

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 21.03.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/nyromantikken.pdf>

Nyromantikken

(_kunstretning) Den norske (og skandinaviske) betegnelsen på den symbolistiske kunstretningen. Gjør seg gjeldende i Norge i perioden ca. 1890-1907.

I likhet med symbolismen er sentrale temaer innen nyromantikken den komplekse sjelelige virkelighet og mennesket som mysterium. Litteraturen er preget av fascinasjon for mystikk og for unntaksmennesker med sarte nerver og ukontrollerbare impulser. Følelser, instinkter og det sensuelle er sentralt, og forfattere/kunstnere framstilles som seismografer for små og store sjelelige vibrasjoner. Tilsynelatende irrasjonelle handlinger (slik drømmer tilsynelatende er uten mening) får stor betydning. I Hamsuns naturlyriske roman *Pan* (1894) spytter hovedpersonen en mann i øret, og senere skyter han hunden sin og gir den til den kvinnen han elsker. Forakt for det konvensjonelle, borgerlige liv og det kapitalistiske kremmersamfunnet er tydelig i mange av tekstene. Dette samfunnet gir ikke sære, annerledes personer noen plass. I alle sjangrer vil dikterne drive språkmagi. Yndlingsadjektivet i den nyromantiske litteraturen er ifølge Øyvind Sirevaag ordet “selsom” (1992 s. 82).

Som en parallell til “Det moderne gjennombrudd” med realisme og naturalisme, har nyromantikken av danske litteraturhistorikere blitt kalt “Det primitive Gennembrud” (Knud Jensenius, 1964) og “Det sjelelige gjennombrudd” (Carl Johan Bryld, Laurits Gregersen m.fl., 1983). Mennesket er “primitivt”: det har urkrefter i sin sjel. Nyromantikken som litterær bølge kan også ha sammenheng med Georg Brandes’ introduksjon i Skandinavia av den tyske filosofen Friedrich Nietzsches verk, i artikkelen “Aristokratisk radikalisme” (1889).

De svenske forfatterne Verner von Heidenstam og Oscar Levertin angrep naturalismen i stridsskriftet *Pepitas bröllopp* (1890): “De [naturalistene] ska skildra livet men i stället för att slå upp portarna på vid gafvel till all tilvarons mångfald och rikedom, låta de läsaren igenom ett trångt nyckelhål blicka in i en liten och hvardaglig värld”. Naturalismen var nyromantikernes tydeligste litterære skyteskive. Naturalistenes mennesker er sjelløse, ufrie og grå, og litteraturen om disse menneskene blir grå og usanne.

“[B]oth in the novel and in drama the reaction against naturalism led to an increasing subjectivization and internalization of subject matter. [...] from the description of the surface of life into the inner landscape of the soul; for they had discovered that it is impossible to fix an objective outline of external reality, as reality cannot but be seen through the eyes, the moods and the desires, dreams and imaginings of a single, specific individual.” (Esslin 1983 s. 178)

Selma Lagerlöfs roman *Gösta Berlings saga* (1891) “har kallats det första verket som skrevs i enlighet med den nyromantiska estetik som Verner von Heidenstam proklamerade i broschyren *Renässans* år 1889, och som han sedan utvecklade tillsammans med Oscar Levertin i deras gemensamma pamflett *Pepitas bröllop* 1892. Livsglädje, skönhetsinne, färg och fantasi var de ledord som fördes fram av dessa herrar.” (Wijkmark 2009 s. 7)

Willy Dahl skriver i sin trebinds norske litteraturhistorie (bd. 2, 1984 s. 114): “Nyromantikken var et intermesso i norsk åndshistorie, men et intermesso som har fått absurde dimensjoner etterpå. Tyngden av nittiårenes diktning er verken dekadent eller nyromantisk.” Amalie Skram og mange andre realister og naturalister ga ut verk på 1890-tallet, det ble gitt ut mange flere spennings- og kjærlighetsfortellinger, folkelige beretninger osv. enn nyromantiske tekster.

Lyrikeren Vilhelm Krag fikk sitt gjennombrudd da Jens Thiis leste hans dikt “Fandango” i Studentersamfundet i Christiania 25. oktober 1890. Handlingen i diktet er fra et orientalsk miljø, og tekstens tema livsglede og dødsangst. Her framsto den nyromantiske lyrikken som eksotisk, overdådig og underlig. Handlingen i diktet er en episode ved et østerlandsk hoff. En fyrste befaler den støyende janitsjarmusikken som underholder han, å stanse. Han vil heller at haremkvinnene skal danse for han. I beskrivelsen av disse dansende kvinnene blir teksten impresjonistisk, med korte glimt av farger og karakteristiske detaljer som flimrer forbi. Det er en opphopning av verb i presens partisipp. Fargen “dysterrødt” fungerer som et forvarsel om fyrstens stemningsskifte. Haremkvinnen Zerlina er trist mens hun danser, og herskeren spør hvorfor. Hun forteller om høsten som kommer og roser som visner – døden er nærværende i naturen. Da husker herskeren at han er like dødelig som alle andre mennesker, og overskylles av angst. Temaet blir nå livets forgjengelighet. All verdens luksus kan ikke stenge helt for de eksistensielle grunnvilkår. De gjentatte ordene “det visner” får altomfattende karakter. I sin fortvilelse roper herskeren på høy, støyende musikk som kan overdøve hans angst.

I 1891 reiste den unge Knut Hamsun på en litterær turné i Norge, der han holdt foredrag om norsk litteratur og angrep de store realistene. Foredragene er utgitt av sønnen Tore Hamsun under tittelen *Paa Turné: Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun* (1960, nyutgitt i 1971). I et av foredragene sa han: “Hvad er det nemlig den norske Literatur væsentlig har beskæftiget sig med? Kort og godt: med Samfundsreformation og Typedigtning. Det er om Falliter og Svindel, to Elskendes

Skæbne og smalsporede Jernbaner; om Forholdene i St. Petri Menighed, Mads Fossegaard og Kvindernes Underkuelse; om ægteskabeligt Samliv, ormstukne Doktorer og Herbert Spencer; om Laura Kieler, amerikanske Kvindelæger og Fejl i vor Bibeloversættelse. Vor Literatur har beskæftiget sig med lidt Handel og Skibsfart, lidt Fritænkeri, lidt demokratisk Frihed og Typer – altid Typer – af Mennesker. Det er en yderst sund og respektabel Literatur, som gaar rimeligt frem og tilfredsstillende Læserne: Uvenner forsones, Konsul With plejer at dø af et Underlivstilfælde, forlorne Sønner, rejser til Amerika og blir til noget og Præsternes Nederdrægtighed afsløres med stort Talent. Men en ung Pige hun faar desværre et Barn og havner i Vika.” (1971 s. 21-22).

I et af foredragene kom Hamsun med et litterært program: “Men det er mig ikke engang nok at studere en Sjæl i dens bevidste og fornuftige Tilstand. [...] Jeg belurer den derfor under Søvn, eller jeg sætter efter den, naar den tumler med de fjærneste Fantasier vaagen. Jeg overrumpler den, naar den ligger bastet og bundet af Sorg, og jeg stiger efter den, naar den flyver til Himlen af Glæde. [...] Alt dette gjør jeg, og jeg gjør det med den bevidste Hensigt at belyse en Sjæl lige ind i Mysteriet.” (1971 s. 68) I et brev fra 1888 hadde Hamsun skrevet: “Mit Blod har Anelsen af, at jeg staaer i Nervesammenheng med Universet, Elementerne.” I essayet “Fra det ubevidste Sjæleliv” (trykt i tidsskriftet *Samtiden* i 1890; etter utgivelsen av *Sult*) krevde han plass for en litteratur om “sælsomme Nervevirksomheder, Blodets Hvisken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv”. Her skal det ikke skildres “karakterer” og “personligheter”, men følelser og stemninger, det subjektive og særegne, menneskesinnets irrganger, anelse, intuisjon og kunstnerisk opplevelse, verden sett gjennom enkeltmenneskets øyne, ikke flertallets blikk. “Subjektiviteten er sannheten, hevdet den unge Hamsun” (Rotten 1986 s. 28). Opplevelsen av virkeligheten = virkeligheten. Og virkeligheten består av magiske blandinger av natur, kjærlighet og fantasi.

I “Fra det ubevidste Sjæleliv” skrev Hamsun: “Hva om nu Litteraturen i det hele taget begyndte at beskæftige sig lidt mer med sjælelige Tilstande, end med Forlovelser og Baller og Landture og Ulykkeshændelser som saadanne? Man maatte da ganske vist give Afkald paa at skrive “Typer”, – som allesammen er skrevne før, – “Karakterer”, – som man træffer hver Dag paa Fisketorvet. Og forsaavidt vilde man maaske miste en Del af det Publikum, som læser for at se, om Helten og Heltinden faar hinanden. Men der blev til Gengæld flere individuelle Tilfælder i Bøgerne, og disse forsaavidt kanske mer svarende til det Sindsliv, som modne Mennesker i Nutiden lever. Vi fik erfare lidt om de hemmelige Bevægelser, som bedrives upaaagtet paa de afsides Steder i Sjælen, den Fornemmelsernes uberegnelige Uorden, det delikate Fantasiliv holdt under Luppen, disse Tankens og Følelsens Vandringer i det blaa, skridtløse, sporløse Rejser med Hjærnen og Hjærtet, sælsomme Nervevirksomheder, Blodets Hvisken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv. Og da vilde der blive færre Bøger med den billige ydre Psykologi, som aldri trevler en Tilstand op, aldri dukker ned i den sjælelige Ransagelse. Efterhvert som Tiden gaar, tør der hos de finest mærkende Mennesker

opstaa flere og flere Sjælsfænomener af ualmindelig Natur, men kan forsaavidt ingen Grændse sætte for disses Vilkaarlighed. Eller det opstaaer ikke nye; man blir blot mer følsom til at opdage dem.”

I Hamsuns forfatterskap er det et gjennomgående vagabond-motiv. Hovedpersonen i mange av romanene er en hjemløs og fredløs eksistens, og befinner seg lavt på den sosiale rangstigen. Denne personen representerer Hamsuns sans for det individuelt unike, det uhørte, ukjente, trossige og uforlignelige. Også andre personer enn vandreren vurderes etter en slik målestokk. I novellen “På prærien” sies det om irlenderen Evans at han var en “besynderlig mand”, mens de to nordmennene på gården ”var det ikke noe ved”. “Arbeiderne” er i Hamsuns øyne alle like, de har de samme meningene, tenker likt, lever likt – de marsjerer i takt. I motsetning til disse står alle personer med en særegen “tone” i sin væremåte, i sin sjel, altså alle som ikke lever et liv “i ruter og rubrikker”. Den realistiske og naturalistiske litteraturen skaper slike rubrikker som tres ned over den overkomplekse virkeligheten. I Hamsuns novelle “Damen fra tivoli” ser fortelleren et Ibsen-stykke, men hans oppmerksomhet rettes plutselig mot en annen og mer forunderlig verden i virkeligheten selv. Virkeligheten er mer intens for tilskueren enn Ibsens skuespill.

Hamsuns hovedpersoner tilhører ofte “en ekstatiske mennesketype” (Eggen 1966 s. 106). De søker ekstase i fantasien og virkeligheten. Et sentralt tema hos Hamsun er kjærlighetens og lidenskapenes makt. De er urkrefter som styrer oss, hersker i og med oss. Eros kan være demonisk. Novellen “Kjærlighetens slaver” handler om en besettende kjærlighet som gjør alt annet likegyldig, om en irrasjonell og gåtefull makt som tvinger til overskridelse av ære, fornuft og barmhjertighet. Kjærligheten har makt til å drive et menneske i døden (dette skjer f.eks. i romanen *Pan* fra 1894). Eros driver sitt narrespill med menneskene. I mange av Hamsuns tekster er mennesker marionetter i dette livets uforklarlige spill.

Litteraturforskeren Atle Kittang viser i sin bok *Luft, vind, ingenting: Knut Hamsuns desillusjonsromaner frå Sult til Ringen sluttet* (1984) hvordan et positivt livssyn og et slags forkynnende budskap i Hamsuns tekster blir uthulet og avdekket som umulig å opprettholde. Mange av hans tekster er såkalte desillusjonsromaner: De er preget av et pessimistisk livssyn, der mennesket ikke når sine mål og ikke får oppleve kjærlighet og meningsfylde. Den ironiske fortellerposisjonen i disse Hamsun-romanene gjør at det ikke kommer fram noe bestemt ideologisk budskap i tekstene, men en modernistisk fortvilelse. Kittangs litterære analysemetode er psykoanalytisk, og han viser at Hamsuns romaner rommer mange av Freuds innsikter.

I løpet av sin karriere som forfatter ble Hamsun mer samfunnskritisk. Særlig i romanene *Børn af Tiden* (1913) og *Segelfoss By* (1915) kan han oppfattes som en politisk reaksjonær forfatter. I romanen *Markens Grøde* (1917) uttrykker han en lengsel tilbake til en rikere og mindre komplisert tilværelse, til naturen og det enkle

bondelivet. Han uttrykker en aversjon mot det kapitalistiske by- og industrisamfunnet og den fordervelsen som “sivilisasjonen” før med seg. Han forakter byen, kremmeriet, den moderne kulturen og skriver sivilisasjonskritisk om det harmoniske livet med jorda og dyrene på en liten gård. I artikler som “Den indre skade” og “Et ord til oss” uttrykker han direkte sin frykt for den moderne utviklingen med alt den leder til at indre uro og manglende sjelefred.

Den danske litteraturforskeren Karen Riishede har skrevet om drømmene og de ideologiske visjonene i Hamsuns diktning: “Både overfor Ylajali i “Sult”, Dagny i “Mysterier”, Edvarda i “Pan” og Victoria i boken av samme navn, oppstår muligheten for et nært kjærlighetsforhold på tross av forhindringer som forskjeller i sosial status og forlovelser til andre sider. Men hver gang forholdet er like ved å lykkes, ødelegger helten selv situasjonen, enten ved et uventet skifte i adferd, en total avvisning eller ved en mer eller mindre bevisst feiltolkning av både kvinne og situasjon. Den ellers alltid meget følsomme hovedperson avslører seg selv i de avgjørende situasjoner ved å bli både blind og døv overfor de efterstrebede kvinner. Kvinnene blir derfor et bilde på hans drøm om kjærligheten, og det er aldri hans behov å få de kvinner han forelsker seg i, men derimot å søke inspirasjon i både forelskelsen og smerten over avvisningen. Han forsøker med andre ord å gjøre de tilbedte kvinner til en slags muser. Den fysiske kjærlighet hører ikke hjemme hos de kvinner som han svermer for – det behovet oppfylles av andre kvinner som han ikke har noe følelsesmessig forhold til. På denne måten fremstår kvinnene ofte som spaltet i to figurer, som oppfyller hovedpersonens behov for henholdsvis inspirasjon og erotikk. Hvis den samme kvinne oppfyller begge behov, ville konflikten forsvinne over i et tradisjonelt kjærlighetsforhold, slik det skjer i “Sværmere.” (Aftenposten 9. juli 1995 s. 10)

“Men selv om det er drømmen om sublimering som er dominerende i disse romanene, viser regresjonsdrømmen seg også. Hovedpersonen føler trang til å søke bort, å gjemme seg og bli beskyttet av noe altfavnende. Regresjonsdrømmen blir uttrykt direkte i “Mysterier”, da hovedpersonen Nagel, etter det han oppfatter som en avvisning fra sin elskede Dagny, forsøker å overtale seg selv og den noe eldre Martha Gude til å flykte til et lite, ensomt sted – et lite Eden – der de kan leve i pakt med naturen og være som barn igjen. Men drømmen kommer til uttrykk også slik hovedpersonene bruker naturen til flukt og beskyttelse. De kryper sammen i fosterstilling i skogen og opplever vuggende bevegelse, drømmer om fjellhuler der dørene lukker seg etter dem, om skip som en kvinnebuk der de gjerne ville ligge, og om havet som omfavner dem i vennlighet. Hver gang svermeriet enten blir for tett eller ødelegges, søker hovedpersonene tilbake i regresjonen.” (Karen Riishede i Aftenposten 9. juli 1995 s. 10)

“ Drømmen i “Markens Grøde” er en tydelig regresjon til et liv som er identisk med de tidlige romanenes søkning tilbake til naturen og vandrertilogiens søkning etter en realistisk tilværelsesform på denne drømmen. Å forsøke å gi en slik drøm en plass i tilværelsen, må nødvendigvis medføre at den får et svært reaksjonært

uttrykk. [...] Budskapet i “Markens Grøde” er: vend tilbake, lev av jorden (som er skildret som en mors favn) i naturens rytme og i naturlig avl – lev i Eden. Men romanen inneholder samtidig et dementi av det realistiske i drømmen, noe som særlig kommer til syne gjennom fortellerens upålitelighet og en spaltning av personene i flere sider av mannens og kvinnens vesen. Uten denne spaltningen kan budskapet nemlig ikke fungere som det forfatteren selv kalte et “varsku til mit slægtled”. Budskapet er dypt avhengig av mann/kvinne-relasjonene, hverken mannen eller kvinnen kan fungere alene. Kvinneidealet er i romanen moren, hun som passer på det nære og beundrer mannen. Og hun finnes bare som ideal i starten ved Inger med hareskåret, som senere blir operert og forandrer seg i retning av sine alter ego'er: Oline, som er sladderer og slangen i paradiset, og Barbro, som er den farlige, frigjorte kvinne. Regresjonsdrømmen kan altså bare beskrives gjennom et amputert menneskesyn: Mannen, Isak som ingen (erindret) fortid har, og hvis bevissthet er tillagt lensmann Geissler, og kvinnen, Inger, som fra begynnelsen er et defekt menneske som må være takknemlig for å bli akseptert av mannen. Drømmens utopi ligger i den avspaltning av bevissthet og mørke sider som de øvrige personene representerer.” (Karen Riishede i *Aftenposten* 9. juli 1995 s. 10)

Den russiske romanforfatteren Fjodor Dostojevskij har påvirket nyromantiske forfattere i Norge og andre land. I hans roman *Opptegnelser fra et kjellerdyp* (1864) sier fortelleren: “Jeg følte hvert øyeblikk en kolossal mengde av helt motstridende elementer i meg. Jeg følte hvordan de vrimlet i meg, disse motstridende elementene.” (Dostojevskij 1990 s. 8) Senere i fortellingen reflekterer fortelleren (Kjellermennesket) om ethvert menneskes behov: “La det overøses med alle jordiske velsignelser, la det drukne i lykke til opp over ørene så det bare bobler så vidt på lykkens overflate; gi det en slik økonomisk velstand at det ikke har noe annet å foreta seg enn å sove, spise pepperkaker og sørge for at verdenshistorien ikke opphører, – også da vil det vise sitt sanne jeg og av ren og skjær utakknemlighet, av ren og skjær spottelyst, gjøre en eller annen heslighet. Det setter pepperkakene på spill og går med hensikt inn for det mest fordervelige nonsens, pønsker ut den mest uøkonomiske galskap, utelukkende for å blande sitt eget fordervelige, fantastiske element inn i all denne positive fornuftighet. Nettopp sine fantastiske drømmer, sin simpleste toskeskap vil det ikke for noen pris gi slipp på, ene og alene for å bevise for seg selv (og nettopp dette er jo absolutt nødvendig) at et menneske fortsatt er et menneske, og ikke en klavertangent [...] selv om mennesket skulle vise seg å være en klavertangent, selv om man endog ga ham matematiske bevis for det ved hjelp av naturvitenskapene, så ville det heller ikke da komme til fornuft, men tvertimot med hensikt gjøre et eller annet utelukkende av utakknemlighet, finne på et eller annet vanvittig bare for å stå på sitt.” (Dostojevskij 1990 s. 29-30)

Den nyromantiske litteraturen overlapper med det som forskeren Asbjørn Aarseth har kalt “vitalromantikk”. “Aarseths begrep vitalromantikk er interessant i denne sammenheng. Han forklarer: “I dette ligg det ei førestelling om at livet sjølv tek over og dirigerer individet, og livet blir framstilt som større og meir uutgrunneleg

enn det den menneskelege rasjonaliteten kan femne om. Intellektet kan prøve å forstå kva som går føre seg, men sansane står i instinkta si teneste” (Fidjestøl m.fl. 1996: 370). Som representanter for denne kategorien trekker han fram forfattere som Sigbjørn Obstfelder, Jonas Lie, Henrik Ibsen, Gunnar Heiberg, Knut Hamsun, Arne Garborg, Vilhelm Krag og Hans E. Kinck. Også Edvard Munchs kunst får stempelet vitalromantisk.” (Mads B. Claudi i <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26498/31872.pdf>; lesedato 30.10.13)

Obstfelders lyrikk

“Av og til dukker det opp unge forfattere som skaper noe sensasjonelt nytt og annerledes. En av dem var Sigbjørn Obstfelder, som bokdebuterte med *Digte* i 1893, 27 år gammel. Tre år før hadde Knut Hamsun utgitt romanen *Sult*, som også skulle inspirere flere generasjoner forfattere og lesere. De to, Hamsun og Obstfelder, var begge forfattere som la realismens orden og logikk bak seg, representanter for en ny generasjonen som viste at noe nytt var på gang, at verden var i forandring [...] han ble hjemløshetens dikter.” (Lasse Midttun i *Morgenbladet* 17. – 23. november 2017 s. 46)

I Obstfelders dikt “Navnløs” møter en ensom mann en utstøtt kvinne i en park. Det er høst og parken virker livløs. Det er en dyster stemning, og jeg-stemmen er fylt av mismot. To navnløse møtes ikke en park uten navn i en by uten navn. Temaet er ensomhet, fortvilelse. Kvinnene er en “skjøge”, et gammeltestamentlig ord for prostituert som konnoterer utstøtthet, forakt og arvesynd. Det virker som om hennes ensomme pariaeksistens gjør at det oppstår spesielle vibrasjoner mellom han og henne. Kvinnens øyne glimter selsomt, hun rommer et mysterium. Han føler umiddelbart at hun må forstå han, for denne kvinnen vet hva lidelse og forlatthet er.

Diktet er skrevet i “frie vers” uten enderim og taktfast rytme. Språket blir melodisk blant annet gjennom hyppig bruk av anafor. Stemningen er preget av de visne bladene og det matte lyset i byparken. Den forsterkende metaforen “mørkets tåge” skaper dyster intensitet, en mørk atmosfære. Hans hosting “lyder som en spøgelsesharken” og hans skritt “er som spøgelseskritt”. Det er en stemning som passer til gråtende lidelse. De fallende bladene i diktet symboliserer døden (jamfør Edvard Munchs bilde *Arv* fra 1897). Hostingen kan gi oss en anelse av at mannen lider av tuberkulose, en folkesykdom på 1800-tallet som særlig rammet fattige med dårlige boforhold. Det var derfor en sosialt stigmatiserende sykdom.

Lampene i parken er som pupiller i mørket. De virker truende, som et rovdyrs øyne (rovdyret ser godt i mørket, dets ofre ser dårlig). Denprostituerte har selsomme øyne bak et svart slør. Kanskje representerer hun både moren, natten og døden. Det virker som om diktets jeg er full av angst og dødsforestillinger, mens hun representerer en ordløs trygghet. Og hun forener horen og madonnaen (nyromantikens dualistiske kvinnesyn). Hun har ikke noe sanselig eggende ved seg, som røde klær, sminke eller lignende. Hun er snarere mørk som en nonne.

Skjøgen får hos Obstfelder et preg av frelserinne, men livet er for vanskelig til å gi noe svar på hva som leder ut av ensomheten, angsten og sorgen. (Den prostituerte som har en sjelelig renhet og åndelig kraft i seg, er et tema i Fjodor Dostojevskijs roman *Forbrytelse og straff*, med den unge kvinnen Sonja.) Den fornedrete med stor sjelelig styrke er et kjent religiøst motiv.

I slutten av diktet har kvinnen tatt av seg sine hansker som tegn på sin sjelelige mottakelighet. Han gråter, uten å vite hvorfor (angst er lidelse uten noen konkret grunn). Hun blir en trøster, og sluttscenen i diktet minner om et pieta-motiv (Maria med den døde Jesus i sitt fang; en kvinne med en lidende mann inntil sin kropp). Situasjonen ligner et mor-barn-forhold, der hun er den sterke for en som kaster seg inn til henne. I diktet er “det hede bryst” et slags morsattributt. Hun er som en reddende morsskikkelse, en man ikke trenger å forstille seg overfor. Det blir en forståelse uten ord mellom to navnløse (hvishenen kommer etter forståelsen). Kvinnen er fornedret, men kan likevel trøste, hun kan gi hvile og en slags sjelelig beskyttelse. Har hun skjønt noe om verden som bare en som henne kan forstå? Kanskje kan vi si at i diktet krysses et pieta-motiv med et stabat mater-motiv. “Stabat mater dolorosa” sikter til den sorgfulle Maria ved synet av Jesu lidelse. Det er en dobbelt lidelse: både mor og barn lider.

Diktet avsluttes med et slags skriftemål (et sakrament, ikke en synd). Mange symbolistiske dikteren leker med grensene for blasfemi ved å trekke det religiøse inn i andre sjelelige sfærer. Lidelsen framstår som erkjennelsesvei, slik det hyppig er tematisert hos Dostojevskij. Det er også et tydelig outsider-motiv i teksten. Kanskje er jeg-personen en fremmedgjorte dikter i det kapitalistiske samfunn. Sløret rundt kvinnen symboliserer både skam og et skjult mysterium. Sløret skjuler øynene, det sjelelige. Sløret er en konvensjon som skaper avstand og kulde mennesker imellom. Når sløret er borte, er de to lidende jevnbyrdige, og kan sammen favne lidelsen. Fornedrelsen i samfunnet fører de to sjelene oppover, ikke nedover i fortapelsen, et paradoks kjent fra Bergprekenen og andre religiøse tekster.

Et annet Obstfelder-dikt, “Nocturne”, rommer en speilsymmetri: Det jordiske manifesterer det guddommelige, og det himmelske omhegner det jordiske. Det immanente og det transcendent danner en harmonisk helhet. Diktet begynner med en ganske monoton oppramsing av noen hverdagslige hendelser som inntreffer i skumringen. I diktet kan møllen enten være et dyr eller en bygning. Kanskje dreier det seg om en mølle ved en elv der speilbildet av månen er synlig og med blomster langs elva. Hendelsene som beskrives utgjør et intermesso mellom dag og natt. Alle lyder som beskrives i diktet, er svake og dyssende, dempete og jevne. Gjentakelse av de samme ordene skaper et statisk og dvelende inntrykk. Den trokéisk-daktyliske rytmen med kvinnelig utgang på verselinjene kan gi leseren fornemmelsen av noe glidende og vuggende. Klangvirkninger som assonans og allitterasjon gjør språket melodisk.

Naturen og menneskenes verden trer i “Nocturne” samtidig og sammen inn i en hviletilstand der alt er rolig og harmonisk. Det skapes i diktet en samhørighet mellom naturen og menneskene. Blomstene ber, nonnene ber og barna ber kveldsbønn. Andaktsstemning binder dem sammen. Diktet handler i stor grad om vesener som er blant denne verdens maktesløse og ringaktete. Trærnes kroner “hvisker” og prestene tenner “de blege kjerter”. Vi aner at de har blitt oversett i hverdagens mas og jag og har fått noe kuert og vart over seg. Diktets vemodige og sorgfylte stemning, det melodiose og lyrisk mediterende, uttrykker en atmosfære av renhet og uskyld rundt disse skapningene. De utgjør et åndeliggjort og inderliggjort landskap.

I tredje strofe i “Nocturne” er søvnen i ferd med å utslette alle forskjeller mellom skapninger: Både planter, dyr og mennesker vil snart gå opp i søvnens fellesskap. Søvnen har velde og bestandighet, den omslutter alle med en lykksalig stillhet og fred. Med natten og søvnen bryter storheten i tilværelsen fram. I fjerde strofe svever et mykt kvinnelig vesen høyt over jorden og “træder jordvuggens gjænger varlig”. Her blir jorden sett utenfra i et kosmisk, altoverskuende perspektiv. Vi aner at det som trærne “hvisker, hvisker” i første strofe, er “Maria, Maria” i siste strofe. Hun er moren som våker over sine sovende barn. Innen katolisismen er Maria, “Herrens moder”, framfor alle andre helgener den som kan formidle mellom det jordiske og det himmelske. Hun hever det lave opp gjennom sin omsorg. Hun er også et symbol på det ugripbare og ufattelige, på en mystisk åndelig virkelighet. I diktet bidrar hun som skikkelse til å underliggjøre og skape ærefrykt for en velkjent verden. Hun representerer en stor orden i kosmos, og selve livsunderet.

Marias tilstedeværelse i diktet gir det som er beskrevet i de to første strofene, et allegorisk preg. “Naturskildringen” fra de første strofene lades opp med mer mening idet hun trer fram. Diktet passer inn med Baudelaire og andre symbolisters korrespondansesyn: Denne verdens ting er tegn og symboler som viser til en annen verden. Mange symbolister var tiltrukket av katolisismen. Religionens rolle er å samle verden til et Kosmos og være åpen mot mysteriet. En protestantisk bedehuskristendom var derimot for snever til å fascinere Obstfelder.

Ordet “Nocturne” kommer fra det latinske “nocturnus”, “nattlig”, og blir i musikken brukt om et ”nattstykke”, et langsomt og melodisk musikkstykke som uttrykker drømmende melankoli. John Field (med 20 nocturner), Frédéric Chopin (med 21 stykker) og andre av romantikkens komponister brukte sjangeren, og senere blant andre Gabriel Fauré og Claude Debussy. “Nocturne” brukes også om en del av en katolsk nattgudstjeneste. Beskrivelsene i diktet minner dessuten om en vuggevise, en sjanger der det er vanlig at en rekke hendelser fra de nære omgivelsene omtales, for å skape en atmosfære av trygghet for barnet som skal sove. Maria er den store Mor som vugger jordkloden som et barn.

Sult

Knut Hamsuns *Sult* (1890) ble hans litterære gjennombruddsroman. Den handler om “et unntaksmenneske i en unntakssituasjon” (Eggen 1966 s. 105-106). En lutfattig forfatter vipper på grensen til å bli sinnssyk på grunn av motgang og sult. Det er en jeg-roman der vi får fortalt alt av hovedpersonen selv, trolig noen få år etter at hendelsene fant sted. Hans intense indre liv står i motsetning til den grå, monotone tilværelsen han lever. Sulten fører til merkelige tanker, bisarre sjelelige impulser og tilsynelatende meningsløse handlinger. Boka er delt inn i fire kapitler med hver sin hungerskrise. På slutten av de tre første kapitlene får han økonomisk hjelp og kan spise igjen. De fire kapitlene dekker bare noen få dager, mens det mellom kapitlene kan gå uker (som bare nevnes med noe få setninger). Jeg-personen er villig til å forsake all personlig velferd for en kunstnerisk-intellektuell seier, men romanen slutter med at han tar hyre på et skip som snart skal til England.

Kombinasjonen av en uthungret kropp og kunstneriske ambisjoner får fantasien til å løpe løpsk. Sulten herjer med hans sjel minst like mye som med hans kropp. Når han sulter, oppleves omverdenen som svært motstridende og fiendtlig, en trussel mot hans verdighet og eksistens. Han utsettes for ydmykkelser som er enorme i hans subjektive opplevelse. Likevel er det lite sosial kritikk i romanen. Det framstilles ikke primært som et urettferdig samfunn sin skyld at han sulter. “Fattigdommen gjør ham til en paria for seg selv og andre, utleverer ham til byens ensomhet, nekter ham den ekstase han drømmer om at kjærligheten kan bringe ham. Dikteren i ham mislykkes – det betyr kanskje mer enn noe annet, gjør følelsen av avmakt og kontaktløshet fundamental. For fantasien, diktningen, er til syvende og sist det eneste han har å stille opp mot den ytre virkelighet. Gjennom diktningen opplever han sammenheng, tetthet, fylde, ekstase.” (Eggen 1966 s. 106)

Sulten har ødelagt hans rolle som vanlig borger i samfunnet, og representerer en trussel mot hans identitet som intellektuell og kunstner. Han er fortvilet over ikke å få noe anerkjennende blick fra andre, og derfor “føler han de andres blick som et blytungt press” (Eggen 1966 s. 92). Han føler seg også “utsatt for det som har blitt kalt tingenes demoni [og] tingenes hekseri” (Eggen 1966 s. 87 og 91). Ofte “suges hans blick til detaljer som virker eiendommelig betydningsløse og irrelevante” (Eggen 1966 s. 95). Vanlige gjenstander og hendelser kan i jeg-personens bevissthet bli underlige, enten de er besynderlig fjerne, underlig annerledes eller lokkende hemmelighetsfulle. En kvinne som passerer jeg-personen på gata, blir diktet inn i en drømmeverden (hun hviler på et leie av gule roser osv.). Han avstandsforelsker seg i denne drømmeprinsessen – en vanlig kvinne som spaserer i byen – og finner på navnet Ylajali til henne. Hun er i hans fantasi uendelig mystisk og deilig.

Sulten piner, men skal ikke klare å bryte ned hans moral og selvrespekt. Det går med mye psykisk energi til å dekke over sannheten. Han forsøker å lure seg selv, hindre seg selv i å oppleve nederlaget. Han fører dialoger med seg selv. Det er som om han er splittet i to. Et kontrollerende og anstendig selv (som utgjør en del av hans person) må stadig irttesette et spontant, impulsivt og uansvarlig selv. Den ene

delen av hans person skammer seg ofte over den andre delen, og det kan munne ut i både utskjelling og kvelertak. Utenfor en bakerbutikk irttesetter det ene “selv” det andre (“Så, nå stanser vi ikke her sa jeg med tilgjort bestemthet.”) Disse to “selvene” bruker presens i fortellingen, mens fortelleren som gjenforteller bruker preteritum.

Jeg-personen dikter opp historier og gir seg ut for å ha forskjellige yrker (prest, journalist, dramatiker). Som forsvarsmekanismer overfor de fiendtlige omgivelsene bruker han både gavmildhet overfor andre, dagdrømmerier og et sjelelig, irrasjonelt rollespill med seg selv. Det frykteligste for han er de tilfellene der hans moralske rankhet brister. I et tilfelle krever han kaker av en kakekone for penger som han tidligere har gitt henne. Han kan opptre hovmodig overfor dem som vil hjelpe, noe han bare klarer ved å spille rollen som den vellykkete, beundrete forfatteren som han ønsker å bli. Også andre roller blir spilt rundt omkring i byen. Han fryder seg når han får en politikonstabel til å undersøke et tomt kremmerhus som han har kastet på gata. “Et par tilsynelatende absurde innfall har som sitt egentlige mål å påtvinge andre det tingenes tyranni jeg-personen selv lider under.” (Eggen 1966 s. 90) “Han pendler mellom ydmykhet, arroganse, hat, håp og frykt.” (Eggen 1966 s. 91) I romanen er det ifølge Einar Eggen “en skarp motsetning mellom et indre jeg i veldig opprør, i følelsesrus, oppslukt av indre konflikter eller desperat ensomhet, og på den annen side en ytre virkelighet skarpt sanset i alle detaljer.” (1966 s. 97)

Det er mange nøyaktige stedsangivelser for hvor jeg-personen vandrer rundt i sentrum av Christiania, men ofte er det “en ironisk motsetning mellom vandringsenes presist anførte rute og utbyttet av dem [...] tiden angis med forbløffende korte mellomrom utover hele dagen [men] det er bare sjelden at klokkeslettene har noen reell betydning for ham. [...] Grunnen til at han så pedantisk registrerer tid og sted, må være at han på den måten forsøker å beherske og kontrollere den indre og ytre virkelighet han lever i, gjøre den mer normal, mer triviell, mer fortrolig.” (Eggen 1966 s. 101 og 103) Men han lykkes ikke med å bli fortrolig med verdens grå hverdagslighet. *Sult* framtrer som en modernistisk tekst ved at den viser “menneskets fundamentale situasjon: den gapende avstand mellom jeg og omverden, opplevelsen av tilværelsens fremmedhet” (Eggen 1966 s. 106).

Mysterier

Knut Hamsuns roman *Mysterier* (1892) handler om den gåtefulle Johan Nilsen Nagel. Han ankommer en sommerdag en liten norsk kystby og stikker seg kraftig ut, blant annet ved sin gule dress og sin hemmelighetsfullhet. Nagel blir ikke beskrevet på bakgrunn av et sosialt miljø, men er en outsider, og han knytter kontakt med to av byens outsiders, byoriginalen Minutten og den svært ensomme Martha Gude. Nagel omgir seg med rare og gåtefulle ting: den gule dressen, en pels (midt på sommeren), en redningsmedalje, en jernring, han har et lite giftglass i vestlommen og hans fiolinkasse viser seg å være full av skittentøy. Alle disse gjenstandene inngår i Nagels mystifikasjoner. Spesielt den gule dressen er

påfallende, for en slik drakt er det ekstra lett å skitne til, og kan gi assosiasjoner til dandyens ønske om å gjøre seg selv og sitt liv om til et kunstverk. Gult er falskhetens, men også livsgledens farge. Litteraturforskeren Atle Kittang oppfatter gulfargen i Nagels dress som symbol både på sjarlataneri og desillusjon/fremmedgjøring (1984 s. 106).

De første linjene i romanen er fortalt ut fra det engasjerte og forargete småbyblikket på hendelsene. Det har blitt sladret mye om Nagel i ettertid, blant annet om den ukjente kvinnen som besøkte han på hotellrommet. Neste avsnitt begynner med “Begynnelsen er den at” – en formulering som etter realismens romankonvensjoner ville ledet til forklaringer og oppklaringer. Nyromantikeren Hamsun derimot, antyder oppklaring uten å følge det opp, det som skjer med leseren kan minne om det som skjer når en stol trekkes vekk under en som skal sette seg. Hamsuns forteller er ikke leserens pålitelige guide og garanti for objektivitet. Forfatteren gjør tvert imot narr at den realistiske konvensjonen med en allvitende forteller (Humpál 1998 s. 82). Nagel tier om sin fortid (bortsett fra pussige hendelser og mystiske, enestående, fantastiske, ruslignende opplevelser) og forvirrer folk med sine innskytelser. Teksten ligger nær opp til Nagels perspektiv på virkeligheten og er skrevet for å forvirre og undre leseren. Overskriften for *Mysterier*-kapitlet hos Martin Humpál er “Man is a mess”, og dette kaoset kommer til uttrykk i fortellemåten. Vi får aldri tak på hvem Nagel egentlig er, tilsvarende at vi kanskje til syvende og sist ikke i stand til å forstå helt et annet menneske, uansett hvor nært dette mennesket står oss. De egentlige relasjonene mellom personene i romanen forblir tildekket. Nagel er både ekshibisjonist og holder på sine hemmeligheter. Hans forførelsesmetode består i en dialektikk mellom selvmystifisering og selvavsløring (Kittang 1984 s. 81). Det er mange indirekte og tvetydige hint i flere retninger, men vi forblir like usikre, f.eks. på om Nagel er rik eller ikke. Nagels eksentrisitet er uforklarlig. Han motsetter seg å la seg innfange og unnviker realismens karakterkonvensjoner.

Nagel vil ruske opp i et søvndyssende småbyliv, i en by som symboliserer et sosialt teater (Kittang 1984 s. 76). Han er en mann som “med sine underlige innfall og påfunn ser ut til å ville lure livet selv til å avsløre meningen med det [...] Hans hemmelige mål er å faktisk kapre byen tilbake i fantasiens navn, å stjele den tilbake fra rasjonalismen” (Robert Ferguson i *Bokvennen* nr. 2 1994 s. 23-24). Rasjonalismens fremste representant i småbyen er doktor Stenersen. Overfor doktoren og resten av establishmentet i byen setter Nagel seg selv i scene som både gåte, kunstner og pengemann. Han blir selskapslivets glansnummer, vekker både fascinasjon og irritasjon med sine skiftende masker og kalkulasjoner, og klarer gjennom små fortellinger å skape svevende, drømmende atmosfærer for lytterne. Han har en uberegnelighet ved seg og bruker denne beregnende i småbyen; han vil forurolige og skape spirer av tvil i et stillestående samfunn. Derfor lar han stadig noe bli hengende i luften – uavklart og som kimer av tvil og undergraving.

Norskamerikaneren Gregory Nybø hevdet i en bok om *Mysterier* at romanen er en slags detektivfortelling. Nagel interesserer seg påfallende for omstendighetene rundt Karlsens død, hevder Nybø (1969 s. 23). Nagel driver med psykologisk etterforskning (s. 26), og fortellerstrategien i romanen er tilsvarende å få leseren til å begynne en jakt på sammenhenger. Nagel som detektiv vil avsløre Minutten som Karlsens morder mener Nybø, men Nagel bruker snarere sin intuisjon enn sin rasjonalitet. Uavhengig av hvor sikker han er på at Minutten har drept Karlsen, er Nagel interessert i rekkevidden av Minuttens bestikkelighet. Nagel prøver ut om Minutten er villig til å erklære seg som barnefar. Og Minutten representerer noe mer enn seg selv: “Minutten er et produkt av og emblem for den samfunnsorden Nagel har under etterforskning og som han håper å avsløre, i en symbolsk handling, ved å dra masken av den mistenkte.” (Nybø 1969 s. 89)

Mysterier er et nyskapende og annerledes verk gjennom bruken av indre monolog (stream of consciousness). Litteraturforskeren Martin Humpál vektlegger at særlig kapittel 4 og 18 i romanen er “revolutionary in the extended use of mostly uninterrupted interior monologue – the only longer example before *Mysteries* seems to be Edouard Dujardin’s novel *Les Lauriers sont coupés* [*Laurbærtrærne er hugd ned*] from 1888” (1998 s. 99). Det er svært usannsynlig at Hamsun hadde lest det sistnevnte verket av en lite kjent fransk forfatter. Ellers i romanen er det en delvis allvitende, men også upålitelig forteller. Vi får primært vite hva Nagel tenker, av og til andre personers tanker, men fortellemåten hindrer ikke at *Mysterier* framtrer som en roman med bevisst mangel på forståelig sammenheng både i handling/plot og i hovedkarakterens oppførsel. Teksten åpner et grenseland mellom tolkninger og spekulasjon (Humpál 1998 s. 80). Det er umulig å nå fram til en sammenhengende eller objektiv tolkning av hendelsene. Uansett hvor nøye teksten leses, vil leseren finne motstridende forklaringer. *Mysterier* får dermed et svært stort fortolkningspotensial.

Nagel er en retorisk kameleon, med ulike måter å gjøre seg interessant på: halvkvadete viser, gjenfortelling av gåtefulle drømmer, innfall, og trolig løgn. Han ønsker å være ugjennomtrengelig og en mysterienes mann. Han opptrer bevisst som sær og annerledes, og skjuler sine spor gjennom å hinte og forvirre. Ingen skal få vite noe sammenhengende om hans fortid. Samtidig som han fungerer som en outsider, er han god til å fortelle og underholde, og blir en selskapslivets éner i småbyen. Han fungerer som både ironiens og selvironiens suverene herre, og nyter tydeligvis å drive med sine mystifikasjoner, manipulasjoner og ha sin overlegenhetsfølelse. Nagel synes å ha et behov for å sjokkere sine tilhørere, for å skape sensasjon og en slags usikker, vaklende beundring. Han sier om seg selv: “Jeg er en fremmed, en tilværelsens utlending, Guds fikse idé”. I boka *Selvets mysterier* (2002) hevder psykologene Christian Schlüter og Sigmund Karterud at Nagel “forfekter en livsanskuelse basert på subjektivisme, relativisme og mystisisme”. De mener at Nagel driver “tilståelsesekshibisjonisme” og at han ofte er i “grandios modus”. Den grandiose modusen gir seg utslag i raushet med penger, intens selvopptatthet og tilsynelatende uforklarlig oppførsel (i romanen *Pan* er

løytnant Glahn i tilsvarende grandios modus når han kaster Edvardas sko på sjøen – antakelig i sjalusi eller av opprørstrang).

Mystifikasjonene som Nagel driver med består hovedsakelig i å fantasere om eller dikte opp noe mystisk. Også oss lesere lurer han. Leserne blir akkurat som menneskene i småbyen dobbelt-lurt: Han spiller fiolin likevel. Litteraturforskeren Kjell Heggelund har påpekt at Nagel ikke bare vil oppfattes som gåtefull, men at han vil oppfattes som en mann som vil være gåtefull. Nagel er altså relativt åpen om sin egen tvetydighet og viser fram deler av iscenesettelsen (Heggeland i forelesning i 1993). Hans vilje til å forvirre, vekke oppsikt og skape nysgjerrighet henger sammen med hans hån av småbyens trivialiteter. Han pendler mellom tiltrekning og frastøting overfor byen og dens innbyggere. Nagel kan oppfattes som både fortvilet og desperat, og dette leder til at han eksperimenterer. Tiden i småbyen kan være et slags siste forsøk på å leve, på å finne et fundament å stå på.

En av Nagels innsikter er at “alt er humbug”, altså en slags nihilistisk idé. Slike “asosiale” innsikter gjør han til en outsider. I Colin Wilsons bok *The Outsider* (1956; nyutgitt i 1978) hevdes det at outsiderens “case against society is very clear. All men and women have these dangerous, unnamable impulses, yet they keep up a pretence, to themselves, to others; their respectability, their philosophy, their religion, are all attempts to gloss over, to make look civilized and rational something that is savage, unorganized, irrational. He is an Outsider [sic] because he stands for the Truth.” (Wilson 1978 s. 23) Den som har innsett Sannheten, eller funnet sin egen sannhet, klarer ikke lenger å følge spillereglene for det passende, men dømmer seg selv til å leve i samfunnets randzone. Outsideren har innsett eller opplevd noe som har fått livet til å miste vanlig mål og mening.

Outsideren opplever “a sense of strangeness, of unreality” i møtet med det konvensjonelle hverdagslivet. Outsideren har hørt noe uhørt, noe for sterkt for det sosiale. Hans innsikter gjør han fundamentalt ensom: “the Outsider is a man who cannot live in the comfortable, insulated world of the bourgeois, accepting what he sees and touches as reality. ‘He sees too deep and too much’, and what he sees is essentially *chaos*. For the bourgeois, the world is fundamentally an orderly place, with a disturbing element of the irrational, the terrifying, which his preoccupation with the present usually permits him to ignore. For the Outsider, the world is not rational, not orderly. When he asserts his sense of anarchy in the face of the bourgeois’ complacent acceptance, it is not simply the need to cock a snook at respectability that provokes him; it is a distressing sense *that truth must be told at all costs*, otherwise there can be no hope for an ultimate restoration of order. Even if there seems no room for hope, truth must be told.” (1978 s. 25) Outsideren ser altså kaos, og klarer derfor ikke å tilpasse seg. Det vanlige, borgerlige livet oppleves mer som en merkelig drøm enn virkelighet.

Outsideren har blitt “skadet” av å ha sett for dypt og for mye. For han eller henne kan det dermed bli slik at tanken negerer livet (Wilson 1978 s. 29), dvs. at grubling fører til en slags livsudyktighet. Kampen med indre demoner leder til isolasjon og ensomhet, eller et falskt maskespill overfor omgivelsene. En outsider er i en forsvarsposisjon overfor omverdenen, ikke integrert i et sosialt fellesskap, snarere marginalisert. Ofte føler han eller hun på en grunnleggende urettferdighetsfølelse. Den tyske litteraturforskeren Gisela Dischner skriver i boka *Det fremmedes stemme* at den fremmede (eller outsideren) føler at de andres stemmer forsvinner slik at han blir alene, og når menneskene er borte, er også Gud borte. Han er dermed både menneske- og gudsforlatt (1992 s. 10). Et av resultatene kan bli at han vekker irritasjon hos dem han må eller vil omgås – fordi han minner andre om moralens relativitet og gjør folk oppmerksomme på deres trange, lille eksistens. Han blir en fredsforstyrrer og potensielt en fiende (1992 s. 19). I et resymé av *Mysterier*, skrevet til den tyske utgiveren Albert Langen, uttrykte Hamsun at Nagel er en sjarlatan, et sykkelig tilfelle på grensen mellom genialitet og galskap. Han skrev også at Nagels selvmord skyldes at han opplever livet som meningsløst og banalt (gjengitt etter *Bokvennen* nr. 2 1994 s. 23).

Det finnes tause outsiders, og det finnes maskespillende, retorisk elegante outsiders som Nagel. Nagel snakker mye og gjerne, men det virker ofte som om talen dekker over en usikkerhet. “Som Nagel som skaper seg ved å snakke, som det strømmer av munnen på, setninger fulle av poesi og merkverdigheter, en flod av selvpresentasjon og forførelse, omsust av en jeg-følelse som kontinuerlig må uttrykkes, se her er jeg med ordene mine! Kaster dem frem, men har ingen sjelefred, aner at ordstrømmen dier mindreverdighetsfølelsen og dens tvilling merverdtfølelsen; det følger en skam med lik den bulimikeren får når hun spyr. At han tar livet av seg tror vi likevel ikke på, han ligner sitt opphav for mye og vil overleve en dames avvisning. Det fremstilles som tragedie, men er en forutsetning for den begjærte språklige utløsning som nærer seg på konflikt, motstand, følelsen av å være forstøtt.” (Vigdis Hjorth i *Morgenbladet* 22. – 28. mai 2009 s. 21)

Innsikten om at alt er humbug er bare en av de “usosiale” innsiktene som vi kan finne hos Nagel. En annen innsikt (i tråd med den tyske filosofen Friedrich Nietzsche) er at mennesket er primitivt. Nagel med sin jernring og sin fascinasjon for drømmer og ruslignende tilstander, røper at han ser ned i en urkraft i mennesket. Han tror at mennesket lever sitt egentlige liv under sivilisasjonens overflate. Derfor er han skarpt avvisende til moderne vitenskap, dvs. et av borgerskapets faste holdepunkter på 1800-tallet. Nagel angriper den britiske politikeren William Gladstone og diktere som han mener trivialisere og banaliserer livet, dvs. at livet reduseres til enkle formler og “common sense”. Slike “store menn” er for dumme til å skjønne mystikk, intuisjon og vitalistisk livsfryd. Nagel synes å ha en nærmest irrasjonell og “kroppslig” motstand mot slike “store”, anerkjente statsmenn og forfattere – et tegn på at argumenter og logikk ikke er det som styrer våre oppfatninger. Antakelig er det også noe ved deres allmenne anerkjennelse og autoritet som skaper hans motvilje. Han er en steil individualist

som ikke tåler noen “over seg”. I småbyen er det doktor Stenersen som er den største Gladstone-tilhengeren, og doktoren selv framstår som en snusfornuftig liberaler og forsvarer av alle gode ting og den gylne middelvei. Han tror på Vitenskapen, men kan ikke kurere sin alltid forkjølte kone.

Minutten er den viktigste mannlige personen i *Mysterier* etter hovedpersonen. Minutten er et mobbeoffer i småbyen, og folk morer seg over å utnytte og ydmyke han. Han er lett å be og ydmyke fordi han alltid trenger penger; han er i folks øyne en klovn som underholder dem for en liten slant – eller både klovn, slave og paria. Mye tyder på at Minutten forakter seg selv fordi han ydmyker seg, og at folk i byen vet dette, slik at vi har å gjøre med en dobbeltlogikk: Det er moro for den andre at vedkommende vet at Minutten vet at han ydmyker seg selv. Vi får vite at Minutten er en sosialt degradert prestesønn. Nagel plager Minutten på en ny måte, av psykisk art. Ifølge Kjell Heggelund er Nagel ute etter Minuttens bevissthet om seg selv. Derfor blir Minutten gjenstand for Nagels analyser. Nagel er full av innfall, ikke minst i sine lage monologer til Minutten. Krøplingens ydmykhet, vennlighet og hjelpsomhet gjør Nagel mistenksom, og Nagel hater at Minutten tilpasser seg bjasforventningene. Men Minutten kan være en manipulator han også, som da han tømmer giftflasken under dekke av ydmyk underkastelse. I egenskap av ukjent nykommer spiller Nagel på skillet mellom det tilsynelatende (overflaten) og det egentlige (det underliggende), mens Minutten tydelig ønsker å unngå denne tvetydigheten. Romanen kan leses som at Nagel driver et slags sadistisk spill med Minutten, men også identifiserer seg med han. Nagel og Minutten ligner hverandre ved at de spalter sine jeg opp i uegentlige brokker og lar dem sirkulere som underholdningsnummer (Kittang 1984 s. 114). Det er dessuten en vanlig oppfatning blant litteraturforskerne at Minutten har voldtatt Martha Gude. Hamsun avslører ikke om dette er tilfelle, og lar dermed Minuttens psyke framstå som mer gåtefull og hans reaksjoner på Nagels utfall mer åpne for tolkninger.

Nagel har ikke vært i byen mer enn noen timer før han får høre om et merkelig dødsfall på grunn av forsmådd kjærlighet: prestestudenten Karlsens død i skogen. Karlsen var forelsket i prestedatteren Dagny Kielland, men hun avviste han. Senere blir Nagel kjent med både Dagny og Martha, og de to kvinnene appellerer til ulike sider ved han. Han kan kanskje oppfattes om en sjelens alfahann som vil erobre tankene/sinnene og livene til de to kvinnene. Og kvinnene “erobrer” han gjennom sin gåtefullhet: Dagny snakker lite om sin forlovede, og få aner at Martha kjenner Minutten. En tredje kvinne som Nagel gjør tilnærminger til, er værelsespiken Sara på hotellet, hun som pusser støvlene hans osv. Dagny, Sara og Martha kan sammenlignes med de tre kvinneskikkelsene i Edvard Munchs maleri *Kvinnen i tre stadier*. Den ene (til venstre i bildet, Dagny i romanen) representerer ungdom, renhet og den uoppnåelige madonnaen; hun er vendt mot det uendelige havet og ikke mot mannen. Den andre kvinnen (i midten i maleriet, Sara i romanen) symboliserer den modne kvinne, full av sanselighet, altså den erotisk vitale voksne, kanskje også “hunn-dyret”. Kvinnen til høyre i maleriet (Martha i romanen) er den aldrende og livs-vise, den mørke, jordiske og lidende. Hun er den som står nærmest

den lidende mannen. De tre kvinneskikkelsene står også for tre stadier som alle kvinner gjennomgår. Dagny i romanen er ung og vakker med lyst hår; eller er hun kanskje den erotiske? (som forvolder Karlsens død), eller er hun (som er Nagels drømmekvinne) alle de tre kvinneskikkelsene samtidig?

Selvdestruksjon har en dragende kraft på Nagel, og selvmord og kjærlighet hører sammen i hans psyke. Eros og død er uløselig forbundet i Nagels bevissthet, påpeker Atle Kittang (1984 s. 101). Nagels drøm med tårnet lager en underbevisst kobling mellom jente, sorg og død. En sentral innsikt eller erfaring hos Nagel er nettopp knyttet til kjærlighetens makt – den kjærligheten som Nagel sikkert tidligere har følt for Kamma, og som han nå føler Dagny: Kjærligheten kan drive et menneske på flukt eller i døden. Kjærligheten er en urkraft som kan gjøre deg til morder, til keiser, sinnssyk, slave. Den er en upålitelig, men enorm kraft utenfor all fornuft, og Nagels kjærlighet synes å innebære en blanding av beruselse og desperasjon.

Nagel forholder seg til kvinner som allerede er begjært av andre, og inngår dermed i et konkurranseforhold (Nagel gjetter dessuten på et trekantforhold mellom doktor Stenersen, hans frue og fullmektig Reinert). For Nagel er Martha både en Mor og et Barn. Ifølge psykiateren Trygve Braatøy (1929) representerer Martha Nagels mor. Akkurat som i relasjonen til Dagny inngår Nagel i det han vet er eller opplever som et trekantforhold (Dagny og forloveden, Martha og Minutten). Med Martha som kone ønsker han å vende tilbake til en enkelt liv: livet som bonde i harmoni med naturen og langt fra byens kaos. Dette er nok mer enn fantasi enn en reell mulighet, gitt Nagels opprevne sjeleliv. Martha blir en drøm om en annen tilværelse. Også Dagny er et slags fantasivesen for Nagel, han dikter henne inn i sin assosiasjonssfære. Når hun henger “tung og deilig” i hans armer, trekker han seg tilbake. Denne hendelsen berører temaet tristanisme: Mannen som trenger avstanden til kvinnen mer enn hennes nærhet, fordi nærheten knuser den vakre drømmen om kvinnen. Nagel rykker tilbake når han har oppnådd den første antydning av erotisk kontakt. Eller er det slik at forførelsen må være uendelig vanskelig for han? (Han har tidligere åpenbart klart å forføre Kamma, men har så forlatt henne.) Kanskje vil Nagel bevise at Dagny likevel ikke er “ren” (fullstendig trofast mot sin forlovede), at enhver kvinne faller under sjarmerende press? Etter at Nagel “svikter” Dagny, blir hun dominerende og aggressiv når de møtes, slik at de sosiale møtene i småbyen blir vanskeligere. Likevel elsker han henne minst like intenst som før.

I Hamsuns forfatterskap er det mange vandrer-skikkelser, og Nagel er en av dem. Han er en “stanset vandrer”, en outsider og posør, som ikke finner sin plass i det lille og smålige fellesskapet han stanser opp for å delta i og trekke inn i sitt spinn. Han er en ulykkelig figur – Hamsuns vandrere er bare lykkelige så lenge de er underveis og fri. Overfor samfunnet er de “borderline”-karakterer. I romanene *Under Høststjernen* og *En vandrer spiller med Sordin* kalles vandreren Knud Pedersen, som var Hamsuns opprinnelige navn. Den tydeligste vandrer tematikken

er kanskje i trilogien om August, dvs. romanene *Landstrykere* (1927), *August* (1930) og *Men Livet lever* (1933).

Leo Magnus i *Sidste kapitel* (1923) “har den samme spørrende, foruroligende, avvisende, undersøkende personligheten som Nagel, den samme dragingen mot tanken på selvmord; [...] Han prøver til slutt å ta livet av seg ved å henge seg fra et tre. Men mens han leter etter et passende tre, får han en barnål i sokken, og setter seg for å fjerne den før han fortsetter letingen. Dette er en typisk Hamsunsk detalj. Kontrasten blir tydelig ved at man plutselig får det trivielle og det dypsindige stilt opp rett ved siden av hverandre. Noe lignende skjer mot slutten av *Victoria*, når Johannes leser Victorias brev, og undrer seg over måten hun fortsatt bruker store bokstaver og små bokstaver på, fortsatt setter skilletegn på riktig sted, selv om hun vil være død i løpet av noen timer. Eller hans henvisning et sted til en dødsdømt på vei til skafottet. – En fange sitter på sin kjærre og kjører til skafottet, en spiker gnager ham i sætet, han flytter sig og føler det mere behagelig.” (Robert Ferguson i *Bokvennen* nr. 2 1994 s. 25)

Abel Brodersen i *Ringens sluttet* (1936) er sjømann og lever årevis i New Zealand og Australia, og slår seg så ned i Amerika. Han vil ikke reise til Norge for å gjøre krav på en formue han har arvet. Først når hans kone dør (Brodersen har skutt henne i et anfall av sjalusi), reiser han til gamlelandet, der han gir og ødsler bort pengene han har arvet. I Norge bor han i en utrangert jernbanevogn uten lås og med knust vindu. Helt på slutten av boka reiser han tilbake til USA, til Kentucky. Nagel er en selvdestruksjonskunstner, som også Abel Brodersen er det, men har også mye aggressivitet som han retter utover, mot det etablerte, selvgode, borgerlige samfunn, spesielt representert ved doktor Stenersen. Fienden er borgerskapets fornuft. For Nagel er borgerskapets common sense og sikkerhet bare banalt. Han forrakter det, og kritiserer både direkte og indirekte småborgernes inautentiske roller i det sosiale teater. Han er mot rasjonalisme, nyttetankegang, ensidighet (det kan minne om den tyske filosofen Herbert Marcuses kritikk av det endimensjonale menneske). Nagel har en fremmedfølelse overfor moderniteten (med kapitalisme, industrialisering, urbanisering og demokrati). Hans ironisering over parlamentarismen fortøner seg som en sivilisasjonskritikk. Han er også skeptisk til emansipasjon fra tradisjoner, f.eks. kvinnefrigjøring. Overfor doktor Stenersen tar han et oppgjør med positivismen og det naturvitenskapelige natur- og menneskebildet.

Mysterier ble gitt ut etter forfatterens berømte og beryktete litterære foredrag i 1891, der han angrep den realistiske litteraturen. Hamsun var det året på turné i 12 norske byer med foredrag, med titler som “Norsk litteratur”, “Psykologisk litteratur” og “Motelitteratur”. Han kom med sterke angrep på Ibsen, Kielland, Lie og Bjørnson. Ibsen var selv til stede ved to av foredragene, etter å ha fått invitasjon fra Hamsun. Hamsun formulerte seg polemisk og humoristisk, og forfatteren Johan Bojer forteller i sin selvbiografi *Læregutt* at publikum lo. Vi får i *Mysterier* høre at Nagel har holdt foredrag i Kristiania, og Nagels syn på litteratur minner om

Hamsuns foredrag. Nagel kritiserer den franske forfatteren Guy de Maupassant i en samtale med Dagny, og synes å hevde at hans tekster (som er realistiske og naturalistiske) er erotisk spekulative. Realismens fiksjonsfigurer er bare forutsigbare typer, uten dybde og virkelighetens kompleksitet. Romanen *Mysterier* kan sågar oppleves som en slags parodi på de mange realistiske romanene som foregår i en liten kystby og med et gjenkjennelig typegalleri, f.eks. Kristian Elster den eldres *Farlige folk*. Hamsun ønsket litteratur med personer full av overraskende innfall, med spontane og ukontrollerte nervereaksjoner (som hos *Sult*-helten), med impulsivitet og innskytelser, full av mysterier og lidenskap, med hemmelighetsfullhet og dunkel undring. Litteratur bør handle om det ukjente (menneskets underbevissthet, “blodets hvisken”) og det evige (f.eks. sjalusidramaer). Hamsun var fascinert av randsoner og av mennesker med et frynsete tilknytningsforhold til det etablerte samfunn – slik både Nagel, Minutten og Martha i *Mysterier* har.

Personlig var Hamsun er dypt konservativ mann, av noen oppfattet som reaksjonær, men også med trekk av anarkisme og nihilisme. Denne underlige blandingen kan henge sammen med påvirkning fra den tyske filosofen Friedrich Nietzsche (Georg Brandes publiserte introduserte Nietzsche i Skandinavia). Nietzsche foretok en radikal nytenkning av vestlige verdier. “Det Hamsun setter opp imot det bestående er en nietzscheansk mikstur av vitalisme og nihilisme – den blandinga av intens livsfylde og selvdestruksjon som finnes i rusen.” (Linneberg 1999 s. 9) Nagels jernring er et symbol for primitivisme og en slags arkaisk vitalisme. Hamsun er vitalist, en livsdyrker. Den spanske filosofen Miguel de Unamuno skrev i 1913 i boka *Om den tragiske livsfølelse*: “Det å leve er én sak, kunnskap noe annet, og som vi skal se er det mellom de to en så stor forskjell at vi kan si at alt det vitale er antirasjonelt og ikke bare irrasjonelt, og alt det rasjonelle er antivitalt.” (Unamuno 1937 s. 49) Vitalismens prinsipp er at verden er alt det som viljen i meg vil (Wyss 1996 s. 121).

Vitalismen som idéstrømning oppstod på 1800-tallet, sterkt inspirert av Nietzsche (og delvis av den såkalte Lebensphilosophie), med livs- og kraftdyrkelse. Følelsen var at livet ikke knusler, at livets hav er uendelig rikt og fullt av en mystisk kraft. Noen diktere uttrykte en fryd over fare og strid, over struttende muskler i kamp, virilitet, i tillegg til seksualmystikk og krigsfascinasjon. De var tiltrukket av det ikke-intellektuelle, det primitive, farlige, opprinnelige, robuste og en form for hensynsløs brutalitet i livsutfoldelsen. Knut Hamsun er et eksempel på en slik dikter. Intens livsutfoldelse er et ideal, med en blanding av livshyllest og livsforakt. Menneskets vesen oppfattes som et konglomerat av ulike impulser, der de sterkeste impulsene går i retning hensynsløs livsutfoldelse. Livet rommer en kaotisk, yrende, overveldende vitalitet som vi ikke bør undertrykke så sterkt som har vært vanlig i vestlig kultur. Livsutfoldelsen kommer før moral og intellekt. Livskreftene har en selvstendig makt og rett.

“Sol! Jord! Kropp! Eros! I *Norsk vitalisme* gir Eirik Vassenden en grundig presentasjon av vitalismen som pulserende idéstrømning. [...] Som historisk

tankegods har vitalismen vært noe uglesett. Dette har gjerne vært begrunnet med en problematisk forbindelse til irrasjonelle, reaksjonære og fascistiske holdninger og tenkemåter. [...] Vassenden påpeker tidlig i boken at dette ikke er entydig. Med Knut Hamsun blir vitalismen også eksportert. En forfatter som D. H. Lawrence tok eksempelvis åpenlyst farge av Hamsun. [...] Det er dyrkingen av livskreftene, *den ganske [dvs. fullstendige] livsutfoldelse*, som er kjernen i dette vide filosofi-historiske spennet. [...] Vitalismen er på mange måter et forsøk på å peile inn selve det *dynamiske*; livet i vekst og forfall. [...] 1) livskreftene blir betraktet som en ytterste autoritet og ordnende instans i universet, 2) livskreftene står over og før sosiale kontrakter, 3) livskreftene er mønsterdannende for både kunsten, tenkningen og det praktiske liv [...] For å slippe til det sanne humane må jeg'et gjeninnsettes både som skapende instans og som grunnlag for selve væren – uten å tenkes abstrakt. Nietzsches budskap har en dobbel betydning: samtidig som jeget reises opp skal det også overvinnnes. Det er denne viljen til å gå utover seg selv, en selvovervinnelse som kobler individet til “den utømte og fødende Livsvilje”, Nietzsche kaller viljen til makt. I denne bevegelsen bort fra det menneskelige og demokratiske blir det “irrasjonalistiske” stempelen rettfærdiggjort. Autoriteten overleveres til livskraften selv [...] oppvurderingen av kroppen, bruddet med metafysikk og konvensjonell moral og viljen til makt som et uttrykk for verdens grunnleggende kraft. [...] vitalismens sentrale kjernedilemmaer. De finnes ofte i spenningsfeltene mellom individualisering og avindividualisering, intellektualisme og det kroppslige-dyriske. [...] en typisk vitalistisk ambivalens mellom jegets livsdyrking og de voldsomme kreftene livet står i forbindelse med, ofte representert av en natur som utfolder seg blindt. [...] vitalismens hovedproblem hvordan det enkelte liv kan verdsettes i dyrkingen av det store.” (Svein Henrik Nyhus i <http://www.salongen.no/?p=1805>; lesedato 25.10.18)

Nietzsche er kjent for i *Tragediens fødsel ut av musikkens ånd* (1872) å stille opp en motsetning mellom to livsprinsipper: det dionysiske og det apollinske. Det apollinske dominerer i Vesten, og er kjennetegnet av fornuft, disiplin, kontroll, askese, plikt, éntydighet og beherskelse. Doktoren er en apollinsk figur i romanen. Dagny er i Nagels fantasi derimot en dionysisk skikkelse, “full av deilighet”, men også farlig. Det dionysiske prinsipp rommer eksplosivt følelsesliv, ekstatiske livsbejaing, utfoldelse, drift og lyst, frihet, ustyrlighet, sanselighet og flertydighet. “Det dionysiske er stikkordet til en annen tilstand der fornuften går i oppløsning og erstattes av et annet språk med en annen logikk.” (Linneberg 1999 s. 6) Dionysos representerer drømmer og hallusinasjoner der subjektet ikke har kontroll.

Hamsuns kritikk av det moderne samfunn og ønske om et harmonisk alternativ er tydelig i hans essaysamling *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* (1889), skrevet etter et opphold i det demokratiske “kremmersamfunnet” USA. USA var idealet for mange frihets- og velstandslengtende nordmenn. Men Hamsun mente at materialismen og demokratiet fungerte ødeleggende på mennesket. Tydeligst konservativ (og polemisk) er han kanskje i diktet “Himmelbrev til Byron” (1904), som begynner slik:

“Nu, ridder, er tid for en jordisk klage!
Vort liv føres ned av arbeiderkrapyl,
av fredspratets plage,
av kvindesakshyl.
Vor jord blev et menneskehetens asyl.”

Det moderne livet er en kvern av humbug, mener han. Modernitetens kompleksitet, pluralisme, perspektivisme og relativitet er for overveldende for menneskene. Samtidig er Hamsun opptatt av unntaksmennesker, de som ikke tilpasser seg og har andre perspektiver på tilværelsen enn de konvensjonelle. Han er en sjelegransker som skriver om menneskets underbevissthet. Blant de forfatterne som kan ha inspirert han til dette, er russeren Fjodor Dostojevskij. Tekster av han kom i dansk oversettelse i 1880-årene, men Hamsun hevdet senere at han ikke hadde lest Dostojevskij da han skrev *Mysterier*. En annen sammenligning har blitt trukket til Edvard Munch. Noen av anmelderne av *Mysterier* koblet bokas virkelighetsframstilling til Munchs malerier. En av anmelderne skrev: “Man kan her ikke lenger snakke om natur, bare om forvridde forestillinger, atmosfærer svømmende i ørske, syke og febrile hallusinasjoner” (sitert av Robert Ferguson i *Bokvennen* nr. 2 1994 s. 22).

Andre innfallsvinkler til å forstå romanen er å se den i lys av dekadanselitteraturen på slutten av 1800-tallet. Gult var dekadansens farge, og Nagel går i sin oppsiktsvekkende gule dress. Romaner som tilhører dekadanselitteraturen, skildrer ofte livstrette personer som sliter med sin mangel på faste moralske holdepunkter. I Arne Garborgs dagbokroman *Trøtte Mænd* (1891) utbryter en plaget sjel: “Akk Herre, hvor lenge? Når skal jeg overvinne denne evige uro, denne nagende utilfredshet og utilfredsstillehet, denne tørrhet og tørst gjennom alt mitt vesen. [...] Alt som er urolig og higende og speidende og lengselsfullt og fredløst har samlet sin kval i meg, ligger meg i brystet som en slitende vånnde.” En annen innfallsvinkel til *Mysterier* er den historisk-biografisk. Romanen ble påbegynt mens forfatteren bodde i Lillesand sommeren 1890. Etter at boka kom ut, mente noen av innbyggerne i Lillesand å kunne gjenkjenne personer i boka: Minutten minnet sterk om byoriginalen Hans Jacob Grøgaard (Minuttens egentlige navn i romanen er Johannes Grøgaard) og Dagny Kielland kan ha blitt inspirert av prestedatteren Dagny Kobro. En annen måte å plassere romanen inn i sin samtid på har blitt gjort av den svenske litteraturprofessoren Birgitta Holm (“Den manliga läsningens mysterier: Knut Hamsuns roman 100 år efteråt” i tidsskriftet *Edda* nr. 3, 1992). Dagny er ifølge Holm en kvinne for en ny dag (“dag-ny”). Slutten av romanen viser kvinnenens solidaritet, uavhengig av mennenes manipulering med dem.

Pan

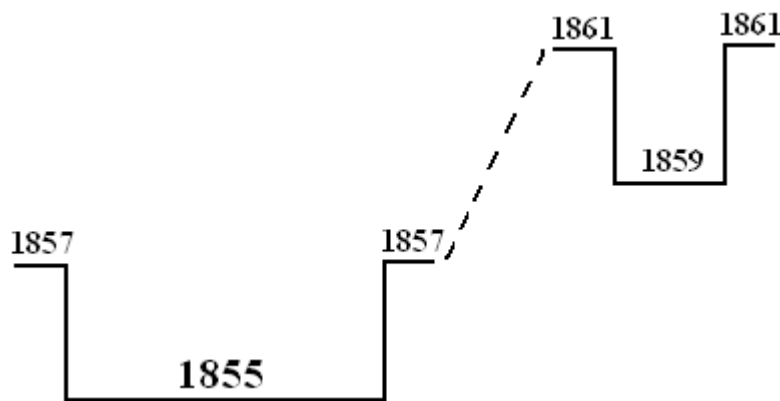
Pan: Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer (1894) er en prosalyrisk kjærlighetsroman med ulykkelig slutt. “Hvert kapittel i *Pan* er et dikt!” sa Hamsun. I likhet

med mye lyrikk er det her et følede og sansende jeg som er i sentrum i teksten. Undertittelen signaliserer at manuset har blitt funnet av noen og publisert, men bare delvis ("Af" innebærer et utvalg). Dette var en vanlig litterær konvensjon (jamfør f.eks. amerikaneren Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter*, 1850). Handlingen i *Pan* bygger antakelig på Hamsuns egen forelskelse i datteren til nessekongen Walsøe på Hamarøy i sin ungdom (nessekongene var rike handelsmenn og væiere langs kysten av Nord-Norge). Romanen er episodisk oppbygd, med stadige veksling mellom scener og gjenfortellinger. I de gjenfortellende skildringene brukes det svært få forklaringsord som "derfor", "altså", "av den grunn" og "dette førte til". Det er som om hendelsene mangler sammenheng, eller at leseren selv må lage koblingene. Kapitlene blir kortere mot slutten av romanen, med mer dagbokpreg. *Pan* har noe av en dagboks intimitet ved seg.

Romanen har en upålitelig forteller som holder viktig informasjon tilbake. Dette er spesielt tydelig i første kapittel og i epilogen. I 1857, som innledningskapitlet foregår i, skriver Thomas Glahn om sine minner og om et brev han nylig har mottatt fra Edvarda, et brev som inneholder noen fuglefjær han tidligere har gitt henne, og som fra hennes side nå er et tegn på at hun er helt ferdig med han. I innledningskapitlet er det mange forvarsler om det som skal gjenfortelles. Glahn sier at han "er vel tilfreds med alt" og at han skriver "for sin fornøyelses skyld", tilsynelatende uten tanke på å bli lest av andre. Det kan dreie seg om en slags terapeutisk skriving, men fordi han synes å skjule sannheten også for seg selv, kan skrivingen neppe ha noen helbredende effekt. Glahn klarer ikke å fremme en innsiktsskapende avstand mellom seg selv den gangen (1855) og seg selv nå (1857). Store, dramatiske hendelser bagatelliseres. "Glahn lyver ikke direkte, men han bedrar seg selv og forsøker å bedra sin leser", hevder litteraturforskeren Øystein Rottm (1986 s. 24).

Valget av en subjektiv jeg-person som forteller gir et tydelig troverdighetsproblem. Hovedpersonen er dypt personlig engasjert i sin beretning, og manipulerer med sine minner. Det forblir gjennom teksten en gjennomgående usikkerhet om hva som faktisk skjedde i 1855. Dette skyldes at Glahn både er jeg-forteller og direkte part i saken. Han er interessert i å renvaske seg selv for all skyld og framstille seg i best mulig lys. Likevel formulerer han seg ofte slik at leseren lurer på om han ønsker å bli avslørt. Teksten kan sies å bestå av frivillige og ufrivillige, indirekte og nesten direkte selvavsløringer. Avstanden i tid (2 år) kan innebære mye avstands-vurdering, glemsel og fortrenning. Uansett er det fortelleren som bestemmer hvilke episoder og hendinger som det skal fortelles om.

Tidslinje for hoveddel og epilog:



I første kapittel er det altså mange gåtefulle hint og fragmenter av minner. Menneskene var merkelige, forteller Glahn. Alt virket fremmedartet. Sommeren Glahn forteller om, løftes ut av hverdagens virkelighet: “der hendte mig noget, eller jeg drømte det” lyder det hemmelighetsfullt. Mellom de konkrete tegnene på sosial konflikt forteller Glahn om “Nordlandssommerens evige dag”. Dagene smeltet sammen i et land med sol ved midnatt. Han forteller om en irrasjonell tidsfornemmelse, eller en opphevelse av tiden, og et grenseland mellom drøm og virkelighet. Uttrykket “forresten endog” innebærer en bevisst bagatelliserer av en bestemt kvinnes rolle i hans liv. Edvardas navn er tabu, hun kalles bare “et Menneske”. Postpapiret markerer status hos den som har sendt brevet med fuglefjærene – konvolutten med krone forteller at hun har giftet seg med baronen. Fuglefjærene symboliserer kanskje selve kjærlighetskonflikten, forholdet som veksler mellom bitterhet og hengivenhet, likesom fjærene skifter fra “djevlesk” grønn til varm, solgyllen farge. Leseren spør seg hvorfor Glahn har tenkt og tenkt og kan hinte til så mange hendelser når han samtidig har glemt så mye. Og hvorfor skyte sin hund? Både i denne prologen (1. kapittel) og epilogen (siste kapittel) prøver Glahn å skjule at Edvarda hele tiden er i hans tanker. Mange av sammenhengene oppdager vi først etter å ha lest hele verket.

Edvarda er datter av den rike handelsmannen Mack på Sirilund. Mack er som en konge over “småfolket” av fiskere og bønder. Vi får gjennom romanen innsikt i noen av de sosiale relasjonene på handelsstedet, og hvor stor makt Mack har. Mack er enkemann med en ugift datter, Edvarda. Det virker som om hun har vært overlatt mye til seg selv, og har blitt selvrådig, sterk og intens. Hun kan i Glahns framstilling opptre som lunefull, bortskjemt og herskesyk. Hun er slik Glahn framstiller henne, både gåtefull, uberegnelig, stadig skiftende, ofte med heftige, brå følelser: forelskelse, hat, sjalusi, ømhet, bitterhet, beundring. Glahn tror etter det første møtet med Edvarda at hun bare er 16 år gammel, senere oppdager han at hun er 20 år og dermed i “gifteferdig” alder etter tidens konvensjoner. Men Edvarda vil selv velge sin ektemann. Hun vil både tas med storm av en drømmepriens, og samtidig velge en mann som passer til henne.

Mack har en diamantnål i skjortebrystet som tegn på sin rikdom og makt, men det er en diamant uten glans (den er ikke attråverdig i Glahns øyne). Mack har også en

lodden satyrnakke som tegn på sterke drifter. Det går kanskje an å lese mellom linjene at Mack har økonomiske problemer, og at en relativt velstående svigersønn derfor er nødvendig. Stedets doktor er en mulig kandidat. Han ses stadig i følge med Edvarda, og fungerer som lærer for henne. Han kalles bare “doktoren” (aldri med personnavn), og blir Glahns rival. Doktoren er halt, bruker stokk og har en belærende tone overfor Edvarda. Han er lærd og korrekt. Stokken som attributt virker feminint på Glahn, men sammenlignet med Glahn framstår doktoren som en elegant verdensmann, vittig og spirituell. Han har sannsynligvis en lidenskap for Edvarda, men skjuler den godt. Edvarda på sin side er ikke tiltrukket av doktoren og dette vet han. Derfor prøver han å gjøre henne til sin ved tukt og belæring. Hun er den svermeriske og ubalanserte, han den faste støtte, og dermed kan de utfylle hverandre. Han framtrer dessuten som en slags farsfigur. “Den lille mand stod der kold og fast; han hadde lagt en plan og fulgte den til det siste” forteller Glahn om doktoren.

Doktoren oppfatter Edvarda som en kvinne som vil forføres, tas, erobres. Han mener at hun trenger en mann som møter hennes nykker med ukuelig psykisk motstandskraft. Mack tar selv initiativ til å skaffe Edvarda en passende ektemann, nemlig en finsk baron som inviteres til Sirilund. Heller ikke han får noe personnavn i fortellingen, han omtales bare med adelstittelen, og også han blir Glahns rival. Edvarda har allerede avvist en rekke menn. Mack har nå hentet enda en frier til datteren, så hun får en ny “prins” å prøve seg på. Det virker som om Edvarda klarer å fordreie hodet på baronen; han blir brakt til det punkt av lidenskapelig eksaltasjon at han ber Edvarda trampe på den diamantnålen hun nekter å motta fra han. Jeger og løytnant Glahn er derimot i Mack øyne ingen verdig ektemann. Det er en sosial parallell mellom Macks diamantspenne og baronens fine skjorteknapper, og leseren får klart følelsen av at Mack vil ha en ektemann av (adelig) rang til datteren. Hvis Glahn forstår dette, og føler det som en avvisning eller nedverdiggelse fra Macks side, kan det forklare at han avviser Edvarda – heller stolt avvise enn prøve seg og lide nederlag. I så fall bøyer Glahn seg for makten og autoriteten, representert ved Mack.

Glahn er løytnant av yrke og har tatt uniformen med seg, men lever som jeger og fangstmann. Han går i en robinsonsk skinndrakt. Glahn leier en jakthytte og har i den innredet et trivelig “hi” og tilfluktssted. Hytta ligger i kanten av en skog, på grensen mellom vill natur og sivilisasjon. Glahns selvbilde er ikke basert på løytnant-statusen, men på livet som jeger, svermer og drømmer. Han føler en dyp samhørighet med naturen. Hans forhold til naturen kan kalles religiøst-panteistisk og sanselig-erotisk. Naturen har en guddommelig kraft og alt i den er hellig. Hans forhold til naturen er tydelig panteistisk: selv en liten kvist på bakken kan få han til å gråte av glede. Ifølge Øystein Rottem ble *Pan* “nærmest en bibel for de som dyrket Jugend-stilen og forsvarte en panteistisk livsanskuelse i Tyskland” (Rottem 1986 s. 14). For Glahn er naturen primært et mål i seg selv, mens den også i romanen kan framstå som middel og livgiver, estetisk kulisse, eksil, sanselig opplevelseshemmelighetsfull inspirasjonskilde. For Glahn fungerer naturen

både som stemningsutløser og som resonansbunn for hans egne følelser (Rottem 1986 s. 31). Men har Glahn egentlig først og fremst et estetisk forhold til naturen? Oppfører han seg ikke primært som et bymenneske i naturen, en urban person med håp om å fylle et tomrom, fylle det med naturopplevelser, med intense inntrykk i vill natur? “[D]et er også noe tilgjort, en kulturbestemt sentimentalitet i Glahns atferd i naturen.” (Aarsæther 1997 s. 81)

Øystein Rottem mener Glahn ikke er oppriktig i sin rolle som naturmenneske og impulsivt driftsmenneske: “[V]i må ikke la oss lure av etikettebruddene [som Glahn begår]. Vi må ikke tro at Glahn ikke vet hva han gjør. Tvert imot er han seg pinlig bevisst de brudd han begår. Glahn er sivilisasjonsmenneske, ikke en naturens sønn. Han er et reflektert menneske, ikke et instinktmenneske, samme hvor meget han geberder seg for å overbevise leseren om at hans overilete handlinger er instinktbetonte. Skinnhabitten hans er en forkledning. Provokasjonene hans er avledningsmanøvrer, maskeringskunster. Glahn er en person som oppfører seg avvikende, ikke først og fremst for å tiltrekke seg oppmerksomhet, men for å skjule seg. Et motiv som opptrer ofte hos Hamsun, er nettopp forstillingen som nødverge, som forsvar mot det blendverk tilværelsen framtrer som. Glahn er en mann som iscenesetter sitt liv. Han er ekstremt bevisst på hvordan hans oppførsel virker inn på omgivelsene. [...] Og i outsiderrollen er han en illusjonist.” (Rottem 1986 s. 26-27)

Glahns jegerhytte ligger ved kanten av en skog, et sted oppe i landskapet der han kan se ned på Sirilund-bygningene ved sjøen. Sirilund representerer samfunnet, slik at Glahn kan sies å leve i grenseland mellom naturen og samfunnet, i en mellomposisjon mellom skogen og handelsstedet, i ambivalensen mellom å være jeger og å være løytnant. Han trives utvilsomt best i skogen, og føler seg vanligvis ganske hjelpeløs og mislykket i sosiale sammenhenger. Fra å være en prektig jeger ute i skogen, blir han usikker, famlende og irritabel i de sosiale situasjonene på Sirilund. De selskapelige sammenkomstene er stadig en kilde til konflikt. Glahns tilflukt i naturen kan oppfattes som en virkelighetsflukt. Sirilund representerer det sosiale hierarkiet og maktstrukturene i samfunnet, og nessekongens datter Edvarda sin rolle synes å være å skulle drive Glahn ut av sitt lune rede, ut av naturparadiset og inn i den konvensjonelle sivilisasjonen. Samtidig er det det naturbundne ved han som fascinerer henne mest (hans “dyreblikk”; “Når du ser på henne, gjør du henne gal” har en venninne sagt om Glahn til Edvarda). I *Pan* fungerer naturen “som forklaringsprinsipp, som den endelige årsak til at menneskene må handle slik de gjør” (Rottem 1986 s. 37).

Glahn brytes mellom på den ene siden naturens trygghet, hvile og skjul, og på den andre siden sosiale regler og forpliktelser. I begynnelsen er det nærmest angst overfor alt Edvarda representerer han opplever, senere resignasjon. Hans kjærlighet til Edvarda forandrer seg med årstidenes gang. Det er om våren og i “Nordlandssommerens evige dag” at kjærligheten mellom han og henne er intens, med høsten visner den. Eros framstår som en irrasjonell naturkraft som både gir og utsletter liv. Når Glahn oppgir Edvarda, beslutter han seg også for å leve i

harmonisk ensomhet. Kapittel 20 begynner med at Glahns sår i foten er leget og har “Første dag i skogen” som en slags overskrift. Det kan bety første dag i skogen etter sykeleiet, men det er også mulig å tolke det slik at Glahn nå tar en beslutning om å vende menneskene ryggen. “Jeg hører skogene og ensomheten til” sier han om seg selv. Det primitive og vitalistiske står mot det borgerlige og sivilisatoriske. Glahn vil være jeger i naturbundet, dionysisk utfoldelse. Når alt syder i naturen, minner Glahns livssyn tydelig om et dionysisk livssyn. Brusende livskrefter, livsutfoldelse, livsfylde, overskridelse av stengslene som fornuften og det borgerlige liv representerer, er et gode i seg selv, hinsides samfunnets moralske konvensjoner. Kjærligheten følger samme syklus som årstidene, der de uimotståelige driftene bryter fram med våren.

På Glahns krutthorn er det et bilde av den gresk-romerske natur- og fruktbarhetsguden Pan. Pan er en skoggud og jegerens skytsgud. Både Pan og Glahn (ordene deres rimer) mistror menneskesamfunnet/sivilisasjonen. Glahn oppfatter seg som en person i guden Pans makt, “som en marionett i livets uforklarlige spill” (Rottem 1986 s. 41). Glahn er splittet, slik Pan også kan sies å være det (halvt menneske, halvt dyr). Pan har både menneske- og gudetrekk, han er halvt menneske og halvt dyr, og har dermed en viss likhet med hvordan Glahn oppfattes av Edvarda. Hun er opptatt av Glahns dyreblikk, og det er dessuten noe “loddent” ved Glahn: skjegget, skinndrakten, hytta som et hi. “Siden klokken ett har jeg ventet her, jeg stod ved et tre og så deg komme, du var som en gud” sier Edvarda en gang til han (kap. 23).

I antikken var Pan knyttet til fjell- og skoglandskapet Arkadia. Sammen med Pan passet nymfer, dvs. kvinnelige naturguder, dyra på beite. Panfløyten er resultat av Pans mislykkede forsøk på å få tak i nymfen Syrinx. Idet Pan var i ferd med å innhente henne, kom faren, elveguden Ladon, henne til unnsetning og skapte Syrinx om til et sivrør. I skuffelse og forbitrelse over nederlaget skar Pan seg en fløyte av dette sivrøret, og blåste klagende ut sin sorg. Pan var også innblandet i et trekantdrama om nymfen Pitys. Hun foretrakk Pan framfor rivalen Boreas, den bitre nordavinden. Vinden viste sin makt og sitt raseri ved å kaste seg over Pitys og knuse kroppen hennes mot en klippe. (Pans forhold til månegudinnen Selene har noen likhetstrekk med kapittel 26 i romanen.)

Pan skal ha hatt en merkelig glede av å skremme opp mennesker som vandret alene i skog og fjell, gjerne ved å dukke opp uventet og skrike høyt. Denne aktiviteten har gitt opphav til ord som “panikk” og “panisk redsel”. Pan er altså ikke bare en erotisk kjærlighetsgud, men en trussel som kan slå alle med en lidelsesfull “panikk”. Han symboliserer sterke drifter i mennesket, naturkrefter som er uimotståelige. Pan er også selvtilstrekkelig, selvnyttende og selvfortærende. Han elsker sitt eget indre og kan drikke av sin egen navle. Glahn på sin side vil “være alene med min glæde” (kap. 12), og i denne “ensomheten suger han næring av sitt eget følelsesliv, lik guden Pan som drikker av sin egen mave.” (Rottem 1986 s. 28) Pans kropp danner da en sirkel, som uttrykk for selvopptatthet, en selvtilstrekkelig holdning, en slags fosterstilling. Tilsvarende har Glahn mye av narsissistens

selvtilstrekkelighet. Det er i ensomhet han suger næring av sitt eget følelsesliv. (Hamsun beundret den tyske maleren Arnold Böcklin, som ofte valgte Pan, satyrer og nymfer i et arkaisk drømmelandskap som motiv.)

Edvarda forstyrrer Glahns sjelefred og bryter ned hans selvtilstrekkelighet. I en monografi om Hamsuns *Pan* skriver Rolf Vige: "I et gjensidig erotisk forhold kan hver av partene sies å være "erobrer" og "slave" i én og samme person." (1963 s. 55). Så lenge Edvarda og Glahn nylig har forelsket seg i hverandre, er de likeverdige, ved at begge er både erobrer og slave. Men Edvarda lengter etter hengivelse på en annen måte enn Glahn, som snarere føler angst for en så intens pasjon. På en båttur kaster Edvarda seg om halsen på Glahn og kysser han i alles påsyn – en offentlig kjærlighetserklæring. Glahn har i flere dager gått rundt og drømt om Edvarda, men nå blir han flau, forsøker å skjule det som skjedde og tar på seg "skylda" for det. Han markerer overfor de andre at hendelsen var en pinlig episode.

Det utvikler seg en stadig sterkere spenning eller konflikt mellom Edvardas bråmodne lidenskap og Glahns umodne forelskelse (Rolf Nyboe Nettum, gjengitt etter Rotttem 1986 s. 17). Både Edvarda og Glahn projiserer sine høyspente forventninger til kjærligheten og sitt idealbilde av en kjærlighetspartner over på den andre. Her står kvinnelig trang til hengivelse mot en manns angst for hengivelse og forpliktelser. Derfor oppstår det en smertefull kjærlighetskamp mellom dem, og de store svingningene i følelsene virker stadig mer destruktive. Glahn og Edvarda blir usikre på hverandre, på seg selv og på forholdet. Når først harmonien er brutt, er deres følelser aldri i samsvar med hverandre. Den ene er kald når den andre er varm, og omvendt. Det er flere forsøk på forsoning, men aldri fra begge samtidig. De både sårer hverandre og prøver å vekke den andres lidenskap. Begge klarer å gjøre seg iskalde overfor den andre.

Glahns følelser fungerer på en måte som har vært kalt *tristanisme* (Rotttem 1986). "Jeg elsker en kjærlighetsdrøm" sier Glahn, og sikter til drømmen om Edvarda. Han trenger Edvardas fravær som drøm, lengsel og urealiserbart håp. Det er avstanden og opplevelsen av det urealiserbare som skaper intensiteten. "Når Glahn reagerer så negativt på at Edvarda gir uttrykk for sin kjærlighet til ham i all offentlighet [...], skyldes det ikke bare hans angst for å innlede et forhold til henne, men mer enn noe annet at han er avhengig av den hemmeligholdte erotikks spesielle nytelse." (Rotttem 1986 s. 30). Ligger det i Glahns natur å være tilbeder, ikke hersker slik Edvarda ønsker? I flere episoder i romanen eksponerer han seg selv som slave, ikke erobrer og hersker. Og når varmen i forholdet forsvinner, framstiller Glahn det slik at det er han som blir avvist av henne. Han framstår som den forurettete, han er den som stiller seg undrende spørsmål om hvorfor Edvarda ikke kommer til han så ofte som tidligere. Glahn vil tydeligvis at leserne skal se på Edvarda som en kvinne som leker med følelsene hans, og til slutt avviser han. Både Edvarda og Glahn er dessuten svært sjalu. Edvarda sverger i sinne at hun vil gifte seg med baronen, og det gjør hun til slutt, etter at Glahn har reist.

Tristanismen som betegnelse stammer fra middelalder-fortellingen om Tristan og Isolde, og har blitt beskrevet av den sveitsiske forskeren Denis de Rougemont i boka *Kjærligheten og den vestlige verden* (1939, revidert utgave 1972; på svensk med tittelen *Kärleken och Västerlandet* i 1963). Tristan og Isoldes kjærlighet er sterkest når den er umulig. Alt som utgjør et hinder i vegen for deres kjærlighet, garanterer og befester kjærligheten i deres hjerter. Kjærlighetens vesen er paradoksal: Lidenskapens flamme tennes av avstanden mellom de elskende, samtidig som de elskendes mål er å oppheve denne avstanden. I det øyeblikket målet er nådd, slukker flammen, for den kan bare holdes tent så lenge den nærer seg på avstanden. Her er derfor ikke kjærligheten realisert som et forhold i egentlig forstand, men som en indre, ensom tilstand. Den intense og ensomme drømmen er viktigere enn den realiserte, sosiale kjærligheten. De to elskende har behov for hverandre for å brenne, men ikke for hverandre slik de er. Det de behøver er ikke hverandres nærvær, men hverandres fravær. Det er den tapte eller ufullbyrdete kjærligheten som er den ekte, sanne, virkelige kjærligheten. Mann og kvinne ser suverent bort fra alle praktiske hindringer som hopper seg opp på deres vei. Forventningene om lykken er så store at den virkelige realiseringen alltid forblir en blekere kopi. Kjærligheten mellom Tristan og Isolde kan i fortellingen forherliges i det endeløse når de to elskende møter den absolutte hindringen: døden. I middelalderen var tristanismen også koblet til forestillinger om den rene kvinne, som skal forbli ren, uplettet av seksualitet, barnefødsler og annen jordiskhet.

Edvarda ligner imidlertid ikke Isolde. Edvarda har behov for nærværet, for henne er det ikke nok med lidenskapelige drømmerier. Glahn derimot, ligner Tristan. Edvarda vil ha Glahn, mens Glahn bare vil ha den stemningen hans forelskelse i henne setter han i. Han trenger avstanden, drømmen, lengselen, alt det urealiserbare. Glahn elsker kjærlighetsdrømmen framfor kjærlighetens objekt. Han elsker følelsene sine mer enn objektet for følelsene. Han kretser narsissistisk om kjærligheten slik Iselin kysser sin egen munn i speilet etter sin første natt med Dundas (jamfør at Narcissus drukner seg mens han ser forelsket på sitt eget speilbilde i vannet). Kanskje er Glahn heller ikke i stand til å ha noe erotisk forhold til en kvinne som står over han i rang. Edvardas lidenskap virker dermed skremmende. Edvarda som datter av nessekongen er den som må ta initiativ overfor en av lavere "byrd". Han er mannen og skulle egentlig tatt initiativet, men er sosialt underlegen. Det utspiller seg både en stands- og kjønnskonflikt. Alle forhold Glahn har til kvinner utvikler seg i erotisk retning, men forholdet til Edvarda er på en paradoksal måte både det minst og det mest erotiske (ikke seksuelle).

Glahn er lykkelig når han dagdrømmer, nattdrømmer og hengir seg til fantasi-opplevelser. Han er i stand til å oppleve ekstatiske tilstander, der subjektets enhet er oppløst. Han er en av Hamsuns outsiders, vandrere, bløffmakere, samfunnets løse eksistenser, fantaster og skrønemakere. Hva som er hans "egentlige" jeg er umulig å si, men han synes å føle en besk triumf ved å skape forvirring, usikkerhet, sabotere det sosiale spill og oppføre seg avvikende og underlig. På en båtutflukt

kaster han Edvardas sko på sjøen. Edvarda forteller etterpå til folk at Glahn har belønnet ror-karen som reddet skoen. Slik gjør hun drømmen om “prinsen” levende, med en mann som ikke oppfyller forventningene og hennes ønsker og krav.

Ved en anledning spytter Glahn baronen i øret. Dette kan tolkes som en innskytelse som oppstår av et akutt indre behov for selvhevdelse. Når han spytter i øret, hermer han først en vanlig sosial gest, det å hviske en person noe i øret, som kan sies å være et sinnbilde på den innviede deltakelse i det sosiale fellesskap (Aarsæther 1997). Deretter håner han baronen, en av samfunnets øverste representanter i historien. Et spytt kan forstås både som et tegn på forakt og som en utfordring (som til duell). Baronen er adelig, Glahn er militær og de er rivaler. Men Glahn trekker seg unna – han gjennomfører det sosiale spillet bare halvveis, som vanlig. Likevel har han fått markert sitt behov for stolthet og selvhevdelse, og gitt uttrykk for sin evne til å trosse og lide under den pinefulle kjærligheten. Kjærligheten gjør han “gal”. I *Pan* “underlegges begge former for kjærlighet, både den ømme og den sanselige, den svermeriske og den seksuelle, den “siviliserte” og den “naturlige”, det overordnede forklaringsprinsipp: eros som uimotståelig og uforklarlig fatalitet, som en uforklarlig makt som det er umulig å kjempe mot.” (Rottem 1986 s. 40)

Da Glahn har overbevist seg selv om at Edvarda heller vil ha den haltende doktoren, skyter han seg selv i foten. Dette kan oppfattes som en barnslig trass for å straffe Edvarda, for gi henne skyldfølelse fordi hun nærmest har egget han til det, eller som uttrykk for ren emosjonell desperasjon: selvskading. Det foregår en psykisk krig mellom de to. Glahn prøver etter hvert doktorens metode, tuktmetoden. “Det faldt meg inn at at jeg kanskje var kommet henne nærmere nettopp ved at vise henne likegyldighet og spotte henne.” Den største hånen han gjennomfører er å skyte hunden sin. Denne hunden er han svært knyttet til, og hunden fungerer som et symbol på Glahn natursyn. Hunden er oppkalt etter fabeldikteren Æsop, en mann som i kunsten ofte framstilles mens han snakker med dyrene. Æsop representerer folkedypets visdom, og Glahn søker etter en visdom er dypere enn den rasjonelle.

Edvarda ber om å få Æsop, og Glahn tror hun vil pine hunden hvis hun eier den, slik hun har pint han selv. Glahn vil ikke at hans gode jakthund skal ende opp som en skjødehund for en legefrue eller baronesse, så han dreper den og får fraktet den døde hunden til henne. Hunden er et alter ego, den representerer (en del av) Glahns egen person. Drapet på Æsop innebærer dermed at Glahn dreper en del av seg selv. Hundens død fungerer også som et forvarsel om Glahns egen reelle død (“Som herren, så hans hund”). Glahn selv foretrekker døden framfor en skjødehundtilværelse, som det måtte bli med Edvarda som følge av forskjell i stand. Han trer inn i en rolle som urettferdig behandlet og lidende offer: “Glahns opptreden som sveket elsker er så overtydelig at leseren griper seg i å tenke: dette er en rolle som han har bestemt seg for å gå inn i. Dette er et bilde han vil at andre skal få av ham, og av situasjonen.” (Aarsæther 1997 s. 30)

Som forteller er det enkelt for Glahn å sverte Edvarda. Han framstiller henne som gåtefull og med uforklarlige reaksjoner. Hun kan stivne til i krenket stolthet eller reagere spontant og i blinde. Leseren skjønner at hun er en kvinne som stolt ydmyker seg overfor den hun elsker, men at hun samtidig føler ydmykelser ekstra sterkt – derfor blir det dobbelt smertefullt når hun avvises. Ut fra sin sosiale posisjon trer hun inn i rollen som den som skal ta initiativ – til at mannen kan ta initiativ ... Hun må drive et spill: erobre sin mann indirekte, ved å utfordre han til å erobre henne. For Edvarda velger selv hvem hun vil ha, Mack kan bare komme med kandidater, og Glahn er ikke engang på kandidatlista. Han er ikke “verdigg” Macks datter. Minstekravet må være at han opptrer sosialt uklanderlig, men nettopp fordi han anstrenger seg krampaktig for å være sosialt korrekt, bringes han ut av balanse av bagateller. Da uttrykker Edvarda sin ringeakt. En gang sier hun at Glahn passer bedre sammen med tjenestefolket enn blant herskapet. Samtidig spiller hun ut en dobbelthet idet hun overfor andre gjester snakker beundrende om han, og med forelsket blick. Glahn sliter både med sin mindreverdighetsfølelse og sin forvirring. Edvarda forblir en gåte for han. Første gang Glahn ser Edvarda, bærer hun slør, et symbol for det dunkle. Hun virker disharmonisk (tydeliggjort ved en disharmonisk klesdrakt) og lunefull, og Glahn vektlegger disse to egenskapene i sin fortelling.

Mack er enkemann og har tatt smedens kone Eva som elskerinne. Eva er tiltrukket av Glahn, og de innleder et seksuelt forhold. Eva fungerer som erstatning når forholdet til Edvarda rakner. Hun er alt det Edvarda ikke er: alltid ukomplisert, varm, tålmodig og stillferdig. Edvarda blir derimot mer og mer utspekulert. Alle bokstavene i Evas navn er til stede i Edvardas navn, og dette kan tolkes som at Edvarda rommer alt Eva rommer, men også mer. Navnet Edvarda er “kongelig” og kan kanskje også ses på som en forvansket utgave av Eva. Navnet Eva betyr “liv”, “livgivende”, og er et kort, enkelt navn som gir assosiasjoner til urkvinnen. Eva er det ur-kvinnelige og gir Glahn en oppnåelig kjærlighet, i motsetning til Edvardas uoppnåelige. Evas kjærlighet til Glahn virker ekte og harmonisk. Steinen utenfor Glahns hytte blir et symbol på Evas eros: fast og urokkelig. En kvinnelig elev på videregående skole skrev i 1996 i en analyse av *Pan*: “Jeg synes at Eva er den kvinnelige helten i *Pan* – alltid trofast mot sine følelser og den hun elsker.” Eva kan oppfattes som inkarnasjonen av den uforløste hengivenheten i Edvardas vesen.

Det er minst tre trekantforhold i romanen, og Glahn inngår i dem alle (Glahn-Edvarda-doktoren, Glahn-Eva-Mack, Glahn-Eva-Edvarda). Alle mennene som forholder seg til Glahn er i større eller mindre grad rivaler. I en av “mytene” i romanen fortelles det at Diderik står sjalu bak et tre, mens Iselin løper til en jeger i skogen. Hvorfor dukker Diderik opp i Glahns drøm? Hvorfor spør Glahn Henriette om hun har en kjæreste? Er det fordi Glahn oppsøker trekantforbindelser? Det kan være at han får en slags frihet i et trekantforhold, fordi han kan utfolde seg erotisk uten å måtte gå inn i noe forpliktende forhold (Aarsæther 1997). Eller vil han konkurrere med den andre elskerinnen, fordi det gir lyst å beseire både en kvinne og en

mann? (Iselin m.fl. opptrer som virkelige personer i Hamsuns skuespill *Munken Vendt*, 1902.)

Glahn trøster seg med Eva, samtidig som hun er et ledd i maktkampen overfor både Mack og Edvarda. Når Mack oppdager at Eva også har blitt Glahns elskerinne, blir han sjalu og rasende. Det er derfor Mack tenner på Glahns hytte i skogkanten og for å straffe Eva setter henne til tungt fysisk arbeid. Hun framstår som en kvinne i en slaveposisjon: sosialt, økonomisk og seksuelt for Mack. Han manipulerer og får Glahn til å ta livet av Eva. Noen oppfatter teksten slik at Eva dør ved en tilfeldighet, som resultat av et uheldig sammenreff. Andre mener Glahn har mer skyld enn som så: “Når han avfyrrer sitt mineskudd, vet han at det kan koste Eva livet, men det er av større verdi for ham å seire over Mack.” (Sjåvik 1991 s. 281) Macks veivalg forbi smedens hytte sammen med Glahn kan forstås som et behov for å markere revir. Kanskje har Mack i utgangspunktet tenkt å vise Glahn at han går inn til Eva, idet de to sammen går forbi smedens hus. På den måten kan han demonstrere sin kontroll over den kvinnelige seksualiteten i området og sin eiendomsrett til kanskje den mest erotiske kvinnen. Glahn hevder seg (eller hevner seg) med våpen Mack ikke kan gjengjelde med: ungdom og vitalitet. Han viser at Mack ikke kontrollerer Evas følelser. Men gjør Glahn og Mack like kynisk bruk av Eva i et spill om makt? Er det derfor de etter Evas død så å si blir enige om at ingen av dem er skyld i noe?

Glahns lovtale over Eva etter hennes død lyder som en gjenklang av Edvardas ord om at “nogen gir lite” osv.: “Du gav alt, alt gav du, ...”. Edvardas eros har vært lunefull og ustabil, bundet opp av sosial-økonomisk prestisje. Evas eros er preget av underkastelse, trofasthet, kravløshet. Men begge kvinnene er i bunn og grunn statiske. I Hamsuns forfatterskap er det “ingen utviklingsmuligheter for kvinnene” har den danske Hamsun-eksperten Karen Riishede hevdet (i *Aftenposten* 9. juli 1995). Kvinnene kan ikke bryte ut av sine roller, og heller ikke legge ut på vandring og flykte slik mennene kan. De kan bare føye seg etter skjebnen og sin egen “natur”. Den sterke og selvsikre Edvarda vil ikke være et objekt, men ender opp i et kjærlighetsløst ekteskap med en mann hun velger på grunn av farens press, økonomisk trygghet og sosial status.

Glahn har brutt med Edvarda og prøver å frigjøre seg psykisk fra båndene til henne. De tre jernnettene kan oppfattes som “en poetisk omskrivning for Glahns indre kamp for å frigjøre seg fra bindingene til Edvarda, en kamp som først føres til ende den siste natten” (Rottem 1986 s. 41). Jernnettene er de første frostnettene om høsten, vanligvis i slutten av august, da frosten truer det modne kornet. Det er en kriseaktig overgang fra sommer til høst. Disse nettene inngår for Glahn i et rituale som minner sterkt om det som antropologer kaller en “rite de passage”, en psykisk prosess der en person gjennomgår en forvandling og kommer ut på den andre siden av ritualet som et annet menneske. Glahns skåltaler om jernnettene er hyllester til naturen, livet og Gud. For Glahn er trolig disse begrepene synonyme, som en treenighet. Alt i naturen synes for Glahn å være fylt av hemmelig mening. Han

lytter til allnaturen (baronen derimot, et instrumentelt forhold til naturen, og Glahn spytter på han). I jernnettene hyller han også livets nådeløse gru og villskap: villkatten på sprang mot spurven i mørket. Nettene har et uvirkelig preg. Glahn er likevel ikke helt harmonisk. Under en av talene reiser han seg opp og lytter om noen har hørt han. Det er som om hans refleksjoner skaper en indre uro og som han er redd for å bli overhørt, iakttatt og “avslørt”. Han kommer aldri til å bli “seg selv” igjen.

Romanens epilog ble skrevet før resten av romanen, og publisert i tidsskriftet *Samtiden* (“Glahns Død” ble publisert som novelle der i 1893; teksten i romanen er litt annerledes). Handlingen foregår i jungelen i India, der Glahn driver jakt sammen med en annen mann. Det er en jaktkamerat av Glahn som fører pennen. India kan oppfattes som drømmens og eventyrets land for et vestlig menneske, men nå er Glahn “en selvopptatt, kynisk, følelseskald mann” (Rottem 1986 s. 24). Han er ribbet for alle illusjoner og med en sterk drift mot undergang. Han har forsterket og rendyrket karaktertrekk som bare var en liten del av hans personlighet i Nordlandsperioden. Han skakes i sitt innerste da han får et kjærlighets- og frierbrev fra Edvarda. Hennes brev viser både fortvilelse (hun er ulykkelig gift med baronen) og hennes psykiske styrke (hun er sterk nok til å ydmyke seg overfor den mannen som hun egentlig elsker). Hun frir til Glahn fra sin posisjon som gift kvinne. Han reagerer med en slags desperat, makaber ironi: Han kler seg i bryllupsklær, synger bryllupsalmer og provoserer jaktkameraten til å skyte seg midt i “bryllups-seremonien” (Aarsæther 1997). Han forbereder og gjennomfører sin egen død. Glahn går inn for å provosere sin jaktkamerat mest mulig. Han framkaller jaktkameratens hat, ved å vekke hans sjalusi, og iscenesetter slik sitt eget dødsfall.

Også i India oppstår det et trekantforhold: Glahn stjeler kameratens kjæreste og dette virker som en bevisst provokasjon (selv om Glahn drikker mye og derfor framstår som ute av kontroll). Glahn overstråler jaktkameraten på alle områder, og kameraten gir Glahn motvillig, tennerskjærende med ros. Kameraten blir fascinert av sin overlegne rival og rasende. Han aner kanskje det spillet Glahn driver. Jaktkameraten kan tolkes som å være Glahns annet jeg, hans alter ego, og jaktkameratens vurderinger kan dermed tolkes som en slags selvrefleksjon fra Glahns side. I så fall kan den forakten jaktkameraten uttrykker overfor Glahn, oppfattes som uttrykk for Glahns selvforakt. Glahn er ingen helt. Det har vært hevdet at fortelleren i *Pan* “utleverer” Glahn som en “person med svekket kjærlighetsevne og selvspeilende naturbetragtning mer enn han heroiserer ham som jeger og elsker” (Rottem 1986 s. 43).

Også jaktkameraten, som er jeg-fortelleren i epilogen, rammes av mangel på troverdighet. Framstiller han Glahn i et dårligere lys enn han fortjener? Det er ingen tvil om at jaktkameraten er sjalu på Glahn, både for hans kvinnetekke og for hans treffsikkerhet med gevær. Litteraturforskeren Alfred Turco har hevdet at epilogen kan være skrevet av Glahn som en strategi, og at han bare har trukket seg tilbake til India for å forsvinne i sosial forstand (i artikkelen “Knut Hamsun’s *Pan* and the

Riddle of ‘Glahn’s Death’ ”, 1980). Så skriver Glahn ned beretningen om sin fiktive død og bryter dermed en gang for alle med Edvarda. Noen forskere tror altså at Glahn “har villet få det siste ordet i en langtrukken kjærestekrangel med Edvarda, at han har villet kvitte seg med minnet om henne, og at han av disse og andre grunner har villet gjøre et forsvinningsnummer i India. I henhold til denne lese måten har Glahn derfor selv skrevet ned beretningen om sin fingerte død og sendt den til avisene” (Sjåvik 1991 s. 277).

En inspirasjonskilde for romanen kan ha vært russeren Fjodor Dostojevskijs jegfortelling “Skriftemålet” (1876; “Krotkaja” på russisk). Her avslører en forteller sin skyld i en dødsulykke gjennom å referere begivenhetene som ledet opp til katastrofen, i form av et monomant, psykologisk selvforsvar. Hovedpersonen er en pantelåner i St. Petersburg, og hans kone har nettopp kastet seg ut av vinduet. Hennes lik ligger på bordet foran fortelleren mens han kommer med sine forklaringer om hva som har skjedd. “Skriftemålet” ble oversatt til norsk i 1893, og Hamsun omtalte fortellingen med stor beundring i 1903. Hamsun slapp selv ikke helt tak i Edvarda. I dobbeltromanen *Benoni og Rosa* (1908) får vi høre at baronen er død (ved selvmord), og at Edvarda prøver å innlede et forhold til den rike oppkomlingen Benoni. Handlingen er lagt til Sirilund i første halvdel av 1870-årene.

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>