt til arbeidarklassa og eit brot med borgarskapsmytologien.

*I Æventyrland* er reiseskildringa til ein bondeson med 154 dagars skulegang. Dette set honom sjølv i ein marginalisert posisjon i høve borgarskapet, der peiker Bourdieu på korleis autodidakten avslører seg gjennom to typar eklektisme: ein ufriviljug plukka opp ved usystematisk lesnad og ein friviljug plukka opp hjå estetikarar som undergrev sjangerblanding – alt for å syne fullmakta ved eigne estetiske disposisjonar (Bourdieu, 1995, s. 146). Fordi han ikkje høyrer til borgarskapet, har han heller ikkje eige språk og er dimed undertrykt (Barthes, 2013, s. 262); så for å frigjere seg må den undertrykte låne dette språket, fordi dei undertrykte berre har eit aktivt og transitivt språk til praktisk bruk, for å «skape» verda (Ibid., s. 263); undertrykkarane konserverer dette med eit intransitivt, fleirtydig og teatralisk språk som blir til mytar som formar verda i deira bilete. Dette språket låner Hamsun for å skape si verd, for der det fyrste språket berre transformerer, så forevigar det andre.

### **3.6 Lått som stengsel og forløysande kraft**

Humor og lått har i dette høvet to sider ved seg: den eine sida er forfattar og utøvinga, den andre er resepsjon og forståinga. I tilfellet Hamsun så kan det nemleg vera eit mishøve mellom desse to sidene. Både den russiske litteraturvitaren Mikhail Bakhtin og den franske sosiologen Henri Bergson syner korleis lått er sosialt tinga og at det finst ein form for folkeleg lått som skil seg frå lått slik ho er forstått i øvre sosiale lag; her kalla folkeleg lått og borgarleg lått. Ettersom det finst eit skilje mellom lått som er sosialt tinga, så er vi nøydde til å sjå det i ljøs av både Hamsun sin bakgrunn og tilhøvet hans til kulturborgarskapet: er det eit mistilhøve mellom Hamsun si utøving av lått og forståinga av denne i publikummet hans? Lått er undersøkt i Hamsun sin litteratur både i samtid og ettertid, og dei som melde *I Æventyrland* då ho kom ut i og kring 1903, og dei som har kommentert boka i ettertid, har på ein eller annan måte nemnd låtten i boka. Der ligg vekta på den ironiske reisande, men Oxfeldt tek det eit knepp vidare i sin lesnad: ho nemner den parodiske reisande. Eg skal freiste å slå eit slag for det siste, og prøve å sjå det i ljøs av den folkelege låtten og argumentere for at dette syner froskeperspektivet – eller å sjå det med perspektivet frå dei lågare sosiale laga – og klassemedvettet hjå forfattaren, og korleis han er frå det lågare sosiale rommet i samfunnet.

Henri Bergson var fyrst ute og Hamsuns samtidige, han tok føre seg låtten slik han møtte den i det offentlege og i borgarskapet, som han heilt tydeleg sjølv er ein del av. Han meiner lått appellerer til intelligensen<sup>19</sup> og at låtten er avhengig av eit fellesskap – altså at det

---

<sup>19</sup> Som vi kan definere som ein sosialt tinga definisjon som krev kulturell kapital

er sosialt tinga (Bergson, 1914, s. 6). Høyrer ein ikkje til denne gruppa, så ler ein ikkje av det same. I Hamsuns tilfelle kan dette fortelje oss noko om forståinga og tolkinga av låtten hans, der lått kan bli forstått i ein snever, negativ og marginaliserande forstand, men der hans sosiale bakgrunn syner tilhøyrse til eit anna sosialt fellesskap enn mottakargruppa. Det er fyrst og fremst reisefølgjet hans som har denne rolla i reiseskildringa: det er ho som avslører løgnene og set forteljaren i ein pinleg posisjon. Det han fortel om, er ikkje sant. Det ironiske i teksten er såleis knytt til reisefølgjet som representant for borgarskapet, der dette korrigerer åtferda til forteljaren. Bergson tek føre seg stengslene ved lått, det negative og undertrykkande og korleis det for borgarskapet er ein undertrykkingsmekanisme<sup>20</sup> (Ibid., s. 194). Når låtten er avhengig av ei felles forståing, så kjem vi inn på Bourdieu og korleis habitus styrer verdiar og haldningar, og korleis tilgangen på kulturell kapital vil sørge for i kva grad låtten er «intelligent». Når vi ser det slik, så blir ein ting sikkert: om Bergson, Bakhtin, Bourdieu og Barthes hadde set seg ned og diskutert lått, så ville dei ha vore fullt samde om ein ting – at lått er eit sosiologisk fenomen og er avhengig av sosial meining, både i utøving og tolking (Ibid., s. 8).

Forteljaren i reiseskildringa står meir og meir fram som ein narr. Han parodierer, gjøglar, snur verda om på hovudet og vrir kvardagslege hendingar om til «fare» og «eventyr». I dette ligg det ein kritikk av dei øvre sosiale laga i samfunnet, og det er her teoriane til den russiske litteraturvitaren Mikhail Bakhtin kjem inn. Han diskuterer i si avhandling om fransk mellomalderlitteratur den forløysande krafta i den folkelege låtten, eller det karnevaleske som han kallar det.<sup>21</sup> Han ser lått i eit fellesideologisk aspekt ved forståing av tekst, ytring og språk<sup>22</sup> (Bakhtin, 2003, s. 31) og gjer seg slik til ein form for sosiolog i tillegg til lingvist. I si avhandling om Rabelais sin litteratur syner Bakhtin oss korleis det folkelege tek føre seg høgverdige problem, bordfilosofi knytt til mat og drikke, banneord og obskønitetar, låg ordkomikk, lærdleik og farse, ei salig blanding mellom det høge og det låge, alltid med det fysiske aspektet som sentralt for låtten.

Den folkelege låtten hadde ved sitt opphav ein einskapleg logikk, men endra seg etter kvart som borgarskapet vaks fram til det Bakhtin kallar idiosynkratisk, eit kodesystem og til kryptogram (Ibid., s. 32). Når publikummet til Hamsun og forståinga av honom oftast ligg i borgarskapet, medan han ikkje er ein fullstendig del av dette livet, i alle fall ikkje under

---

<sup>20</sup> Som Bakhtin vil kalle det.

<sup>21</sup> Han kommenterer i tillegg direkte Bergson sine teoriar, ettersom Bakhtin legg fram sine teoriar i ettertid; det er opphavleg frå 30-talet, men vart ikkje kjend for Vesten før på 60- og 70-talet.

<sup>22</sup> Han definerer språk på same måte som Barthes: i vid forstand, som form like mykje som innhald.

skrivninga og utgjevnaden av reiseskildringa si, så kan heller ikkje forståinga av korkje låtten eller Hamsun vera fullstendig, ettersom det ligg ei kulturkløft mellom han, det han skreiv og dei som skulle og skal forstå det. Når Rabelais etter kvart blir ein modell for satire, så får låtten eit anna føremål enn han opphavleg hadde: det blir ein abstrakt modell fjernt frå den folkelege logikken med eit anna språk (Ibid., s. 32). For Hamsun sin del, så skal eg prøve å sjå korleis Hamsun er i rørsle mellom to sosiale verder, der han i ein augneblink driv gjøn med borgarskapets kultur, for så å i neste å bli ein del av dei gjennom satire og meir abstrakte modellar. Men sjølv den abstrakte modellen har eit klårt uttrykt klassemedvett ved seg, slik det er lagt hjå borgarskapsrepresentanten i teksten.

Eit viktig skilje i denne rørsla mellom to sosiale verder er synet på det fysiske, kroppslege og mekaniske. Der Bergson syner korleis låtten går ut over, imiterer og korrigerer dette (Bergson, 1914, s. 29), så syner Bakhtin korleis det fysisk-kroppslege triumferer, fordi det er dette som gjev overskot og tilvekst, og slik blir det overlegent det intelligente. Han kallar det *det groteske*: «Det groteskes essens ligger jo nettopp i det å uttrykke livets motsetningsfylte og ambivalente helhet» (Bakhtin, 2003, s. 33). Når det kroppsleg-fysiske blir forvrengt og gjeve ein abstrakt tendens så blir det ein del av borgarskapets mytologi – der det abstrakte spesielt er nytta for å syne korleis borgarskapet definerer verda gjennom abstraksjon: Når den lærde orientlisten reiste i «sitt» land, var det alltid uomtvistelege, abstrakte maksimar kring sivilisasjonen som skulle stadfeste «sanningane» (Said, 2003, s. 59).

Det reint fysiske høyrer dei lågare sosiale lag til, det abstrakte dei øvre der det fysiske blir gjort til ein negativ karikatur tufta på moralisme. Ifølgje Bakhtin er det fysiske av positiv natur fordi det er ei satirisk låtteleggjering og ei fordømming av det moralske; folkeleg satire er rett og slett ei låtteleggjering av eit dekadent og moralsk borgarskap. Det er mykje av Hamsuns bakgrunn og omstende kring reisa som kan gje nøre oppunder ei slik tolking av noko av humoren i *I Æventyrland*. Det fysiske (og vulgære) er det viktigaste brotet mellom Bakhtin og Bergson si forståing av lått, for der Bergson meiner dette ikkje er essensielt, så meiner Bakhtin at for at det skal vera ei omkalfatring av det sosiale hierarkiet og verda for øvrig, så er ein avhengig av det fysiske (og vulgære) (Bakhtin, 2003, s. 57). Ved å sjå korleis forteljaren omkalfatrar og snur verda på hovudet og møter på borgarskapet sin moraliserande og korrigerande peikefinger, kan vi finne klassemedvett, noko vi kan gjera ved å sjå på forteljarens praktiske kunne, hang til dei fysiske observasjonane, men òg korleis han blir ein narr når han plasserer seg sjølv i borgarskapet si verd. Slik blir låtten forløysande og positiv, og dimed folkeleg.

## 4. HAMSUN SOM MYTOLOG OG MYTOLOGIST

### 4.1 Borgarskapsmyten og dei retoriske formane

Barthes utdjuvar sine teoriar ved å sjå på ei rekkje retoriske formar som grunnlag for korleis mytane blir fiksa, regulerte og insisterte, slik at signifikantane blir arrangerte i eit ordna system (Barthes, 2013, s. 264). Han kallar det prinsipielle figurar som definerer borgarskapets draum om eit borgarskapssamfunn i samtida. Dei relevante figurane når det gjeld Hamsun som mytologist i *I Æventyrland*, er «vaksinasjon», «identifikasjon», «tautologi», «korkje/eller», «kvantifisering av kvalitet» og «uttale av fakta». «Vaksinasjon» som figur vil seie å gjera den kollektive førestillinga immun mot generalisering ved å tillate «subversions» (Ibid., s. 264) – å undergrave etablerte normer. «Identifikasjon» er ein annan: korleis borgarskapet er ute av stand til å førestille seg Det Andre; Det Andre blir ein spegel som reduserer det framande til eit objekt som attspeglar borgarskapet – og slik blir dei orientalistar i møte med framande kulturar. Ein tredje form er «tautologi», som er ein stilistisk form og ein representasjon av realiteten, ein figur som transformerer realiteten og ikkje stoler på språket. Motsetnader og «korkje/eller» er ein fjerde figur som stiller opp motsetnader for så å konkludere med at «both parties are dismissed because it is embarrassing to choose between them» (Ibid., s. 268). Ein annan retorisk figur er «kvantifisering av kvalitet», der du reduserer realiteten, gjer han enklare og billegare, ei forenkling av verda – for så å forfekte universalisme. Ein siste retorisk figur er «uttale av fakta», som i ordtak, universalisme, nekte forklaring, hierarkifisering av verda eller om du handlar gjennom orda i staden for at dei er biletlege; er språket aktivt eller overførbart – er det fint vêr fordi det er praktisk, eller er det ein metafor? (Ibid., s. 269).

Alt dette er retoriske figurar som skapar mytar og gjer deg til ein mytologist, og er figurar Hamsun nyttar seg av i større eller mindre grad i reiseskildringa si for å tilpasse seg borgarskapets mytologi, styrkar mytologien sin og samstundes kritiserer den gjennom vaksinasjonen og hans «forvreningar». Vi ser korleis Hamsun ved å låne frå borgarskapet i tillegg til å tilpasse seg mytane òg undergrev normene som høyrer til klassa. Det er denne retoriske figuren som gjer reiseskildringa samfunnskritisk: Hamsun ser borgarskapet frå froskeperspektiv og gjev klassa små stikk gjennomgåande i det som til tider er ei parodisk reiseskildring. Dette skapar eit immunsystem og slik gjer det til mytologi gjennom vaksinasjon. Det er gjennom møtet med Det andre at vi møter på fleire av spørsmåla knytt til identitet – slik vi òg har sett til dømes Oxfeldt, Bjørnsen og Kittang diskutere verket; det som kompliserer identifikasjonsforma i dette tilfellet er korleis Hamsun skapar ein identitet kring

seg i møtet med borgarskapet som det andre i tillegg. Dette ser vi i korleis han nyttar seg av tautologiforma, der han korkje/eller stoler fullt ut på språket tilhøyrande borgarskapet eller på språk som kommunikasjonsmiddel – som eit bilde på sine egne spørsmål knytt til sin eigen identitet i det sosiale hierarkiet. Men den stilistiske forma står til trass for dette, og slik vaksinerer han mytane sine.

Motsetnadene er, som vi ser, ikkje berre mellom Hamsun som vestleg reisande og Det andre, det er i tillegg habitusskiftet til Hamsun, der vi kan sjå honom som bondeson og del av arbeidarklassa i tillegg til å ha ein fot innanfor borgarskapet. Dei to siste formene heng òg i hop, der vi ser Hamsun freiste å forfekte både universalismen knytt til mytologien og forsøk på å kategorisere den verda han skapar som mytologist. Slik vil vi sjå kvantifiserings- og faktaformene koma til uttrykk. I det siste tilfellet blir det likevel noko problematisk, og det er her vi skal sjå Hamsun skilje seg ut som mytologist. Han kommenterer ikkje vêret, som er Barthes sitt døme, men han kommenterer det praktiske livet utan å gjera det til metaforar. Når han møter på arbeid og dei arbeidande på reisa si, så ser han det av praktiske grunner, ikkje som metaforar. Her peiker han òg til vaksinasjonsprosessen som mytologist: han bryt med normene og sper på med kritikk av klassa han låner av. Overordna er det altså vaksinasjonsforma han nyttar seg av.

Dei retoriske formene har samband med sjangertrekka og å skrive seg sjølv. Atle Kittang skriv om myte som opphavleg eksistens og korleis det skal verne mot inautentisitet og relativisme, som ferda gjennom eventyrlandet inneber (Kittang, 1984, s. 132). Denne kan sjåast i samband med identifikasjonsformen. Orienten er ifølgje Kittang ei opphavleg og naturleg livsform, i ferd med å bli øydelagt av impulsar frå Oksidenten – noko Hamsun tek stilling til i reiseskildringa si for å skape ein myte om seg sjølv og verda han møter. Førestillinga om Kaukasus som «menneskehetens vugge» (Ibid., s. 132) står sentralt: ved å reise til Kaukasus kan Hamsun skape ein opphavsmyte, han kan iscenesette seg sjølv, han kan stadfeste tilhøyrslle og identitet. Det som Kittang ser på som kritikk av Vesten og moderniteten kan like mykje vera eit uttrykk for skifte av habitus og klassemedvett. «Oplevet og drømt»-undertittelen er viktig jamfør dette. Det er i fiksjonen og draumen at Kaukasus kviler som eit Soria Moria samanvevd av landskap og diktning (Ibid., s. 138): skiljet mellom røyndom og fantasi, identitet og tilhøyrslle, lån og representasjonar ender i mytedanning.

## 4.2 Sjanger og å skrive seg sjølv

### 4.2.1 Sjanger som mytologi

Vi har sett på korleis Hamsun si reiseskildring kan lesast i samband med Barthes sin myte ”In the Ring”. Slik kan vi sjå eit samband mellom sjangertrekka og mytologien. Det er Arne Melberg sine teoriar kring den moderne reisande som vil bli brukt for å sjå korleis Hamsun faktisk tilpassar seg sjangaren, som ifølgje mine teoriar er naudsynt for å låne og tilpasse seg borgarskapsmytologien. Der vi har sett korleis forfattar, forteljar og reise er i ein brytekamp innanfor den ringen som er formen (teksten), skal vi nå freiste å flette det på den moderne reiselitteratursjangeren. Melberg listar opp ei rekkje forskjellige reisande og forskjellige typar reiser i ljøs av den moderne reisande, her skal vi sjå på dei mest aktuelle i dette tilfellet: flanøren, oppdagaren og nomaden som reisande og det imaginære, poetiske og asiatiske som reise – alt som forskjellige kjenneteikn og trekk ved den moderne reiselitteraturen. Ved å sjå på korleis desse trekka kjem til uttrykk i *I Æventyrland* så vil vi kunne sjå korleis Hamsun tek del i ein gryande moderne tradisjon som er knytt til borgarskapet – både ved sjangeren og mytologien.

Av dei reisande typane vi møter i den moderne reiselitteraturen møter vi mellom anna flanøren, som slentrar gjennom verda med ubundne mål og er open for dei inntrykka som byr seg fram, han har ingen tid eller billett, med evna til å stoppe opp og motivert for den poetiske dimensjonen (Melberg, 2005, s. 32). Oppdagaren er i utgangspunktet motsetnaden til flanøren og kan såleis stå som motsetnadspaar som skapar heilskapleg mening i teksten, for det er trekk ved oppdagaren som òg er passande for den reisande her: for den reisande er relativt førebudd og går inn i ein imperialistisk tradisjon ved reisa si og må skape seg fysiske så vel som mentale utfordringar fordi alt allereie er oppdaga (Ibid., s. 33). Nomaden er heime overalt og ingenstader (Ibid., s. 37); for nomaden elles er seksualitet, rørsle i kropp og sinn, å byggje opp ei tilhørsle, impuls og korleis ingenting er framand viktige komponentar (Ibid., s. 41). Som vi skal sjå, så er den reisande i form av både forfattar og forteljar i dette tilhøvet mangslungen og i stadig brytekamp med seg sjølv og omverda om kven og kva han/dei er.

Alle desse typane av reisande legg ut på ein eller fleire typar reiser undervegs, slik Melberg presenterer dei. Den imaginære reisa er sterkt knytt til den poetiske og delvis den asiatiske. Den imaginære reisa er forbunden med fantasien og «ekstase» og korleis dette ender i at reisemålet blir til eit teikn som formidlar mellom fantasi og røyndom (Ibid., s. 92). Som Melberg seier det: det handlar om å stille seg på fantasiens side i tvikamp med røyndomen. Den asiatiske reisa seier seg sjølv, Kaukasus ligg i grenseområda mellom Europa og Asia og



som del av Orienten, men det er ein tradisjon å gå inn i her: Asia har noko den vestlege kulturen og naturen ikkje har og utgjer ein forskjell (Ibid., s. 173) – eller fantasi og ekstase. Den poetiske reisa syner korleis fiksjonen er bunden i hop med identiteten – å kle seg i fiktiv identitet og gje seg ut på eventyr der konflikten mellom fakta og fiksjon står på spel (Ibid., s. 127). Det poetiske handlar òg om frigjering frå dei kvardagslege banda, merksemda mot sjølve vegen og korleis den reisande gløymer målet sitt (Ibid., s. 153). Målet er å sameine den episke rørsla (fakta) med augeblinka (fiksjon).

Den reisande skal ifølgje reiselitteratursjangeren stå i motsetnadstilhøve til «turisten» (Ibid.) Dette står i stil med borgarskapsmyten om å reise og vera på ferie. Det er eit borgarskapsomgrep og ei orsaking for å ikkje bry seg eller å forstå omgjevnadene – rett og slett for å sleppe å skulle bry seg (Barthes, 2013, s. 146):

This tourist is a wonderful alibi here: thanks to him, one can look without understanding, travel without taking any interest in political realities; the tourist belongs to a subhumanity deprived of judgement and who ridiculously exceeds his condition when he claims to have any. (Ibid., s. 146)

Turisten har ingen sentral plass korkje/eller i reiselitteraturen, men i mytologien blir det gjort ein vri: for det fyrste er det eit alibi for ikkje å vera politisk, slik borgarskapet heller skal vera eit aksjeselskap, i tillegg er denne turismen ein del av ein massekultur som borgarskapet kan omskape og gjera til ein del av sin mytologi. Dei reduserer turisten, samstundes som dei gjer han til ein apolitisk del av den borgarskaplege massekulturen. Slik blir han ein kontrastfull skapnad her: du skal ikkje vera turist på reise, men du skal ha det apolitiske aspektet ved han, som vi kan sjå i ljøs av fasaden: det overflatiske.

Interesse i det som skjer kring seg er ein sentral del av eg'ets haldning til reisa si, da kommenterer han motsetnaden, som vi òg kan finne i han sjølv, som når han kommenterer St. Petersburg i opninga og kor imponert han er av staden, der han oppsøker dei mest velkjende reise- og turistmåla. Like fullt ser han med ærefrykt og ei viss politisk interesse i det han ser: «Det er ting i St. Petersburg som ikke kan løftes. Vinterpaladset, Peter-Paulusfæstning, Erimitagene, Kristi opstandelse kyrkje, Isakskirken. Men St. Petersburg flyttes som Russland flyttes: det utvider sig, blir større, større» (Hamsun, 1997, s. 161). Men det er i møtet med andre reisande at eg'et skapar eit skilje mellom seg og dei andre som turistar, han uttrykker mellom anna at han sjølv ikkje vil ha noko med andre turistar å gjera, i eit tilfelle tyskarar (Ibid., s. 169); britiske reisande møter han med spott. Det er altså ikkje ein turist vi har med å gjera her, og det er enda eit døme på korleis den moderne reiselitteraturen er ein del av

borgarskapsmyten: for når du er forfattar på ferie, så har du ikkje fri, altså kan du ikkje vera turist: du er ein observatør og du har ikkje fri.

Ser vi dei forskjellige typane av reisande og dei forskjellige typane reiser i ljøs av brytekampen Barthes skildrar som borgarskapsmytologien, så kan vi sjå korleis dei alle deltek i denne brytekampen. Det er dei tre Hamsun'ane vi møter på: det er forfattaren som sel billettar til spetakkelet, det er den reisande som opptrer, og det er forteljaren som organiserer det heile. Det er alt i ei karnevalesk og hierarkilaus sjangerblanding der flanøren i den eine augneblinken møter på oppdagaren der den asiatiske reisa er ringen, i andre tilfelle møter vi nomaden i kamp med reisefølgjet på ei imaginær reise. Det er slik Barthes hevdar borgarskapet bruker element av forskjellig massekultur i sin mytologi og gjer det til sitt eige, ofte i ein forsimpla versjon (Barthes, 2013, s. ix). Det er ikkje éin brytekamp, men både forfattaren og forteljaren har lagt ut på ein turné der dei syner fram sitt spetakkel for dei skodelystne – der resultatet blir eit immunsystem skapt av alle dei tre Hamsun'ane i ringen.

Vi møter altså på trekka av alle desse reisande og reisene. I flanøren har vi forteljaren med sine observasjonar og opplevingar, samantreff og uventa møte. Den reisande har eit uttalt mål om å reise gjennom Kaukasus, det er ei nøye planlagt reise, og endepunktet skulle til og med vera Istanbul. Istanbul ligg likevel fjernt i horisonten når heile reiseskildringa ender i Batum: «I morgon drager vi igjen til Baku og siden vidare mot Østen. Så er vi snart ute av dette land. Men jeg vil alltid længes tilbake hertil. For jeg har drukket av floden Kur» (Hamsun, 1997, s. 282), og det er nesten ironisk korleis den reisande ender med å dra motsatt veg frå Istanbul, og vi ser korleis flanøren vinn mot oppdagaren i brytekampen. Samantreff og uventa møte er heller ikkje framande element i reiseskildringa, møta med kjende og ukjende menneske, oppdikta eller faktiske opplevingar.

Oppdagaren møter vi når forteljaren ved å nemne reisemåla i fyrste avsnitt syner korleis reisa er planlagt på førehand og korleis han kan plasserast som ein type oppdagar, vel førebudd. Utgangspunktet for reisa kjem òg til uttrykk: «Jeg skal med statsstipendium gjøre en reise til Kaukasien, til Orienten, Persien, Tyrkiet» (Ibid, s. 161). Statsstipendiumet han nemnar som grunnlag for reisa, er delvis sanning, men kva stipendet dreier seg om, er ikkje nemnd med eit ord, og blir eit mysterium for oss. Det peiker likevel mot det faktum at denne reisa er planlagt, ikkje berre det, han har fått stipend for å utføre ho, altså må det vera viktig – som ei oppdagingsferd der eg'et skal utforske ukjende strok. Dette er noko forteljaren lagar spetakkel av på ei utferd til ein landsby der han driv med vitskaplege observasjonar, noko som

seinare blir avslørt som lygn. Her ser vi ein forteljar som organiserer ein brytekamp mellom sanning og fiksjon, mellom mytologist og myte.

Det er nesten som eit direkte sitat ut frå *I Æventyrland*: «Jeg sitter og er hjemme her, det vil si borte, altså i mit æs» (Ibid., s. 170), slik Melberg definerer nomaden. Slik er vorte så vanleg at Melberg hevdar dette kanskje er slik dei moderne menneska lever liva sine, og nok ei stadfesting på korleis Hamsun høyrer til den moderne reiselitteraturen. Han gjev seg riktig nok tilkjenne som ein framand: «Det er tinder og sadler og tårn og minareter, alt sne. Og vi fremmede kan forstå hvad Pusjkin, Lermontov og Tolstoj har skrevet om det første syn av denne mystiske herlighet» (Ibid., s. 186), men han føler likevel på eit fellesskap og ei forståing her. For sjølv om han er ein framand, så får vi gjennomgåande inntrykk av korleis ingenting er framandt, der han syner forståing for det praktiske arbeidet blant den gemene hop, ser kulturen han møter i ljøs av sin eigen og er medvett det faktum at eit liv levd er eit liv levd – jamfør tautologien. Denne flytande tilhøyrsla er eit viktig trekk ved mytologien òg, ettersom det fører til at ei rekkje identitetsspørsmål blir stilte, og som fører dei tre Hamsun'ane ut i ei rekkje med brytekampar med seg sjølv, reisefølgjet og mytologien.

Dei relevante reisetypane kan i dette samband sjåast på som skodeplassen der ringen er sett opp, der dei forskjellige brytekampane går føre seg. Den imaginære reisa er gjeldande når vi ser på tilhøvet mellom fakta og fiksjon i reiseskildringa, der slik fantasien får utløp syner korleis reisa er noko meir enn berre den fysiske reisa. Ikkje berre det, men korleis lygna i tillegg blir avslørt undervegs, syner tydeleg denne brytekampen – dette trekket ved ei moderne reise blir handsama veldig eksplisitt spesielt i den scenen der reisefølgjet i teksten avslører opptil fleire lygner i reiseskildringa som berre oppspinn: der forteljaren har freista å syne både mot og fare i møtet med politi eller ville stammefolk i fjella, så blir det heile avslørt som lygn av forteljaren sjølv (gjennom reisefølgjet sitt). Det er eit skarpt skilje mellom fantasi og røyndom, som blir freista gjort til eit duld skilje, som peiker mot den imaginære reisa, og vi ser korleis skodeplassane flytter seg og stadig nye brytarar gjer sine inntog i ringen. Dette kan vi sjå i samband med den poetiske reisa, der prosaen er rørsle, poesien er roa. Dei imaginære augneblinka står likevel like sentralt som den episke rørsle: «Her på Ruslands vidder er jo også jærnbanen det eneste skib» (Ibid., s. 172). Rundt reint praktiske og nøytrale skildringar av natur og folk han observerer på togreisa gjennom Russland, dukkar altså desse små augneblinka av lyrisk prosa opp. Eit anna sentralt døme er møtet med fjella, der vi ser korleis augneblinka bryt opp den reint praktiske reisa. Alt i alt er dei tre Hamsun'ane på turné i Asia, og den asiatiske reisa stadfestar seg sjølv i verket. Det handlar om ei imaginær grense

meir enn ei fysisk, men det handlar om å søke den paradisiske urtilstanden i fjella mot rådvilla i Europa (Melberg, 2005, s. 183). I borgarskapsmytologien vil reisa til Asia handle om det autentiske og naturlege, om korleis borgarskapet oppsøker «det naturlege» for å attskape verda autentisk. Asia blir sett på som autentisk, og det er spesielt når dei er komne til Baku at det blir skapt eit skilje mellom det autentiske Asia som truga av den vestlege og kunstige kapitalismen, under fana «amerikanisering» - noko eg'et ser med sorg på.

Som vi ser, så er reisa i seg sjølv veldig rabelaisk og karnevalesk, slik ho ryddar veg for forteljingar, funderingar og refleksjonar, anten kvardagsfilosofi eller kring store tema. Det som gjer ho mindre folkeleg, er korleis det fysiske ikkje alltid er den eigentlege reisa: dette er korleis borgarskapet har gjort reisa og reiseskildringa til mytologi. Det er dannelsesreisa. Det er det dette sjangerkaoset er vorte: reise er òg ei litterær reise ofte i ein nomadisk skrivemåte som låner frå reiseguide, reportasje, vitnesbyrd, biografien, skissa, novella, romanen og poesien (Ibid., s. 36). Lånet er viktig i mytologien og gjer sjangeren til ein komponent i sjølv mytologien, blandinga av sjanger utan eit tydeleg hierarki gjer det òg rabelaisk og folkeleg etter Bakhtins terminologi (Bakhtin, 2003, s. 35). Det poetiske i sjangertrekka peiker òg mot det manglande sjangerhierarkiet: skifta diskursive former – påstandar, referat, fantasi, spekulasjon; det poetiske får den urolege prosaen til å falle til ro (Melberg, 2005, s. 161). Alt i alt kan vi sjå korleis reiseskildringa i Hamsuns penn og forteljar låner frå myten om brytekampen, der det heile blir lagt fram som eit spetakkel med eit trikløver på turné som skal utlevere seg sjølv og heile mytologien.

#### **4.2.2 Å skrive seg sjølv – iscenesetjing**

Eit anna viktig trekk ved sjangeren er korleis forteljaren og forteljarrolla blir tematisert: forteljaren kan presentere seg som vitne som faktisk har opplevd og sett den røyndomen som blir attgjeve på ein truverdig måte, men det blir nytta litterære grep og konstruksjon for å stadfeste denne posisjonen, for å installere nærvære, truverd osv.; til og med sanninga må produserast, ifølgje Melberg (Ibid., s. 19). Slik er ein nøydd til å stadfeste forteljarposisjonen og tilhøvet til den reisande og tilhøvet mellom fakta og fiksjon; slik blir reiseskildringa òg ein sjølvbiografi. Reiseskildringa er ei form for sjølvbiografi: det har gått føre seg ei reise der den reisande har skrive om reisa – altså seg sjølv.

Den franske essayisten og ekspertten på sjølvbiografien Philippe Lejeune diskuterer kva som skal til for at det er ein sjølvbiografi og korleis det er snakk om identitetstilhøve; han peiker på den identiske relasjonen i sjølvbiografien og sambandet mellom forfattar og forteljar og korleis desse må vera identiske. Kven er «eg» i forteljinga? Han stiller opp fire krav:

språkforma som prosa, at liv og personlegdom er emne som blir handsama, at situasjonen til forfattaren samsvarar med forteljaren, og at forteljaren sin posisjon er identisk med forteljaren – eller hovudpersonen (Lejeune, 1989, s. 7). Han kallar det den sjølvbiografiske pakta: namna er identiske, òg kalla identitetspakta; i tillegg har han den referensielle pakta: det har hendt.

I det siste tilfellet er det ikkje nokon tvil: reisa har hendt, Knut Hamsun har reist gjennom Russland og Kaukasus i lag med kjerringa si Bergljot. Det blir likevel komplisert etter kvart å veta med tryggleik kva som er sanning og fiksjon i reiseskildringa, da lygna står sterkt og blir avslørt undervegs. Skildringa av reisa er heller ikkje vorte til før i ettertid. Teksten vart ikkje utgjeve før nokre år var gått, og i teksten er det referert til hendingar som skjer seinare på reisa eller i ettertid som òg syner korleis det er ein avstand mellom faktisk reise og skildring (Hamsun, 1997, s. 161): han samanliknar mellom anna Tiflis med Teheran og Konstantinopel medan han er i Tiflis, lenge før han har vore i Teheran og Konstantinopel (Ibid., s. 252). Dette kompliserer den referensielle pakta på fleire måtar. For det fyrste kan vi ikkje lite på forteljaren nyss fordi det er ei viss tid mellom hending og tekst av naturlege årsaker: korleis kan vi lite på at vedkomande har hugsa og fått alt rett her? For det andre gjer forteljaren det sjølv vanskeleg for oss med å «bekjende at jeg tror det er noget galt med mine notater» (Ibid., s. 261). Dette er noko eg'et ofte gjer, han syner til notat undervegs og at han er ein reisande forfattarar som aldri har fri<sup>23</sup>, samstundes som det syner at mykje av det som er skrive, er erindringar like mykje som det er faktiske notat, og at det er skrive etter at reisa er føretatt:

Jeg har ingen følelse av at jeg overdriver. Det er kanskje kommet feil ind i min erindring fra kirken, for jeg kunde ikke notere på stedet når jeg var der og jeg ble rådvild og øinet ingen gang nogen utvei i disse uhørte kostbarheter. (Ibid., s 166)

I tillegg til å peike på situasjonen i tid mellom reise og tekst så syner han òg eit sjangertrekk: korleis dei baserer seg på notat undervegs. Her blir det synt til ei referensiell pakt. I kva grad dette går så bra kjem han stadig tilbake til: «Man skal ikke beskyldes mig for letsindighet i mit studium av min dagbok, jeg decifrerer samvittighetsfuldt de dunkle steder og glæder mig som en anden lærd når jeg finder ut det rette» (Ibid., s. 262) – og slik held han fram å dekonstruere sine eigne observasjonar og notat: kor sannferdige er dei egentlege? Han følgjer altså i reisefølgjet sine fotspor i å spørje kor truverdig han er som reisande forfattar.

---

<sup>23</sup> Ein myte som vil bli handsama i neste del.

Dimed kjem vi inn på dette med å etablere sin eigen person i teksten og skilje forteljaren frå forfattaren, og samstundes skilje reisefølgjet i teksten frå desse att. Det dukkar opp ei heil rekkje med identitetsspørsmål til dei båe her. Når vi er inne på reisefølgjet, så er vi over på etableringa av seg sjølv og identitetspakta, for ofte freistar eg'et her å etablere seg sjølv ved sida av reisefølgjet, som ein kontrast til det referensielle «vi». I forkant av dømet med kyrkjevitjinga så refererer eg'et til eit «vi» når han forklarar kor eventyrleg dei tykte inntrykka var, før han rabulerer subjektivt om kjensla som fyrst og fremst var hans. Det dukkar stadig opp i teksten: «vi» refererer til sanninga, «eg» refererer til fiksjon. I dette tilfellet er det ikkje alltid lett å veta kva som har skjedd i reiseskildringa: det er ei innebygd spaning mellom personlege tilhøve og «sanningskrav», representert gjennom etableringa av eg'et og vi'et.

Å skrive seg sjølv kan knytast til borgarskapsmyten og Barthes. Ifølgje Barthes så er myten ein verdi og garanterer ikkje sanning (Barthes, 2013, s. 233). Så kva når du sjølv avslører det som ikkje er sant i di eigor myteskriving, blir det da etablert som myte? Skal reiselitteraturen vera sann? Her ser vi vaksinasjonsprosessen i myteskrivinga. Det handlar fyrst og fremst om å søke ei forsoning mellom realitet og menneske, skildring og forklaring, objekt og kunnskap (Ibid., s. 274). Borgarskapets ideologi transformerer historisk produkt til typar og former: mytar, form, språk og innhald blir knytt til klasse (Ibid., s. 270). Å skrive ei reiseskildring er å iscenesette seg sjølv i både ei fiktiv og faktisk verd. Det kan òg knytast til individualismen: «Individualism is a bourgeois myth which allows us to vaccinate the order and tyranny of class with harmless freedom» (Barthes, 2013, s. 148), og slik til ein av dei retoriske figurane: vaksinasjon. Å iscenesetje seg sjølv er borgarskapets individualisme og retorikk og er som vi har sett ein viktig del av denne sjangeren. Forteljaren må etablere seg og finne sin posisjon i brytekampen og i ringen og rolla si i skodespelet.

Forteljaren i teksten spelar fleire roller i denne brytekampen og møter i denne etableringsfasen ei rekkje problem, utfordringar, identitetstjuveri og identitetstrøbbel, noko som gjer etableringa utrygg. I dette høvet vil eg kalle det for iscenesetjing: det å skape seg sjølv, bygge ein fasade og spele det ut. Vi har sett korleis forteljaren er han som organiserer brytekampen, men han deltek i kampen sjølv som den reisande. Det er da du forstår at denne kampen er rigga og iscenesett på førehand.<sup>24</sup> Det er ikkje berre tre Hamsun'ar vi møter på her, det er tre typar av forteljaren òg. Vi har sett korleis han er bastarden i ringen, det som i

---

<sup>24</sup> Underteiknede har sjølv vore involvert i noko liknande innanfor idretten, og veit at han som sjølv deltek, helst ikkje bør organisere resultatet på førehand. Det er faktisk ikkje lov og du kan bli kasta ut av fotballen for det.

utgangspunktet er den tapande parten i brytekampen mot reisefølgjet, men forteljaren står òg fram som ein narr og ein «helt» innanfor ringen, og da er brytekampen eit iscenesett show mot seg sjølv, mot ringen, mot sjølve mytologien. Narren og helten går eigentleg hand i hand og kan seiast å vera motstandarar her. «Helt» er plassert i hermeteikn fordi dei gongane han framstiller seg sjølv som ein helt på eventyr, så er det av det parodiske slaget, slik at han blir ein narr som kritiserer heile skodespelet og brytekampen. Slik blir forteljaren «Helten», Bastarden og Narren.

Både Kittang og Oxfeldt har sett på korleis forteljaren sjonglerer identitetar og bruker reisa til å etablere identiteten sin. Det er knytt til sjangeren og på mange måtar aust-vestdikotomien; samstundes er det ein referansefest til høgare personar: ein oberst, ein baron, kjende menneske med høg status. Det er iscenesetjing av høgste orden: sjå kven Bastarden er og kva slags folk han har omgang med og kjenner! Det er med vyrdnad han køyrer rundt og får sitt nye pass stempla: «et stort pas med krone og hermelinskåpe på og kjørte siden omkring til de asiatiske legationer og fik de vidunderligste kroker og tegn og stempler påført på dette papir» (Hamsun, 1997, s. 161). Han søker og konstruerer ein identitet og ein fasade som fullverdig medlem av borgarskapet ved å låne og tilpasse seg reisa og skildringa. Men han er ein Bastard som ser det frå eit froskeperspektiv og blir ein Narr slik han framstiller seg sjølv som ein «Helt».

Reisefølgjet spelar ei viktig rolle i denne brytekampen. Når Bastarden er i ringen, så er det ho som er motstandaren, der ho blir etablert som ein representant for borgarskapet. Ho har eit avslørande blikk i reiseskildringa og får stadig vekk lagt forteljaren i bakken med sitt avslørande blikk. Ho *er* ein myte og mytologien på same måte som ringen og er noko forteljaren heile tida må ta stilling når han etablerer seg som person i høve mytologien. Ho representerer i tillegg den fyrste lese måten til Barthes og er den som aksepterer skodespelet, likevel inntek ho den kritiske leseposisjonen når ho avslører lygnene og korleis «Helten» blir ein Narr og slik stadfestar honom som ein Bastard. Der han freistar å gjera seg sjølv til eit fullverdig borgarskapsmedlem som mytologist, så blir han låtteleggjort og slått ned som ein lygnar. Men det er forteljaren som gjev reisefølgjet denne rolla, det er han som avslører korleis ho avslører honom, altså blir den kritiske og dynamiske lesaren her forteljaren – fordi reisefølgjet har akseptert mytane, medan han låner og tilpassar seg. I «In the Ring» ser vi korleis Helten og Bastarden etter brytekampen forlèt scenen med armen rundt kjerringa, og slik illustrerer at det heile er eit iscenesett spektakkel (Barthes, 2013, s. 14). I dette tilfellet kan

vi heller sjå at reisefølgjet har set Bastarden på plass, gjort honom til Narr og at borgarskapet har straffa honom. Reisefølgjet forlèt ringen arm i arm med mytologien.

### 4.3 Mytologisten Hamsun

#### 4.3.1 Skodespelet, fjella og idealet: drøymt og opplevd i Kaukasus

I denne delen skal vi sjå på Hamsuns tilhøve til skodespelet og draumen sin posisjon i borgarskapet. Utgangspunktet er Barthes sine essay «The Harcourt Actor», «Two Myths of the New Theater» og «The *Blue Guide*», der det ligg i tittelen på dei fyrste at dei handlar om skodespel, medan den siste ser på korleis fjella illustrerer draumen og idealet som ligg sentralt i borgarskapsmytologien. «The Harcourt Actor» kan sjåast som ei forlenging av «In the Ring» og korleis det teatraliske kjem til uttrykk i mytane, men her med vekt på skodespelet og skodespelaren – korleis brytarane like mykje er skodespelarar. Vi såg i myten om brytekampen korleis det teatraliske kjem sterkt til uttrykk i borgarskapsmytologien: du har roller, forventade handlingar og overdrivne gestar, heile borgarskapskulturen er gjennomsyra av dette «språket»; alt har ein større funksjon og er til for intellektet; alt blir ein myte, underforstått av tilskodarar. Det er eit skodespel og det rigga er vektlagt fordi det teatraliske snakkar eit høgare språk (Barthes, 2013, s. 15).

Vidare hevdar Barthes at utøvaren blir utlevert, noko vi har sett med dei tre Hamsun'ane og dei tre typar roller som forteljaren spelar undervegs, og «krossfesta» (Ibid., s. 10) i ope dagsljøs. Skodespelet legg grunnlaget for idealverda, som blir til gjennom å legge vekt på dette: «What is enacted by wrestling, then, is an ideal intelligence of things, a euphoria of humanity, raised for a while out of the constitutive ambiguity of everyday situations» (Ibid., s. 14). Idealverda blir eit bilete av det forståelege ved røyndomen: fasade, teater, skodespel, reise og reiseskildringa som mytologi. Barthes kjem med dømet å gå: det er mytologisk sett den mest trivielle og menneskelege gesten, eit ideelt bilete undertrykker beina og det å gå (Ibid., s. 16). Myten handlar hovudsakleg om korleis skodespelarar er avhengig av å bli fotografert av eit visst studio for å kunne kalle seg skodespelarar, for ein mytologist dreier det seg altså om korleis du skapar fasaden din, korleis du vil bli «fotografert» i forskjellige roller (Ibid., s. 17). I «Two Myths of the New Theater» skriv Barthes:

It would be difficult to overstate the ravages of 'style' on our bourgeois stages. Style excuses everything, absolves us from everything, notably any historical reflection; it imprisons the spectator in the servitude of a pure formalism. (Ibid., s. 121).



Her syner han korleis korleis skodespelaren blir «slukt» av rolla si i det borgarlege skodespelet og korleis stil orsakar og skuggar over alt anna for borgarskapet. Stilen er forma, og forma er ringen, altså gjeld det for deltakaren i den iscenesette brytekampen å la seg sluke av spetakkelet og spele rolla si fullt ut. For å tilpasse seg må ein låne, kopiere stilen og fylle rolla si i skodespelet og den rigga brytekampen, og denne myten må sjåast i samband med «The Harcourt Actor».

Der dei to fyrste mytane syner korleis borgarskapet har rigga seg til eit skodespel, så handlar «The *Blue Guide*» om å reise. Tanken her er å utdjupe korleis det å reise for borgarskapet er eit skodespel og korleis det handlar om ein draum og ei idealverd tufta på ideen om teateret som det ideelle, fasaden. «The *Blue Guide*» handlar konkret om reiseskildringar, og Barthes syner korleis ikkje alle reiseskildringar svarar på spørsmål ein moderne reisande vil stille, spesielt ikkje for ein reisande i eit ekte landskap som tek tid å krosse (Ibid., s. 136) – som til dømes fjella. Dei òg blir ein del av skodespelet.

Barthes syner korleis fjellet står sentralt i mytologien. Det handlar om korleis borgarskapets tilhøve til det pittoreske, der møte med fjell står for den viktigaste sublimeringa i mytologien:

We recognize here that bourgeois promotion<sup>25</sup> of mountains [...] correctly associated with Helvetic-Protestant morality [...]. Among the numerous sights (really views) promoted by the Guide to aesthetic existence, we rarely find plains (redeemed only when they can be said to be fertile), never plateaus. Only mountains, gorges, defiles, and of course torrents can accede to the travelers' pantheon, doubtless to the degree where they appear to sustain a morality of effort and solitude. (Ibid., s. 134)

Fjella blir i mytane assosiert med moral og estetikk og blir ein del av ei naturtilbeding der helbreiing for individet står i sentrum. Fjella har aldri ei praktisk tyding i myten, der det blir sett på som ein dyd å lide under å seie frå seg komforten det å vandre i fjella tilseier gjennom innsats og einsemd. Sublimering er eit viktig stikkord, og er slik borgarskapet fjernar fjella frå si faktiske verd, og gjev det ei høgare stilling i universet. Det blir ei slags idealverd for individet, det blir abstrakt, og ettersom ein moderne reisande ikkje har nytte av det langt frå praktisk.

Reiseskildringa er eit skodespel med fjella som scene, der den reisande må finne rolla si og spele denne fullt ut. I *I Æventyrland* tek reisa over Kaukasus stor plass og er om lag ein tredjedel av reiseskildringa. Den reisande og reisefølgjet får hesteskys med den russiske

---

<sup>25</sup> Blir av meg omset til «sublimering», da dette passar til terminologien hjå både Barthes og Said.

kusken Karnej over fjella, men fjella og det medfølgjande skodespelet blir introdusert med ein gong fjella dukkar opp i bakgrunnen for forteljaren. Forteljaren nemnar her sjølv det teatraliske og syner medvett kring skodespelet som ventar honom:

Jeg sitter og ser på at smørret på bordet er håndteret med fingrene, det er et par gode avtryk på det enda. Hva gjør det? tenker jeg, inde i Kaukasien blir det nok værre endda, smør er en ømtålig vare. Jeg passer mit snit og dytter flere ganger til smørret med en gaffel og gjør det ukjendelig. Så griper jeg mig i at dette er teaterpsykologisk uriktig av mig og jeg gir ikke efter for flere indskytelser. (Hamsun, 1997, s. 170)

Han nemnar det teaterpsykologiske, gjer det over noko så simpelt som eit måltid. Smørret er skodeplassen for det teaterpsykologiske, og forteljaren gjer seg i stand til å spele rolla si som Bastard i møtet med fjella. Barthes skildrar korleis det å gå ikkje er ideelt for borgarskapet: «Walking is perhaps – mythologically – the most trivial, hence the most human gesture. Every dream, every ideal image, every social preferement initially suppresses the legs, either by portrait or automobile” (Barthes, 2013, s. 16). I eit forsøk på å spele ut rolla si gjer Bastarden gjennomgåande i reiseskildringa openbert at å gå ikkje er for honom. Elles i Hamsuns forfattarskap står vandringa sentralt, det er vandraren som er hovudpersonen, dei vandrar som oftast til fots; når Hamsun skal skrive ei reiseskildring tufta på ei faktisk reise, så er det eit viktig poeng han gjer at han aldri går. I Moskva tek han drosje, gjennom Russland køyrer han tog, over Kaukasus får han hesteskyss, på sine «utfluktar» rir han på hest, han er tilbake på toget på veg til Baku. Å gå er det siste Hamsuns litterære eg gjer når han trør inn i borgarskapsmytologien.

Men møtet med fjella syner oss korleis han ikkje er eit fullverdig medlem og ser det med froskeperspektiv, og slik blir Bastarden òg ein tapande part i brytekampen mot mytologien. Av og til råker han på myten, andre gonger ikkje. Bastarden ser Soria Moria og idealverda når han kjem til utkanten av Kaukasus og kan gå inn i rolla si, og etter at haugevis med turistar har forlate toget i «Pjatjgorsk» og kurbada der, så ser Bastarden på fjella med poetiske og drøymande auge: «Vi ser snefjældene langt borte, de går næsten i ett med de hvite skyer på himlen. Det er som et æventyr å se disse vældige fjældmasser stige op fra steppen og ligge der og skinne i solen» (Ibid., s. 186). Han hever seg over turistane, ser fjella som symbol og speler på forventningane knytt til fjella for den reisande. Det er nå eventyret kan byrje. Dei kan gjerne opphalde seg og bruke tid i fjella, men ikkje på steppene, det blir han stressa av (Ibid., s. 190).

Reisa gjennom fjella er prega av samanlikning med dei norske fjella, sublimering og praktiske skildringar «med vældige fjælde på begge sider» (Ibid., s. 195), «som om vi ikke hadde hatt fjælde før» uttaler Bastarden når fjella liksom skal byrje etter den fyrste stasjonen (Ibid., s. 196). Elles er det reint praktiske skildringar av fjella: sånn ser dei ut. Dei er grønne og dei er «vældige», og han syner sin norske bakgrunn: «Vor kjære nordiske bjørk gir seg ikke over, men går helt til toppen, mens alle andre trær fryser og stanser» (Ibid., s. 196). Her samanliknar han naturen (og den fysiske kulturen) med den norske og kjenner eit fellesskap mellom naturen i tillegg til livet som blir levd i same type omgjevnader, alt i tråd med mytologien.

I andre høve syner han kor mektig naturen er og at han gjer inntrykk på Bastarden, og glir over i borgarskapets natursyn der det upraktiske er det skjønne og korleis dei blir påverka av dette:

Stigningen i veien øker, fjældene slutter sig tættere og tættere omkring os, det synes som alt håp er ute, bare litt himmel er synlig ret over vore hoder. Det virker beklemmende på os, vi overvældes og tier. Pludselig ved en skarp dreining av veien åpener sig et svært gap tilhøire og vi ser aldeles nær os istinden Kasbek med sine bræer som hvitgnistrer i solen. Den står os kloss ind på livet, stille og høi, stum. Det rykker en sælsom følelse igjennom os, berget står er som opsvoren av de andre berge, det er som et væsen fra en anden verden som står og ser på os. (Ibid., s. 197)

Her ser vi korleis han nyttar seg av «os» i naturopplevinga og gjer reisefølgjet til ein del av opplevinga si og korleis dei i dette tilfellet bae er representantar for borgarskapet. Stigninga opp i fjella er ei abstrahering av Bastardens stigning i det sosiale rom, og han spelar rolla si fullt ut. Det er ei kjensle og ei stemning tufta på inntrykket fjellet skapar som blir lagt vekt på, og den fysiske reisa glir over i å bli sosial og imaginær. Det fysiske og praktiske blir for ein augneblink lagt til side for det biletlege og abstrakte, sublimererte:

Aldrig har jeg set så lyst stjærneskin som her, her i de kaukasiske berge. Og månen er bare vel halv, men den skinner som hel. Det er en nyhet for mig dette stærke skin fra en nathimmel uten sol, det optar mig og hindrer mig fra å få hjemvé. Jeg sætter mig på marken og ser tilveirs, og da jeg er av dem som til forskjel fra mangel anden endnu ikke er kommet på det rene med Gud sitter jeg en stund i tanker angående Gud og hans skapning. (Ibid., s. 208)

Fjella har fått den guddomelege krafta som minner om midnattssola heime i Nordland. Bastarden minnast oppveksten sin og sitt tidlegare sosiale rom i tillegg til å spele ut rolla si som borgarskapsmedlem gjennom ei sublimering av fjella.

Reisa over passet og til toppen av reisa på 3000 meter er derimot prega av rasjonelle, fysiske skildringar. Dei er på toppen, men det er ingen eufori over dette, det er Bastarden som skildrar vegen opp, vegen ned, vegen dei køyrer på, vegen dei ikkje køyrer. Og hestane. Vel nede på sletta etter fjella, det georgiske plataået, på avstand frå fjella, kommenterer han atter ein gong landskapet med vinranker, åkrar og grasmarker, kvinner vandrer «høie og slanke», guteflokkar leiker og hiv seg ut i eskapadar og folk arbeider rundt dei, eit perfekt høve for Bastarden til å forklare korleis dei pløyer reint teknisk, og slik markere sin tidlegare habitus. Det er ingen vemod i at fjella står små i horisonten nå eller at dei har forlate dei, alt det praktiske arbeidet blir skildra grundigare enn noko anna han møter på. Draumen om fjella har ikkje prega helten vår i særleg stor grad (Ibid., s. 235). Han kallar seinare dette plataået for «fabellandet» (Ibid., s. 276), og gjer det såleis klart at det er Georgia som er eventyrlandet, ikkje fjella. Det er det fruktbare han finn fagert, altså markens grøde, ikkje det romantiske ved fjella – fjella ein ikkje kan leva av, for på plataået «vokser frugt og vin» (Ibid., s. 276). Her ser vi korleis Bastarden glir ut av rolla si når han er ute av fjella og finn det fagert det som myten ikkje skulle finne fagert: plataået.

Tittelen på reiseskildringa, *I Æventyrland*, hadde fyrst undertittelen «oplevet og drømt i Kaukasien». Tittelen kan peike mot myten om førestillinga og idealverda som ligg i «The Blue Guide», der vi ser korleis fjellet får plass i både det opplevde og drøymde. Men tittelen kan òg peike mot skodespelet og vekslinga mellom realitet og fiksjon vi møter i reiseskildringa. Det ligg i ordet «eventyrland» at det er ei førestilling, og eventyret er sjølv nært knytt til myte i folkediktinga. I undertittelen, som seinare vart fjerna, ser vi vekslinga mellom sanning og fiksjon som ligg i forma som mytologisten her må tilpasse seg. Hamsun plasserer borgarskapet sitt språk i eventyrlandet fordi han ikkje er av borgarskapet, ikkje har eit «språk» i eigne røynsler og ikkje passar inn anna enn i ei idealverd. Hovudtittelen er med på å skape verda i sitt bilete og høyrer borgarskapet til. Tittelen spelar på eventyrland, ei førestillingsverd, samstundes som undertittelen fortel om eit marginalt skilje mellom det å ha opplevd og det å ha drøymt, altså ligg det implisitt i tittelen at det blir forma ei verd i forfattern sitt bilete, heilt etter mytologien. For å omskape verda må ein låne det abstrakte språket, ein må skrive *om* verda i staden for å handle verda. I borgarskapsmytologien dominerer det abstrakte språket, hjå Hamsun kan vi likevel finne ein motsetnad her gjennom hans fysiske skildringar av omgjevnadene og folka han møter. Dei abstrakte skildringane høyrer det drøymde og borgarskapet til, det fysiske høyrer realiteten og Hamsuns opphavlege sosiale rom til.

Det vi likevel ser, er korleis Bastarden sjølv leiker med tittelen der det er det georgiske plataået som blir titulert som fabellandet, og ikkje fjella som forventet. Brått glir Bastarden over til rolla si som Narr og parodierer det heile. Skodespelet og scenen forlet likevel ikkje Bastarden, han er skodespelet, roller og fasade medvett gjennomgåande, og han møter det som er eksisterande idear og kollektive førestillingar:

Men her er næsten likeså mange hvite fordi den hvite turban er adelens, lærdommens, fromhetens – det vil ofte si humbugens. Hvem vil ikke gjerne være adelig, lærd og from? Og mange forsøker da også å indbilde andre at de er det. (Ibid., s. 255)

Han ser gjennom fasaden, sitt eige prosjekt og han ser det i ljøs av si eigor rolle som reisande. Her er det Bastarden som avslører mytologien, fasaden og skodespelet. Her ser han seg sjølv som mytologist og mytologien frå froskepersktivet sitt. Dette er noko som går att i møtet med andre menneske: korleis han ser det som eit skodespel.

Når han møter på offiseren som tilbydde seg å følgje dei over Kaukasus, kjenner han ikkje att Bastarden fyrst: «...han svarer fornemt og fremmed. Så kjender han mig pludselig og rækker mig begge hænder... Kjendte mig ikke, jo naturligvis nu kjendte han mig øieblikkelig...» (Ibid., s. 175). Han stoler ikkje heilt på denne fyren, som driv eit spel tilbake med Bastarden, han ser det teatralske i andre slik han ser det i seg sjølv, og han blir oppteken av dette: her møter han eit medlem av det innfødde borgarskapet og ser korleis dei skal oppføre seg. I andre meir nøytrale menneskemøte observerer han mykje av det same, som armeniaren og dei kaukasiske tatarar som hadde slått seg ned utanfor kupéen deira: Bastarden legg merke til alt det staselege under ei skitten og støvete overflate, armeniaren har stoff av aller høgste kvalitet, men det er skitten og holete, dei er stille og robuste (Ibid., s. 177). Bastarden spelar skodespelet og har samstundes eit avslørande blick og møter mytane med eit kritisk blick, slik er han ein mytologist på to måtar: ein som skapar mytar og ein som analyserer dei.

I møte med andre menneske dukkar det stadig opp spekulasjonar og gissingar over motiva deira, som om han er klar over at han møter ein fasade og eit skodespel. I møtet att med offiseren midt oppi fjella, som har kome dei i forvegen «...så farer det mig hastig gjennom hodet at jeg egentlig er i Russland og at mange russere vel er litt annerledes end andre mennesker (Ibid., s. 221). Her handlar det om den overraskinga som offiseren synte over å sjå Bastarden oppe i fjella på same stasjon, det var skodespel. Offiseren kan syne seg å vera politi, og Bastarden spekulerer i dette og i om han er ute etter honom. Det byrjar å bli fare på ferde. Slik glir Bastarden over i å bli «Helten» og prøver å plassere seg i ein utsett

posisjon. Det er veldig til spekulasjonar han legg i samtalen med offiseren, det er tydeleg eit forsøk på å forklare delar av reisa som Bastarden ikkje heilt har forstått. Her syner offiseren eit profilbilde av Bastarden (Ibid., s. 223) – og syner korleis alt dette representerer borgarskapet og fasaden, men det er «Helten» som kjem til uttrykk gjennom korleis han hiv seg hovudstups ut i dette eventyret.

Han får offiseren til å syne seg papira, han er redd for å bli arrestert, ikkje fordi det øydelegg for reisa, men fordi han ikkje får uttrykt seg i dette landet. Så etter å ha gjort «den jødiske gestus», som må tyde stikkpengar og kapital, så ser Bastarden underhaldninga i det heile: er det heile eit spel for å få pengar av honom? Har han gjennomskoda heile narrespelet, falskneriet, teateret? (Ibid., s. 225) «Han var ingen politimand, han var en stakkars bedrager som vilde presse penger av mig» (Ibid., s. 226) – alt er bedragersk: det han møter på reisa, sjølve reisa, hans eget oppspinn, forma, han har gjennomskoda det ved å vera ein bedragar sjølv. I tillegg syner Bastarden kva for eit instinkt han har og kor lur han er. Når han seinare blir avslørt for at dette er oppspinn, så ser vi korleis han sjølv er teatralisk, ser det teatraliske i andre, og alt blir eit einaste stort bedrageri. Heile myten om det teatraliske blir stadfesta, men likevel broten ned. Han ender opp med å bli ein ekspert på feltet.

Vi kan i tillegg møte reine identitetstjuveri gjennom korleis han (og reisefølgjet) blir oppfatta av andre og korleis han aldri gjer det minste for å dementere det inntrykket andre har av dei. Desse korta han stadig er på leiting etter, visittkort, pass, kva det måtte vera, men aldri finn når han treng dei; i staden dukkar det berre opp ymse kort til andre høgareståande personar (Ibid., s. 194). Det er som ei skryteliste der Bastarden forsøker å plassere seg i krinsen og i det sosiale rommet han nå ynskjer å høyre til. Er det eit tap av identitet, som Oxfeldt hevdar, eller er det eit forsøk på å byggje ein fasade og iscenesette seg sjølv som del av borgarskapet og spele skodespelet fullt ut?

Kusken Karnej, som Bastarden har så mange disputtar og problem med, førestiller «sig kanskje at det er et slags religionsutøvelse vi driver der foran løvtanden siden vi er missionærer» (Ibid., s. 197), medan dei er på veg over fjella. At dei er misjonærar, er ein lygn dei har spelt på i lag med medhjelparar undervegs for å ikkje vera av høgare sosiale lag og såleis «trygge» samstundes som dei skal ha ein viss aura over seg. Identitetstap og identitetssøken, jau, men like mykje er det fasade og lygn for å koma seg vidare på ei reise, viss mytologi er tufta på fasade. Kven som er oss og dei på denne reisa, er òg ofte heller vagt, dette er eit døme på korleis Bastarden ser korleis dei er like framande for dei lokale som dei lokale er for dei, at det går båe vegar, «oss» er «dei» for «dei», og «dei» er like mykje «oss»

for «dei». Når han skal prøve å gje stikkpengar til «politioffiseren» (i hermeteikn fordi han sannsynlegvis er oppdikta og «Helten» er i tvil om han er politioffiser), så skal dei berre sjå at den russiske regjeringa kan få diplomatiske forviklingar av saka om dei arresterer dei (Ibid., s. 233). «Helten» gjer seg viktig og spelar rollene fullt ut. Men så møter han ein frukost, kjem i lage og blir roleg og nektar å la seg presse av «politimannen». Maten styrkar «Helten», reint kjødelege turfter. Han skulle da løyse alt ved hjelp av fysiske krefter. Alt det diplomatiske og skodespelet skal få ligge når han har fått i seg ein god frukost. Da er det fysiske løysingar som gjeld. Det heile ender i pengeakkedering med ein vert over opphaldet her, men dette løyser seg venskapleg: «Se det var ikke min make til å optræde når jeg vilde!» (Ibid., s. 233) – Bastarden er vorten til «Helten» og er full av makt nå, og skal syne for verda at han lukkast på denne scenen. Men nei, for når han skal ta avskjed med verten, så står «politimannen» der og har overrumpla «Helten» atter ein gong, og han oppgjev dette spelet. Han tapte til slutt lell: «Og jeg slo ham ikke ned på stedet, jeg lammedes av ham og kunde ikke ha gjort det av med et eneste menneske i dette øieblikk» (Ibid., s. 234). Det er ikkje berre eigen identitet han spekulerer i, det er òg identiteten til dei han møter. Nokre gonger tvinger det Bastarden opp i situasjonar der han like mykje tviler på andre sin identitet som sin eigen.

«The speech of the oppressed is real [...] it is quasi-unable to lie» (Barthes, 2013, s. 261), og dei undertrykte definerer seg i høve til dei undertrykkande (Ibid., s. 261), difor er det gitt at Hamsun tilpassar seg og utøver ein del av mytologien deira. Han er undertrykt og kan berre låne. For som Barthes hevdar: språket til dei undertrykte er fattig, uluksuriøst, monotont, direkte, ekte og transitivt, dei har ikkje råd til det metaspråket som borgarskapet har. Da kjem vi inn på eit av dei viktige undertemaa i denne oppgåva: dei undertrykte har ikkje råd til eit metaspråk fordi det er for kostbart for dei å ljuge, da lygn føreset eigedom for at ein skal sitje att med sanning og form til overs.<sup>26</sup> Hamsun sitt tilhøve til sanning og lygn i reiseskildringa si blir eit av dei viktigaste punkta: ved å avsløre lygna så gjer han det både med eit kritisk og dynamisk blick. For dei undertrykte kan berre låne metaspråket, ikkje eige det, og slik blir ikkje mytologisten naturleg. Ifølgje borgarskapsmytologien så «skapar» dei undertrykte verda med aktivt, transitivt og politisert språk, medan undertrykkarane (borgarskapet) konserverer dette med sitt transitive, fleirtydige, teatraliske språk. Slik formar mytane verda i borgarskapet sitt bilete og blir ein mekanisme for å undertrykke, marginalisere og utelate. Skal du vera ein del av verda, må du bruke språket vårt. Det «skapande» språket transformerer verda, men det

---

<sup>26</sup> For å ha noko til overs må du eige noko. For å ljuge må du ha overskot, med andre ord må du vera av det eigande borgarskapet, for dei som ikkje eig, kan ikkje ha dette overskotet. Dei kan berre låne.

fleirtydige forevigar og blir universelt (Barthes, 2013, s. 263). I undertittelen ser vi ikkje berre ei veksling mellom sanning og fiksjon, men òg korleis det er ei veksling mellom det abstrakte og lånte og det fysiske og opphavlege. Det kjem til uttrykk i skodespelet og korleis Bastarden speler rolla si, men går òg ut av ho ved å ty til det fysiske.

#### 4.3.2 Kjærleik, ekteskap og reisefølget

Barthes skildrar fleire mytar om ekteskap og kjærleik, der mytane eg hovudsakleg tek utgangspunkt i, er «*The Lady of the Camelias*» og «*Conjugals*». Den fyrste myten handlar høveleg nok om eit skodespel, som Barthes sjølv meiner bør vekke oss for «*mythology of love*» (Ibid., s. 203) og syner korleis kjærleiken blir mytologisert på scenen. I «*Conjugals*» analyserer Barthes korleis ekteskap blir skildra og dekt av den tabloide pressa, og slik framstår som ein fasade og eit bilde, slik vi såg i min analyse av reiseskildringa som skodespel og fasade.

I analysen sin av kjærleiksmytologien i teaterstykket skriv han om korleis «we see more clearly the mythic content of this love, archetype of petite bourgeois sentimentality [...], she knows her alienation, which is to say that she sees reality as an alienation» (Ibid., s. 205). I dette tilfellet er det korleis kvinna tilpassar seg å bli gifta oppover i det sosiale hierarkiet. Det er ein forventning om framandgjerung gjennom ekteskap over sosiale grenser og korleis det blir til mytologi. Likevel er den sentrale delen av mytologien ikkje kjærleik, «*it is Recognition*» (Ibid., s. 203) og korleis ein elsker for å bli stadfesta og får drivkrafta si frå andre menneske. Men så lenge det er ein kjærleik på tvers av sosiale rom, så blir det ein

...segretative love, the love of the owner who carries off his prey; an interiorized love which acknowledges the world only intermittently and always with a feeling of frustration, as if the world were never anything but the threat of a theft (jealousies, quarrels, mistakes, anxieties, irritations, moods). (Ibid., s. 203)

Ifølgje myten er det uunngåeleg at eit ekteskap mellom to personar frå forskjellige sosiale rom ender i frustrasjon, humørsvingingar, feil og angst – som alt bidreg til å skape eit skilje. «The simple social disparity, relayed and amplified by the opposition of two amorous ideologies, can therefore produce her an impossible love» (Ibid., s. 204) skriv Barthes om den parten i kjærleiken som kjem frå det lågste sosiale rommet. I eit kjærleiksforhald blir det altså ein brytekamp mellom to ideologiar: til dømes borgarskapet og arbeidarklassa.

Korleis er denne «umoglege» kjærleiken sett i samband med mytologien om ekteskap? Ifølgje mytologien kring ekteskap så finst det ein samansetjing mellom rik/status og fattig/låg,



der den rike seier frå seg statusen sin og blir med i sfæren til den lågare med mindre komfort enn den med status (Ibid., s. 44). Det handlar om å etablere det småborgarlege liv (Ibid., s. 44); for den låge å etablere seg som del av borgarskapet, for den høge å akseptere myten. Det skal vera ei edel handling av borgarskapet å gifte seg nedover: «glede er å gjera alt enkelt» (Ibid., s. 45). Det handlar om oppofringar og korleis dette gjev status i borgarskapet: ved å gifte seg nedover, men òg å leva enkle liv – eller autentiske, naturlege, om du vil, som til dømes ved å seie frå seg goda og luksusen sin, utan at det er reelt.

Parmyten er overflatisk, utan tanke på ei problematisk framtid, det er av kjødeleg lyst (Ibid., s. 45):

Happiness, in this universe [...], which glorifies the closure of the hearth, its aproned and slippers introversion, everything which busies home life, infantilizes it, accentuates its innocence, and severs it from widened social responsibility. (Ibid., s. 46)

Det er ein borgarleg imperialisme i parforhold, det er eit samband mellom myten om det borgarlege ekteskapet, imperialisme og reisa, der alle tre ber element av å marginalisere andre ved å få dei til å ta sikte mot livsstilen deira: “Reality imposes on the dream its décor and its class status, as today’s French petite bourgeoisie manifestly enjoys a phase of mythic imperialism” (Ibid., s. 47). Draumen om ekteskapet møter etter kvart realiteten og vil få fram klasseskilja, og slik få fram ei problematisk framtid. Det peiker òg i retning av eit viktig skilje mellom sanning og fiksjon, og det syner korleis kjærleiken og ekteskapet er ein rigga brytekamp mellom dei to partane.

I *I Æventyrland* møter vi dei to partane i ein stadig brytekamp i vasskiljet mellom sanning og fiksjon og draum og realitet. Vi ser ein forteljar som søker stadfesting som del av borgarskapet gjennom ekteskapet sitt, og vi ser korleis det blir skapt eit skarpt skilje mellom «eg» og «vi» i narrasjonen. Det fyrste ordet i reiseskildringa er eit «vi», det er openbert at han ikkje er aleine på reisa, men i neste augeblink er det «jeg», og forteljaren har forlate det biografiske reisefølgjet Bergljot og innlemmar ho berre i saga ved sporadiske tilfelle. Det kan verke som om at det forfattaren opplever, det historisk-biografiske ved reisa, blir knytt til eit «vi», medan det forteljaren observerer, opplever og drøymmer, er knytt til eit «jeg». Det er eit gjentakande fenomen: om nøytrale fakta er det snakk om «vi», når det skjer noko interessant, er ei stemning, ei oppleving eller ein underfundig observasjon så er det «jeg». Bastarden står i tillegg ofte fram som truverdig når han er «vi»: han forklarar kva han ser, kjem med nokre referansar (ofte av det borgarlege og danna slaget) og viser til at dette kan like godt vera fakta.

Det er likevel ei form for villreie sjølv som «vi», som når dei har forlate den hjelpsame ingeniøren og dei står på Beslan stasjon i myrkret: «Hvad står vi her for? Ja den som visste det! Men hvem kunde vi spørre? Og hvem kunde svare? (Hamsun, 1997. s. 186) Det er ei villreie som er viktig for spaninga og narrasjonen når han refererer til «vi». Spørsmål som er like viktige for det narrative eg'et, er korleis han ikkje forstår mytologien han her er ein del av. Når han omtalar seg som eit «vi», er det ikkje berre nøytralt, men det er eit uttrykk for skepsis og villreie, ikkje berre over reisa, men kanskje òg heile ekteskapet og den nye klassetilhøyrsla hans, og vi kan ane den problematiske framtida.

For det er som representant for borgarskapet at «vi» oftast blir brukt i narrasjonen, og det fungerer som den mytiske stadfestinga. Ein russar kommenterer mellom anna korleis «I fremmede vasker jær jo i jærs eget smuds» (Ibid., s. 190) i staden for i rennande vatn. I same passasje er «vi» brukt, som om dei er representantar for borgarskapet. Dei forstår ikkje framande kulturar, men som «jeg» kan Bastarden vår forstå, han har ikkje det universelle aspektet ved seg som dette vi'et som gjer at han kan gjera ting på sitt vis og observere fritt. Å kommentere skikk og bruk får vera for dei høgare sfærar. Eit anna døme er når dei er oppe i fjella, der eg'et dukkar opp etter han har skildra eit «os» på reisa:

Jeg tumler ut av vognen og kommer mig bak kaleschen og holder mig fast der og ser. I dette øieblik omfavnes jeg av en hvirvelfølelse, jeg løftes op fra veien, ut av hængslerne, det er som jeg står ansigt til ansigt med en Gud. (Ibid., s. 198)

«Os» blir forlate på den fysiske vegen og reisa, eg'et dukkar opp når det nå skal følast og kjennast. Han samanliknar fjella med Jotunheimen og dei lokale fjella han sjølv voks opp med, langt unna den borgarlege sfæra, i tillegg til å samanlikne med amerikanske og tyske fjell. Det er eg'ets røynslebakgrunn som her kjem fram som referanseramme, men «Så kalder det frå vognen og jeg tumler op igjen» (Ibid., s. 198), og eg'et markerer sjølv denne avstanden mellom dei to som er på reise, som menneske, som representantar for to forskjellige sosiale rom og ikkje minst eit skilje mellom fakta og fiksjon. Reisefølgjet og «vi» kallar eg'et tilbake til reisa og røyndomen, og det ligg ein marginaliserande faktor over korleis reisefølgjet heile tida må kalle eg'et tilbake til den realiteten som slik verkar problematisk.

Her ser vi korleis idealverda er den drøymde verda Bastarden opplever som «jeg». Det er òg i lag med reisefølgjet at Bastarden oftast skapar ein fasade knytt til høgare sosiale sfærar og plasserer seg i borgarskapet, som da han refererer til seg sjølv og reisefølgjet som «fyrsteparret» (Ibid., s. 199) for dei han møter; dei lokale må sjå dei som eit fyrstepar der dei reiser, med eit snev av ironi i tonen. Men når dei er eit «vi», kan det verke som om dette blir

eit faktum, der til dømes haldningar til reinleik stadig blir tekne opp – han glir inn som representant for borgarskapet med reisefølgjet. Andre ting som er knytt til borgarskapet, som til dømes vin<sup>27</sup>, greier han i tillegg å kople på reisefølgjet i sine subjektive opplevingar: «her er så vakkert og rikt, og vi har set det!» (Ibid, s. 275), når dei er i Georgia og ser vinrankene rundt seg.

Bastarden observerer, diskuterer og fantaserer i tillegg kring kjærleiken i møta sine med andre menneske, og denne fantasien er heile tida knytt til eg'et. Han diktar mellom anna ei kjærleikssoge – ja, han lager eksplisitte mytar i skildringa! - på toget gjennom Russland der han observerer to unge menneske som han trur er nygifte (Ibid., s. 173). Det ender med at dei går kvar sin veg, til Bastarden sin store forundring. Kjærleikshistoria får sin tragiske ende på ein liten stasjon ved namn Podrogoje, der «damen» kjem ut frå toget til ein velkomstkomité med gevær og kosakkeskorte, medan «nationalgardisten» sit fortvila att på toget. Eg'et undrar seg veldig over tilhøvet mellom menneska her og spekulerer i kva grad det er far og bror, men så syner det seg at generalen og den unge offiseren som tek imot henne, er faren og hennar trulova. Kven var da mannen på toget, som ho i smug vinkar til frå vogna si (Ibid., s. 175)? Det er fleire mytologiske aspekt her, som det erotiske ved andre kulturar på reise, som han fantaserer om, men avkreftar sjølv, i tillegg til fasadane og alt skodespelet han legg i andre menneske. Det syner òg kor lite truverdig Bastarden faktisk er og trongen hans til å dikte; her ein trong til å dikte opp eit erotisk eventyr kring kjærleik på ei reise til Austen, slik forma krev. Det er likevel noko kjenselaust over det heile, det er sett utanfrå, det er berre dei fysiske observasjonane han legg til grunn, og den kjødelege lysta forbunde med Austen forsvinn i det faktum at her var det likevel ikkje noko erotisk, austerlandsk kjærleik. Han avslører seg sjølv.

Reisefølgjet har ein viktig funksjon her for å uttrykke klassemedvett i dette skiljet mellom dei, og kva dei to sosiale romma Bastarden og reisefølgjet representerer. Der reisefølgjet i utgangspunktet skulle la seg redusere til hans sosiale rom, blir ho altså heller ein representant, ein type, for borgarskapet. Det er heile vegen små stikk til ektefellen, i tillegg til ironisering over seg sjølv: «Min kone glemte ikke noget andet efter sig end sin kåpe» (Ibid., s. 162). Her ser vi òg at ho heilt konkret blir nemnd som ektefellen hans. Opplevingane deira av omgjevnadene blir set opp som kontrastar, korleis dei opplever reisa forskjellige:

---

<sup>27</sup> I analysen sin av vin i essayet «Wine and Milk» syner Barthes korleis det å drikke og kjenne vin er knytt til borgarskapet og er ein marginaliserande faktor – for andre klassar har ikkje *tid* eller råd til å lære seg vinen å kjenne.

Men mit reisefølge derinde i kupéen stikker hodet ut av døren og kan ikke begripe hvad det er for nordmænd jeg har fåt fat på. Snart begynder de å le høit og udannet derinde og denne latter får mine tilhørere til å studse, hvorpå den ene efter den andre blir taus og går sin vei. (Ibid., s. 185)

I dette tilfellet har Bastarden endeleg opplevd ein triumf på reisa i kommunikasjonen med dei lokale, men triumfen hans over borgarskapet blir ofte skoten ned av reisefølgjet, denne representanten for borgarskapet. Når han føler han har kontroll over situasjonen, så riv ho frå honom kontrollen, når han føler han tilpassar seg, så kjem ho og avslører alt. Både i lygn og sanning representerer borgarskapet eg'ets største problem på denne reisa: Det avslører stadig Bastarden og gjer honom til Narr på sitt marginaliserande vis. Det blir skapt eit skilje mellom dei, slik mytologien kring kjærleik og ekteskap tilseier.

Reisefølgjet har slik den viktigaste rolla i narrasjonen: det er ho som avslører lygnene, og dimed Bastarden – alt hans heltomot, farane han har trassa, skodespelet og alt det teatraliske, dette blir avslørt i møtet med reisefølgjet. Slik er reisefølgjet ofte motstandaren i brytekampen. Det er ho som tjuvkikkar i notata og innvender at det ikkje går an å ljuge så grovt (Kolloen, 2003, s. 233). Det er i samband med Bastarden sitt møte med «politioffiseren» som han hevdar er der for å arrestere dei; reisefølgjet kommenterer desse gendarmane som er der og som «Helten» fantaserer om skal arrestere dei. For etter å ha kommentert at gendarmane oppfører seg så rart, så forsvinn ho ut på marka for å plukke blomar. Det er fritt fram for «Helten» å spele sitt spel, men han er samstundes delvis avslørt allereie.

Det er da offiserane går fram for å arrestere «politioffiseren» i staden for «Helten», til båes store sjokk for så vidt, at det syner seg at spekulasjonane om at han er ein falsk politioffiser, ikledd sin fasade, som skulle presse pengar av honom, faktisk syner seg å vera sanne. Men likevel ikkje, skal vi tru reisefølgjets avsløringar av dagboka. «Helten» reagerer på likesæla til dei andre overfor arrestasjonen, noko som kan ha noko å gjera med kva rolle han har gjeve seg sjølv i dette spelet, og da er det viktig å halde fram med spelet til det fulle i reiseskildringa: «De synes fremdeles ikke at dette var noget. Hvorledes tror De at jeg skulde ha stået en slik ting over? Og hvorledes tror De at min reisefælle skulde ha stået det over?» (Ibid., s. 239) – og det er jo da passande at ho er ute og plukkar blomar slik at «Helten» fritt kan halde fram sitt spel for galleriet. Når ho kjem tilbake etter at skodespelet er over, så kommenterer reisefølgjet da òg: «Du har fåt din farve i ansigtet igjen» (Ibid., s. 239). «Helten» orsakar seg med at det er grunna ein okse, noko reisefølgjet ikkje forstår, og det heile hintar mot korleis han er avslørt. Det peiker på det med fritt spelerom når reisefølgjet er borte sjølv: «Og så meget mere som min reisekamerat nu gik bort og jeg fik frit spillerum...»

(Ibid., s. 240), fritt rom til å spele, gjøgle, fantasere og konstruere seg sjølv og skiljet mellom helten og reisefølgjet.

Når eg'et må ta stilling til reisefølgjet og får denne som motstandar i brytekampen, så spelar han alle rollene sine: han freistar å spele «Helt», freistar å plassere seg i sitt nye sosiale rom som Bastarden, men blir til stadig avslørt og gjort til Narr. Reisefølgjet er ein formidabel motstandar for eg'et, og sjølv om han i reiseskildringa stadig vekk går ut av kampen som den tapande parten og forlèt brytekampen med reisefølgjet under armen, så er det han som har organisert kampen og skodespelet og gjeve reisefølgjet denne rolla. Slik blir han ein Narr som på mange måtar likevel greier å stå imot brytekampen mot mytologien.

For forteljaren er det ikkje alltid lett å skilje mellom det gamle og nye, og han er ofte vag i plasseringa av seg sjølv, men så lengje reisefølgjet er med i skildringa, er det tydeleg at han skal reknast som borgarskapsmedlem. Ifølgje den lokale embetsmannen er det i dette tilfellet det einaste passende og mest praktiske å reise med fire hestar, noko Bastarden tykte var i overlag eksklusivt, men så lengje det er det mest praktiske, er det greitt. Her akkederer han i tillegg med reisefølgjet, som nå er etablert som representanten for borgarskapet, fordi denne vil gje drikkepengar for hjelpa dei får, noko Bastarden ikkje vil. Det ender med eit kompromiss som ingen er nøgde med, tilsynelatande, og nok ein gong syner det seg eit klasseskilje her. Som vanleg ser vi at det ikkje er eit einsarta bilete korleis Bastarden og reisefølgjet blir skildra, men i møte med dei lokale blir dei ofte halde høgt, anten som grevskap eller anna, og i eit tilfelle der det blir diskutert om dei skal betale for kosakkeskorte, så kjem dei fram til at det ikkje er naudsynt, Bastarden er nå inne i rolla som misjonær, og desse orda fell: «Vi eiet ikke penger på denne jord, vi var missionæren» (Ibid., s. 191). Pengar og eigedom eller ikkje, borgarskapet, kva slags identitet, Bastarden er ikkje i stand til å gje nokre klare uttrykk for dette – eit prov på medvett over klasseskilje, men òg prov på iscenesetjing og Hamsun som mytologist. Stutt oppsummert av forteljaren og organisatoren sjølv: «En skulde aldrig ha følge på reise, ens følge tænker bare på sig selv og putter i sig de bedste mundfulde!» (Hamsun, 1997, s. 244). Tilhøvet dei imellom er ikkje det beste, grunnen er skiljet i sosiale rom, klassemedvettet og dei mytologiske tilhøva som kjem til uttrykk gjennom dette.

#### **4.3.3 Forfattaren på ferie og Hamsun på reise**

Barthes' «The Writer on Vacation» og «The 'Blue Blood' Cruise» er to mytar som handlar om borgarskapet på reise, i det eine tilfellet forfattaren, i det andre overklassen. Sambandet mellom desse to mytane er fyrst og fremst å syne kor viktig det er for ein forfattar på reise å

styrke førestillinga om den reisande forfattaren og ikkje minst kor viktig verksemda til ein forfattar er for borgarskapet. Den andre myten handlar fyrst og fremst om det skodespelet som speler seg ut når dei med blått blod skal legge ut på reise, eller la seg krone, og korleis dei adopterer den demokratiske massekulturen i spelet sitt og syner korleis dei kan leva kvardagslege liv gjennom dette skodespelet. Det er sentrale mytar å ta føre seg fordi det både syner korleis forfattaren skal te seg og syne seg fram på reise og «ferie», òg korleis dette er ein del av eit skodespel, rigga på førehand.

Kvifor reiser så forfattaren på ferie? For å syne at arbeidet han gjer, er av same karakter som anna arbeid, spesielt i arbeidarklassa, som han freistar å gjera seg ein del av (Barthes, 2013, s. 22):

Initially a feature of academic life, they<sup>28</sup> have become, since 'paid leaves', a part of the proletarian – or at least of the workingman's – world. To assert this feature can henceforth concern writers, that the specialists of the human heart are also subject to the general status of contemporary labor, is a way of convincing our bourgeois readers that they are in step with their time: we flatter ourselves that we recognize the necessity of certain prosaic realities, that we are in touch with 'modern' realities (Ibid., s. 22).

Akademikarar og dei som skriv, er vorte lønnstakarar og slik ein del av proletariatet, og slik må forfattaren gjera seg kjent med denne verda. Dei er vorte spesialistar dei òg, og må ta stilling til prosaiske realitetar. Men det blir skapt eit skilje, fordi det for forfattaren handlar om «a nice piece of journalism, quite effective sociologically, which candidly informs us about our bourgeoisie's notion of its writers» (Ibid., s. 22). Det handlar om korleis forfattaren blir oppfatta; paradokset er openbert: ved å proletarisere forfattaren så blir han samstundes borgarleggjort. Paradokset ligg i korleis «The writer always preserves his writer's nature; provided with a vacation, he raises the sign of his humanity; yet the god remains, one is a writer» (Ibid., s. 24), for sjølv om han nå er av arbeidarklassa og har ferie frå sitt løna arbeid, så utøver han framleis arbeidet sitt når han har ferie: han held fram med å skrive.

Det er ifølgje mytologien viktig å framstå som ein ordinær type: «...the ordinary-guy image of 'the writer on vacation' is nothing but another of those cunning mystifications which society practices in order to subjugate writers» (Ibid., s. 24). «Prosaisk spetakkel» blir det kalla når forfattaren skriv om reise og ferie: «The techniques of contemporary journalism are increasingly employed to make the writer into a prosaic spectacle» (Ibid., s. 24). Barthes speler i analysen sin av denne myten vidare på spetakkelet og fasaden borgarskapet trykker til

---

<sup>28</sup>«They» refererer i teksten til forfattarar – høveleg nok.

bringa si i mytologien, her legg han òg vekt på korleis dei blir framstilt av borgarskapet. Det er eit grep i denne mytologien som gjer forfattaren til viktigare enn andre menneske; her ligg samanhengjen òg med orientalismen, der dei skrivande reisande nettopp marginaliserer kulturane dei møter fordi dei er viktigare enn andre menneske; det kan òg vera ein måte å ta avstand frå proletariatet på – fordi forfattaren (som del av borgarskapet) kan skrive om reisa og ferien, så er det borgarskapet som definerer bådø delar – i tillegg til proletariatet, alt sett med sine auge. Paradoksalt nok, ettersom dei i tillegg skal skildre seg sjølve som ordinære.

«The ‘Blue Blood’ Cruise» handlar i hovudsak om mykje av det same: korleis overklassen freistar å gjera seg folkelege (Ibid., s. 27). Til dette kan vi sjå korleis Barthes definerer borgarskapsmytologien generelt, der han skil mellom det produserande- og ikkje-produserande språk – proletariatet i det fyrste tilfellet, borgarskapet (overklassen) i det andre. Ifølgje mytologien så har det produserande menneske eit ikkje-mytisk språk:

There is therefore one language which is not mythical, it is the language of man as a producer: wherever man speaks in order to transform reality and no longer to preserve it as an image, wherever he links his language to the making of things, metalanguage is referred to a language object, and myth is impossible. (Ibid., s. 259)

Språket er depolitisert ved at ein snakkar *om* objektet og bruker eit biletleg språk; i motsetnad til det politiske språket som er operasjonelt og handlar ut objekta – det er reint praktisk. Slik er ikkje språket til borgarskapet, dei er instrument av språket og får såleis eit intransitivt tilhøve til objektet (Ibid., s. 258). Det er myten om den reisande forfattar som held fram med å skrive *om* reisa i staden for å handle ut reisa.

Som vi ser, så refererer mytologien til det faktum at «betalt ferie» er eit relativt nytt konsept på den tida Barthes analyserer borgarskapsmytologien, altså må vi tenkje oss at det er av ekstremt sjeldan art på den tida Hamsun reiser, og i enda større grad knytt til klasse. Det handlar om å delta i den «moderne realiteten». Å reise og skrive er altså i ferd med å utvikle seg til eit moderne fenomen, og Hamsun deltek i byrjinga av utviklinga av den moderne reiselitteraturen. Så har vi «problemet» Hamsun: han har tidlegare vore på reise som del av arbeidarklassa, hyppig referert til i *I Æventyrland*, nå tek han del i ei reise som borgarskapsmedlem og som utstøytt av kulturborgarskapet. Hamsun er den skrivande reisande, han er på «ferie», og som tidlegare representant av arbeidarklassa blir forteljaren ein Bastard med ein fot i bådø lægrar, og vi ser froskeperspektivet koma til uttrykk.

Å sjå si eiga reise som viktig blir altså viktig for Bastarden, og det blir gjort fleire forsøk på å etablere dette undervegs. Som da dei to gendarmoffiserane dukkar opp på

skysstasjonen og Bastarden fantaserer over kva for konsekvensar dette vil få: nå blir han arrestert, stilt for retten, hans vitskaplege oppdagingar frå Kaukasus (vel...) blir gjort til inkje, han blir brent på bålet som ein martyr for å seie at jorda er rund, han vil ofre seg, men blir sendt til livstid i festningen i staden (Hamsun, 1997, s. 237) – ein livleg fantasi, ein herleg parodi på kor viktig reisa hans er og korleis det er forventa at han skal føle seg på denne reisa. Det er mykje *om* det han møter, men dette trekket ved mytologisten i dette høvet blir gjort til ein parodi ved å avsløre det som nettopp det: snakk *om*. Her ser vi korleis forteljaren har organisert skodespelet slik at han avslører seg sjølv.

Ei kjensle vi møter på når Hamsun skriv reiseskildring, er kor viktig det er for forteljaren hans at han er på reise. Bastarden syner fram nokre førestillingar han har kring denne draumen om å reise: han er overraska over at farta er rimeleg, for inntrykket han har frå russisk litteratur er at farta er «fabelaktig» og «uhørt» (Ibid., s. 218). Er det berre kusken Karnej som er forsiktig, eller er det dei russiske forfattarane som har føre med løgn? «Hvad disse vistnok har» (Ibid., s. 218) slår han til slutt fast, og stadfestar lygna som del av den litterære konstruksjonen og mytologien kring reise.<sup>29</sup> Bastarden avslører samstundes som han skapar myte.

Det kan sjåast i samband med å etablere seg som fullverdig medlem av borgarskapet, men òg eit forsvar av kritikken av den type reise som Amerikareisa var. Når han refererer til tidlegare reiser, kan det bera preg av å vera eit forsvarsskrift for seg sjølv og korleis dette faktisk gjer helten vår til ein lærd og danna person, kjent med det å reise:

Jeg har så vidt været i fire av de fem verdensdele. Jeg har naturligvis ikke været meget omkring i dem og i Australien har jeg slet ikke været, men jeg har dog stået med min fot nokså vidt omkring i verden og set litt. (Ibid., s. 164)

Ei viss lygn er det i dette, og det er ein fasade tufta på forventningane kring kor danna han bør vera. Desse referansane til Amerikareisa kan òg vera meir dulde, som små parodiske innslag som syner eit komplisert tilhøve til den nye typa reisa han her opplever. Som i Moskva når han tek sporgogna feil veg, her skildra som ein komisk episode, men som òg er ein referanse

---

<sup>29</sup> Ein historisk kuriositet her: han refererer til korleis «halvnakne barn springer efter os lange strækninger og kan bare drives tilbage med en kobbermynt» (Hamsun, 1997, s. 219); ikkje ulikt korleis norske born blir skildra i engelske reiseskildringar frå Noreg. Referansen er til *Tre i Norge ved to av dem*, ei reiseskildring som òg ber preg av humor og ironi (men aldri parodi), og som handlar om ei reise gjennom den Gudbrandsdalen Hamsun er fødd i, der dei møter kjende karakterar som Jo Gjende, ein kjent skapnad i det sosiale rommet Hamsun har sitt opphav i. Kjenner han til mytologien gjennom denne reiseskildringa og møtet desse hadde med opphavet hans?



til tida hans som sporvognsjåfør i Amerika, der han fekk sparken fordi han ikkje greidde å uttale namna på stasjonane riktig.

Elles er det observasjonar han gjer der han samanliknar, som med kvegdrifta i Russland som han stiller opp mot kvegdrifta i Texas. Ikkje at han sjølv opplevde kvegdrifta i Texas, der han fekk avslag på arbeid som cowboy av fleire grunnar, ifølgje forteljaren. Her får vi inntrykk av at det var grunna synet, ettersom han brått fortel om synet sitt og korleis det fungerer, det heile ender med eit ganske konkret stikk til det å bli eldre og kva forventingar det er knytt til hans nye liv i borgarskapet: «Hvorpå blir det vel å gå over til stangbrillerne og salmeboken». (Ibid., s. 175). Det er to stikk her: for det fyrste korleis han eksplisitt nemner sin bakgrunn som proletar, for det andre korleis han skapar ei førestilling av livet i borgarskapet, der du arbeider med hovudet, ikkje hendene. For det andre er «Stangbrillerne» og «salmeboken» fysiske representasjonar av borgarskapet, men dei representerer òg eit bilde på borgarskapet og ei førestilling om borgarskapet. Her spring han frå praktisk kunne og reint fysiske observasjonar til ei førestilling om det å vera danna – eit klassemedvett som syner fram det fysiske ved arbeidaren og det abstrakte ved borgaren. Froskeperspektivet kjem fram hjå Bastarden, og slik klassemedvettet.

I desse referansane så kjem det reint praktiske fram: «...og jeg kunde med øvelse fra min konduktørtid i Amerika hoppe av toget og gripe den siste vogn og hoppe på igjen» (Ibid, s. 182). Han abstraherer ikkje det praktiske, men som forsvar forsøker han å gje Amerikareisa ein dannelsingsverdi han kan dra nytte av sjølv på borgarskapsreise. Desse referansane er interessante: Amerikareisa var ikkje ei dannelsingsreise eller eit verdig reisemål ifølgje borgarskapet, for Hamsun var det eit naudsynt livsopphald for å overleva, det er ei fysisk og praktisk arbeidsreise – referansane til dette opphaldet når han reiser gjennom Kaukasus treng ikkje naudsynleg vera ein del av ein Aust-Vest-dikotomi, det kan like fullt vera utslag av Hamsuns fysiske røynslar og praktiske kunne. På si eigor dannelsingsreise så er det framleis det fysiske og praktiske livet som opptek han, i motsetnad til det livet borgarskapet praktiserer, førestiller seg og idylliserer gjennom sin mytologi.

Amerikareferansane er eit uttrykk for eit ikkje-produserande språk og står i ein konflikt med mytologiens abstrahering. Observasjonane Bastarden gjer av omgjevnadene, folka han møter og ikkje minst det produserande livet rundt dei, peiker i same retning. Der mytologisten vil tale om det i blømande ordelag eller abstrahere det fysiske til noko større, så møter Bastarden det fysiske med konkrete skildringar, ofte i lag med prøv på praktisk kunne. Han ser den vesle byen av hus som kryp oppover Kasbek og stadfestar enkelt og greitt det

faktum at her bur det folk og dei har sau, det er slik det skal og bør vera (Ibid., s. 198). Det er det praktiske blikket på liv og livnad. Dette er eit fjell han kan like, det er trass alt fjell der folk lever og kan halde dyr. Samanlikninga med Jotunheimen er såleis av interesse, dei norske fjella er ugjestmilde og steinete, det er ikkje for folk eller fe, men i fjella i Kaukasus bur det altså folk.<sup>30</sup>

Så overvelda han enn er av fjella, dette er fjell folk lever av, dette er fjell folk dekker sine fysiske turfter av. Det er ikkje Bastarden blir overvelda. Borgarskapet skal bli overvelda av det abstrakte ved fjella; Bastarden syner nokre av desse trekka òg, men gløymer aldri markens grøde ved det, det fysiske. Men det er ikkje berre i fjella Bastarden har dette blikket. Ute på «Ruslands sorte jord» legg han merke til haustpløyinga og observerer med sakkyndige auge korleis markens grøde går føre seg, mimrar tilbake til tida si i Amerika der han sjølv deltok i dette arbeidet (Ibid, s. 171) og syner sin sosiale bakgrunn og sitt froskeperspektiv. Det er ingen romantikk i bildet, det er reint praktiske opplysningar her – det fysiske i fokus.

Dette er eit gjennomgåande trekk: Bastarden har eit veldig fokus på markens grøde: han ser åkrane, analyserer drifta og forklarar funksjonen med innsynsfull praktisk kunne: «blomsterbladene syltes og blir en lækkerhet av høi rang» (Ibid, s. 174). Vidare trekk han konklusjonar kring den fysiske åtferda til menneska som lever der: «Men her ser man også overalt folk som går og tygger solsikkekjærner og blåser skallene ut. Det er folks morsomme og renslige skråtobak» (Ibid., s. 174). Det er nøyaktige observasjonar gjort frå eit tog som raser forbi dei på avstand i stor fart! Dette er ein kunst han gjer sport av: han forklarar nøyaktig korleis han går praktisk fram for å telje dyra han observerer ute på markene og syner slik ikkje berre ein praktisk sans for korleis han går fram, men òg korleis alt dette er kjødeleg: det er mat (Ibid., s. 174)! I møtet med saltsteppene ser vi ein viss grad av sublimering, der han gjer saltet til grunnlag for alle heilagdomar og all undergang, men det er tydeleg kva rekkefølga er: fyrst markens grøde, så mytologi (Ibid., s. 259).

På mange måtar kan vi seie at Bastarden er depolitisert, han skriv *om* arbeidet og gjer seg slik til ein forfattar på reise: han utøver si verksemd, utleverer seg sjølv og spelar seg sjølv, men alle referansane og dei praktiske opplysingane han gjev oss, er kanskje dei einaste opplysingane som har ei viss truverd her, nyss gjennom referansane sine frå tida som proletar

---

<sup>30</sup> Ein annan kuriositet av ei samanlikning: I *Ferdaminni* kommenterer Aasmund Olavsson Vinje bonden som har bygt eit stabbur føre utsynet til Rondane og får kjeft for dette av borgarskapet, men bonden kommenterer enkelt: fjellet er stygt, der veks ingenting og det er berre stein; stabburet er derimot vakkert, for der er kjøt, fleisk og mat!

i Amerika. Når Bastarden skapar eit skilje mellom seg sjølv som forfattar og proletariatet, så er det eit faktisk skilje, og språket blir dimed ikkje lengre depolitisert. Han syner korleis han *faktisk* har ein fot i båe lægrar.

Likevel gjer han sitt ytste for å syne sine oppofringar og korleis det går utover det fysiske. Ifølgje myten så er dette korleis forfattaren på reise skal te seg. Altså speler Bastarden rolla si så godt han kan. På togturen gjennom Russland slit Bastarden med å få sove: «Ute på natten våkner jeg av heten i kupéen. Jeg prøver å reise mig op og åpne ventilen i taket, men jeg rækker den ikke. Så falder jeg tilbake og sovner igjen» (Ibid., s. 172). Det kan vera ei oppofring, slik lever dei ordinære menneska, slik må han òg lide seg gjennom desse røynslene. Søvnproblem er ein gjennomgangsmelodi i Bastardens lidingshistorie, han kommenterer fleire gonger korleis dei tydelegvis ikkje søv i Kaukasus, men lever til det fulle ute i natta. Av og til legg han seg tilbake og gjev blaffen, andre gonger tek han del i dette yrande nattelivet. På veg bort frå fjella og gjennom ein skog med epletre kommenterer han det igjen, etter å ha kome seg ovanpå att etter å ha sove litt: «Det er mig en gåte hvad tid kaukasierne sover» (Ibid., s. 234). Her ser vi korleis det å ikkje sove blir ein del av det ordinære livet; søvnproblema gjer at han går i eitt med dei lokale. Bastarden blir mytologist i den forstand at han opplever ordinære problem, samstundes som det gjer det mogleg for honom å ta del i nattelivet som for honom verkar ordinært i Kaukasus. Det er ikkje ein rosenraud ferie, det er strabasiøst og oppofrande å vera på reise i framande strok, men fordi han i tillegg utleverer bakgrunn som proletar og ordinær i den forstand, så forblir han ein Bastard.

Det er i tilhøvet til reinleik det fyrst og fremst blir skapt eit skarpt skilje mellom dei sosiale romma, og her blir reisefølget nok ein gong motstandaren hans. Bastarden syner til dømes praktisk klokskap når det gjeld dette, for du må ikkje vera så dum å vaske deg når du er på togreise i varmen, det vil hemne seg: «man skal bare tørke sig litt med en tør klut» (Ibid., s. 185). Det er eit lite spark mot det forfengelege borgarskapet og reisefølget, det reinslege er knytt til øvre sosiale lag, det skitne til praktisk og fysisk arbeid. Seinare på reisa når dei kjem tilbake til sengene sine og dei berre er halvvegs oppreidde, med sengeklede strødd utover, kommenterer Bastarden at «Min reisefælle begynder å strække og glatte laknerne, vistnok ikke for den store nytte hun selv kunde ha derav, men for å lære piken den gode kunst, altså av kjærlighet til saken» (Ibid., s. 189). Representanten for borgarskapet skal lære det framande korleis dei gjer ting, dei spreier sine ideal til andre kulturar.

Her òg er reisefella hans ein representant for mytologien og korleis dei agerer overfor andre med sine universelle idear, her avslører Bastarden korleis det blir utført i praksis. Dei burde heller ikkje fått desse teppene dei ba om for at dei skulle ha det slik dei meinte var rett, det er jo for varmt. Så Bastarden ender med å ligge berre med lakenet slik som var utgangspunktet; men så frys han og angrar seg (Ibid., s. 190). Her avslører Bastarden det forfina borgarskapet og kor feilaktig dei stig ned som ordinære. Verten deira på andre sida av fjellet, Grigor, er i tillegg oppteken av reinleik, han er danna, han har varer frå Tyskland trass alt, og er veldig oppteken av at reisefølgjet skal få laken å sove på. Bastarden, derimot, han viser «hvordan generaler færdes i felt svøper jeg mig ind i tæpperne og lægger mig rundt, uavklædt» (Ibid., s. 231). Dette bryr Grigor seg fint lite om, «han blander seg ikke i generalens skittenfærdighet». Men reisefølgjet skal ha laken, og her er det ikkje berre Bastarden som skapar eit sosialt skilje mellom eg'et og reisefølgje, dei som dei møter på vegen, gjer det same: Bastarden kan leva i same skit som dei sjølve, han er av same karakter, men reisefølgjet representerer her ei danna, sosial klasse som skal ha sin reinleik. I Mleti, ein av dei større stadene i fjella, kommenterer han ureinleiken der, men da gjer han det som eit «vi» (Ibid., s. 220), og som ein representant for borgarskapet. Han gjer sjølv skiljet klart: «Min reisekamerat begynner å tale om en god vask først. Jeg kjender min pligt og slår litt i bordet at mat først og stas og forfængelighet siden. Og jeg trumfer min vilje igjennem» (Ibid., s. 187). Dei fysiske turftene som mat kjem fyrst, fasaden får koma etterpå. For reisefølgjet er det omvendt, og Bastarden blir nok ein gong etablert.

Når det gjeld dei fysiske turftene, og da spesielt mat så syner Bastarden klokt, folkeleg matvett: det gjeld å bli mett:

Det er mig nokså umulig å spise mere efter den mægtige sjtsji, men tjeneren gjør ialfald ret, han går ut fra at en mand skal kunne spise meget, men derpå også holde ut en lang stund; det er sunde folks opfatning av den sak. (Ibid., s. 170)

Forståinga av det fysiske er sosialt tinga, men det å syne praktisk matvett er eit prov på froskeperspektivet. Det er ingen matmoralisering, Bastarden et og drikk det han føler for: «hvem har befalet at kaffe og tobakk ikke er godt midt i måltidet? Kortsagt her er det jeg som kan fatte en hvilken som helst beslutning. Jeg spiser utmærket av kjøttet» (Ibid., s. 170). Det er eit stikk mot og ein kritikk av alle som skal tale om godt og vondt på vegne av andre, slik reisefølgjet har synt seg å gjera i ymse høve, på generelt grunnlag av «sunn fornuft». Mat er reint fysisk og ikkje bunden til haldningar eller abstrakte fenomen. Kaffe og tobakk er for så vidt luksus, men fyrst og fremst for breiare folkelag. Her talar gudbrandsdølen i Bastarden:

Han kan godt styrke seg på druer, «men som nordbo måtte jeg jo ha kjøt og brødskiver for å bli mæt» (Ibid., s. 245). Det store spørsmålet er om han i desse høva gjer seg sjølv til ein ordinær person, eller faktisk er det. Skiljet mellom reisefølgjet og han sjølv kan syne korleis dette òg er klassemedvett og at han *er* ein ordinær person, i alle fall samanlikna med reisefølgjet.

Hamsun skriv òg *om* reisa i aller høgste grad, men ved å sjå på delar av språket og ikkje minst observasjonane hans så kan vi òg sjå spor av det tidlegare produserande menneske og den sosiale klassa desse konstituerer. Ved å sjå på korleis Hamsun og eg'et ordlegg seg i møtet med reisa kan vi sjå korleis han ofte fører eit operasjonelt og instrumentelt språk knytt til «produksjon», det same kan vi sjå når Bastarden auser av sin praktiske kunne, nært knytt til den førre store reisa i Hamsuns liv: opphaldet som emigrant og proletar i Amerika.

For å avslutte Hamsuns tilhøve til myten om reise og tilhøvet den reisande har til det å bli framstilt som ordinær, så ser vi korleis Bastarden er medvett i synet på seg sjølv som reisande, tek ein kritisk posisjon til dette, skapar eit skilje mellom seg sjølv og reisefølgjet som representant for borgarskapet, og etablerer seg som ordinær. Han forsøker å forklare Amerikareisa, men ender i fysiske skildringar og observasjonar undervegs i eit brot med borgarskapets sublimering, og observasjonen av den mørke flekken som stikk opp frå gjorda som syner seg å vera eit tre, illustrerer dette meir enn noko anna: «Det heter i miles omkreds Træet» (Ibid., s. 174). For han og dei andre ordinære der ute så er eit tre nettopp det: eit tre.

#### **4.3.4 Menneskefamilien, universalismen og språktrøbbel**

I mytologien som høyrer til det å reise, og i reisesjangeren som mytologi, så møter ein på andre menneske og kulturar. I det høvet så er reisa og reisemytologien eigentleg eit utgangspunkt for andre sentrale og viktige trekk ved borgarskapsmyten. I essayet «The Great Family of Man» analyserer Barthes korleis ei fotoutstilling freistar å syne det universelle ved mennesket på tvers av lande- og kulturelle grenser ved å syne korleis det finst ein menneskefamilie (Barthes, 2013, s. 196). Å møte andre menneske krev at du reiser, fotografiet spelar vidare på fasaden og utstillinga. Denne koplinga kan vi ta vidare til Barthes sin analyse av filmen *Lost Continent*<sup>31</sup> og korleis denne filmen som handlar om Austen, set ljøs på det eksotiske synet den vestlege reisande har på Austen. Sambandet mellom desse mytane er korleis alt dei møter blir gjort eksotisk, for slik å kunne attskape det som ein «menneskefamilie».

---

<sup>31</sup> I essayet med same tittel.

I møtet med andre kulturar og ute på reise er ein avhengig av språk, her skal eg freiste å sjå korleis språket blir brukt for å kunne skape universelle trekk ved menneske og kulturar. Til dette vil eg ta utgangspunkt i mytane «Racine is Racine» og «Toys» av Barthes, der den fyrste handlar om korleis borgarskapet har ein kjærleik for tautologi – korleis dei bruker fleire ulike ord for å uttrykke det same (SNL, 2018); den andre syner korleis alt alltid *tyder* noko. Barthes tek føre seg franske leiker, men overfører det til korleis borgarskapet ser på ting generelt, altså eit universelt trekk. Det handlar om språk, kommunikasjon og korleis borgarskapet uttrykker seg biletleg og abstrakt for å skape ei universell verd, og til slutt skal vi sjå i myten om musikk i «At the Music Hall» korleis musikken òg spelar ei rolle i dette som ein del av sublimeringa som ligg i borgarskapet.

Universalismen i borgarskapet kan vi finne både i menneskesyn og i språket, gjennom det Barthes kallar sentimentalisering: det som i utgangspunktet er eit uttrykk for zoologisk orden, er ei mystifisering for å skape eit «fellesskap» (Barthes, 2013, s. 196). Når du peiker på forskjellar, så krenker du (Ibid., s. 197), difor er denne universalismen sentral i borgarskapsmytologien for å syne korleis mennesket alt i alt er ein «familie» – definert og ordna i borgarskapets bilete. I møtet med andre kulturar blir forskjellar vel og merke stadfesta, men så blir desse forskjellane omgjorde til noko som er felles for alle menneske i alle kulturar:

This myth functions in two stages: first the difference in human morphologies is affirmed, exoticism is stressed, the many variations of the species are manifested, the diversity of skins, skulls, and customs and notions of Babel are extended over the image of the world. And then, from this pluralism, magically enough, a unity is derived: man is born, works, laughs, and dies in the same fashion everywhere; and if in these actions some ethnic particularity stills subsists, there is now some understanding that there is deep inside each one of us an identical 'nature', that their diversity is merely formal and does not belie the existence of a common matrix. (Ibid., s. 197)

Det er ein reproduksjon av menneskeliva ein møter i framande kulturar og samfunn, der resultatet blir ein representasjon av alt som er felles, trass i alle forskjellar. På «magisk» vis, til og med, som ei førestilling og ein draum er alle menneske alt i alt like – etter at forskjellane er markert, brotne ned og atkonstruert i fotografiet til borgarskapet.

For oppfatninga av det universelle og «naturordenen»<sup>32</sup> er det viktig med ein viss forståings- og røynslebakgrunn (Ibid., s. 198) – og difor kan det ikkje vera universelt. Såleis er mystifiseringa kring dette viktig, det er den einaste måten å skape desse fellestrekk. Eit

---

<sup>32</sup> Daud, fødsel og liknande

anna trekk som er viktig med universalismen i myteskapinga, er korleis myten er ei oppgradering av objekt gjennom metaforar, drøymegestar og sublimering av arbeid; det praktiske ved alt dette er borte, men finst i rurale mytar:

... the promotion of objects, of metals, and of dreamed gestures, the sublimation of labor by its magical effacement and not by its consecration, as in rural folklore – all this has to do with the artifice of cities. The city rejects the notion of a formless nature, it reduces space to a continuation of solid, shiny objects, products to which the artist's action gives the glamorous status of a quite human thought: work, especially when mythified, makes a matter euphoric because it seems to think matter in a spectacular fashion [...]: artificial and utensils, they cease for a moment to *bore*. (Ibid., s. 202)

Dette blir ein del av ein «alt er likt»-idealisme i borgarskapet, ein form for strukturalisme som «...will have no difficulty postulating an East formally exotic, in reality deeply resembling the West, at least the spiritualist West. [...] No problem, the differences are insignificant compared to the deep unity of idealism» (Ibid., s. 185). Ved å gjera alt likt ender ein med ein idealisme der borgarskapet si attskaping av verda handlar om eit fellesskap tufta på borgarskapet sine verdiar.

Det rurale blir ein motsetnad til det urbane, det rurale er naturleg. For at det skal bli ein myte av noko så simpelt og vulgært som arbeid og fysiske objekt, så må dei bli mytifikerte gjennom ei sublimering, dei blir gjort til noko større enn dei er for så å bli til eit universelt arbeid (Ibid., s. 59). Det reint praktiske ved materialismen, som er så essensiell i borgarskapet, blir gjort til noko abstrakt. Barthes syner oss korleis abstraheringa fungerer: det er ikkje sjølve fisket vi interesserer oss for, men romantiseringa av fiskaren:

If we are dealing with fishermen, it is never the mode of fishing that we are shown, but rather, drowned in the eternity of chromatic sunset, a romantic essence of fishermen, described not as a worker dependent by his technique and his profits on a specific society, but rather as a theme of an eternal condition, that of a man far away and exposed to the dangers of the sea, the wife weeping and praying at home. (Ibid., s. 186)

Byt ut fiskaren med kva som helst av fysiske yrke som del av arbeidarklassa og denne abstraheringa kjem til uttrykk gjennom korleis yrket blir gjort til eit æveleg tema, eller gjort eksotisk.

Det kvardagslege blir romantisert og idyllisert. Slik blir situasjonen møtt overflatisk og hindrar ei grunnleggjande forståing. Abstraheringa er ein del av borgarskapets universelle språk. Når det gjeld sambandet mellom språk og universalisme, så ser Barthes på tautologien i borgarskapet:

...it signifies a choleric break between the intelligence and its object, the arrogant threat of an order in which we are not to think [...]; thought must not range too widely, the world is filled with suspect and futile alibis, we must play our common sense close to the chest, reduce our leash to the distance of a computable reality. (Ibid., s. 106)

Den sunne fornufta må trykkast inn til bringa og tankebanen kan ikkje vera for vid. Slik held ein seg til dei forståelege elementa ved verda. For borgarskapet blir dette ein måte å forenkle verda, for så å attskape ho i eit bilete knytt til sin sunne fornuft, som eit sublimert vrengebilete – tufta på eit universelt verdsbilete.

Korleis går det så med Bastarden i høve til denne universalismen? Han søker å finne forståelege motiv for observasjonane sine, og i møta sine med Det Andre ser vi korleis han ser dei i ljøs av sin eigen røynslebakgrunn. Dette er eit viktig poeng: dei forståelege motiva er røynslebakgrunnen hans, altså er det ikkje noko eksotisk eller sublimert han ser. Vi kan seie at han handlar ut verda gjennom desse observasjonane, i staden for å skrive *om* dei og gjera dei til noko større enn dei er. Bastarden ser òg nokre universelle trekk med verda og menneska, som når han ser opp på himmelen i stjernena og ser den same himmelen som alle andre ser. Verda er, trass alle forskjellar, den same òg i Hamsuns univers. Men så snur han på flisa og ser skilnaden etterpå der han mimrar tilbake til barndomen og Nordland:

Nu er det vel aften hjemme i Norge, tænker jeg, og solen går mange steder ned i havet. Da er solen rød når den går ned, ja hjemme i Nordland er den mangen gang endda rødere end andre steder. Nå, lat nu det være godt. (Hamsun, 1997, s. 208)

Sola er den same, men likevel ikkje. Han ser òg på universelle trekk hjå menneska, men da som fasade og skodespel: I møtet med den universelle lapsen legg han merke til korleis lapsen skal vera grom ved å stase seg opp og setja opp ein fasade – slik alle lapsar gjer (Ibid., s. 280). Her kommenterer han implisitt borgarskapets hang til fasade og skodespel, og Bastarden avslører seg sjølv.

Vi har allereie sett korleis Bastarden skildrar det fysiske i det han observerer i form av menneske eller omgjevnader. Hans tilhøve til arbeid er likeins: det er ein mangel på sublimering som ikkje skapar det universelle språket i mytologien. Etter ei scene på toget der det ender med stikkpengar kommenterer han det nøkternt: «Det er letvint og praktisk system bestikkelsessystemet» (Ibid., s. 172). I same skildring av korleis dei bestikka seg til ein eigen kupé, kjem han òg med ei referanse til det fysiske livet på den svarte jorda, der dei går i gåsegang etter konduktøren, slik bøndene gjekk i gåsegang ute på jordene. Det er praktisk og kan knyttast til korleis Bourdieu syner kva som er det viktigaste i folkelege lag:



Den grunnleggende påstanden om at habitus kan defineres som en dyd av nødvendighet bekreftes aldri så tydelig som når det gjelder de folkelige lag. I denne klassen omfatter nødvendigheten i høy grad alt det en vanligvis forstår med dette ordet: det uunngåelige savnet av nødvendige goder. Nødvendigheten tvinger fram en smak for det nødvendige, og dette innebærer en form for tilpassing til nødvendigheten og, gjennom det, en aksept av det nødvendige, en resignasjon overfor det uunngåelige. (Bourdieu, 1995, s. 186)

Her syner Bastarden sitt sanne habitus. Det er naudsynt, difor er det praktisk, og omvendt. Og det er denne smaken for det naudsynte Bastarden stadig vekker og skildrar. Ein aukande fattigdom i fjella blir meir og meir truverdig i framstillinga fordi han forstår kvifor landsbyen er som han er, fattigdomen er der, markens grøde fungerer som ho gjer i så høge strøk, og opplysningane han kjem med er heilt konkrete og fysiske (Hamsun, 1997, s. 201).

Når kusken Karnej syner dei den døde hesten, er «det er hundrede rubel!» reaksjonen hans (Ibid, s. 203), i alle fall ifølgje vår mindre pålitelege forteljar. Men uansett kor påliteleg han er i dette tilfellet, så er fråsegnen interessant: det er verdien det er snakk om, det handlar om liv og død for Karnej! Det er det fysiske-kjødelege og praktiske som er i fokus, både hjå Bastarden og dei lokale, og slik blir det skapt eit fellesskap her, éin menneskefamilie. Han refererer elles til det «enkle» liv, med armodslege kår der praktisk og fysiske kunnskap var viktigare enn alt og hadde ein verdi. Det abstrakte passa og passar ikkje inn – dette går opp for honom i møtet med dei lokale i Kaukasus. Her kan vi sjå korleis Bastarden er ein mytologist i det faktum at han finn fellestrekka mellom menneske på tvers av kulturar, sjølv om fellestrekka høyrer det opphavlege sosiale rommet hans; dette styrkar i så fall korleis han står fram som ein ordinær fyr. Men det manglar sublimeringa. I møtet med arbeid kan vi sjå korleis Bastarden spelar på sublimering, på flytande identitetar og det teatraliske, men blir parodisk og bidreg såleis til å avsløre seg sjølv. Ein stearinflekk han har hatt problem med, og visstnok skal ha fått fiksa, kjem atter til syne med kulda når dei nærmar seg Kaukasus: «Min fagmand var altså allikevel en fuser, en øienforblænder» (Ibid., s. 186). Han er oppteken av å ta dei som står fram som noko dei ikkje er, slik han sjølv har problem med å stå fram som noko han ikkje er. Han bruker òg det høvelege uttrykket «øienforblænder», eit uttrykk som spelar på det å vera foredla, altså ei sublimering. Her opptreer i tillegg Bastarden sjølv som «fagmann», der han ser gjennom lygna og lureriet, og faget hans er mytologi.

Men det dukkar òg opp arbeidsfellesskap mellom Bastarden og dei han møter, som når han kjem til urmakar nummer to i Batum, der Bastarden opplever at denne urmakaren studerer uret så hardt at blodårene kjem til syne, «som om han tænkte» (Ibid., s. 277) – Bastarden kjenner gleden over korleis ekte fagmenn tenkjer praktisk. Resultatet: uret vart fiksa, og

Bastarden hadde visst rett i kva som var problemet med uret. Han er sjølv ein praktisk fagmann, og alt blir gjort likt gjennom arbeidet, og ikkje sublimeringa. Her kjem reisefølget inn som ein kontrast, som berre vil bry seg med dyra som ser «rett ut» (Ibid., s. 228), medan Bastarden bryr seg med alt han måtte koma over. Her ser vi korleis borgarskapet sublimerer og blir universelle – det finst noko som ser «rett ut». Dette gjeld i menneskemøta i tillegg, han observerer det fysiske ved det han ser, legg seg ikkje opp i skilnadene: «De er slaver, tenker jeg, jeg ser ikke at de bærer sig annerledes ad end germaner. De er klædt som vi og er like flittige, de ser bare efter toget med blå øine, så arbeider de videre» (Ibid., s. 164). Når det er sagt, så ser vi her korleis Bastarden gjer eit forsøk på å finne universelle trekk, alle er vi flittige og arbeider vidare, og gjer seg sjølv til mytologist, om enn ikkje i ein fullverdig versjon. Det er uavhengig av «rase», som han tydeleg syner han har høyrdd eller lese noko om, og gjentek det som passar seg ut frå forventningane.

Når vi her ser på språket i vid forstand, må vi òg sjå på forståinga av språk i snever forstand: språket som kommunikasjonsmiddel. Som nemnd: myter er språk, altså gjeld det å handsome språk både i vid og snever forstand. Det er språket som skil intelligensen frå objektet: tale er ikkje fysisk, altså må ein kunne og forstå borgarskapets språk, og i ei universalistisk verd der alle er eitt skal vi forstå kvarandre – til trass for Babels tårn. I tilhøvet sitt til språk på reisa så byrjar forteljaren som ein Bastard, men ender til slutt som ein Narr: han gjer narr og blir gjort narr av, av seg sjølv, av reisefølget og av andre. Her spelar han atter ein gong skodespelet og er i bryteringen att.

Tidleg på reisa framstiller han seg sjølv som ein språkmektig og danna mann som til og med veit betre enn dei lokale: «Forresten hørte jeg russere selv kalde byen Maskvå. Hvad enten det nu er ret eller ei» (Ibid, s. 165). Her har han ei borgarleg innstilling: han stiller spørsmål til dei innfødde sin måte å snakke sitt eige språk på, det er ei nedlatande haldning der han veit best. Han gjev ofte uttrykk for å kunne språket i byrjinga: «Jeg har lært å si sjtsji. Det er ikke mange som lærer det, men jeg har lært det. Og jeg kan skrive det uten tysk ch» (Ibid., s. 169). Men det er tydeleg at han ikkje forstår det døyt og at ingen forstår honom heller; det ender oftast i at kommunikasjonen går føre seg fysisk gjennom gestar – i strak motsetnad til kva borgarskapet er forventa å gjera. Fysiske gestar er trass alt ikkje abstrakte. I staden for det verbale går kommunikasjonen over i handling. Det universelle ender opp som det fysiske kroppsspråket! Eventyret han legg ut på med skreddaren, går stort sett føre seg gjennom kroppsspråk, og det lukkast dei med; på sporvogna når han finn ut at han køyrer i feil retning ved å berre seie namnet på hotellet, for så å sjå alle andre reagere med

kroppsspråk at han køyrer feil veg. Når han derimot tykkjer det går så bra på russisk at han avviser ein som kan fransk (for han kan jo ikkje fransk sjølv), så syner han likevel korleis han er meint å skulle handsame dette, som eit ironisk stikk til seg sjølv og mytologien. I møtet med ei ung pike som raudnar syner han korleis det fysiske blir skammeleggjort av borgarskapet gjennom tale: «Den som endnu kunne rødme som første gang! Det er intet i livet som den første gang. Senere rødmer man bare av skam...» (Ibid., s. 168). Å rødme er fysisk, men etter kvart forsvinn uskylda og det fysiske blir kopla opp mot skam i borgarskapet gjennom det verbale. I denne gradvise overgangen frå å vera ein verdsvand språkkjennar til å bli ein hjelpeslaus gestikulant glir Bastarden over i rolla som Narr, der både han sjølv og borgarskapet får unngjelde.

Bastarden greier likevel å sjå ei form for universalisme i språk som ikkje er reint fysisk: Musikk. Musikk blir eit språk som kommuniserer på tvers av språk- og kulturbarrierer, folkevisa dei høyrer, minner om dei norske folkeviser: «...vi forstår hans tekster så inderlig nu» (Ibid, s. 231). Det er ein viss romantikk i det der det folkelege er eit universelt språk, men òg noko særeige. Er det ei borgarskapleg haldning til det folkelege vi møter her? Mest sannsynleg, for det er «vi» som høyrer musikken her, og det ender i nok ein metakommentar til mytologien Bastarden syner seg så medvett. Han gjer narr av det å reise og språk heilt konkret: «Og skjønt Brede Kristensen kanskje ikke slet halvdelen så tungt som jeg så er han nu professor i ægyptologi i Leyden. Men i Russland vilde han visst stå aldeles hjelpeløs, der måtte jeg til» (Ibid., s. 164). Det er det utilstrekkelege sjølv i borgarskapet og deira universalisme: kva skal du med egyptologi i Russland? Her syner Bastarden forakt for universalismen og sparkar mot borgarskapets haldningar til seg sjølv og Det andre.

Dimed raknar etter kvart språket sin funksjon undervegs, Bastarden blir til Narr og syner sjølv fram kor hjelpelaus han og «vi» er: «rygtes det længer ind i kupéén at vi er to mennesker som skal over Kaukasus og ikke kan tale» (Ibid., s. 172), her blir det til og med tillagt ein skamfull tone, fordi det er snakk om «vi», og han er representant for borgarskapet. Han stadfestar sjølv at han ikkje er så språkkunnig som han av og til utgjev seg for å vera, og syner slik at han ikkje er den danna reisande han utgjev seg for å vera; samstundes som han syner at det talte språk ikkje er så farleg – eller universelt. Det er den fysiske kommunikasjonen som fungerer for Narren, ikkje utan eit snev av parodi: «Han nikker og forstår hvert ord. Jeg kan altså begynde å føre en samtale på russisk; nu skulde nogen derhjemme ha hørt mig!» (Ibid., s. 180). Jau, vi skulle nok likt å høyre honom nikke og «tale» russisk. Dei gongene han lukkast, er det sjeldan utan dette hintet av parodi, der det nok ein gong er kommunikasjonstrøbbel, men smører over og later som alt går som smurt – orda han

brukte, var «njet, Vladikaukas, Tiflis»... Likevel ser han med ovundring på kor språkmektige dei er her, når dei kjem til vertshuset i Vladikaukas og han skal kommunisere med dei og lurar på om dei kan nokre av språka han kanskje kan: «Njet. Bare russisk, tatarisk, georgisk, armenisk og persisk. ‘Bare’.» (Ibid., s. 187). Men kva hjelper dette når dei ikkje kan det same språk?<sup>33</sup> Sjølv når dei kan same språk, så hjelper det lite: «Opvarteren kan russisk, han kan også beer og meat på engelsk, men det samme kan vi på russisk, så det er os ikke til nogen nytte» (Ibid., s. 187). Det er enda eit hint til det fysiske: mat og kjødelege turfter<sup>34</sup> kan vi på alle språk, alle saman.

Narren peiker sjølv på korleis teikn er det beste og at dette har vore kommunikasjonsforma, der «Han taler også engelsk. Så vi behøver ikke bruke tegn her» (Ibid., s. 236). Til slutt hjelper likevel ikkje dette, mot slutten av reiseskildringa i ein samtale med persarar så hjelper ikkje ein gong «en kristens miner eller tegn» (Ibid., s. 260), og all form for kommunikasjon er oppgjeve, språket orkar han ikkje ein gong å lemne noko von. Det gjorde han seg ferdig med allereie ved reisa sitt utgangspunkt. Denne språkforståinga ender i ein brytekamp mellom Narren og mytologien, der Narren får inn eit par reale, parodiske slag av det låttmilde slaget. Det fysiske og produserande språket er det som lukkast, og ikkje det arbitrære språket som skil intelligensen frå objektet, som høyrer borgarskapet til. Det blir gjort grundig narr av.

#### **4.3.5 Borgarskapet blant dei svarte og Hamsun blant dei andre**

Vi har nå sett korleis borgarskapsmytologien er universalistisk i form, og til denne universalismen høyrer orientalismen til, i metode, form, terminologi, definisjonar, disposisjonar og habitus – og ved sine universalistiske trekk. Møtet med Det Andre og framande kulturar og menneske har ifølgje Barthes med universalisme å gjera:

It is this very ‘all things are alike’ which our ethnologists have hinted at: Orient and Occident, it is all the same, there are only differences in color, the essential is identical, which is the eternal postulation of man toward God, the absurd and contingent character of geographics in relation to this human nature, of which Christianity alone possesses the key. (Barthes, 2013, s. 185)

Å gjera «alt likt» gjer motsetnadene Orient og Oksident til det same, der det berre er det fysiske som er forskjellen. Men det er det vestlege borgarskap som har denne nykkelen til å

---

<sup>33</sup> Det finst ein lokal vits i Gudbrandsdalen om dette, om dei to kvamverane som blir spurt om vegen av ein utanlandsk turist som forsøker seg på alle moglege språk, men kvamverane forstår ingenting og kan ikkje hjelpe turisten: han kunne jo ikkje norsk. Berre for å syne at dette er eit folkeleg trekk.

<sup>34</sup> Vi har lett for å lære oss banneord på alle språk òg, som det fyrste vi lærer, og dei er jo tufta på det fysiske dei òg.

gjera det likt. I Barthes sin mytologiske gjennomgang av «Bichon Among the Blacks» ser vi korleis det blir skapt ein myte om korleis borgarskapsmedlem møter Det Andre. Fare er noko som er sentralt i denne myten, og fare er ein måte å attskape Det Andre på (Ibid., s. 66). Faren skal ikkje vera reell, da dette er dumt å oppsøke, det gjeld å skape ein tenkt fare for å skape heltemot og entusiasme kring eigen person.

Korleis denne skapte og tenkte faren og heltemotet handlar om «all things are alike», må presiserast: «...it would be even more reprehensible to pass off such stupidity as a fine piece of audacity, so decorative *and* so touching. One sees how courage functions here: it is a formal and hollow act», skriv Barthes (2013, s. 66); det er ein retorisk figur som er dekorativ og som blir eit fellestrekk ved møtet med Det Andre. Det gjer ikkje Orienten lik Oksidenten, men det gjer alle reisande like. «...here physical effort does not institute man's apprenticeship to his group, but instead an ethic of vanity, an exoticism of endurance, a minor mystique of risk, monstrously severed from any concern with sociability» (Ibid., s. 67), den fysiske innsatsen hever ein opp til det kollektive umedvitne ved gruppa. Det står i samband med både reiselitteratursjangeren og myten om reise og forfattaren på ferie:

Our travellers set out unarmed, no doubt, but 'armed with palette and brush', just as if the occasion were a hunting safari or a military expedition, made under ungrateful material conditions but rich in courage – and in a superb uselessness. (Ibid., s. 67)

Reint praktisk er det unyttig, slik tilhøvet borgarskapet har til at det fysiske skal vera, og væpna med penn og papir kan forfattaren gjera seg til del av borgarskapet ved å dikte opp farefulle situasjonar.

Koplinga til orientalismen kjem gjennom korleis dei kvite blir gjort til gudar i møtet med framande kulturar, gjennom dette heltemotet og desse farane som Det Andre representerer. Det er òg eit viktig sjangertrekk, utan risiko mistar forteljinga sjokkeeffekten: «Without the implicit presence of this risk, the tale would lose all its shock value» (Ibid., s. 67). I orientalismen handlar det om korleis Det Andre blir skildra gjennom ein rekonstruksjon, i mytologien handlar det om i kva grad det framande lever autonome liv: «Indeed, the Black has no full and autonomous life: he is peculiar, a bizarre object, reduced to a parasitical function, which is to divert the white man by his vaguely threatening baroque» (Ibid., s. 68). Edward Said brukte sjølv litteraturen og korleis denne møter og definerer Orienten på, og her ser vi sambandet mellom korleis Barthes ser forfattaren i møte med det framande og korleis orientalismen er knytt til dette. Vi ser ei redusering av objektet til ein generell funksjon, som let seg attskape ikkje berre i eit vestleg bilete, men òg eit borgarskapleg.

Dette kan sjåast i ljøs av mytane om universalismen i borgarskapet, og korleis språket er ein viktig faktor i dette. I fantasien er Austen ein eksotisk stad gjennom reiselitteraturen og orientalismen, men i myten ser vi at realiteten syner korleis Austen liknar på Vesten:

Thus what might initially have passed for an expression of a zoological order, merely retaining the similitude of behaviors, the unity of a species, was here largely moralized, sentimentalized. We are at once returned to that ambiguous myth of the human 'community', whose alibi nourishes a large swath of our humanism. (Ibid., s. 184)

Det universelle menneskesynet framstiller «fellesskapet» blant menneske, samstundes som det kategoriserer og ordnar dette fellesskapet i det som blir ein attkonstruksjon. Negative skildringar av andre menneske, grupper og kulturar handlar for borgarskapet om ein draum dei tillegg Det Andre om at alle vil bli som dei og at dei gjer dei ein teneste:

Hence it is only when it has been illuminated by the sun of capitalist civilization that the Russian people can be recognized as spontaneous, affable, generous. Then there will be nothing but advantages in revealing their overflowing kindness: which always signifies a deficiency of the Soviet regime, a plenitude of Western happiness. (Ibid., s. 147)

Dømet til Barthes er sjølvstøtt anakronistisk, med Sovjet som døme, men korleis dette er skildra som eit tilbakeståande samfunn for å syne korleis Vesten er lukkeleg og framståande, er relevant i alle høve der dei mektige møter dei marginaliserte, som i tilhøvet er mellom ein vestleg reisande gjennom Kaukasus rundt år 1900 var.

For borgarskapet (dei mektige) er reisa til Austen (dei marginaliserte) noko eksotisk, ei reise gjennom eit postkort for å finne noko autentisk og naturleg – der det moderne, kapitalistiske samfunn med sine flytande, opprivne og oppjaga trekk ikkje høyrer heime:

penetration of the East (is) never anything for them but a little boat trip on an azure sea under an essential sun. And this East, the very place which today become the political center of the world, is shown here all smoothed out and gaily colored like an old-fashioned postcard. (Ibid., s. 184)

Denne fargelegginga av verda er ein retorisk figur som er tufta på universalisme og å gjera alt likt i borgarskapets mytologi – for å atskape verda i deira bilete. Ved å redusere Det Andre til noko naturleg og autentisk, for så å fargeleggje det og gjera det eksotisk blir Austen attkonstruert i biletet til Vesten (og borgarskapet): dei blir definerte og marginaliserte. For å seie det med Barthes: «The method of irresponsibility is clear: to color the world is always a way of denying it» (Ibid., s. 184). Borgarskapets møte med Det Andre og Orienten handlar altså om det same som orientalismen som idé: å redusere, atskape og marginalisere. Å

redusere til det autentiske og naturlege for å gjera typar av dei er ein del av denne rekonstruksjonen, og Hamsun sitt eg er inne på det han òg.

*I Æventyrland* er vorte lesen og stadfesta som eit orientalistisk verk i ein orientalistisk tradisjon tidlegare, her skal vi sjå denne i ljøs av mytologien, og korleis denne freistar å gjera alt likt. Her møter vi både «Helten», Bastarden og Narren, og det er denne vekslinga som gjer orientalismen i denne reiseskildringa komplisert, der det av og til går over i ein parodi på spesielt det farefulle. Forteljarens (og Hamsuns) møte med Det andre er til tider klisjéfyllt, der han ser «stærke og sunde bondekvinder» (Hamsun, 1997, s. 175), som plasserer han i det sosiale rommet som høyrer til reisa. Elles ber skildringane hans av menneska han møter preg av å vera nøytrale og tufta på den fysiske utsjånaden deira – det er inga vidare sublimering eller eksotisme her heller. Han observerer ein tsjerkessisk offiser og går som vanleg grundig til verks når han skildrar bunaden hans: han må i tillegg vera fyrsteson fordi han har silke og gull i staden for lin og messing. Det er på grensa til sublimering, men det er ikkje hans inntrykk, det er noko han blir fortalt (Ibid., s. 183). Han spekulerer rundt tilhøvet mellom offiseren, musjikane som akkederer med honom og landsbyen dei er i, dette må vera ein som eig området og som er vandt med å gje ordre – for desse menneska er det «en nydelse å adlyde. Og det russiske folk kan det endnu» (Ibid., s. 183), og omsider kjem han med ein kommentar om tilhøva i denne kulturen, og han rører seg over i ei orientalistisk og dømande haldning. Ved eit tilfelle der han observerer eit sigøynerfølgje, eit typisk offer for marginaliserande haldningar, så kjem den same nøytrale haldninga: han kommenterer utsjånad, at dei er taterar på vandring og er korkje meir eller mindre enn det (Ibid., s. 242). I desse menneskemøta er det Bastarden vi møter.

Det blir av og til tatt stilling til korleis ein skal møte andre kulturar, gjerne med respekt, men det er eit snev av ein humoristisk undertone her. Han møter to merkelege asiatar på veg tilbake til Tiflis frå Baku som må rette seg etter konduktøren, som ber dei ta på seg støvlane sine att: «naturligvis måtte de bøie sig for skikken i et fremmed land, men Bokharaskikken var dog den bedste» (Ibid, s. 269). Her blir det gjort eit poeng ut or skilnader mellom kulturar, og steg éin til å bli ein universalistisk orientalist er tatt. Ein moderne tatar i same kupé er forresten særns nedlatande overfor desse asiatane og syner at det blir skapt eit vagt og flytande skilje mellom Aust og Vest.

Bastarden greier aldri heilt å plassere seg innanfor orientalismen her, og inntek sin kritiske posisjon som mytologist; han forsvarar emiren av Bokhara mot tsaren; samstundes er det ei form for romantisering, men likevel ikkje. Bastarden skulle gjerne sett emiren av

Bokhara, og forsøker å oppsøke honom, men så syner det seg at tataren har narra honom, da uttaler han sarkastisk: «Dette blev nu den anden orientalske hersker som vi ikke fikk se, når jeg regner med khanen av Baku som var utryddet» (Ibid, s. 271). Det ligg ei likesæle til denne romantiseringa av Orienten her, det ligg ein parodi retta mot opplevingane til borgarskapet på reise, og han peiker mot at det heile er ei lygn. Det eksisterer ikkje. For å oppsummere menneskesynet til Bastarden ser vi han omtale ei ung kjerring som øm, men samanliknar henne likevel med ein hest (Ibid, s. 170). Referanseramma er den fysiske og praktiske, den moralske dom høyrer likevel borgarskapet til. Den pragmatiske haldninga til andre menneske som Bastarden syner, er ovundringsverdige og kan kanskje plasserast i det folkelege i sin pragmatiske karakter: «Man skal i det hele tatt avfinde sig med frygtelige personer og gjøre det godt igjen med dem og ikke være dem imot mere for hele livet» (Ibid., s. 236). I desse funderingane vekslar forteljaren mellom å vera Bastard og Narr – den kritiske lesemåten av mytane kjem til overflata.

Ute på reise ser Hamsun Det Andre i samband med sin eigen bakgrunn og kultur, både menneska, kulturen og naturen han møter: «Jeg sitter og er hjemme her, det vil si borte, altså i mitt æs» (Ibid., s. 170). Mytologisten er heime (og borte) overalt, for alt er likt, «jeg befinner meg forunderlig vel tilmote med disse mennesker og dyr i stjernenenatten. Det er som jeg har fundet et godt trivested også her i det fjærne» (Ibid., s. 206). Han er ute blant Det Andre, men finn seg vel til rette fordi dei likevel ikkje er så fjerne – i eit sosialt fellesskap, slik han heile tida skildrar den gemene hop med slikt kjennskap. Han ser innover i ein dal og tenkjer at

også der bor mennesker, tænker vi, de er kanskje like så lykkelige som vi, de har sine glæder og sorger, sit arbeide og sin hvile de også. Og i ungdommen har de sin kjærlighet og i alderdommen sin akerlap og sine får. (Ibid., s. 227)

Her opptretr mytologisten ved å sjå likskapen i menneskeleg natur; han ser ikkje forskjell i liva dei lever her som der, det er ikkje eit tydeleg skilje, vi er dei same menneska og gjer alt likt. Det er eit innslag av den borgarlege universalisme, men her får den eit spesielt drag: det handlar om å leva på føderåd i alderdommen, eit system forbunde med landsbygda og bondesamfunnet, ikkje borgarskapet. Ettersom dei treng kvile, er det òg lett å tru at det er snakk om eit fysisk arbeid her, og universalismen er ikkje særleg borgarleg likevel. Han stadfestar myten, men opptretr som Bastard ved å legge til sin eigen sosiale bakgrunn i han: «Alt er så underlig i mig, jeg føler at jeg kunde slå rot her og være så velsignet borte fra verden» (Ibid., s. 228) – hans møte med borgarskapets former gjer at han ser sitt eige univers enda tydelegare, og han distanserer seg frå den nye verda. Det fellesskapet han ser i



Kaukasus, er av det fysiske slaget; universalismen der borgarskapet overfører sine former på andre, blir broten ned til det fysiske og ålmenne ved å arbeide med naturen, slik lågare sosiale lag gjer. Ein viss romantikk i det? Neida: «Men i den tid var det ikke så morsomt å være gjæter. Nei nei.» (Ibid., s. 227). Slik riv han seg vekk frå denne draumeverda, og «det vilde vel ha været en anden sak hvis jeg hadde hat kultur nok til å tilgodegjøre mig mit nuværende liv; men det har ikke jeg...» (Ibid., s. 228) – som eit hjartesukk ser han at han nå må tilpasse seg ei ny livsform, han refererer sjølv til alle åtaka på honom frå kulturborgarskapet og syner i tillegg korleis borgarskapsmytologien ikkje er egna til å møte eller forstå andre kulturar utan å dømme eller overføre sine egne verdier.

Oxfeldt peiker på at Hamsun representerer ein marginalisert del av Europa i sin orientalisme, men det stoppar ikkje der: Hamsun representerer i tillegg ein marginalisert del innanfor Noreg. Verket er ikkje fyrst og fremst orientalistisk, det orientalistiske i reiseskildringa er ein del av myten og stadfestar klassemedvettet vi finn i teksten – og slik kan det bli ein del av det orientalistiske tekstkorpus. Det er eit undertrykkjande skilje mellom kunnskap og mytologi i borgarskapet, og vi ser korleis orientalismen er ein myte i seg sjølv: dei er tufta på dei same prinsippa og krev det same universelle språket som er tufta på borgarskapets habitus og disposisjonar. Poenget med borgarskapsmytologien er å mystifisere og slik dominere og undertrykkje (Barthes, 2013, s. 70); framstillinga av Orienten er ofte prega av føremålet med forteljninga; individualiteten kjem til uttrykk, men likevel basert på systemet av reglar, kodar og konkrete epistemologiske rutinar (Said, 2003, s. 196). Når orientalaren vart referert til, så vart det etter kvart alltid som moralske representasjonar: den primitive mannen, dei grunnleggjande karakteristikkane, hans spirituelle bakgrunn (Ibid., s. 120).

Som vi ser av Hamsuns grunnleggjande karakteristikkar, så er han innanfor dette representasjonssystemet, utan at han bryr seg særleg med deira spirituelle bakgrunn, så ser han dei på mange måtar som primitive, men da i ljøs av sin eigen primitive bakgrunn. Tilpassinga og lånet av borgarskapets språk blir òg konvertert frå eit personleg dokument til kodesystemet knytt til orientalismevitenskapen; frå rein autobiografi til generelle typar kring orientalismen (Ibid., s. 157). Tanken om den vestlege konsumenten tilhøyrande ein minoritet som er privilegert til å eige eller utvide majoriteten av verdas ressursar fordi han, i motsetnad til barbaren i Orienten, er eit ekte menneske; ein av kvit, vestleg middelklasse meiner det er hans privilegium å ikkje berre styre ikkje-kvite delar av verda, men òg å eige ho berre fordi

«dei» ikkje er like menneskelege som dei sjølve (Ibid., s. 108), det blir eit heilt språk skapt av dette (Ibid., s. 87).

I tilfellet Hamsun er dette komplisert. Jau, han knyter seg til orientalismevitenskapen i mange av skildringane sine, men ettersom han har eit kritisk og avslørande blick gjennom forteljaren sin og hans mange roller, ser han ikkje da òg igjennom orientalismen og nærmar seg denne på same kritiske, og til tider parodiske, måte? Orientalisten konverterer alltid orienten frå noko til noko anna, for seg sjølv, sin kultur og det nokon hevdar er for orientens beste òg (Barthes, 2013, s. 67), men hjå Bastarden finn vi få haldningar av at konversjonen hans er for orientens beste. Å nytte seg av orientalisme er for Said å ta seg av spørsmål, objekt, kvalitetar og regionar sett på som orientale, og så peike på, namngje, fikse kva han snakkar om eller tenkjer med eit ord eller ein frase slik at dette blir sett på som ein realitet (Said, 2003, s. 27). I denne reiseskildringa blir «røyndomen» problematisert eksplisitt av forteljaren sjølv, denne realiteten som skal skapast blir ikkje oppnådd fordi forteljaren har etablert seg som lygnaktig og parodisk med tilhøyrse i same sosiale rom som dei han møter.

Berre i tittelen «I Æventyrland» leier tankane oss inn mot eventyret som den andre sida; altså ligg det òg i Hamsuns reiseskildring ei duld oppfatning av Austen som «dei andre». Sjølv om Saids teoriar hovudsakleg handlar om islam og semittiske folkegrupper, let det seg overføre til Kaukasus, som hovudsakleg er kristent, med muslimske grupper her og der, og på denne tida ein del av Russland. Kaukasus tyder ifølgje Hamsun «fjell av språk»<sup>35</sup> og i georgisk litteraturkritikk blir det gjort veldig tydeleg kor overflatisk Hamsun var på si reise gjennom Georgia, og korleis han berre var oppteken av fasaden og blanda det georgiske i lag med den heilskapelege muslimske kulturen i området (Loria, 2011) – slik tilpassar han seg med sitt overflatiske mytologien.

Said bruker strategi for å identifisere problemet alle forfattarar om Orienten har møtt: korleis få tak i det, korleis nærme seg det, korleis bli fortapt eller overvelda av sublimiteten, omfanget og dei forferdelege dimensjonane. Alle som skriv om Orienten må plassere seg sjølv vis-a-vis Orienten; omset til tekst inkluderer denne plasseringa den narrative røysta som blir brukt, typen struktur som blir bygd, bileta, temaa og motiva som sirkulerer i teksta – alt dette blir tilsikta måtar å adressere lesaren som inneheld Orienten og endeleg representerer det eller snakkar på vegne av Orienten (Said, 2003, s. 20) – med same ordbruken som Barthes

---

<sup>35</sup> Finn ingen kjelder som kan stadfeste denne påstanden, men det er ikkje det viktige: det viktige er at det er ein del av Hamsun si førestilling av området.

syner her Said korleis det er eitt feitt med mytologi og orientalisme. For Hamsun og forteljaren sin del vil det seie at om du er på reise, så er dette eit sjangertrekk, eit krav og ein forventning. Det blir set opp eit skilje mellom Orient og Oksident: «...men den ser ikke europæisk ut, gjæsterne er underligere klædt og de to tjenere er i trøie» (Hamsun, 1997, s. 169). Her kommenterer han kor «tilfreds og fri» han er og set opp motsetningspar i tråd med tradisjonen: heimleg – framand, europeisk – asiatisk, bunden – fri, og Bastarden opptretr etter myten om å vera blant dei framande.

I møtet med russarane, som tidleg på reisa får eit drag av Orienten over seg, men som seinare blir skild frå Austen når han omsider har kome så langt på reisa, tillegg han dei ein spirituell bakgrunn i diktarane deira:

Slaver! tænker eg og ser på dem, fremtidens folk, verdens seierherrer efter germanerne! I et slikt folk kan en litteratur som den russiske vælde op, grænseløst, himmelstormende, i otte tykke varme væld fra deres otte diktergiganter. (Ibid., s. 169)

Etter kvart som han har ein fot i Orienten, så kjem dette tydelegare fram der han ser ein persar som ber og ikkje let seg stresse av at toget kan gå: «Skynd Dem, mand! tænker jeg. Men perseren tar sig endnu tid til å gjøre nogen bukk og bre hænderne godt ut foran sig» (Ibid., s. 178). Toget nærmar seg Austen nå, og toget som representant for det Vesten og den masete moderniteten møter her persaren som representant for det Orientalske og autentiske: dei er motstykke, det er Allahs vilje om han ikkje rekk toget grunna bønne sin, det har ingen hast når vi nå nærmar oss Orienten – dette gjeld òg gjennom fjella der han ilegg folka han møter, eit «muhammedansk vis» (Ibid, s. 217), ei grov generalisering av eit folk som hovudsakleg er kristent. Forteljinga tek eit steg vidare både fysisk og biletleg: togreisa nærmar seg slutten, Orienten er neste steg på vegen; vi er i ferd med å forlate det tidfesta og ta steget inn i det tidlause. Dette er representasjonen som blir skapt av Orienten.

I liv og livnad gjeld denne representasjonen òg, han observerer bygnad og ser kor «kjedelig» den europeiske arkitekturen er i møtet med det framande. På veg gjennom fjella ser han eit hus i to etasjar, «tysk i sin stil, hjemlig germansk» (Ibid, s. 226) – den russiske vegbommen blir eit europeisk innslag i Orienten, skiljet mellom Russland og Orienten er stadfesta. Verda på andre sida er annleis og er det eventyrlandet han drøymde om: «Denne verden er ikke som nogen anden verden jeg kjender og det kommer atter dertil at jeg kunde ville være her for livet» (Ibid., s. 229). Georgia er eit land som «Slaven overvandt det og det blev hans nabo» (Ibid., s. 196). Han skil slaveren og russaren frå dei kaukasiske folkeslaga, samstundes som han skil slaveren frå europearen – kva som er kjent og framandt av folk,

språk og kulturar er vagt og flytande gjennom heile reisa, spesielt ser vi korleis sjølv dei europeiske språka er like framande som dei lokale språka, alt i alt. Bastarden veit å spele rolla si i desse høva, der han tillegg folka han møter den spirituelle bakgrunnen som er naudsynt for å skape eksotisme ved Austen, og han er ein orientalist.

Han nemner sjølv reisa som ei orientreise (Ibid., s. 224) og kjem med ei rekkje negative skildringar av andre i tillegg til dei meir nøytrale og sublimerte, i tillegg til litt ironisk kritikk av «østerlandsk» kvinnesyn og haremet deira, tydeleg skeptisk til denne skikken, og Bastarden står fram som ein moderne borgarskapsreisande med passende dommar (Ibid., s. 263). Han er generelt kritisk til jødar òg: «Hans ansigt er ubehagelig, jødisk» (Ibid., s. 172) kan han skildre folk, uavhengig om dei er jødiske eller ikkje. Når han på toget observerer dei forskjellige folkeslaga, skildrar utsjånaden deira, korleis dei er kledd og ser ein jøde skilje seg ut som mindre vakker som har «en gildings ansigt og laskete krop», så blir han forferda og flau over korleis reisefølgjet til «jøden» handsamar honom som dame (Ibid., s. 174). Bruken av «reisefølge» er derimot ei interessant nyansering her: Hans eige reisefølge representerer borgarskapet i framstillinga av reisa, det same kan «reisefølget» gjera i denne samanhengen. Borgarskapet er nedlatande overfor hans fysiske framtoning, akkurat som dei vakre, velståande jødane handsamar sine egne på same måte om dei har ein fysisk framtoning som ikkje er høveleg – her representerer dei armenske jødane borgarskap på same måte som reisefølgjet til helten vår.

Nyansering er viktig i ordsiftet kring Hamsuns syn på Det framande, og der ein av dei armenske jødane vil selje honom eit «sølvur i lang sølvkjæde» (Ibid., s. 180), blir Bastarden litt skeptisk og syner fram sitt eige ur vel vetande om at det er meir verdt; armenaren skal likevel koma best ut av det når han opnar opp baksida med «et ytterst obscønt billede» (Ibid., s. 181) som morer honom, og «Jeg er da i samme øieblikk på det rene med at uret har større pengeverdi enn mit. Det kunde vistnok findes dem som vilde betale meget for det og sætte det høit» (Ibid., s. 181). Etter kvart som togturen nærmar seg slutten, blir til og med klokkene meir eksotiske og biletlege, meir orientalske av karakter, og helten nærmar seg den delen av turen der tida og uret ikkje lengre er like viktig, han er i ferd med å legge Vesten og toget bakom seg.

I denne nyanseringa gjeld det òg å sjå korleis han ser Oksidenten på reisa si. Som den ironiske og parodiske reisande vi har sett han er, tek han rolla si med eit visst medvett og ei kritisk haldning, det gjer han òg i møte med andre reisande. Bastarden går rett i strupa på dei i skildringane sine:

Den unge brite er som alle briter på reise selvgod, stum, likegyldig for alverden, han røker sin snadde og røker den tom og banker den ut og stopper den igjen og røker videre, under dette er han så naragtig at han slet ikke ser os to andre som også er tilstede. Jeg ler litt av ham for å gjøre ham fortræd, men han later som han ikke hører det [...] Jeg under ham det rusk på øiet. (Ibid., s. 237)

Samstundes som han har den kritiske haldninga til turistar, så er det faktisk ei aksepterende haldning til myten: det er forventa han skal vera kritisk, og han skal skape eit skilje mellom seg sjølv som forfattar og geni og dei andre reisande og arbeidarane. Det er eit stadfestande trekk ved mytologisten her. I tillegg ser vi at det er sosiale skilje som eksisterer, og sparket mot britten er utvilsamt eit spark oppover. Der skildringane av dei austlege folkeslaga er særst fysiske og konkrete observasjonar, så er skildringane av europearane, og ofte russarane som ikkje blir rekna som del av Kaukasus, meir abstrakte, dømande og går frå det fysiske til å representere noko større.

Der andre orientalistar dømmer andre kulturar og det framande, så dømmer Hamsun sin eigen kultur og det «kjende» – for det kjende i denne forstand er borgarskapskulturen han er ein del av, men som han ikkje kjenner. Hans moralske dommar over eigen kultur er eigentleg ein moralsk dom over ein framand kultur tufta på klasse og sosial tilhøyrse. Likevel kan dette òg knytast til orientalismen, der det å redusere Orienten til ein flat, menneskeleg karakter som gjer karaktertrekk stereotypiske og enkle å gå til åtak på, fjernt frå komplisert humanitet (Said, 2003, s. 150), er eit viktig trekk ved mytologien. Når det her går utover Oksidenten i den moralske dommen, så handlar det om å sjå sitt eige i ljøs av Det Andre, og Bastarden stadfestar såleis myten, om enn i en litt meir nyansert karakter.

Bastarden greier i tillegg å sympatisere med Orienten når det støyter i hop med Oksidenten. På denne reisa ser Bastarden skodespel, fasade og narrespel overalt, og gjer stadig kritiske merknader til den praksisen han sjølv utfører:

Jeg har læst om at orientalerne iblandt kan drive det kosteligste narrespil med reisende 'englændere' og vri sig under den lykkeligste latter når det går godt. Ret betænkt er det nu heller ikke underlig om orientalerne holder sig litt skadeløse for al vesterlændingernes påtrængenhed og nysgjærighed. (Hamsun, 1997, s. 272)

Observasjonen er tosidig: han stiller seg kritisk til heile orientalismens fundament i borgarskapets møte med framande kulturar på reiser, samstundes som han kommenterer konsekvensane ved å nikke vedkjennande til haldningane Orienten møter dei med. Dette blir gjort biletleg med den øydelagte arbeidshesten og dei kaukasiske teppa: han ser flugene, såra og den tynga hesten, så stolt hesten enn er, så er det eit uttrykk for sympati med det

undertrykte; teppa som blir trampa ned av både menneske og hundar som søler dei til, syner òg ei medvett haldning til spelet som går føre seg (Ibid., s. 253). På toget til Baku gjer Bastarden dette spelet universelt:

Hvor det altid og overalt i verden er de same erfaringer å gjøre i en jernbanekupe: man gir bare motvillig plass for en ny indtrædende. Man betragter ham som sin fiende, hater ham, besværliggjør ham adgangen til sætet, svarer ikke når han løfter på hatten og hilser. Men ved næste station blir denne så ublidt behandlede passager likeså ublid mot en ny indtrædende! (Ibid., s. 257).

Dette biletet blir understreka ved at det heile går føre seg på fyrste klasse, for det er der fasaden høyrer heime, og alle skilja som eksisterer, er fyrst og fremst sosiale – det er dei på fyrste klasse som driv spelet og speler ut desse mytane, i dette tilfellet han sjølv.

For å gjera Orienten eksotisk kan vi sjå korleis det blir skildra som ein motsetnad til Oksidenten i tilhøve til det moderne, og det eksotiske og autentiske, eller tilbakeståande, er ein form for representasjon av Orienten, ein rekonstruksjon av verda dei møter. «Jo længer man kommer mot Østen des mindre taler menneskene» (Ibid., s. 188), uttrykker Bastarden og ser korleis det autentiske kjem fram på avstand frå «amerikaniseringa». Her blir haldningane i Austen ein motsetnad, med utgangspunkt i Koranen: «Lykken er å holde livet ut, siden blir det bedre. Fatalismen» (Ibid, s. 188), og vi blir presentert denne spirituelle bakgrunnen vi ikkje har, noko Bastarden uttrykker så eksotisk: «Dette underlige folk i dette underlige land! De har tid til å spille og ævne til å holde kjæften sin. Gud velsigne slike lande fordi de er til midt i verden!» (Ibid., s. 188). Det er liten tvil i at det blir set opp ein motsetnad og ein representasjon av Orienten og at helten vår er ein orientalist ifølgje definisjonen, men som i alle andre tilhøve til mytane med eit kritisk og medvett blikk, konstituert i sine egne røymsler. Dette ser vi når helten vår er i Tiflis, der han den fyrste morgonen slår opp i ei bok og les om byen, saklege og truverdige opplysningar som heilt sikkert stemmer, det er ei av få passasjar med faktiske opplysningar om stadene han reiser – dei andre opplysningane er hans observasjonar og spekulasjonar. Tiflis er med andre ord ikkje spennande nok til at han sjølv observerer, han bruker observasjonane til andre, for «Byen var alt andet end morsom; men det var en liten krok av den som vi gang efter gang vendte tilbake til og aldrig blev træt av å se, det var det asiatiske kvarter» (Ibid., s. 252). Han blir i staden meir oppteken av å utbrodere «en liten mening» (Ibid, s. 246) om dei russiske diktarar som visstnok skal ha vore innoom Tiflis. Så i staden for å vurdere Austen sjølv, så går han inn i diskursen kring Austen og lagar seg ei meining om det som er grunnlaget for orientalismen – litteraturen om Austen.

Rekonstruksjonen og representasjonen Bastarden lagar av Austen, kjem fyrst og fremst til uttrykk i korleis Vesten fysisk er i ferd med å erobre denne delen av verda, i form av «amerikanisering», eller modernisering og kapitalismens inntog. Referansane til Amerika-opphaldet sitt kjem hyppig på veg til Baku, ein moderne oljeby i vokster, og her kjem dei som ein klagesong over korleis denne verda er i ferd med å forsvinne. Orienten blir gjort likt av Oksidentens faktiske representasjon gjennom kapitalistiske uttrykk; eit trekk som syner korleis det ikkje er ein abstrakt representasjon, men ein fysisk og konkret ein, som Bastarden har laga seg. Når borgarskapet gjer alt likt, så er det i form av abstraksjonar, når arbeidarklassa gjer alt likt, så er det i form av det fysiske: «Men utenfor larmer lokomotiverne og hjulene, det brølende Amerika» (Ibid., s. 162). Han slepp ikkje unna moderniteten sjølv i Austen, draumen om Austen som fredeleg, naturleg og autentisk brest og blir like identitetslaus som det oppjaga Vesten, der han ser moderne hus, «alle kjedelige, alle dumme, uten skam, bastarder» (Ibid., s. 242). Skam er forbunde med borgarskapet, altså blir moderniteten òg sett i ljøs av borgarskapet; slik får Aust–Vest-dikotomien ei utvida tyding til å handle om korleis borgarskapets universalisme breier om seg og skal gjera alt likt, i ein kritisk og medvett kommentar til myteskapinga. Faktisk knyter Bastarden kapitalismen eksplisitt til borgarskapet (Ibid., s. 261), slik som Barthes gjer der han definerer dei som eit aksjeselskap.

«Vi kommer inn i en frygtelig oljelukt» (Ibid., s. 243) skriv han når dei nærmar seg Baku, der olja representerer Vesten og står i kontrast med det autentiske, rolege, naturlege – men det må da òg vera eit reint faktum at det er kjipt å køyre hestevogn i oljelukt, akkurat som det er kjipt å køyre open hestevogn i ein virvelvind av kalkstøv? På fabrikkvitjing i Baku så får han ikkje lov å skrive, av frykt for kva sjefane måtte tykkje om å sleppe informasjon ut, så Bastarden parodierer det heile, han er ein reisande forfattar, og dei må jo skrive:

Jeg undlot da å skrive i alles påsyn, men jeg holdt boken bakpå ryggen og skrev. Men dette var et vanskelig arbeide og gik meget langsomt, jeg gik glip av en hel del svar på mine spørsmål fordi jeg ikke kunde notere fort nok. Og dessuten blev bokstaverne umulige, de likner i sin urimelighet tegnene i den skrivekyndiges bøker i Tiflis. Til syvende og sist måtte jeg være så kortfattet at jeg er uforståelig også av den grund. (Ibid., s. 261)

Når han trør inn i kapitalismens verd, så kollapsar alt, og det blir ein parodi på det skrivne ord og forfattaren på ferie, som aldri er på ferie fordi dei må skrive. Diskursen mistar tydinga si i møtet med den kapitalistiske måten å «gjera alt likt» på. Så følgjer han opp med ei parodisk tolking av det han har skrive:

Hvad betyr for eksempel følgende sætning: 261 dampkjedler? Ikke vet jeg det. Dette antal dampkjedler kan vistnok gi mig et indtryk av firmaets vælde; men man må undskylde, jeg vet ikke hvor de står, hvad de er brukt til, hvorfor det idelig fyres under dem. (Ibid., s. 261)

Den tidlegare så praktiske forteljaren vår mistar fatteevna i denne kapitalistiske representasjonen av Vesten, og blir like identitetslaus som det Austen ifølgje mytologien skal gjera honom. Kvifor skrive på reisa, kva er vitsen, kva er det til, kva kan det nyttast til? Her er det Narren som stiller metafysiske spørsmål kring skrifta, kring reisa, kring det han observerer. Han syner òg korleis det ikkje er noko poeng i å veta om dampkjelane så lenge han ikkje veit det praktiske rundt det. Da blir det berre abstrakt, og kva nytte har dette?

Denne parodien ender i ei slags avmytifiering av borgarskapet, reisa og orientalismen, for «Denne larm av maskiner har ikke oprindelig hørt dette sted til, Amerika har vanhelliget det og bragt ind sit brøl i helligdommen» (Ibid., s. 266). Referansane til Amerika (og reisa hans dit) ser stort sett ned på det han observerte og opplevde der: det kan vera fordi det ikkje var autentisk, det var den moderne verda, men det kan òg vera fordi han var ein del av det som skjedde, avhengig av det for livsopphald og at han var der som arbeidar, som den lægste i samfunnet; her representerer han borgarskapet, da er det autentiske ein viktig del av mytologien, han «handlar» ikkje verda, men han omtalar «handlinga»: i Amerika handla han som del av arbeidarklassa, her omtalar han handlinga som del av borgarskapet. Aust-vest-dikotomien og orientalismen til Hamsun er altså eit uttrykk for borgarskapsmytologien.

Eit konsept som voks fram med kapitalismen på same tid som alt dette går føre seg, er tid. Bastarden er veldig oppteken av dette, og tid er ein viktig del av kapitalismen som ideologi; Bastarden masar stadig vekk om tid og syner korleis den verda han nå er i, ikkje er like oppteken av dette: «Kaukasieren kjender vel ikke New Yorkerbørsens hausse og baisse, hans liv er intet kapløp, han har tid til å leve og kan slå maten ned av trærne eller slagte sit får å leve av (Ibid., s. 229). Ved sjølv å vera oppteken av tid, og å syne at Det Andre *ikkje* er det, er òg ein motsetnad som passar til Aust-Vest-dikotomien og å skape ein representasjon av Austen. Ved å vera oppteken av tid tilpassar Bastarden seg til borgarskapsmytane, som knytt til kapitalismen, og han gjer poeng av seg sjølv som ein vestleg reisande. Han er til og med redd for å vera forsinka: «Om halvanden time er vi i Vladikaukas. Klokken er nu halv tolv. Vi er tre timer forsinket» (Ibid., s. 187). Den hersens kusken hans, Karnej, som han stadig er i tottane på utan å koma nokon veg, kunne ikkje brydd seg mindre, han er alltid for seint ute, er alltid usamd i masinga om tid, og det ender alltid i krangel. Uret er stadig framme når han



møter framande menneske, og vi kan få inntrykk av at tid er den einaste faste identiteten Bastarden har: ein vestleg, moderne reisande og representant for borgarskapet.

Så er det berre for oss å spekulere i kva som blir skildra som det autentiske av Hamsuns mangslungne forteljar. Er det musikken? Den manglande forståinga for tid? Den avslappa haldninga til livet? Det spirituelle? Eller rett og slett det som ikkje er moderne? Vi er innom litt av alt. Han skildrar livet kring balalaikaen ute om natta, der livet er kjærare enn svevnen, som ein utopisk, erotisk lada menneskedraum (Ibid., s. 189), berre for å vera innom dei fleste førestillingane om Austen. Konseptet tid og klokke blir stadig meir komplisert og broten ned i løpet av reisa; da tid var eit fast omgrep, skriven i uret, på togreisa gjennom Russland, så må dei ty til kvist og kvast, gestar og gissing når dei skal avtale «tid» i fjella (Ibid., s. 199), og tidsomgrepet blir lausare og lausare for Bastarden òg, tess meir midt imellom sivilisasjonane han er – han får hjelp av omgjevnadene i ein sjuk sau, ein fårehjord og det eine og det andre når han helst skulle hatt forsinka avreisa si (Ibid., s. 200), naturen grip inn i tidsforståinga i Austen. Kusken Karnej er fornøgd med sin «dvaske kjøremåte» (Ibid., s. 202), slepp andre føre seg og tek den tida han treng, medan Bastarden og reisefølget blir stadig meir misnøgde – men her er det innafor: «Timerne går, tiden går. Det æventyrlige land er atter skjønt» (Ibid., s. 228), for «her var alt fredelig, ingen hadde hast, østerlandenes ro hvilte over menneskene» (Ibid., s. 252). Det orientalske lågenergisamfunnet passar godt inn i dei orientalske haldningane som autentisk og naturleg som motsetnad til Oksidenten, som han stadfestar: «En orientaler er ikke så forhippet – hvis han ikke er blit demoralisert av vesterlændinger» (Ibid., s. 254).

Til og med pengane mistar verdien sin her, blant muslimar og den austlege kulturen, det blir stilt spørsmål til kva det vil seie å gje nokon pengar for noko: er det ein handel, eit byte eller ei gåve (Ibid., s. 255), som om dei ikkje ennå har fått tilgang til kapitalismens rikdomar, «Men tid – det hadde vi alle hat god råd på» (Ibid., s. 255). Han nemner korleis religiøse førestillingar har sitt opphav i området og gjer det til ein slags opphavsmytologi, og ser korleis det spreidde seg til og med til Finnmark «og brændte op mange koner som var så besat at de fløt på vandet» (Ibid., s. 266), i ein ironisk kommentar til sitt eige opphav frå utkantane.<sup>36</sup> Når han omtalar Zarathustra og tek føre seg den religiøse utviklinga i Iran, så samanstillar han det med korleis ein alltid skal følgje utanlandsk mote og slik øydelegg sin

---

<sup>36</sup> «Heidendom» tyder jo utkantane, at det er her heidningane høyrer til. Han kjem frå utkanten sjølv, og denne ironiske kommentaren ser noko av marginaliseringa av denne type menneske – om det er Vesten sitt møte med Austen eller omvendt – eller når dei mektige, les: borgarskapet, marginaliserer dei som ikkje er som dei. Borgarskapet er trass alt senteret i verda etter deira mytologi, alle andre er da heidningar.

eigen autentisitet, for «hvad stas kunde det være ved den da» (Ibid., s. 267), når det ikkje er utanlandsk? Slik ser han amerikanismen bli oppteiken i dei fjerne strok, og nemner eksplisitt at autentisiteten er øydelagt. Batum ved Svartehavet blir opplevd som eit einaste stort kulturmøte og skildrar i detalj korleis det moderne og europeiske og det asiatiske møter kvarandre på hamna (Ibid., s. 276) – her blir forresten feberer sterkare enn nokon gong, om det er grunna sumpen byen ligg i, eller om det er nettopp den kulturelle, «inautentiske» smørja, er eit spørsmål eg ikkje tør svare på.

I alle fall er det samanfall mellom Hamsun, forteljaren vår og orientalismen og borgarskapsmyten som ligg til grunn. Det autentiske Austen har fått seg ein smekk av den vestlege kapitalismen. Men vi ser korleis Bastarden er seg sjølv medvett denne haldninga i små stikk til sjølv diskursen og nokre døme av avmytifisering. Jau, Bastarden er ein orientalist, men han er ein nyansert og kritisk orientalist som eigentleg ikkje kritiserer korkje det fysiske eller tenkte geografiske skiljet mellom Aust og Vest, men heller ser det sosiale aspektet ved det heile. Orientalisten Hamsun er ein klassemedvett medlem av borgarskapet. Hamsun er nok ein forsinka reisande til Orienten, og han er nok ein orientalist, der han som forfattar gjennomfører både ei ekte og metaforisk reise til Orienten for å fullbyrde eit prosjekt, der teksten er personleg og estetisk full av prosjektet (Said, 2003, s. 158). Men kva er prosjektet? Å syne sin mannlegdom i møtet med farer, å vera ein lærd i møtet med andre kulturar, å finne seg sjølv eller å tilpasse seg ei sosial klasse – eller å gjera alt dette?

#### **4.3.6 Borgarskapets univers og Hamsuns univers: Litteraturens triumf!**

Barthes syner oss korleis borgarskapsuniverset er eit mangfaldig kosmos med eigne kategoriar; eit inngjerda kosmos med sympati mellom forfattar og barndom med Jules Verne som døme: «Verne constructed a sort of closed cosmogony which has its own categories, its time, its space, its plenitude, and evens its existential principle» (Barthes, 2013, s. 86). Det handlar om å stengje seg inne i noko:

[...] the sympathy between this author and childhood derives not from a banal mystique of adventure but, on the contrary, from mutual delight in the finite, which we also find in the childhood passion for cabins and tents: to enclose oneself inside something – that is the existential dream of childhood. (Ibid., s. 86)

Slik barnet liker å lukke verda si, slik skal òg mytologisten gjera det, og i Barthes sitt essay «A Few Words from Monsieur Poujade» syner han korleis dette heng i hop med å skape ei homogen verd, skjerma frå all uro, som blokkerer all dialog og dialektikk (Ibid., s. 94).

Målet er å attskape verda i borgarskapets bilete. Sambandet med orientalismen er openberr: den homogeniserer òg verda i Oksidentens bilete, vi ser ei marginalisering og undertrykking av andre, samstundes som dei er skjerma frå uro grunna sin sosiale posisjon. Lygna kompliserer dette, fordi det avslører korleis verda blir homogenisert, det er eit brot med den sunne fornufta som er «the watchdog of petit bourgeois equations: it blocks any dialectical outlets, defines a homogenous world in which we are at home, sheltered from the disturbances and the leaks of ‘dreams’.» (Ibid., s. 94). Til saman utgjer dette borgarskapets universalisme:

...language<sup>37</sup> shows, once more, that the whole petit bourgeois mythology implies the refusal of alterity, the negation of the different, the happiness of identity, and the exaltation of the similar. In general, this equational reduction of the world prepares an expansionist phase in which ‘identity’ of human phenomena quickly establishes a ‘nature’ and thereupon a ‘universality’ (Ibid., s. 94)

Det er òg ein måte å ufarleggjera det ukjende. Homogenisering gjennom språk og å skape ei utvida tyding gjer at det ikkje lengre er farleg for borgarskapet (Ibid., s. 96). Ein mytologist lyt leggje meining i det ukjende og slik uskadeleggjera det ukjende for borgarskapet sin moral.

Dette fører til ein språksituasjon, som Barthes kallar det, der språket til ei klasse blir parodierte gjennom skodespelet, det skapar ei distanse til denne klassa, noko som krev autentisitet:

To parody the language of a class or of a character is still to keep a certain distance, to lay claim to a certain authenticity. But if this borrowed language is in general use, always situated below caricature and covering the play’s entire surface with a variable pressure but without any fissure through which some cry, some invented speech might emerge, then human relations, despite their apparent dynamism, are as though vitrified, ceaselessly deflected by a kind of verbal refraction, and the problem of their ‘authenticity’ vanishes like a lovely (and false) dream. (Ibid., s. 97)

Autentisitet er knytt til språk – å reise til Orienten er å finne det autentiske, å formidle det for borgarskapet krev altså dette lånte, mytiske språket. Kva når det heile blir avslørt som ei lygn? Autentisiteten oppstår kanskje i det faktum at når språket gjer narr av språket, så er det korkje karikatur eller noko symbolikk i det; det er livet (Ibid., s. 98). Utan vidare tyding eller abstrahering, slik symbolikk er, så er det ikkje mytologi, det er «naturleg». Eit universelt

---

<sup>37</sup> «Language» tolka som det same som «språk» i vid tyding, slik det er definert i teoridelen.

språk finst ikkje, difor må borgarskapet dominere med å tru på at deira språk er universelt (Ibid., s. 50) – og slik triumferer litteraturen.

Det kan vera barndomsglede, men òg eksistensiell draum – ei barndomsmimring vi møter på hjå Bastarden i *I Æventyrland*. Det kan òg vera møtet med eg'ets fantasiverd undervegs, og korleis utspringa til eg'ets fantasi byggjer eit mangfaldig og mytologisk kosmos. Korleis fantasien og eventyra til helten etter kvart blir avslørt som lygn kan syne oss korleis dette kosmoset er innestengt nettopp i eg'ets fantasi (og mimring til både barndom og tidlegare reiser). I tillegg er det eit lukka univers der det Bastarden møter, blir kategorisert og ordna i eit forsøk på å attskape ei universell verd.

Barndomsmimringa vi møter på hjå eg'et er eit uttrykk for fleire ting. Det kan vera eit uttrykk for eit forsøk på å finne kulturlikskap og sjå korleis alle menneske er like; denne universalismen «å gjera alt likt» er gjennomgåande i myteskapinga, i tillegg ser vi korleis det er den lukka verda til eg'et vi møter, både i hans møte med seg sjølv og i hans møte med Det Andre. Vi har sett korleis Bastarden bryt ut i eigne fantasiar og røynsler undervegs, men stadig vekk blir kalla tilbake av reisefølget sitt. Sjølv om reisa har kalla Bastarden tilbake, så har ikkje inntrykka gjeve slepp, og han hugsar tilbake til barndomen i Nordland, ein gong han var på sjøen og eit vesen frå ei anna verd såg på honom med opne auge og grunna, med eit blikk som eit menneske (Hamsun, 1997, s. 198). Reisefølgjet hans er òg frå ei anna verd og er like fantastisk for helten vår som dei mest fantastiske vesen, og sjølv om reisefølgjet og reisa er der fysisk, så er han aldri 100 % til stades fordi han stadig vekk trekk seg inn i si eigor verd. Da er han utan plikt og kan skape sitt eige univers, for «Det er ingen, ingen ting i verden som det å være avsides fra alt!» (Ibid., s. 227).<sup>38</sup>

Heller ikkje her er Bastarden utan medvett om seg sjølv som mytologist. Gjennom barndomsmimringa kan han koma med stikk til mytologien og det han opplever, i tillegg til å sjå eit kulturelt samband mellom sitt eget opphav og det han møter:

Det husker jeg fra min barndom da jeg gikk og gjættet buskåpen derhjemme. I godt vejr lå jeg på ryggen i lyngen og skrev med pekefingeren utover hele himlen og hadde velsignede dager. Og jeg lot kreaturerne gå som de vilde i timesvis, og når jeg skulde finde dem igjen steg jeg bare opp på en haug eller klatret opp i et høit træ og lyttet med munden åpen. (Ibid., s. 227)

---

<sup>38</sup> Dei som les *I Æventyrland* i ljøs av vandrarromanane til Hamsun kan vel finne sambandet i dette sitatet, og her ser vi korleis fiksjonen til Hamsun er ein sentral del av reiseskildringa hans òg.

Han har skapt eit bilete av Austen som autentisk og naturleg gjennom sitt avslappa tilhøve til både tid og verksemd, slik er òg hans opphav og indre univers. I tillegg stadfestar han seg som den reisande forfattar som aldri er på ferie, der han sjølv i barndomen skriv på himmelen, og han blir poetisk og svulmande i sin våte barndomsdraum der han lyder med munnen open. Det kulturelle fellesskapet er likevel fyrst og fremst av det fysiske slaget, med praktisk arbeid knytt til omgjevnadene og dei liva han møter i Kaukasus; det er òg ein liten sveip mot det å skrive: for kor mykje tyder eigentleg ord skrivne i himmelen? Bastarden spelar ikkje rolla fullt ut. Men «Det var et makeløst liv» (Ibid., s. 227), og han kjende alle stader – som om alt er likt og han opphøgjer det livet han møter på reisa.

Som orientalist er det samstundes viktig å kategorisere og skape orden i denne verda, den indre i eg'et og i den verda som blir atskapt, i det Said kallar for ei systematisk tilnærming i ei samling av draumar, bilete, vokabular og førestillingar tilgjengeleg for alle som snakkar om Austen (Said, 2003, s. 73). Bourdieu er like oppteken av denne kategoriseringa som Barthes og Said: «Universet av muligheter er lukket. De andres forventninger er forsterkninger av de disposisjoner som de objektive betingelsene påtvinger» (Bourdieu, 1995, 187). Kategoriseringa er viktig for å attskape verda, og i Barthes sin analyse av Jules Verne sitt univers ser vi denne kategoriseringa av eit lukka univers. Det finst ikkje noko anna mogleg språk for skifte av habitus enn det universelle og homogene språket til borgarskapet.

Forteljaren i *I Æventyrland* er òg ganske bastant når han observerer og kategoriserer folk: «Her har en armenier slått sig ned»; «Det er kaukasiske tatarer»; «Det er en perser» (Ibid., s. 177); «På perronen traf jeg til å se en flok kirgisere» (Ibid., s. 179); forteljaren er aldri i tvil, og han gjer det heile tida: han kategoriserer og ordnar i verda han attskapar gjennom observasjonar og inntrykk. Kanskje er det eit forsøk på å stå fram som danna og kunnskapsrik, her er ein mann som veit verda å kjenne! Likevel fell det i grus for kvar gong han skal kommunisere med dei og surrar det til på sitt klønete vis – ikkje at vi veit i kva grad alt er sant, men skal du stå fram som danna og kunnskapsrik, eller tilpasse deg borgarskapsmyten, så får du ikkje deg sjølv til å stå fram som uvitande i møtet med andre kulturar. Det er eit eller anna som fortel oss at det er vill gjetting av Bastarden kven desse folka er – det er ein lite truverdig orden vi blir presentert. Som kontrast fell det mykje meir naturleg når han observerer det fysiske livet ute på landsbygda, da det er fokus på det dei gjer og korleis. Det kjem meir naturleg for Bastarden å skildre markens grøde, livet bakom plogen, dyrehaldet og livet knytt til dette enn det er for Bastarden å ta stilling til andre kulturar og

menneska frå desse – fordi det er forventa at det er dette han skal, men heile reisa er eit skodespel og eit teater for honom, det blir ikkje naturleg.

Bastarden er altså ikkje framand for å kategorisere, men det heile får parodiske innslag når han gjer det som eit oppdrag: «Jeg vilde gjerne utrette noget for vitenskapen mens jeg er på denne reise, det lå da nær å foreta nogen undersøkelser blandt osseterne» (Ibid., s. 200), for det er hans heilage plikt som mytologist og vestleg reisande å undersøke, skaffe ny kunnskap og gå systematisk til verks. Han byggjer truverd og kan fortelje at han «hadde nogenlunde bra forutsætninger dertil, jeg hadde læst mange bøger i tidens løp om Kaukasien» (Ibid., s. 200); opplysningane hans blir meir sannferdige, han kan opplyse og lære oss opp som den medlemmen han er av borgarskapet, høyr nå her, her kjem den universelle kunnskap. Det ender likevel i eit parodisk magaplask av ei vitenskapleg undersøking både i form og innhald:

Jeg har læst om at osseterne skal ha en hel mængde redskaper som ellers ikke er kjendt av andre stammer i Kaukasien [...] Men slap jeg nu bare over til dem så vilde jeg spørre dem bent ut hvor satan de hadde disse instrumenter fra. (Ibid., s. 200)

Både banning og ordbruk, samt metodikk syner vel at dette kanskje ikkje er av det mest vitenskaplege slaget, men så enkelt det kan gjerast når du berre er praktisk og lærd og kan kommunisere, som han har synt tydeleg fram at han har relativt store problem med. Kvifor bruke tid på forskning når du berre kan spørje? «Det kunde muligens komme uanede ting for dagen, jeg blev kanske endog nødt til å opfinde en helt ny lære om folkevandringene, gjendrive mine forgjængere i faget...» (Ibid., s. 200). Det er ikkje måte på kor stort dette ville blitt, berre ein kunne spørje dei «bent ut hvor satan», og han ser føre seg å få St.Olavs-ordenen og bli hylla som ein stor vitenskapsmann i kategoriseringa og systematiseringa av Austen. Her glir Bastarden over i rolla si som Narr, der han parodierer vitenskapen og kategoriseringa som høyrer til denne verda.

Særleg når heile rittet opp i fjella og hans vitenskaplege utflukt blir avslørt som lygn, ei utflukt han heller ikkje har fortalt om fordi det var på vitenskapens vegne. Men ikkje nok med det, før det heile blir avslørt som lygn, og han står i fare for å bli arrestert av den oppdikta politioffiseren han hevdar forfølgjer dei, så er det fyrst og fremst den vitenskaplege avhandlinga si (som aldri har skjedd) han er redd ikkje skal koma verda til gode. Det er ikkje seg sjølv han fryktar for, det er for vitenskapen. Ingen seier det betre enn reisefølgjet hans: «Det går da sandelig ikke an å lyve så grovt» (Ibid., s. 244). Narren har atter ein gong snudd verda på hovudet og gjort ein parodi av den reisande forfattar, borgarskapet og vitenskapen, og med det

orientalismen i si eigor reiseskildring. Han kategoriserer, men gjer narr av det heile; han er mytologist, men avmytifierer seg sjølv. Det er den dynamiske mytologisten vi møter.

Tilhøvet mellom sanning og fiksjon har altså fleirfaldig tyding her. For det fyrste er lygna viktig for å attskape verda og skape mytologi, for det andre er det viktig for å «inngjerde» kosmoset til eg'et i reiseskildringa, for det tredje kan lygna representere eit brot med mytologien og gjera det heile parodisk. I lygna møter vi alle dei tre typane mytologist: den akseptierende, kritiske og dynamiske. I dette tilfellet er det fyrst og fremst korleis det handlar om å attskape ei isolert og avgrensa verd til borgarskapslivet med det som høyrer det livet til. Attskapingsprosessen må til fordi verda er endeleg, slik må kunstnaren fylle det med ny substans. Det skjer ved å oppdage, katalogisere og kategorisere: det blir skapt orden i eige kosmos: «[...] in which the man-child reinvents the world, fills it, encloses it, and himself within it, and crowns this encyclopedic effort by the bourgeois posture of appropriation» (Barthes, 2013, s. 86). Dette er litteraturens triumf, ingenting kan unngå borgarskapsmennesket eller litteraturen deira.

Den mest kjende scena i *I Æventyrland* må vera når reisefølgjet avslører lygnene hans ved å lesa i dagboknotata hans undervegs. Alt som tidlegare var heltedådar, vitskapelege undersøkingar eller reell fare, får eit skot for baugen. Som når han forsvarar seg ved spørsmålet om politimannen som tydeleg er oppdikta, så hevdar han at han har skåna alle rundt seg som ein heltedåd, «fortjente ikke dette påskjønnelse?» (Hamsun, 1997, s. 244). Nådel aust blir heile fasaden og all mytologien som er skapt undervegs riven i filler: «Og dit ridt ind i bergerne fra Kobi tror jeg heller ikke på.» (Ibid., s. 244), dette rittet der målet er hans vitskapelege undersøking, som slik blir ein parodi på heile orientalismen. Det er her reisefølgjet endeleg stadfestar sin posisjon som representant for borgarskapet, som utanforståande til eg'ets univers, som den akseptierende mytologist og den som avslører og fremstiller eg'et som Narr. Narren vår skuldar da reisefølgjet: «Men min gode reisekamerat vilde også gjøre mig usikker på mig selv angående min ævne til å føre en utmærket dagbok» (Ibid., s. 245). Hamsun, forteljaren, «Helten», Bastarden og Narren – kva du vil – stadfestar det sjølv: mytologisten er avslørt, og det av han sjølv, det er han som legg det til i reiseskildringa! Lygnene kjem for dagen, alt blir sådd i tvil, «Helten» og Bastarden har ikkje greidd det dei skulle på reisa, Narren kjem til syne i staden og har snudd verda på hovudet. Der prosaen skal binde i hop og skape ein meiningsfull samanheng (Melberg, 2005, s. 252) og eit fiktivt alter ego (Melberg, 2005, s. 128) for å minne om dei skjøre og flytande grensene

mellom sanning, røyndom, fiksjon og lygn, så greier altså Narren å rive ned det einaste som kan binde det i hop: sanninga og prosaen er omgjord til lygn og diktning.

I denne reiseskildringa møter vi ein mytologist som både abstraherer og ser det fysiske og praktiske utan abstraksjon. Store delar av abstraheringa går føre seg i draumeliknande skildringar som i tillegg blir avslørt som nyss dette: lygn og fantasi. På ein måte er det ei interessant tilpassing, der draumen er sentral i mytologien, likevel er det eit brot ved at han peiker på abstraheringa sjølv, og det gjennom «reisefølget», som er ein representant for borgarskapet. I avsløringa går vi over i det parodiske. Universalismen blir broten ned, det «naturlege» (autentiske) som er etablert, blir uvisst, og identiteten knytt til det «naturlege» forsvinn. Identitetsspørsmålet som er diskutert i samband med *I Æventyrland*, blir problematisert her, det same blir Hamsun som orientalist. Han homogeniserer verda, men avslører seg sjølv. Hans identifikasjon med borgarskapet blir broten, han sparkar beina under seg sjølv og vantar såleis grunnlaget for å vera orientalist til det fulle.

#### **4.3.7 Narren på eventyr**

I denne siste analysedelen skal vi sjå på borgarskapet sine turfter for eventyr, og desse mytane og analysane til Barthes skal sjåast i ljøs av Bergson og Bakhtin sine teoriar kring lått. Vi har tidlegare sett korleis borgarskapet liker å skape «fare» kring reisa eller når dei møter andre kulturar, her skal vi sjå korleis dei er opptekne av eventyr og sensasjon i tillegg, med utgangspunkt fyrst og fremst i essaya «Novels and Children» og «Paris Not Flooded». I den fyrste ser vi korleis det er ei forlenging av myten kring forfattaren, der «to write is a glorious but bold undertaking» (Barthes, 2013, s. 56). I dette essayet syner Barthes korleis forfattaren gjerne kan ha eit privatliv; men kjønnsroller spelar inn der kvinner spesielt er avhengige av å underkaste seg sine feministiske trekk. Dette kan overførast til menn òg, som dimed må syne sin mannlegdom.

I «Paris Not Flooded» syner Barthes korleis sensasjonen er viktig for borgarskapet, med døme frå ein flaum i Paris og korleis denne vart dekt av journalistar. Målet er å gjera katastrofen samlande og å sameine menneska: «Turning from myths of sensation to myths of value, the flood retains the same attitude of euphoria: the press easily develops a dynamic of solidarity and quite spontaneously reconstitutes the rising waters as an event of unifying mankind» (Ibid., s. 64). Vi ser korleis katastrofen er ein viktig faktor i attskapinga av verda: fyrst må verda brytast ned i kontrollerte former, da er det von om at borgarskapet kan attskape den verda dei kjenner frå barndomen, og ordne ho i sitt lukka univers. Dette er eit av fundamenta for orientalismen: Gjennom å omsette det framande på denne måten, der meining



blir dekodet og fiendskapen temma, får vi det Said kallar eit «queerness»-tablå (Said, 2003, s. 103).

Dette skal vi sjå i samband med teoriane kring lått, og korleis det fysisk-kjødelege spelar ei viktig rolle i den folkelege låttkulturen. I Barthes sitt essay om etarvitskap, «Ornamental Cuisine», ser vi korleis den folkelege maten av forfattaren blir gjort lekker og teke ut av situasjonen, for så å bli attskapt til borgarlege smakar: slik stel dei eigenskapen til maten, dominerer andre og definerer verda for andre enn seg sjølve (Barthes, 2013, s. 142). I den karnevaleske låttradisjonen som Bakhtin tek føre seg, ser vi korleis maten spelar ei rolle og korleis matkulturen kan fortelje oss i kva grad du er folkeleg: om maten er til for å etast, er du folkeleg, om maten er «fin», så er du borgarleg. Å finne karnevaleske trekk ved matkulturen kan vera med på å stadfeste sosial posisjon og froskeperspektiv for å syne korleis låtten er parodisk og folkeleg, meir enn ironisk og borgarleg. Tilhøvet til mat kan endeleg stadfeste den sosiale posisjonen til forteljaren, og såleis verke stadfestande på korleis låtten er parodisk.

Lått skal korrigere åtferda til mennesket, hevdar Bergson (1914, s. 17), og definerer slik den borgarlege låtten. I den folkelege låtten møter vi på narren som «bærer av den objektive sannhet» (Bakhtin, 2003, s. 70). Narren snur heile verda på hovudet, slik som skjer når den folkelege karakteren tek del i verda til den dominerande kulturen – det er den omsnudde verda.<sup>39</sup> Det fysisk-kropplege endrar seg frå fest til eit stengsel og blir ikkje lengre separat frå den offisielle kulturen. Det alvorlege vann fram, det alvorlege vart med borgarskapet sin framvokster det einaste som kunne uttrykke sanninga – der kyrkja hadde sin syndkultur, har borgarskapet sin skamkultur (Ibid., s. 46) – slik det tidlegare har vore hevda korleis skammen er ein del av borgarskapet. For dei i trongare kår så er det naudsynt med den fysisk-kropplege låtten nyss for å bryte med det alvorlege og skamfulle; den heidenske forma for humor handlar om lått og lyst, som ein dionysisk fest, ei fysisk-kroppleggjering av det offisielle og alvorlege, dette «gjøgleriet» med borgarskapet er den fridomen dei i lågare sosiale lag har å leva ut (Ibid., s. 48).

Henri Bergsons teoriar om lått høyrer borgarskapet til, og er ein myte på lik line med orientalismen og reiseskildringa, og det er delar av Hamsun si tilpassing til mytologien som passar til dette: Hamsuns forsøk på å tilpasse seg forma til borgarskapet – draumen, det

---

<sup>39</sup> Omgrepet «Den omsnudde verda» er henta frå Olav Solberg si avhandling om folkeleg lått i den norske folkediktinga, og passar såleis godt inn her når den folkelege karakter dreg på borgarskapsreise.

utopiske og det overromantiske – der det å låne er komisk (Bergson, 1914, s. 30). Her kan vi le av representasjonen til både reisefølgjet og eg'et: det er noko mekanisk kring det levande (Ibid., s. 30). Bergson legg òg vekt på det teatraliske i låtten, slik mytane heile vegen er tufta på dette. Den sceniske framstillinga i *I Æventyrland* og korleis forteljaren spelar eit skodespel med seg sjølv som representant for borgarskapet på reise, er eit spel som skal imitere livet, slik mytane skal (Ibid., s. 69). Det kvardagslege blir til store hendingar for Bastarden, sjølv om alt blir avslørt som ei lygn av det korrigerande, dominerande borgarskapet, og slik blir ein del av det komiske ved reiseskildringa degraderande (Ibid., s. 124). Humor går ifølgje Bergson utover eit «offer» (Ibid., s. 135), i dette tilfellet forteljaren. Slik blir låtten vondskap, og skræmer ved å audmjuke (Ibid., s. 198).

Bergson gjev oss ei mildt sagt orientalistisk skildring av korleis den borgarlege forståinga fungerer, for å syne sambandet til sosial tilhøyrse her: han spør kvifor vi ler av ein neger<sup>40</sup> (Ibid., s. 37). Svaret hans er: fordi han er «dekkja til», og det som er tildekt, er framand (Ibid., s. 41). Dette kan tolkast på to måtar: Hamsun er framand for dei han skriv for, slik det han møter, er framand for både han sjølv og dei han skriv for, da blir det absurd og difor komisk for dei han skriv for. Det er med andre ord noko marginaliserande ved denne låtten som denne reiseskildringa treff på. Reiseskildringa blir slik ein sosial maskerade tufta på delar av borgarskapet sin mytologi (Ibid., s. 44) gjennom det teatraliske og korleis «Helten», Bastarden og Narren blir korrigerd; denne maskeraden har likevel ein annan funksjon der den peiker mot den folkelege kulturen tufta på det parodiske og omsnudda med sine karnevalstrekk.

Lått er ifølgje Bakhtin like universelt som alvor (Bakhtin, 2003, s. 60), der parodien skal fjerne all frykt (Ibid., s. 60). Det er ein parodi på borgarskapet sin universalisme, like mykje som det er handsaming av Hamsuns frykt for borgarskapet, der «makta med sitt sannhetsmonopol fordummer folket med støyende rusgift» (Ibid., s. 72). Gjennom sin sosiale maskerade og ved å gjera seg sjølv til narr så tek Narren eit oppgjær med borgarskapets universalisme, og slik kan *I Æventyrland* lesast som ein kritikk av borgarskapet, like mykje som ho kan lesast som eit skifte av habitus og ei tilpassing. Dumskapen til Narren er ei form for gjøgleri og ei hierarkisk omkalfatring av verda der den topografiske logikken er endra (Ibid., s. 57): det låge blir set inn i verda til det høge, det høge freistar å korrigere dette, og låtten får to nivå: som stengsel og som frigjerande kraft. Kva har det å seie for Narren, når

---

<sup>40</sup> Dette er Bergson si formulering.

«den virkelige latteren, som er ambivalent og universell, avviser ikke alvorret, men lutraler og utfyller det» (Ibid., s. 106)? Det berre stadfestar korleis Narren har skifta om på rollene i ei ikkje-hierarkisk sjangerblanding med ambivalent logikk. Ofte forstår ein berre den delen av ein kultur som ein sjølv høyrer til, til dømes borgarskapet, og mistar slik forståing og tyding (Ibid., s. 119), i *I Æventyrland* ser vi ein forfattar og ein forteljar tydeleg medvett over dette, der reisefølget ikkje heng med på gjøgleriet og faktisk prøver å korrigere dette – noko som blir gjort openljost av forteljaren sjølv. Dette set Hamsuns humor i eit nytt ljøs og kan vera med å gje ei ny forståing av verket (Ibid., s. 123) og kan stå som den folkelege grunnen i Hamsuns forfattarskap (Ibid., s. 126).

Bakhtin legg vekt på det kroppsleg-fysiske i utøvinga av lått, vi har sett nok av døme på korleis Bastarden har eit stadig fokus på det praktiske. Ein annan viktig ting er korleis han møter eventyret, faren og katastrofen, der det heile blir gjort til parodi ved til dømes å gjera det kvardagslege om til eit eventyr – som overhovudet ikkje er til å stole på. Han snur det på hovudet her òg: der han i utgangspunktet kanskje skulle kjent på faren, som reisa nedover frå fjellpasset som han nemnar som nervepirrande, der ender han i praktiske opplysningar om sjølve vegen og konstaterer at det er bratt (Hamsun, 1997, s. 219), trass i nokre faremoment som er lagt ut. Her glipp sjansen til verkeleg å syne mot i ei hasardiøs ferd nedover fjella, slik det er skildra i russisk litteratur, her glipp òg orientalisten i Narren, som ikkje spelar på tekstgrunnlaget for orientalismen.

Mat er eit godt døme på korleis det fysisk-kjødelege kjem til uttrykk. Det er ofte eit veldig fokus på mat og drikke i reiseskildringa, som til dømes der Bastarden igjen opplever den kaukasiske feberen og slik blir formana til å unngå visse matvarer i noko han kallar ein «diætfeil: filet, sjtsji, frugt og øl og bakefter kaffe» (Ibid., s. 202). Vi ser korleis mat påverkar det fysiske, dette er både Bastarden og dei han møter medvett over, og den mest slåande diettfeilen her er øl, og det er ikkje fyrste gongen det er snakk om øl til drikke, i Moskva var det øl i vertshusa, på reisa elles òg: øl, øl, øl – arbeidarklassa sin drikk. Eit brot med borgarskapet kunne ikkje ha vore større, i alle fall ikkje i vindruenes fødeland – der vinen er opphøgð som borgarskapets store statussymbol (Bourdieu, 1995, s. 100). Maten er ikkje gjort lekker, maten er gjort praktisk:

Vi ser at folkelige lag verdsetter fysisk styrke som en grunnleggende dimensjon ved manndom og ved alt det som frambringer og støtter manndommen (tungt arbeid og styrkeøvelser, 'kraftig' kost og 'sterke' drikker med hensyn til både smak og substans). (Ibid., s. 199)

Maten skal gje manndom og fysisk styrke, og kan knytast til manndomsprøvene som «Helten», Bastarden og Narren utset seg sjølv for undervegs, og vi ser korleis han sjølv peiker på matens funksjon føre noko anna, slik plasserer han seg blant dei folkelege lag. Dette gjer han òg i tilhøve til borgarskapsmyten, der Barthes i «Wine and Milk» peiker på korleis vinen blir gjort til gjenstand for borgarskapets fascinasjon fordi det tek *tid* å lære seg kunsten, og slik blir vindrikking i borgarskapet ein undertrykkingsfaktor (Barthes, 2013, s. 80). Bastarden gjer derimot eit stort nummer ut av korleis han drikk øl i staden.

Det viktigaste dømet i tilhøvet til mat og korleis vi har ein narr på eventyr er saga om den døde hesten og hestegildet. Den eine hesten dei har reist med så langt, er vorte sliten og sjuk av reisa og blir slakta på torget, for så å ende i eit hestegilde, der Narren observerer og etter kvart deltek. Truverda her er ikkje så sterk, men det faktum at det blir skildra og nemnd i reiseskildringa er tilstrekkeleg for mytologien si skuld. Det er kulturlikskap, universalisme og noko som berer prov på ein fysisk-kjødeleg folkefest av dimensjonar: korleis tek Narren stilling til dette? Han nemnar den kaukasiske kristendomen og korleis kristendomen lærte dei å avstå frå å ete kjøt<sup>41</sup> (Hamsun, 1997, s. 203) og ramsar opp religionsmangfaldet i regionen: kristne, muhammedanarar, heidningar og «djæveldyrkere». Det peiker i retning av det karnevaleske hjå Bakhtin, og vi er komne til det karnevaleske høgdepunkt på reisa: «Månen og stjernene lyser. Hesten ligger der fremdeles tyk og hedensk og fæl, to hunder sitter og vogter på den» (Ibid., s. 203). Kjettersk, kjøtersk og heidensk – utvilsamt trekk ved dei folkelege lag. I mytologien vil dette vera ei form for marginalisering både av den framande kulturen og dei lågare sosiale lag. Så går dei til verks for å redde det eine og det andre ved hesten: sko, hud, kjøt, bein:

Pludselig er det flere mænd som drager sine kniver av sliren og begynder å flå med. De synes å få den rene skjære lyst dertil, de famler med hænderne på det nakne kjøt og varmer sig derved og ler dæmpet og hidsig. Våkner hedningen i dem? Da er det at en ung lysten mand stikker knivspidsen ind i maven på dyret og åpner den. Alle gir et dæmpet utrop som et lite uttrykk for sit velvære derved, og snart er det mange som farer med sine hænder omkring i tarmene og taler umåtelig høit som om det gjælder å overdøve hverandre. (Ibid., s. 204)

Gildet er i gang, det karnevaleske og det forløysande Narren observerer, dette er for dei lokale eit livgjevande gilde, så viktig for dei, som ei religiøs høgtid. Den borgarskapsreisande ser på det med framande auge, men den omhyggelege skildringa syner ei forståing og eit fellesskap. Narren kan ikkje anna enn å uttrykke sin sosiale bakgrunn gjennom dette forståings-

---

<sup>41</sup> Slik som i Noreg

fellesskapet for dette gildet. Til og med i auga til Karnej opnar det seg ein liten eld av å sjå på slaktinga av hesten hans, enn så god kristen han måtte vera, russar som han er.

Narren forstår etter kvart at dette vil bli mat for komande reisande, og ser med forståing: «Er værten og hans husstand av den rette sort så smaker de kanskje også selv på kjøtet i kvæld. For det er hestekjøtt» (Ibid., s. 204): det kan vera ein referanse til det heidenske ved å ete hestekjøtt, men òg ei stadfesting av kvaliteten på og verdien av hestekjøtt. Her speler verdiane i kristendomen og borgarskapet liten rolle, her gjeld det praktiske, fysiske og kjødelege. Narren samanliknar dette med norsk historie og korleis den kristne Håkon Adalsteinsfostre vart tvungen til å ete hestekjøtt i eit liknande gilde, men strevde med å unngå det (Ibid., s. 205): ei samanlikning som gjer dette til eit universelt fenomen, samstundes som samanlikninga syner borgarskapets aversjon mot å delta i folkelege gestar. Her blir forteljaren fyrst og fremst Narr gjennom den karnevaleske skildringa og korleis han deltek i opptoget.

Etter å ha fått med seg slaktinga forsvinn Narren frå åstaden, men utpå natta høyrer han opprømt prat frå fleire menneske, går ut og finn sju menn rundt eit bål der dei koker hestekjøtet. Han blir tilbydd hestekjøtt, men grunna feberen vil ikkje Narren eta dette, men han greier jo ikkje kommunisere og må gjera som Håkon Adalsteinfostre. Han overtyder dimed seg sjølv om at dei overtyder honom at hestekjøtt er det beste mot feber, så han byrjar å eta. I motsetnad til den tidlegare kongen, representanten for dei øvre sosiale lag i denne saga, så gjer ikkje Narren eit forsøk på å lure seg unna. Dei hiv seg over kjøtet og et «hastig»: «Jeg tænker ved mig selv: de er som drukne, det er dog umulig at hestekjøtt kan beruse dem så. Jeg sætter mig hos dem for å iagttå dem og finde det ut» (Ibid., s. 207). Rusen i etegildet kjem fram, skildringa er så karnevalesk som det er mogleg, og han gjev seg med i gildet utan å tenkje seg om, i tillegg snur han verda på hovudet der han inntek rolla som vikingkonge og gjer matgildet til noko praktisk ved at det hjelper mot feberen.

Sjølv om han er fin på at saltet er skittent, så greier han å stige ned frå sin høge hest i borgarskapet og ta del i det folkelege og fysiske-kjødelege. Til slutt forsvarar han seg med at kjøtet hjelpte mot feberen, men sanningsverdien er så som så. Etter kvart blir gildet meir og meir prega av å vera ein seremoni, og Hamsun gjev oss den perfekte karnevalistiske og rabelaiske skildringa:

De bærer sig mere og mere forunderlig ad og behandler kjøtet med unødige fagter. De lægger kjøtstykkerne ind til kinderne og trækker dem således bort til munden som om de kjæler liflig med dem på forhånd, under dette lukker de øinene og ler. Nogen pakker kjøt opunder næsen og holder det der for å ha en stærk lukt. De var blanke av fett til øinene allesammen og kjendte sig aldeles gode og delikate

skjønt en fremmed sat og så på dem. De væltet sig tykke på marken, utstøtte lyder og ænsset ingen uten sig selv. (Ibid., s. 207)

Det er karnevalesk, men Narren blir til Bastarden ved at han ikkje er ein direkte deltakar i gildet, meir ein observatør, slik blir han brått ein representant for borgarskapet og ikkje det folkelege. Men så føler han seg «forunderlig vel til mote med disse mennesker og dyr» (Ibid., s. 206), som om det ikkje heilt går opp for honom at han ikkje lenger er ein del av denne sosiale tilhøyrsla, men inst inne veit det. Han er på reise nå, han utøver ei heilag handling innanfor hans nye sosiale tilhøyrsla og må difor berre observere dette gildet av religiøse dimensjonar. Presisjonen og observasjonane kring gestar og rus i skildringane peiker i retning av forståing, og er sær presise jamfør det karnevaleske. Når gildet er praktisk er han Narren, når det glir over i det religiøse, blir han atter ein gong Bastarden.

Det fysisk-kjødelege, praktiske, humoren og gleda i dette gildet og den forløysande krafta som Narren greier å sjå på med forståing til slutt, kan vi sjå i ljøs av den folkelege humoren. For det fyrste står hesten sentral som symbol på fall, død og atfføding i den folkelege tradisjon (Bakhtin, 2003, s. 52), her ser vi korleis hesten blir slakta og ete opp til jubel til noko som berer preg av å vera ein «dårenes fest», eit omgrep Bakhtin nyttar på sambandet mellom den folkelege festen og parodilitteraturen (Ibid., s. 59). Det som byrjar som ein parodi på det folkelege, ender til slutt opp i ein aksept, og vi ser korleis helten møter dei i augneblinket i staden for å lure seg unna, slik den norske kongen gjorde. Her ser vi korleis den folkelege bruken av mat og drikke handlar om vekst og grøde (Ibid., s. 35). Det er eit samband mellom mat, rus og det frie, vise ord (Ibid., s. 101). Vi har sett korleis Narren er fri og ubunden utan reisefølgjet sitt, og avsløringa av alle lygnene hans syner kvifor. Når han skildrar dette folkelege gilde, er det nok ein gong fritt og vist, som ein parodi på alt som er offisielt, med tanke på det seremonielle aspektet vi ser her (Ibid., s. 62).

Slik han har markert og stadfesta froskeperspektivet sitt i skildringa av hestegildet og i tilhøvet til mat, slik kan vi sjå korleis «faren» i mytologien i dette høvet kan tolkast som ein parodi på borgarskapet, meir enn ein myte som skal markere korleis dei andre ikkje set pris på våre verdiar – der målet er ein europeisk representasjon av Orienten. Det som skil Hamsun frå sine samtidige reisande, er hans bakgrunn. Orientalisme er ein tenkjemåte basert på ein ontologisk og epistemologisk skilnad mellom Orienten og Oksidenten, ein dikotomi Oxfeldt tek føre seg, men dette føreset ein fullstendig utdanning og forming av tanken, som vidare krev ein viss sosioøkonomisk bakgrunn som Hamsun med sine 154 dagars skulegang ikkje kan ha hatt (Said, 2003, s. 2). Slik blir dei oppdikta «eventyra» og farane han møter, eit

parodisk innslag i reiseskildringa som markerer avstand til borgarskapet i tillegg til eit froskeperspektiv. Forteljaren framstiller seg sjølv som «Helten», men blir avslørt som Narren.

Den mest sensasjonelle utflukta og det nærmaste «Helten» kjem ein katastrofe og ei verkeleg fare, er eventyret han legg ut på til hest i fjella. Han rir den smidige, lokale hesterasen og flyg gjennom fjellet som om han ikkje har gjort anna (Hamsun, 1997, s. 209)<sup>42</sup>. Han ser etter kvart ein mann på råket han rir einsleg på i natta: «Jeg stiger av og blir rædd, jeg ser op til manden og ser på hesten og lytter; jeg hører mit ur tikke i lommen» (Ibid., s. 209), han skapar spaning og inntrykk av fare. Det går over i ein parodi: «Nei naturligvis hadde ikke hyrden hat ondt i sinde, det skulde også bare mangle!» (Ibid., s. 209). Men det er og blir ei manndomsprøve og eit eventyr om mot:

Sæt nu at denne mand hadde villet myrde mig her i min store ensomhet og forlatthet. Ja hvad så? Jeg vilde ha sprunget på ham og lagt mine labber om hans strupe. Og når jeg hadde kvalt ham næsten ihjæl vilde jeg ha holdt inde et øieblik og git ham leilighet til å angre sit liv. Hvorpå jeg vilde ha gjort det av med ham. (Ibid., s. 209)

Han skapar ein fasade av seg sjølv som fryktlaus, tapper og sterk, og ønsket om at dei der heime hadde sett honom nå dukkar opp: «Jeg skulde ikke hat meget imot at nogen derhjemme hadde set mig i denne frygtelige kamp med en vild...» (Ibid., s. 209). «Queerness»-tablået er etablert, Det Andre er etablert som vilt, og mytologisten og orientalisten trør fram for oss. Når han er det fullverdige borgarskapsmedlem, ordnar til og med kommunikasjonstrøbbelet seg, der han rir inn i landsbyen og skal helse på denne skumle hyrden: «...hvad enten det nu var et sproggeni jeg var kommet til eller arabisk var hans morsmål» (Ibid., s. 211). Sjølv kommuniserer han på norsk, berre for å syne kor overlegen situasjonen han er, og korleis det heile er ein parodi på myten om fare og på den reisande som oppsøker «fare», «Helten» trør fram for oss, hand i hand med Narren.

Her møter han Orientens harem, og for fyrste (og einaste gong? i løpet av denne reiseskildringa) står han fram som den polemiske orientalisten der han nedvurderer det orientale kvinnesynet og lar sin moralske dom spele seg ut i full skode: « - jeg tænker: den kaukasiske kvinde har en lignende lodd, hun bindes for nær væggen. Og så blir hun blind» (Ibid., s. 212). Det er ein liten dose feminisme, moderne tankar og moralisme vi finn hjå

---

<sup>42</sup> Nok ein kuriositet: den georgiske hesten er ei forunderleg blanding mellom ein araber og ein dølahest. Den er smidig, rask og har linene til araberen, men er stø og solid som dølahesten. Alle burde fyke gjennom Kaukasus på denne hesteryggen, eg forstår kvifor dette er ein draum. Sjølv opplevde eg ingen andre trugsmål oppi fjella enn eit møte med eit kvinnfolk som spelte trekkspel... Finst det verre «fare»?

«Helten» på dette eventyret. Han syner korleis det er forventa å måtte vera moderne, dømande og moraliserande overfor andre kulturar: «Det kunde gi støtet til en hel liten kvindebevægelse i Kaukasien» (Ibid., s. 213), og sluttar ikkje å fantasere om feminisme, moral og modernitet, at det er han som er faneberaren for dette, som den borgarlege reisande mytologisten og orientalisten han *skal* vera. Han lanserer her sitt dikt om kvinnerørsla, han ironiserer ein smule over kvinnerørsla, men mest som mytologi, det blir ein parodi ikkje på kvinnerørsla, men på mytologien. Vidare diktar han i veg ein samtale mellom seg sjølv og denne frigjorte kvinna, men ho forstår ikkje alt dette, og «Helten» førestiller seg at han «er ikkje helt efter hendes smak, jeg har ikke et bælte om livet og ikke skinnende våpen i bæltet og ikke heller er mine øine mørke og herlige» (Ibid., s. 214) – det blir meir og meir tydeleg at det er dikting oppi diktinga, lik ein russiska matrjosjka. «Helten» blir forlegen av sine eigne førestillingar: «Da begynder jeg å nedsætte fårehyrden og gjøre blodig nar av hans lue. Tror du jeg nogensinde på alle mine reiser i verden har set maken til monstrum? spør jeg. Aldrig!» (Ibid., s. 213) – sjølv i draumen og i førestillinga blir «Helten» forrådt, slik han forråder seg sjølv gjennom heile reisa, blir forrådt av reisefølgjet sitt og alt ho representerer, slik gjer han narr av heile mytologien og kodesystemet.

Dette er klimakset av parodien på borgarskapet i form og innhald, mytologien og attskapinga deira av verda. «Filler, frue, filler! Hvorimot jeg kunde vise hende hvad civiliserte mennesker bruker av ytre og indre tøj vis ikke min finfølelse påbød mig å være igjenknappet» (Ibid., s. 213) – frue, sivilisasjon, standsmessig og alt som høyrer med til fasaden til borgarskapet, blir kasta ut i ein ellevill fantasi. Eit anna viktig poeng i møtet med dette oppdikta haremet er korleis det er ekstremt lite erotisk lada, berre rein og skjær «rasjonalitet» oppi oppspinnnet, han konfronterer kvinnesaka, fasaden, konseptta høyrande til det å vera kvinne – ikkje det erotiske ved Austens kvinner slik det ifølgje mytologien og førestillingane skal vera. Det hindrar honom ikkje i å opphøge seg sjølv: «Kortsagt, hun blir vækket. I den selvsamme stjærnenat lover hun mig å begynde en kvindebevægelse i Kaukasien» (Ibid., s. 213) og «Jeg forestiller mig at mit vers kunde bli nationalsang i disse egne...» (Ibid., s. 214).

Elles på denne utflukta ser vi korleis «Helten» blir til Narren ved korleis han gjer seg til vitskapsmann og snur verda på hovudet: «Helten» må overveie denne faren da «dette var kanskje et vitenskapelig dørhul av første rang og en indre røst bød mig å gjøre min pligt og undersøke det» (Ibid., s. 215), det er forventa å skulle oppdage og finne ut av det, både i mytologien og i sjangeren. Han omset «pligt» til å handle om «tjenestenidkjærhet», ord som er meir tilpassa borgarskapet, det er eit lån, og det er ei kategorisering, der «Min



vitenskapelige interesse seiret altså» (Ibid., s. 215). Etter å ha dvelt over denne vitskaplege bragd i borgarskapets namn forlet han landsbyen, og når eventyret går mot slutten, set han seg roleg og sigrande på hesten og uttalar følgjande: «Oppe fra hesteryggen sendte jeg kvindene på taket et forunderlig styrkende blik at de skulde bare våkne her i Kaukasien, våkne op og synge mit vers og komme ut av sin sørgerlige stilling. Så ridde jeg...» (Ibid., s. 216) – orientlisten har talt, borgarskapet har talt, eventyret er over, han kan vende tilbake til røyndomen og alt han *ikkje* er. Det er her han har gjort sine vitskaplege oppdagingar og spreidd Oksidentes ord og gjort seg til ein storslagen orientalist, han er stolt over å vera ute i den kalde natta, langt vekk frå komfortable teppe slik vi gjer i Europa: «Men jeg har været en kjæmpekar.» (Ibid., s. 209). Det er for godt til å vera sant, og reisefølget hans avslører det heile som lygn og set to streker under parodien: borgarskapet ser gjennom eg'et og syner alt han ikkje er og kva han faktisk er: Narren.

Her blir altså «Helten» sine største heltedådar og fryktar undervegs avslørt som lygn av representanten for borgarskapet: den farefulle ferda, katastrofer, fasaden han har skapt seg, kjærleiken, ja, til og med den skrivande forfattaren som aldri har ferie – alt blir avslørt som lygn og sådd i tvil av borgarskapet sjølv. Han har ikkje opplevd farer, tolt påkjeningar, følt på kjærleiken, greidd å skrive, oppretthalde fasaden, skapt eit truverdig univers tilpassa mytologien – alt brest i denne augneblinken. Det er det store klimakset i skildringa der mytologisten avmytiferer seg sjølv og mytologien, forteljaren er i brytekamp med seg sjølv, men opprigginga og med reisefølget. Her ser vi korleis eg'et representerer det parodiske og forløysande ved den folkelege låtten, medan reisefølget spelar den korrigerande rolla som høyrer til borgarskapet og avslører eg'et; men i avsløringa ligg det ein parodi som likevel gjer at eg'et kjem styrka ut av brytekampen: han har snudd verda på hovudet!

Heile den oppdikta saga om offiseren som skal arrestere dei har fått sin velfortente gjennomgang allereie, og det trengst neppe å seie meir enn at det illustrerer heile parodien i reiseskildringa, der borgarskapsrepresentanten korrigerer åtferda hans ved å avsløre lygna, slik at all nervepåkjenning og «fare» får eit komisk preg over seg, men det er andre liknande tilfelle. For å koma seg inn i Khanens palass så må han utføre ein liten heltedåd: han syner fram kortet til Maria Hagelstam med sitt eige pass, det syner seg at bokstavane er like slik at han slepp gjennom med sin vesle svindel, litt stressa, medan «under dette hadde mit følge stått ute og ingen kvaler lidt.» (Ibid., s. 263). Altså må vi gå ut frå at denne svindelen og nervepåkjenninga òg er narren sin, utnytta til det fulle fordi den som kan korrigere åtferda hans, ikkje er til stades. Det katastrofale, som del av mytane, får her eit fatalistisk skjær over

seg, der han gjer ei veldig stor katastrofe av oljeboringa som sprengte i filler menneske og tårn i Baku i eit par døgn og fløynde området; skulle dette skje, har dei ikkje anna von enn å bli rivne i filler: «Men så hadde Allah bestemt det slik» (Ibid., s. 266). Det mytologiske aspektet kring katastrofen blir feid vekk med eit skuldertrekk, og nok eit høve til å syne sitt faktiske heltemot blir møtt med narrens blikk.

Ved sida av reisa, vandrainga og eventyret finst det ytterlegare to sentrale element: fiksjon og identitet – å kle seg i fiktiv identitet og gje seg ut på eventyr der konflikten mellom fakta og fiksjon står på spel (Melberg, 2005, s. 127). Identitetsspørsmålet er òg handsama her, men vi ser sambandet med det komiske og låtten: identitetsspørsmålet i teksten er gjennomgåande parodisk, dei fiktive identitetane han kler seg i, er ein del av den sosiale maskeraden og den omsnudde verda, vi får inntrykk av at det inneberer ein viss risiko, men så lenge reisefølgjet ikkje er der for å korrigere, så aner vi ikkje i kva grad det faktisk er fiktivt – og det blir komisk av det folkelege slaget. Narren er fri til å drive gjøgleri.

Forteljaren, om han er «Helt» eller Narr, kommenterer stadig borgarskapsmyten sjølv undervegs i skildringa, og syner korleis han er maskeraden medvett. Det er dette som fører han ut på eventyr, og det er ofte av det kvardagslege slaget: noko så smått som ein laus knapp fører «Helten» ut på «eventyr». «Helten» må finne ein skreddar for å få sydd i att ein knapp, men ettersom han ikkje kan språket, så er det vanskeleg. Han møter ei gamal kone som peiker på knappen, «Helten» tek fram ein sylvmynt for å få henne til å syne henne skreddaren, den gamle kona ler hovudrystande, med masse erotiske konnotasjonar kring heile episoden. Omsider forstår ho: det er visst ein skreddar «Helten» skal ha tak i, dei finn skreddaren, og etter litt om og men får han altså sydd i knappen, der «Helten» samstundes rekk å bli ein god ven av borna i huset; ved betaling så oppstår det nok ein finurleg interaksjon mellom «Helten» og dei han møter: det glir over i ei tankerekke kring skreddarar og betaling av desse, før dei nikker til kvarandre og «Helten» får betalt (Ibid., s. 168). Sjongleringa med identitet og fiksjon er det som fører til eventyr her, uansett kor kvardagsleg det måtte vera, og indirekte driv han gjøn med borgarskapets turft for eventyr og fare.

Det er ein ironi her òg i møte mellom forteljar, tekst og lesar: eit eventyr er forventa, spesielt når det er jakt på det mannlege, som Oxfeldt hevdar, men kor mannleg og eventyraktig er det å finne ein skreddar? Det heile er parodisk. Forteljaren gjer oss sjølv merksam på korleis han held oss for narr da han skal reparere uret sitt. Uret er omsider vorte øydelagt, men han er ikkje overraska, det var så mange forskjellige tider å stille etter på reisa, men på reisa tilbake til Tiflis står det altså: «Det var i grunden morsomt å se det så

selvstendig etter alt det jeg hadde trukket det etter næsen.» (Ibid., s. 275). Han spiller på ordtaket å halde for narr, drive gjøn med. Er det «Helten» som har drive gjøn med uret ved å stille det heile tida, er det tida som har drive gjøn med «Helten» – eller er det rett og slett Narren som peiker på korleis han held lesaren for narr gjennom heile skildringa? Både dei tenkte og dei reelle farane har same funksjon: dei skal samle menneska og gjera oss til eitt, i borgarskapets bilde gjennom forfattarane deira. Av retoriske figurar ein mytologist nyttar seg av så er det her snakk om vaksinasjonen.

Narren på eventyr og denne analysen av det mytologiske kring fare, eventyr, sensasjon og katastrofe er eit høveleg punktum for denne analysen av *I Æventyrland*. Narren på eventyr syner alle dei tre Hamsun'ane og dei tre rollene forteljaren spelar i løpet av reiseskildringa, og ikkje minst stadfestar det kva rolle reisefølgjet spelar. Vi ser i dei tre Hamsun'ane den akseptierende, kritiske og dynamiske lesaren av mytar, vi ser korleis forteljaren spelar både «Helt», Bastard og Narr i desse mytane, og vi ser korleis det er skapt eit skilje mellom eg'et og reisefølgjet, der eg'et kler seg i den folkelege og parodiske drakta, medan reisefølgjet opptrer som den akseptierende mytologisten som avslører og set eg'et på plass i møtet med mytane. Brytekampen er fullendt, undervegs har dei flytta scenen frå myte til myte, den sosiale maskeraden er spelt ut til det fulle, og verda er snudd på hovudet. Eg'et og reisefølgjet held fram reisa si og går slik arm i arm ut frå ringen og mytologien, slik Barthes syner dei skal gjera, etter ein brytekamp av det mangfaldige slaget. «Helten», Bastarden og Narren har kjempa mot seg sjølv og reisefølgjet, og gått både sigrande og tapande ut frå kampen. Alt dette gjev oss ein innsynsfull parodi på borgarskapet på reise.– i Hamsuns penn eit tablå i den parodiske tradisjonen.

## 5. KONKLUSJON

Eg har i denne oppgåva freista å lesa *I Æventyrland* som eit orientalistisk verk, og gjort eit forsøk på å sjå teoriane kring orientalismen som ein borgarskapsmyte sterkt knytt til reiselitteratursjangeren. Borgarskapsmyten har eg definert med utgangspunkt i Roland Barthes' *Mythologies*, og borgarskapsmyten er utgangspunktet for forståinga og bruken av både teorien og analysen: Der den reisande er vorte lesen som ein ironisk reisande, ein sein orientalist og polemikar, blir han her omgjort til ein mytologist. Vi ser korleis forfattar, forteljar, form og «reisefølgjet» alle spelar roller innanfor mytologien og er ei tilpassing til denne, og slik syner klassemedvett.

Eg har i utgangspunktet freista å sjå korleis Hamsun som mytologist passar til Barthes sin myte om den iscenesette brytekampen, og korleis tre Hamsun'ar er i brytekamp med sin eigne litterære konstruksjon i forteljaren og dei tre rollene han spelar undervegs. Vi møter i reiseskildringa ein forfattar som er seg sjølv medvett mytane, og dei tre Hamsun'ane som dukkar opp er han som aksepterer mytane, han som stiller seg kritisk til dei og han som har eit dynamisk tilhøve til dei. Dette syner seg i dei tre rollene til forteljaren: «Helten», Bastarden og Narren. «Helten» er han som på mange måtar aksepterer dei, men som ofte glir over i Narrens rolle og parodierer mytane til borgarskapet ved å bli avslørt; Bastarden er derimot den kritiske som står med ein fot i to sosiale rom og går gjennom eit habitusskifte: Bastarden står støtt med den eine foten i arbeidarklassa og ser med eit kritisk blikk på mytane han samstundes freistar å få ein fot innanfor. Det heile er eit velregissert skodespel der alle dei involverte spelar rollene sine så godt dei kan, men ofte møter dei ein formidabel motstandar i reisefølgjet, denne aksepterande tolkaren av mytar, som stadig vekk set det litterære eg'et på plass. Samspelet dei imellom er ein brytekamp etter mønster av Barthes' essay «In the Ring» om korleis borgarskapsmyten er tufta på teater, skodespel, fasade og det iscenesette. Ofte blir eg'et lagt i bakken av reisefølgjet, av og til bryt han ut av ringen og andre gonger er han sjølv sin verste motstandar.

Ved å tilpasse seg og avsløre seg, hevdar eg Hamsun nyttar seg av den retoriske vaksinasjonsformen som bidreg til å skape mytar, og slik syner han òg klassemeddett. Barthes sine analyser av mytane blir sett i samband med Bourdieu sine teoriar kring klasse og sosiale rom, for så å syne korleis det er eit samband mellom myteskaping og posisjon og disposisjon. Ved å vera seg medvett mytologien er forfattaren, gjennom forteljaren, òg medvett klasse. Dette gjeld òg tilhøvet til dei andre teoriane, og korleis dei er gjort til ein del av borgarskapsmytane, der Bakhtin sine teoriar om lått syner det parodiske, og dimes er det som stadfestar vaksinasjonen.

Gjennom å sjå på dei mytane som er sterkast knytt til det å reise, å skrive på reise, å skrive i seg sjølv, litteratur og kunst, det teatralske, tilhøvet til andre menneske og kulturar og ikkje minst sjølvframstilling, så ser vi altså ein mytologist som er i stand til å tilpasse seg, men òg avsløre mytane. Forteljaren strever etter å observere, handle og oppleve som eit borgarskapsmedlem, men forteljaren legg aldri sin sosiale bakgrunn bakom seg, der han stadig vekk avslører seg sjølv, mytane og mytologien. Ved å sjå på reiselitteraturen som ein myte i seg sjølv, så kan vi gjennom sjangertrekka òg finne denne tilpassinga: her ser vi ein reisande som er i rørsle over i det som skal bli den moderne reiselitteraturen. Der Hamsun er

ein sein orientalist så er han i tillegg ein tidleg moderne reisande. Teoriane blir slik lesne som mytar òg.

*I Æventyrland* er alltid vorte gjenstand for tolking av humoren, men da helst som ei ironisk reiseskildring med ein ironisk forteljar. Eg har gjennom Bakhtin freista å snu litt på flisa her og gjort reisefølget til den ironiske reisande, som gjennom sine akseptierende haldningar til mytane og sitt avslørande blick stadig vekk grunna sin sosiale posisjon i borgarskapet, set forteljaren på plass. Dette er ein form for lått som korrigerer åtferda, og såleis plasserer reisefølget innanfor den borgarlege låtten, der ironien er ein viktig del, og der låtten skal råke og korrigere. Slik er det ikkje forteljaren som er den ironiske, han er heller den parodiske, ein låttform som høyrer til den folkelege låttkulturen og -tradisjonen. Rollene forteljaren spelar som «Helt» og Narr er parodiske: sensasjonane, eventyra og farene han skapar er av det parodiske slaget; slik forteljaren oftast blir gjort til Narr i selskap med reisefølget, der han blir både avslørt som lygnar og får åtferda si korrigert. Altså er tilhøvet til mytologien av det parodiske slaget gjennom ein forteljaren som ikkje er truverdig og i tillegg har eit parodisk blick. Det er i tillegg forteljaren som gjev reisefølget den avslørande rolla, og slik skapar seg sjølv som ein Narr.

Slik glir reiseskildringa over i ein parodi som snur verda på hovudet: forteljaren som høyrer til arbeidarklassa plasserer seg i borgarskapet og leiker med rollene undervegs; borgarskapet blir parodierte og såleis gjort til gjenstand for ein kritikk der låtten plasserer seg i dei ideologiske sfærane. Når reiseskildringa er orientalistisk så er ho samstundes parodisk, når Bastarden har eit solid fotfeste i dei borgarlege sfærar og mytar så er det parodisk. Slik syner forfattar, forteljar, form og reisefølge alle klassemedvett – i ei frigjerande form. Det blir samfunnskritikk der kritikken råker oppover i det sosiale hierarkiet. På den måten har eg i høve tidlegare orientalistiske lesnader av *I Æventyrland* i større grad teke utgangspunkt i ein heimleg klassesdikotomi med den norske arbeidarklassa mot det norske borgarskapet, enn eg har teke stilling til Aust-Vest-dikotomien. Barthes' *Mythologies* er nytta til å forstå Saids orientalisme som eit borgarleg klassefenomen og som ein del av borgarskapets mytar. Gjennom dei ulike tilnærmingane til alle desse mytane ser vi ein forfattar og forteljar som syner eit klassemedvett ved å stå fram som ein Bastard i tillegg til å parodierte borgarskapet som ein «Helt» og ein Narr.

# LITTERATURLISTE

- Bakhtin, M. (2003). Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen. I M. Bakhtin, S. G. Bocharov, & V. V. Kozhinov (Red.), *Latter og dialog* (A. J. Mørch, Omset., ss. 29-133). Oslo: J.W. Cappelen Forlag.
- Barthes, R. (2013). *Mythologies*. (R. Howard, & A. Lavers, Omset.) New York: Hill and Wang.
- Bergson, H. (1914). *Laughter - An Essay on the Meaning of the Comic*. (C. Brereton, & F. Rothwell, Omset.) New York: MacMillan Company.
- Bjørnsen, M. (2007). *Reisens tonaliteter i 'I Æventyrland' og 'Under halvmånen'*. Oslo: Institutt for nordiske og lingvistiske studier.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. (R. Johnson, Red.) Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen - En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. (A. Prieur, Omset.) Oslo: Pax Forlag.
- Eakin, P. (2004). *The Ethics of Life Writin*. London: Cornell University Press.
- Groth, B. (2019, 3.4). SNL. Henta frå Mytologi: <https://snl.no/mytologi>
- Hamsun, K. (1997). *I æventyrland: oplevet og drømt i Kaukasien* (9. utg.). Gjøvik: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kittang, A. (1984). *Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*. Oslo: Gyldendal.
- Kolloen, I. S. (2003). *Hamsun - Svermeren*. Skien: Gyldendal.
- Lejeune, P. (1989). The Autobiographical Pact. I P. Lejeune, *On Autobiography* (ss. 3-25). University of Minnesota.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Myth and Meaning - Cracking the Code of Culture*. New York: Shocken Books.
- Melberg, A. (2005). *Å reise og skrive - Et essay om moderne reiselitteratur*. (T. Haugen, Omset.) Fagernes: Spartacus.
- Nøstvik, K. L. (2019). *Forfatter og protagonist: Knut Hamsuns fremstilling av seg selv gjennom det reisende jeg-et i I eventyrland (1903)*. Institutt for språk og litteratur, Det humanistiske fakultet. Trondheim: NTNU.
- Oxfeldt, E. (2010). The Ironic Traveler: Danger and Identity in Knut Hamsun's Oriental Travelogues. I E. Oxfeldt, *Journeys from Scandinavia* (ss. 58-77). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Said, E. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Classics.
- SNL. (2019, 23.09). Henta frå semiotikk: <https://snl.no/semiotikk>
- SNL. (2020, 28.12). Henta frå Roland Barthes: [https://snl.no/Roland Barthes](https://snl.no/Roland_Barthes)
- SNL. (2018), 18.04). Henta frå tautologi: <https://snl.no/tautologi>
- Wærp, H. H. (2018). *"Hele livet en vandrer i naturen"*. Stamsund: Orkana Akademisk.