

Den humoristiske Hamsun

– komikk i «Paa tourné» og Sult

Sunniva Elise Husby Høyning



Masteroppgave ved allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2018

Den humoristiske Hamsun

– komikk i «Paa tournée» og *Sult*

Sunniva Elise Husby Høyning

© Sunniva Elise Husby Høyning

2018

Den humoristiske Hamsun – komikk i «Paa tourné» og *Sult*

Sunniva Elise Husby Høyning

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker humorens funksjon i Knut Hamsuns prosa. Flere Hamsunforskere har tidligere påpekt at Hamsun er humoristisk, men få har undersøkt humoren systematisk. Jeg ønsker dermed å synliggjøre det jeg mener er ufortjent oversette egenskaper ved Hamsuns diktning.

I kapittel to analyserer jeg bruken av ironi i novellen «Paa tourné». Analysen viser hvordan det komiske er nært relatert til ironien. Novellen skildrer en kollisjon mellom illusjon og virkelighet, løgn og sannhet. I sammenstøtet oppstår to kontrasterende meninger, som danner grunnlaget for det komiske. Jeg argumenterer for at det humoristiske formidler en grunnopplevelse av Hamsuns syn på dikterens rolle, og hva litteratur burde være.

I kapittel tre presenterer jeg den franske teoretikeren Henri Bergson. Hans studie av det komiske tar utgangspunkt i forholdet mellom individet og samfunnet.

Hovedpoenget er at det komiske oppstår når en person handler mekanisk der han burde handlet mer smidig. Hvis vi mister kontakten med den opplevde tiden vil vår nærhet til verden reduseres. Vi blir distré og mindre bevisst oss selv. Samtidig fremstår kroppens bevegelser ukontrollerte og automatiserte. Vårt handlingsmønster blir repetitivt, og bryter således med forestillingen om livet som en kontinuerlig strøm av hendelser.

Kapittel fire, oppgavens hoveddel, er en analyse av humoren i *Sult*. Ved bruk av Sigmund Freuds teorier om jegets personlighet undersøker jeg hvordan det komiske kan knyttes til samspillet mellom jegets ulike deler. Humoren forløses når motsigelser i jeget forenes, og skaper konflikter i *Sult*-heltens indre. I analysen argumenterer jeg for at *Sult* bidrar til Hamsuns prosjekt om å formidle en erfaring hos forfatteren som eksperimenterer med å utforske det moderne sjelelivet. Et prosjekt som nærmest driver *Sult*-helten til vanvidd. Løgn og illusjoner gjør *Sult*-helten kreativt skapende, men han evner ikke å skape litteratur ut av det.

Ved å omskape lidelse til latter utfordrer Hamsun leserens forståelse av hva vi kan le av. Jeg argumenterer for at humorens funksjon er å formidle Hamsuns forestilling om forholdet mellom dikteren og litteraturen, men også hvordan vi leser. For kan vi i det hele tatt le av en mann som sulter? Hamsun ville få sine helter til å le der hvor andre finner det fornuftig å gråte, således vil også leseren kunne le der hvor man trodde man ville gråte.

Forord

Takk til Christian Refsum for inspirerende og motiverende veiledning. Gjennom hele arbeidet med dette prosjektet har han utfordret min egen tenkning, og stilt spørsmålene som har hjulpet meg til å løfte blikket. Tusen Takk.

Takk til mamma for uvurderlig hjelp med korrekturarbeid. Takk Christoffer for din imponerende tålmodighet, og for at du hele tiden har holdt ut og støttet meg.

Ved De, hvad en stor Digter er? Jo, en stor Digter er et Menneske, som ikke skammer sig, som virkelig ikke blues over sin egen Humbuggschäft.

– Knut Hamsun, *Mysterier*

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	2
2	På turné i illusjonens landskap	8
2.1	«Paa tourné»	10
2.2	Spilletts stadige feilskjær.....	14
2.3	Mot enhver fornuft.....	19
3	Hva er humor? Henri Bergson og komediens teknikker	24
3.1	Mekanikk er komikk.....	25
3.2	Humoren som sosialt fenomen.....	28
4	Sultens komikk.....	32
4.1	Lystprinsippet vs. realitetsprinsippet	33
4.1.1	Agent J. A. Happolati, og de herlige løgner	35
4.1.2	Narsissismens forestilte triumf	38
4.2	Språklige distraksjoner, og det merkelige ordet «Kuboa»	43
4.2.1	Språklige lykketreff, og en dikter på avveie	45
4.3	Sigmund Freud, og det gåtefulle jeget under lupen	51
4.3.1	Møte mellom over-idealet og det primitive.....	54
4.3.2	En dobbel bevissthet	55
4.3.3	Selvfordobling: Filosof eller gal?	61
4.3.4	Den påfallende fysiske gestikulering.....	67
4.3.5	Uvitenhetslatteren.....	74
5	Den humoristiske Hamsun.....	78
5.1	De uforenelige motsetninger: dikteren som ikke kunne dikte	78
5.2	Med øynene festet på stjernene.....	82
	Litteratur.....	88

1 Innledning

Jeg ler når jeg leser *Sult*. Men hva vil det si å lese Knut Hamsun humoristisk? Hamsun var en humoristisk forfatter, og jeg er ikke alene om å si at han er morsom å lese. Likevel, stiller jeg spørsmålet har humoren noen større verdi utenom selve underholdningsøyeblikket? Hva kan den si oss om Hamsuns prosa, om den i det hele tatt sier noe?

Av de ulike perspektiveringer som har behandlet Hamsuns forfatterskap utgjør humoren en marginal del. Peter Sjølyst-Jackson har blant annet behandlet latteren i *Pan* og *Victoria*, og Rolf N. Nettum påpeker stadig humorens nærvær i sin avhandling *Konflikt og visjon*. Likevel har en systematisk undersøkning av akkurat *hva* humoren hos Hamsun består av mer eller mindre uteblitt. Ståle Dingstad har undersøkt Hamsuns litterære strategier, og inkluderer humoren sammen med realisme og kynisme. Samtidig antyder Dingstad at ekskluderingen av det humoristiske trolig skyldes den komiske tradisjonens lave status innenfor akademia. I tillegg ligger nok en del av problemet i det å skulle forklare en vits. For er det i det hele tatt mulig å forklare hvorfor noe er morsom uten at humoren forsvinner? Risikoen med på forklare humor skyldes at latteren eksisterer i det øyeblikkelige. Etertanken vil derfor bryte ned den komiske effekten. Samtidig er det også alltid en viss fare for selv å ende opp som en vits.

Atle Kittang har i forbindelse med Hamsuns forfatterskap fremmet tanken om at fantasi og fiksjon *også* kan gi kunnskap som ikke kan nås på andre måter. Men hvilken kunnskap kan nås gjennom illusjonen? Med dette spørsmålet som et utgangspunkt vil jeg utforske den humoristiske Hamsun. Denne oppgaven består i å undersøke hvordan humoren først og fremst kommer til uttrykk i *Sult*, og hvilken innsikt den kan gi i Hamsuns prosa.

Jeg starter oppgaven med å lese en av Hamsuns rene underholdningsnoveller, «Paa tournè», som et anslag til det komiske. Hamsun publiserte i alt tre novellesamlinger, *Siesta*, *Kratskog* og *Stridende liv*. Disse ble utgitt i tidsrommet 1897-1905, og novellen «Paa tournè» er en del av samlingen *Kratskog. Historier og Skitser* fra 1903. Det foreligger også en tidligere versjon av novellen. Denne stod på trykk i *Dagbladet* så tidlig som i 1886. Selv om utgangspunktet for de to tekstene er det samme, er det ikke særlig større likheter mellom de to. Versjonen fra 1886 er av mer selvbiografisk karakter, hvor alder, navn, og litterære meritter er identiske med forfatteren Knut Hamsun. I 1903-versjonen er de selvbiografiske elementene forsøkt fjernet. Verken navn eller alder på hovedpersonen nevnes. Det som imidlertid er bevart er humoren og ironien som finnes i begge versjonene. Da den første

versjonen fremstår mer som en skisse, har jeg valgt å ta utgangspunkt i versjonen fra 1903. Novellen fra 1903 er en ferdig, gjennomarbeidet tekst, som også er større med tanke på omfang av publikasjoner. Det er også den andre versjonen som har ligget til grunn for forskningsmateriale.¹

«Paa tourné» inneholder en tydelig ironi, som ved flere anledninger går over til det komiske. For å få en bedre forståelse for Hamsuns humor finner jeg det relevant å undersøke hvordan de komiske elementene anvendes i en tekst som er ment for å underholde. Som det vil komme frem i analysen finner jeg en sterk forbindelse mellom hovedpersonen forhold til seg selv og humoren. Det komiske bygger i stor grad på hovedpersonens insistering på å forfølge eget prosjekt til tross for at dette fremstår som håpløst. Jeg har derfor valgt å fokusere på hvordan humoren kommer til uttrykk gjennom jeget. Forbindelsen mellom ironi og humor blir synlig gjennom motsetningen mellom tekstens sannhet og hovedpersonens sannhet. Grensene mellom løgn og sannhet viskes i stor grad ut, og lar leseren sitt igjen med spørsmålet om hva som er forestilt og hva som er virkelig. I krysningspunktet mellom illusjon og virkelighet vil jeg hevde at det komiske forløses både gjennom tekstens tvetydighet, og jegets ambivalens.

Jeg støtter min lesning tidvis til Åsmund Hennigs doktoravhandling fra 2003, der han undersøker ni av Hamsuns noveller, deriblant «Paa tourné». Hennigs tilnærming er forankret i ironien. Hvordan denne rammer hovedpersonen, og kompliserer lesningen av novellen. Min analyse drøfter hvordan humoren bidrar til å formidle novellens tematisering av dikterens rolle, og hva litteratur burde være.

Deretter følger en utgreiing av det teoretiske rammeverket for oppgaven. Her var *Latteren* fra 1900, av Henri Bergson et naturlig valg.² *Latteren* er et innflytelsesrikt bidrag til forståelsen av komikk og humor-teoriens utvikling i det 20-århundre. Humoren hos Hamsun har vist seg å ha en tett forbindelse til jegets forhold til seg selv og til samfunnet. Bergson forholder seg til latteren som et sosialt fenomen, og vil derfor kunne bidra til å forklare hva som er humoristisk hos Hamsun, og hvorfor. Fra et poetisk og samfunnsrettet perspektiv sirkler Bergson inn komikkens særegenheter, og metodene for å fremstille det komiske i litteraturen.

¹ Se blant annet *Hamsuns strategier*, 2003, av Ståle Dingstad, og Åsmund Hennigs doktoravhandling *Knut Hamsuns noveller – ni analyser*, 2003.

² Originaltittel på verket er *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, og ble først utgitt som tre tidsskriftsartikler i tidsrommet 1.februar-1.mars 1899. Artikkene ble deretter samlet, og så publisert under ett i 1900.

Det komiske hos Bergson må i stor grad forstås i sammenheng med hans forestilling om tiden. Bergson så på den umiddelbare tiden som en kontinuerlig enveis flytende strøm av hendelser, hvor repetisjon forhindrer utvikling. Hovedpoenget i *Latteren* er at når mekanikken filtrer seg inn i det levende vil ikke mennesket lenger oppføre seg «som det skal», og man vil bli komisk. Mekaniseringen skyldes et brudd mellom individet og den opplevde tiden. Individet vil således bli distré, den menneskelige fleksibiliteten reduseres, og språk og kroppens bevegelser vil fremstå automatisert og ukontrollert. *Latteren* forutsetter den dobbelte tilstedeværelsen av liv og mekanikk. Visst mennesket var en robot ville vi ikke vært komiske, ei heller om vi var helt «levende». Derav er det altså i kollisjonen mellom to uforenelige motsetninger det komiske oppstår.

En annen årsak til at jeg fant Bergson relevant for min studie var at perioden han virket og arbeidet i var samtidig med Hamsun. Begge befant de seg i skillet mellom 1800- og 1900-tallet. Dette var et årtusenskifte som også innebar en endring i forholdet mellom mennesket og verden, som for litteraturen betydde en ny måte å skildre individet. Hamsun tok til ordet for diktingens synliggjøring av det moderne menneskets sjeleliv. *Sult* er den navnløse dikterens kamp for å overleve i Kristiania, og gjennom ham formidles også en urbanitetserfaring:

Vognrammel og Stemmer fylgte Luften, et uhyre Morgenkor blandet sig med Fotgjængerne Skridt og Smældene fra Kuskenes Svøper (...) Jeg gav mig til at iagttatte de Mennesker jeg møtte og gik forbi, læste Plakaterne paa Vægeene, mottok Indtryk fra et Blik slængt til mig fra en forbifarende Sporvogn. (Hamsun 1934: 9-10)³

Vognrammel, plakater på veggene og forbifarende sporvogner er elementer som tilhører den moderne byen. Det nye bybildet endret på mange måter individets forhold til omverden, og til seg selv. Livet i byene virket utløsende for angst, og satte nervelivet i høyspenn.

«Fremmedgjøringen (...) er et vesenttrekk ved den moderne livsfølelsen – opplevelsen av å være fremmed for seg selv og en fremmed i verden» (Rottem 2002: 57). Dette er tilfelle hva gjelder *Sult*-heltens⁴ opplevelse av Kristiania. Erfaringen av en eksistensiell utilfredshet beveger *Sult*-helten inn i en illusorisk virkelighet, hvor han ikke lenger har et konkret feste i verden. Slik mister han også kontakten med en opplevde tiden. Hendelsene i byen blir ikke til annet enn tomme erfaringsøyeblikk. Tilværelsen blir repeterende og uten utvikling.

³ Der intet annet er markert vil alle sitater fra *Sult* heretter kun bli henvist til med sidetall. Se fullstendig kildehenvisning i litteraturlisten.

⁴ Det navnløse hovedpersonen i *Sult* omtales ofte som *Sult*-helten. Jeg kommer også til å benytte meg av denne benevnelsen, samtidig som jeg vil bruke «hovedpersonen i *Sult*» for variasjons skyld.

Kultursosiolog Georg Simmel har blant annet beskrevet det psykologiske grunnlaget for den typiske storbyindividualiteten som *nervelivets intensivering* (1984: 88). I dette ligger det en forståelse av storbyens konstante inntryksstrøm som betingelsesskapende for individets reaksjon på og erfaring av storbylivet. Forestillingen om den karakterfaste og enhetlige borgeren opphører, og jakten etter sin tapte identitet er typisk for modernitetens mennesker (Rottem 2002: 52). Simmel og Hamsun delte delvis den samme ambivalens hva gjaldt individualisme og det moderne samfunnet. På den ene siden en positiv holdning til det moderne prosjektets betingelser for mennesket som del av et samfunn, men samtidig en skepsis mot modernitetens trussel mot individet som et fritt vesen (Rottem 2002: 53).

I *Fiktionens vidunderkraft* siterer Peter Kierkegaard fra et brev Hamsun skrev om *Sult*-helten: «Den mand, som sulter i denne bog, er jo ingen type; han er et individ, sammensat af nervøsitet, af absurde bagateller. Han er ingen 'karakter'» (1991: 11). Kierkegaard påpeker hvordan motsetningene mellom individ og karakter representerer to ulike måter å forstå mennesket på, og derfor også to ulike epoker for litteraturen. Slik blir *Sult* en av de første moderne romaner i norsk litteratur. Mennesket ble først og fremst ansett for å være innfelt i det sosiale, der arv og miljø hadde en avgjørende rolle. På motsatt side stod Hamsun og ville beskrive det frie og uavhengige individet (Kierkegaard 1991: 11-12). Den nye menneskeskildringen frigjør mennesket fra samfunnets krav, tvang og normer. Det er *dette* mennesket som kommer i konflikt med samfunnet, og som derav rommer et potensiale for komikk. Bergson forstår latteren som adferdskorrigerende – en slags kollektiv irettesettelse av individet. Det er jeget forstått i interaksjon med andre, og som en del av et samfunn, som danner bakteppe for Bergsons forestilling om det komiske. Det er derfor vanskelig å forstå Bergson utenfor samfunnet som kontekst. Samtidig kan vi heller ikke gå ut i fra at latterens funksjon alltid knytter seg til en irettesettelse.

Opgavens hoveddel er analysen av *Sult*,⁵ fra et perspektiv som skal løfte frem det humoristiske. Her har jeg også valgt å belyse deler av Hamsuns «programskrifter»: artikkelen «Fra det ubevidste sjæleliv» fra 1890, og foredraget «Psykologisk Literatur» fra 1891. Jeg er av den oppfattelse at en forståelse for Hamsuns eget syn på sitt litterære prosjekt, vil bidra til å gi en innsikt i humorens funksjon. I *Sult* ligger potensialet for en humoristisk forløsning i hovedpersonens forhold til seg selv og omverden. I tillegg er humoren med på løfte frem en

⁵ Jeg har valgt å benytte meg av den Samlede Verker-utgaven av *Sult* fra 1934. Årsaken til dette er at de mer blasfemiske tekstpassasjene fra førsteutgaven, som Hamsun selv i ettertid redigerte bort, ikke har større betydning for min undersøkelse. Versjonen fra 1934 er også den siste Hamsun selv redigerte, og det er denne versjonen som ved senere utgivelser det normalt har blitt tatt utgangspunkt i. Jeg har i tillegg sammenlignet alle tekstutdragene i denne oppgaven med tilsvarende passasje i originalversjonen, og funnet frem til at revisjonene ikke er av betydning for selve innholdet.

kunstnerproblematikk som ligger til grunn i teksten. Analysen tar utgangspunkt i et utvalg av episoder hvor jeg mener humoren er sterkes tilstede, men ikke nødvendigvis i den betydningen at den er opplagt. Dette skyldes at jeg har ønsket å tydeliggjøre hvordan Hamsun gir det humoristiske verdi gjennom det ikke-humoristiske.

Sult er antageligvis en av Hamsuns mest problematiske tekster å lese humoristisk. Dette skyldes blant annet at boken formidler en sterk tilstedeværelse av fremmedfølelse, dødsangst, paranoia og nevrasteni – elementer vi vanligvis ikke forbinder med humor. Jeg har ønsket å undersøke en av Hamsuns romaner som i utgangspunktet *ikke* har en åpenlys underholdningsverdi, slik som vi finner i for eksempel *Benoni* og *Rosa*. Således vil jeg kunne argumentere for at Hamsuns bruk av humor også eksisterer der man minst ville forventet det. Et godt eksempel på dette er den komplekse og mørke fengselsscenen fra *Sults* andre stykke. Jeg opplever denne scenen som en av de som tydeligst avslører humoren som et grunnelement i teksten. Det humoristiske eksisterer som et potensiale i *Sult*-helten. Gjennom språket frigjør Hamsun humoren i de mest uforutsette situasjoner. Det er blant annet når *Sult*-helten nærmest forgår, når alt håp synes ute eller når mørket løser ham opp til intet at Hamsun som humorist vender om på lidelsen, og det komiske forløses. Således oppstår en spenning mellom eksistensens desperasjon og munterhet. *Sult*-helten dras mellom varierende sinnstilstander, hvor han ler i det ene øyeblikket og gråter i det neste. Hamsun bidrar på denne måten til å forsterke *Sult*-heltens indre splittelse. Er han forstandig eller gal?

Jeg benytter meg av Sigmund Freuds teorier om jegets ulike personlighetsnivåer for å diskutere forholdet mellom de ulike jegene. Når det kommer til spørsmålet om galskap har jeg valgt å trekke frem Charles Baudelaires essay «Om latterens vesen og allment om det komiske i den bildende kunst» fra 1855. Baudelaires forbindelse mellom latteren og galskap er med på å synliggjøre egenskaper ved *Sult*-helten hvor Freud og Bergson muligens kommer til kort.

For å synliggjøre et perspektiv på humorens funksjon ved siden av Bergsons presenterer jeg Sigmund Freuds *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, publisert i 1905, og hans artikkel «Humoren» fra 1927. *Vitsen* har vært et viktig bidrag til forståelsen av hvorfor vi ler. På lik linje med Bergsons *Latteren*, regnes *Vitsen* for en klassiker innen humorteori. Freud knytter det komiske til det ubevisste i menneskesinnet, og er opptatt av latteren i det uforventede. Freud inntar en annen holdning til latterens funksjon enn Bergson, og forstår latteren som individets middel til å styrke jegets selvbylde. Således virker latteren *beskyttende* mot samfunnets krav og tvang til disiplin. Når det frie og avhengige individet kommer i

konflikt med samfunnet vil humoren lede til narsissismens triumf, og gi jeget en forestilt overlegenhet.

Freud og Bergsons deler forståelsen om det komiske som sammensmeltingen av uforenelige motsetninger. Motsetningen hos Bergson er forstått som konflikten mellom eksentrisitet og fravær, som følge av mekanikk i livet. Hos Freud baserer motsetningen seg på logikkens opphøring. Fra ulike innfallsvinkler kommer de begge inn på spørsmålene om komikkens funksjon, motivasjon og hva som får oss til å le.

I foredraget «Psykologisk Litteratur» skriver Hamsun: «jeg vil bringe min Helt til at le, der hvor fornuftige Folk finder, at han burde græde» (1994: 46). Sitatet rommer Hamsuns idé om det moderne mennesket som et unikt og særegent individ. Hamsuns skikkelser er ikke typer, men moderne mennesker med et nerveliv og ukontrollerte impulser, som får dem til å handle mot den allmenne oppfatningen av menneskets natur. Menneskets sinnsliv i nåtiden var det Hamsun ønsket å beskrive, og således rettet han lupen mot sinnets innerste rørelser. Hamsun skaper motsigelser og inkonsekvenser for å overraske og vende om på den etablerte forståelse av verden. Slik oppstår det brudd mellom kroppen og sinnet, mellom jeget og omverden, og det er blant annet disse uregelmessighetene som blir en kilde til humor i *Sult*.

Humoren hos Hamsun er med på å gi et nytt perspektiv på språket. Det gjelder både språk, og ikke-språk. I *Sult* kombineres språkskapingens mystikk med det lunefulle og irrasjonelle menneskesinnet, og utfallet av dette er blant annet en fornøyet komikk. Løgn, fantasi og et språk som åpenlyst forvrenger virkeligheten er verktøyene dikteren må gripe til for å kunne skape den litteraturen Hamsun mente *virket* på sitt publikum. En endring i hvordan diktet fører også med seg en endring i hvordan lese. Humoren hos Hamsun utfordrer leserens forståelse av hvordan lese en tekst som får oss til å le der vi minst hadde forventet det. Samtidig er det gjennom humoren språket reiser en kunsterproblematikk, nemlig dikterens problem med å skrive.

2 På turné i illusjonens landskap

Hva skjer når kravet om sannhet opphører, og illusjonen overskrider realitetens begrensninger? Vår forståelse av virkeligheten utfordres. Når språket vender om på ordenes betydning fremprovoseres en refleksjon over vår etablerte forståelse. I sitt litterære program argumenterte Hamsun for at litteraturen skulle konstituere brudd mellom illusjon og virkelighet. I Hamsuns foredrag «Psykologisk Litteratur» kan vi lese:

En Kendsgærning har jo ingen Betydning i og for sig; kun forsaavidt har en Kendsgærning Betydning, som den afstedkommer eller vedligeholder vibrerende Tanker og Følelser i mit menneskelige Indre. Hvis den Løgn, at Kometerne er mørke Legemer, som faar sit Lys fra Solen, – hvis den Løgn slaar an Strænge i mig og bevæger, saa er denne Løgn af langt større Betydning for mit Menneske end den Kendsgærning, at Kometerne er selvlysende Gasser, – at sige: hvis denne Kendsgærning *ikke* formaar at sætte min Sjæl i Bevegelse. En Sandhed har riktignok moralsk Betydning for mig, men saalenge jeg *tror* paa en Løgn som Sandhed, har en Sandhed ingen Værdi for mig fremfor en Løgn (...) Hvad det kommer an paa for en Digtning er Spørgsmaalet om, hvorvidt den skaber eller genopvækker Forestillinger hos Læseren, om den banker paa Strænge hos ham, om den *virker*. (1994: 49-50, 63)

Jeg vil undersøke hva litteraturen som en illusjonsskapende virksomhet innebærer. Fra dikterens perspektiv har ikke spørsmålet om løgn/sannhet noen større verdi. Det som imidlertid var av betydning for Hamsun var hvorvidt diktningen overrasket, utfordret og i det hele tatt rørte ved sitt publikum. Hamsun stod for dikterens frihet til det *skapte*. Det handlet ikke om at litteraturen skulle være falsk og uekte, men den skulle være et resultat av kunstnerens evne til å skape. Den realistiske diktningen Hamsun kritiserte var forutsigbar. Karakterene i de realistiske romanene var like forutsigbare og entydige som den ytre handlingen. Diktning skulle ikke være en formel som kunne læres mente Hamsun. Diktning var en hengivelse til illusjonen, og språket gav muligheten til å kommunisere en annen virkelighet. Litteraturen skulle være en drømmende og fantaserende bevegelse bort fra kravet om realitet. Med andre ord alt annet enn forutsigbar.

Hamsun presenterer illusjonen og løgneren som en egen livsholdning hos dikteren. Språket blir det medium som evner å skape illusjon ved at ordene henviser til noe annet utenfor seg selv og teksten. Ironien hos Hamsun består av innholdsmessige motsetninger som dannes i teksten. I Hamsuns tekster er ikke ironien en stabil og entydig størrelse, men kompliserer forholdet mellom språk, kontekst og mening. Begrepet ironi kan spores helt tilbake til det gamle Hellas. Anvendt av Sokrates og Aristoteles, som en del av den greske tradisjonen innen dikterkunst, retorikk og etikk. Den *sokratiske ironien* tar utgangspunkt i en forstilt uvitenhet, hvor målet er å avsløre innbilt viten hos den andre part, eller åpenbare

motsigelser og feilaktige antagelser (Behler 2005: 144-145). Forståelsen av ironi har siden da vært gjennom en gradvis utvidelse. I Ciceros skrifter, noen hundre år etter Sokrates, finnes det jeg vil hevde er den mest hverdagslige betydningen av ironi: å si noe annet enn det man mener, hvor konteksten virker avslørende for den egentlig meningen (Slaattelid 1993: 30). Ironien er fundamentert i et motsetningsforhold mellom uttrykk og mening, og i det ligger en spenning mellom det sagte og det usagte. Effekten av ironien er en vridning av ordenes vante mening.

I den tyske romantikken bidro Friedrich Schlegel til å definere det som siden har blitt kalt romantisk ironi. Den romantiske ironien er mer enn et retorisk grep som tillater avsenderen å uttrykke noe ved å si det motsatte. Den er tilstedeværelsen av to meninger på samme tid, uten at man er i stand til å bestemme hvem av dem som er «rett». Teksten produserer to motsettende utsagn samtidig, som senere brytes ned av forfatteren. Illusjonsbruddet er ironiens utgangspunkt, fordi det innebærer en spalting mellom tekstens og virkelighetens sannheter (Lothe m.fl. 2007: 101). Et språklig uttrykk, en mening eller forestilling kan derfor bli bærer av to kontrasterende betydninger. Schlegel tar begrepet ironi fra den godt etablerte retoriske tradisjonen, og gjør det til et filosofisk anliggende. Denne endringen skyldes at ironien blir en del av den romantiske livsholdningen. I det hele tatt endrer ironien menneskets måte å forstå seg selv og verden på (Behler 2005: 148). I *German Romantic* siterer Ernst Behler fra Schlegels fragmenter om ironi, og skriver at «irony is the expression of a mind 'that simultaneously contains within itself a plurality of minds and a whole system of persons'» (2005: 210). Jegets forhold til seg selv og verden er preget av en splittelse i jegets indre. Ironien konstituerer idealer, samtidig som disse også betviles. Vekslingen mellom skapelse og ødeleggelse av illusjoner fører til jegets erfaring av verden som kaos. Således utgjøre selvrefleksjonen en sentral funksjon i søken etter forståelse (Behler 2005: 210).

Ironien i novellen «Paa tourné» baserer seg på motsetninger mellom det jeg-personen presenterer som fakta, og det leseren gjennom teksten forstår som historiens fakta. Vi kan altså gjenkjenne den romantiske ironiens egenskaper. Språket avslører hvordan holdning og handling fremstår som uforenelige motsetninger i jeget. Således oppstår det også en nær forbindelse mellom ironien og humoren. Det komiske har en klar sammenheng med ironien som en uoverensstemmelse i teksten. I forbindelse med Hamsuns positive holdning til dikteren som illusjonist, og tilsidesettingen av realitetsprinsippet har Øystein Rottum trukket frem:

I den moderne Hamsun-forskning er det nettopp dette tvetydige, ambivalente og motsetningsfylte ved Hamsuns tekster som er blitt viet størst oppmerksomhet: tilstedeværelsen av en hvileløs og altomfattende ironi som på forunderlig vis gjør ideologien og forkynnelsen svevende og substansløs, og den hyppige forekomsten av utsagn og uttalelser som blir slått i hjel av andre utsagn og uttalelser i samme tekst. (2002: 73).

Hamsun etablerer åpenbare brudd mellom hovedpersonenes utsagn og andre elementer i «Paa tourné». Midt i krysningene av illusjon/virkelighet, løgn/sannhet formes en grunnleggende tvetydighet, og det er her vi finner den humoristiske Hamsun. Som vi skal se senere vil det også alltid eksistere en grad av irrasjonalitet i det illusoriske, og således et potensiale for komikk.

2.1 «Paa tourné»

Jeg leser novellen «Paa tourné» som en gjennomgående komisk tekst. Allerede fra start etableres et fornøyet bilde av en ung litterats feilslåtte turnévirkosomhet i Drammen. Ingenting går som han har forestilt seg. Av økonomiske årsaker ender det med at hovedpersonen må gå på akkord med sine litterære verdier, og til slutt selge sine kunstneriske ferdigheter i underholdningens navn. Den tidlig etablerte ironien og humoristiske tonen skaper forventninger hos leseren om at utfallet av turnévirkosomheten ikke kommer til å gå som planlagt. Dette virker tilsynelatende helt fjernt for hovedpersonen selv. Den manglende realistiske bedømmingen av seg selv og sitt litterære prosjekt utgjør en sentral del av novellens komikk. Til en viss grad fremstår han i stand til å se de faktiske forholdene, men ikke erkjenne dem (Hennig 2003: 154). Jeg tenker det derfor er nærliggende å tro at det er en uvilje hos hovedpersonen, fremfor en manglende evne til selverkjennelse. Uviljen skyldes først og fremst insisteringen på å forfølge sitt eget prosjekt. Hovedpersonen overser omverdens stadige forsøk på å bryte ned hans illusoriske forhold til realiteten, men det er nettopp nærværet i illusjonen og selvbedraget som skaper humoren.

Med et nokså enkelt og ukomplisert syn på eget foredragsprosjekt, er det med høye forventninger om stor suksess hovedpersonen setter seg på toget til Drammen.

Jeg skulde holde Foredrag om moderne Litteratur i Drammen. Jeg havde besluttet mig til at skaffe mig en høist velkommen Indtægt paa denne Maade og det kunde jo ske uden at koste mig nogen videre Anstrængelse. En vakker Sensommerdag sidder jeg da i Toget paa Vej til den gode by. (Hamsun 1903: 132)

Innledningen er preget av en overdreven optimisme. Formuleringene «en vakker sensommerdag» og «den gode by» vitner om en munter stemning, og understreker

hovedpersonens entusiasme. Etter å ha lest de første setningene aner vi at foredraget på forhånd er avtalt, og at alle forhold er godt tilrettelagt for hovedpersonen. Disse antagelsene blir imidlertid avkrefte i de påfølgende linjene, når det kommer frem at det er han selv som har tatt initiativet til foredraget. Han har heller ikke annonsert sin ankomst. Den unge litteraten kjenner ingen i Drammen, og navnet hans er ikke engang stavet riktig på de visittkortene han har med seg. Med andre ord er han fullstendig ukjent. Jeg finner bruddet mellom illusjonen hovedpersonen insisterer på, og tekstens virkelighet som et tegn på hans uvilje. Årsaken til dette er blant annet vurderingen av Drammen som «den gode by» til tross for at hovedpersonen ikke har noen forutsetninger for sine antagelser. Hovedpersonen viser tegn til forståelse for sin vanskelige situasjon. Likevel er dette noe han overser. Hans anonymitet virker uproblematisk for ham, fordi hans illusjon tilsier at Drammen vet å sette pris på de litterære emner. Hovedpersonens forventninger til affærene i byen er preget av en overdreven og naiv tiltro til eget prosjekt, og har lite til felles med realiteten. Selv presenterer han turnévirkosomheten som en høytidelig affære, men som vi skal se er ikke Drammen en by med «en sterk Trang til gode Foredrag» (Hamsun 1903: 135).

Jeg opplever motsetningen mellom hovedpersonens opplevelse av virkeligheten, og den som formidles til leseren som grunnlaget for novellens komikk. Dette skyldes at det blir vanskelig for leseren å bestemme jegets bevissthetsnivå. Hovedpersonen avslører en nivåforskjell hva gjelder innsikt innen en og samme bevissthet, og blir dermed upålitelig. Motsetningene lar leseren ane at hovedpersonens holdning til Drammen kommer til å endres i løpet av oppholdet der, og setter i det hele tatt den ironiske stemningen. I løpet av novellens førsteside er bildet av en lærd (riktignok selvutnevnt) litterat med en svekket realistisk selvinnsikt etablert. Allerede her kan jeg si noe bestemmende for det komiske i «Paa tourné». For det første eksisterer humoren i motsetningen mellom det jeg-personen presenterer som sannhet og tekstens sannhet. For det andre finnes humoren i kontrasten mellom en høytidelig jeg-person som opphøyer seg selv og sine evner, og en mer eller mindre hverdagslig foreteelse. Hovedpersonens «fine, æstetiske Ærende» (Hamsun 1903: 133) står i kontrast til byen som heller vil underholdes av ville dyr. Åsmund Hennig har påpekt at motsetninger på språkplan, altså mellom hva som fortelles og hvordan, er et typisk trekk ved Hamsuns forfatterskap (2003: 308). Samtidig finner jeg en komikk som følge av hovedpersonens tidvis uberegnelige adferd. Som en konsekvens av selvmotsigelser i hans indre havner han i konflikt med rasjonaliteten. Åpenbart overser han sider ved sin egen situasjon og omverden, som er helt tydelige for leseren. Ukontrollerte impulser i jeget synliggjør et varierende bevissthetsnivå. Uviljen til å erkjenne nærværet i egen illusjon gjør at jeg opplever ham som

distre, sosialt avvikende og dermed også latterlig. Som det vil komme frem senere i oppgaven er det blant annet disse elementene som skaper det komiske også i *Sult*.

Foredragsholderen i «Paa tourné» viser en overfladisk og affektert holdning til litteraturen. Særlig avsløres en slik holdning når han uttaler seg om Alexander Kielland-foredraget som han håper vil skje uten større anstrengelser. Hennig beskriver det som at hovedpersonen blir avkledd sin litterære frakk (2003: 152). Jeg er enig i Hennigs tolkning nettopp fordi lettvintheten som hovedpersonen gir uttrykk for står i kontrast til Kiellands komplekse forfatterskap. Kielland er ingen enkel forfatter å omtale. Jeg tolker dette som at hovedpersonen egentlig ikke har noe større til overs for det emnet han skal tale om. Konsekvensen mellom foreningen av to kontrasterende holdninger – et forfatter-jeg som fremmer sin interesse for det han anser å være de ideelle litterære emner, og et forfatter-jeg som avslører en litterær tilbøyelighet – etablerer et ironisk spenn mellom jeget, omverden og teksten. Jeg vil si at denne ironien reiser en underliggende problematikk i novellen: Hva er dikterens rolle? Det er lett å anta at litteraten vil snakke om det han kaller moderne litteratur utelukkende for å få et navn i de litterære kretser. Det han imidlertid overser er at anerkjennelse forutsetter et publikum. Drammen vil ikke ha foredrag om moderne litteratur, de vil underholdes og overraskes.

Novellens ironi eksisterer på flere nivåer. Det fortellende jeget ironiserer over sitt tidligere jeks overfladiske og naive holdning til litteraturen. Men jeg vil også argumentere for at det er finnes en ironi som er ment å ramme den samfunnskritiske og realistiske diktingens beskjefteigelse med det de anså som moderne litteratur. Som jeg vil komme tilbake til senere ender hovedpersonen med å skrive et foredrag for en «antispiritist», som blir «et rent Kunststykke» (Hamsun 1903: 156). Foredragsholderen får erfare at litteraturen vinner sitt publikum gjennom den åpenlyse forvrenging av virkeligheten, og utviskingen av grensene mellom løgn og sannhet. Det rene kunststykket blir til slutt det hvor grevlinger blir hyener, og to ulveunger henholdsvis er sobel og mår.

«Paa tourné» er også en novelle som problematiserer kunsten: Må litteraturen være løgn for å være god? Jeg vil hevde at «Paa tourné» blant annet kan leses som et forsvar for dikteren som behandler de mer underholdende emner. Når det er sagt er det likevel viktig å påpeke at Hamsun ikke hadde en kunst-for-kunstens-skyld holdningen til litteraturen. Litteraturen skulle formidle individets varierende sinnstilstander, og således bevarer den sin funksjon. Atle Kittang hevder at «Paa tourné» formidler en grunnopplevelse av at litteraturen kun kan slå igjennom ved å gå i humbugens tjeneste (1996: 189). Dette innebærer at forfatteren må gå på akkord med sine litterære verdier for å tilfredsstille markedets

nyttetenkning. Men heller enn å gå på akkord med de litterære verdiene, vil jeg si det handler om å *endre* de. Ståle Dingstad hevder at Kittangs forståelse fører litteraturen inn i desillusjon: «Når litteraturen ikke går i ledtog med humbugen, har den heller ingen makt over sinnene. Og når den går i ledtog, blir litteraturen selv bare humbug» (2003: 63). Hamsun ønsket at litteraturen skulle bevege seg bort fra samfunnets nyttetenkning. Mer eller mindre er det humbugens litteratur han forfekter, men til denne stilles det også krav om å *røre* ved sitt publikum – ellers forblir også denne uten større verdi. Jeg er derfor ikke enig med Kittangs påstand om hva grunnopplevelsen i novellen er. Min forståelse av «Paa tourné» er at den fremhever språket som avgjørende for om litteraturen slår an eller ikke. Jeg leser novellen på den måten at det er språket som «vedligeholder vibrerende Tanker og Følelser i mit menneskelige Indre», og som «skaber eller genopvækker Forestillinger hos Læseren», ikke humbugen i seg selv. For at litteraturen ikke skal ende opp som vås når den går i ledtog med humbugen stilles det krav til at forfatteren evner å gripe sitt publikum med språket. Når kravet om sannhet opphører er det gjennom ordenes forvridning av virkeligheten, hengivelse til løgnen, illusjonen og det skapte at dikteren evner å erobre sitt publikum. Jeg vil si «Paa tourné» synliggjør eksplisitt denne holdningen ved at hovedpersonen omtaler sitt mislykkede foredrag om Kielland som «fuldt av alle de høie og skjønne Ord» (Hamsun 1903: 150). For hvilket publikum, blir utfordret, overrasket og rammet av høye og skjønne ord? «Ordene skal ikke rasjonelt forklare, de skal appellere; ordet skal være klart og rammende så det slår an» skriver Rolf N. Nettum (1970: 55). Talen om de ville dyrene som hovedpersonen skriver for «antipsiritisten» beskrives derimot som følgende: «[jeg] la megen Følelse og meget Vid i denne Beskrivelse, utstyret den rikt med Lignelser» (Hamsun 1903: 156). «Følelse», «Vid» og «Lignelser» bringer mystikk inn i språket, som således kan skape en opp-ned virkelighet. På denne måten utfordrer diktningen vår virkelighetsforståelse gjennom språket, uten at den nødvendigvis må gå i humbugens tjeneste.

Den entusiastiske foredragsholderen viser seg til slutt å være riktig så talentfull på talerstolen. Novellens avslutning illustrerer hvordan dikteren møtes i to motsetninger. Hamsun uttalte selv i ett av sine foredrag, «[Digterliv]»⁶, at idealdikteren er «sanger, dranker, moromann og spellemann, ikke dikteren som arbeider, oppdrager, reformator og filosof, med fast kontortid og diktningen som næringsvei» (Dingstad 2003: 51). Hovedpersonen eksemplifiserer denne forestillingen ved at det er hans «underholdningsforedrag» som i det

⁶ Året 1897 holdt Hamsun foredraget «Om Overvurderingen af Digterne og Digtningen», et foredrag som først og fremst synliggjør en endring i enkelte av Hamsuns holdninger til litteraturen. Imidlertid gikk manuskriptet til foredraget tapt, men i 1899 holdt Hamsun et lignende foredrag som videreførte holdningene fra 1897. Dette foredraget ble ikke publisert før enn i 1990, og da under tittelen «Digterliv» (Dingstad 2003: 49).

hele tatt får et publikum. Samtidig er det også etter at han har tatt sine to drammer at hans tale virkelig blir «farverik og skjøn». Således ser vi også hvordan hovedpersonen er splittet mellom det han selv oppfatter som litterær kvalitet, og det publikum vil ha. Jeg ser det slik at det komiske i novellen kommer til syne gjennom hovedpersonens utlevering av seg selv. Tidligere har han uttrykt en forakt for «antipsiritistens» kunster, nå er det ham selv som utøver de.

2.2 Spilletts stadige feilskjær

Hovedpersonen spiller et spill for å opprettholde illusjonen. Men det er ikke et spill hvor alle deltakerne kan reglene og anerkjenner spillets univers. Hovedpersonens spill er kun for én. Riktignok inkluderes de han møter, men dette skjer uten at de selv er klar over det. Når de han møter opptrer på en slik måte at det strider mot hovedpersonens betingelser vanskeliggjøres spillet. Han forsvinner ut av rollen. I tillegg snur han også om på den responsen han får fra omverden slik at den skal bekrefte hans illusjoner.

I det foredragsholderen ankommer Drammen henvender en hotelltjener seg til ham, og vil lede ham med til et hotell. Foredragsholderen reagerer med å si at han ikke har bestemt seg for hotell, og skulle bare møte redaktørene i byen. Hans kommentar til slutt vil jeg si beviser spillets nærvær: «det var *mig* som skulde holde Foredrag om Litteratur» (Hamsun 1903: 134, min uthev.). Det er bruken av det personlige pronomenet «mig» som fremkaller ironien. I dette ordet ligger forestillingen om at hele Drammen er kjent med hans litterære foredrag, og at de går og venter på at han skal komme. På bakgrunn av de refleksjoner han tidligere har gjort seg om sin anonymitet opplever jeg kommentaren som bekreftende på at han overser virkeligheten og insisterer på sin egen illusjon. Leseren er naturlig nok klar over at ingen venter på ham, og teksten har også tydeliggjort at hovedpersonen selv vet dette.

Hotelltjeneren forsøker så å bære hovedpersonens vadsekk. Vadsekken står i kontrast til rollen som fornem og rik litterat han forsøker å spille. Den franske teoretikeren Henri Bergson skriver at en komisk skikkelse blant annet kjennetegnes ved at deres «uhell er (...) sammenbundet med den ubønhørlige logikk som virkeligheten anvender for å korrigere drømmen» (1971: 16). Når hotelltjeneren blir oppmerksom på sekken oppleves det som virkelighetens logikk som bryter inn og gjør krav på prinsippet om realitet. Målet kan dermed underforstått tenkes å lede vedkommende ut av illusjonen, og tilbake til virkeligheten.

Hovedpersonen spiller imidlertid videre, og slik opprettholdes det komiske ved ham i det scenen fortsetter:

Han tog min Vadsæk i Hanken.

Jeg holdt ham tilbage.

Vilde jeg da selv bringe mit Tøj til Hotellet?

Javel. Det traf sig saa, at jeg skulde samme Vej som det, saa kunde jeg hænge det paa Lillefingeren og det fulgte med. Da saa Manden paa mig og forstod med ét at jeg ikke var nogen fin Herre. Han drev ned til Torget igjen og spejded efter andre Rejsende; men da han ingen fandt kom han igjen tilbage til mig og begynte at forhandle med mig paany. Tilsidst lod han sig endog forlyde med at det egentlig var for min Skyld han var kommet til Stationen.

Naa det forandret Sagen. Manden var maaske udsendt af en Komite som havde hørt om mit Komme, kanske af Arbejdersamfundet. Det var utvivlsomt et højt aandeligt Liv i Drammen, en stærk Trang til gode Foredrag, hele Byen i Spænding. Jeg visste ikke om ikke Drammen i saa Henseende stod foran Kristiania.

– De skal naturligvis bære mit Tøj, sagde jeg til Mande. (Hamsun 1903: 135)

Scenen synliggjør flere humoristiske elementer. Først og fremst er det hovedpersonens godtagelse av hotelltjenerens åpenbare løgn om hvorfor han var kommet til stasjonen. At hovedpersonen uten videre aksepterer denne løgnen henger sammen med at den bekrefter hans eget spill. Har noen blitt utsendt for å hente ham kan vel det kun bety at Drammen venter i spenning på hans foredrag? Hotelltjenerens løgn får den funksjonen at den virker anerkjennende på hovedpersonens illusjon. Således inspireres den optimistiske litteraten til å fortsette forestillingen. Dette begrunner jeg med at spillet intensiveres: «Manden var maaske udsendt af en Komite som havde hørt om mit Komme, kanske af Arbejdersamfundet. Det var utvivlsomt et højt aandeligt Liv i Drammen, en stærk Trang til gode Foredrag, hele Byen i Spænding». Antagelsen står i motsetning til hva vi har sett teksten tidligere har uttrykt. Det er ingenting som tilsier at hotelltjeneren skal være på stasjonen for å hente foredragsholderen. Ved å bevisst overse realitetens forsøk på inngripen, og insistere på sin egen illusjon provoserer hovedpersonen frem en virkelighet. Hovedpersonen bedriver et spill som bryter med fornuften.

Hovedpersonens forhold til virkeligheten reiser problemstillingen: Hvor går grensene mellom illusjon og ønsketenkning? Er det hovedpersonens innlevelse i ønsket om å oppnå anerkjennelse for sin diktergjerning som opprettholder det stadige nærværet i spillet? Jeg nevnte tidligere at det kan være snakk om en uvilje hos hovedpersonen. Således er det mulig at han bare *leker* kunstnerrollen. Om dette er tilfelle vil hele foredragsprosjektet endre karakter til å bli en iscenesettelse av sitt eget liv, for at han senere skal kunne skrive om det. Dette blir riktignok spekulasjoner. Fra novellen får leseren ingen klare svar, og heller ikke noen antydninger om hovedpersonens egentlige formål med turnéen. Usikkerheten skyldes novellens vekslende og ustabile ironi, som gjøre det vanskelig å si noe bestemmende om jeg-

fortellerens innsikt i ettertid (Hennig 2003: 180). Det er derfor min forståelse at hovedpersonens egne ambivalente bevissthet speiles i tekstens utforming. Det jeg vil trekke frem som kan tale for at prosjektet er en form for iscenesettelse er hovedpersonens kommentar mot novellens slutt: «Jeg maa tro paa det jeg skal forkynde, det maa være min dybeste Overbevisning» (Hamsun 1903: 158). En mulighet er at hovedpersonen anser diktingen som en realistisk erfaring (derav Kielland-foredraget). Men igjen så står dette forslaget i en ironisk kontrast til idéen om dikteren som bruker språket til å erobre leseren.

Uavhengig om det skyldes uvilje eller illusjon er fraværet av en realistisk bedømming av seg selv, og sitt prosjekt viktig av hensyn til novellens komikk. Dette er karaktertrekk som er med på å tilskrive ham en latterlig fremtoning. Det hjelper ikke hvor bevisst han prøver å være. Så lenge han systematisk overser tydelige sider ved sin person vil han romme et potensiale for komikk. Henri Bergson begrunner dette med at gjemselen for seg selv innebærer at man ubevisst utleverer seg selv. Dette skyldes at personen ligger under for en distraksjon. Med andre ord et nærvær i det forestilte, og enhver distraksjon skaper komikk (Bergson 1971: 91).

Jeg vil påpeke at det humoristiske også skapes gjennom små artigheter i språket. Dette gjelder blant annet kommentaren fra hovedpersonen om at han kan bære tøyet sitt selv fordi *det* skal samme veien som ham. Vadsekken kan bare henge på lillefingeren og så følger tøyet med. Slik blir lillefingeren presentert nærmest som en del utenfor kroppen, men som likevel lyster hovedpersonens ordre. Det latterlige forsterkes ved at hovedpersonen liksom hever sin posisjon ved å redusere sin egen lillefinger til en tjener som må bære hans tøy.

Rollen foredragsholderen spiller, både overfor seg selv og de andre han møter, påvirker hans adferd. «Han skaper for seg selv en underlig samværen med andre personer gjennom en spesifikk adferd som skal signalisere til omverden at han er en kunstner og lærd person», skriver Hennig (2003: 155). Dette henger videre sammen med at vi i «Paa tourné», som i flere av Hamsuns noveller, har å gjøre med en hovedperson som tilsynelatende tror på det som passer ham selv best (Hennig 2003: 157). Slik jeg leser det vil konsekvensen av dette bli at streben etter å fylle rollen som dikter resulterer i en asosial opptreden. Hovedpersonens tolkninger av omverdens respons på hans handlinger er dermed preget deretter. Som vi så i situasjonen med hotelltjeneren vender han om på responsen han får slik at den forsterker hans egen illusjon. Det komiske etableres i variasjonen av hovedpersonens innlevelse i sitt eget spill. Vekslingen tydeliggjør de ytterpunktene hovedpersonens virkelighet består av. Ved at motsetningene mellom hovedpersonens sannhet og tekstens sannhet avsløres forsterkes den

humoristiske virkningen. Eksempelvis, at han bærer tøyet sitt i en vadsekk, samtidig som han spiller rollen som rikmann.

Søren Kierkegaard har påpekt hvordan det komiske er forbundet med motsigelser: ”Noget Comisk er her tilstede, thi her er en Modsigelse, og hvor der er en Modsigelse er det Comiske ogsaa tilstede” (1963: 177). Det er ikke dermed sagt at enhver motsigelse er komisk i seg selv. Kierkegaard presiserer at overalt hvor det er liv vil det være motsigelser, men han definerer det komiske som den *smerteløse* motsigelse (1963: 189). Definisjonen trekker veksler på den filosofiske tradisjonen og Aristoteles. Aristoteles definerte det komiske som et «feilskjær som ikke fører til undergang og pinligheter som ikke medfører smerte» (2008: 37). I «Paa tournée» er det ikke snakk om en fysisk lidelse, men mer smerten av å feile. Forfølgelsen av sin fikse idé bringer med seg en rekke feilskjær og pinligheter for hovedpersonen, men han går ikke under for det. Jeg vil si at et viktig poeng for at latteren skal muliggjøres er bevegelsen fra ulykke (foredraget blir en fiasko) til lykke (han finner sin litterære misjon) ved novellens utgang. Med andre ord en bevegelse som kjennetegner komedien som sjanger.⁷ Hadde novellen sluttet på foredragskvelden når hovedpersonen går slukøret hjem etter at ingen dukker opp for å høre foredraget ville den komiske forløsningen vært betraktelig redusert. Kanskje hadde ikke lesere ledd av ham i det hele tatt.

Jeg opplever det humoristiske som ekstra tydelig i de situasjonene hvor det blir umulig for hovedpersonen å bli i spillet. Ofte forårsaket av hans økonomiske begrensinger. På vei til hotellet etterspør han den beste sort vin. Mens når han skal sjekke inn ber han piken i resepsjonen finne det billigste værelset de har.

Pigen mønstrer mig. Var jeg en spøgefuld Herre som gjorde mig en Fornøielse af at tale om et billig Værelse? Var det ikke mig som havde forhørt gennem Tjeneren om Vin til Maden? Eller optraadte jeg saa beskeden blot for ikke at sætte Hotellet i Forlegenhed? (Hamsun 1903: 139)

Pikens granskende blick er hovedpersonens vurdering. Også de undrende spørsmålene han tillegger henne er utelukkende hans fantasering. Leseren får aldri vite hva de andre menneskene som hovedpersonen møter tenker. Vi blir kun presentert for hans tolkning av dem. Dette gjør det nærmest umulig for leseren å skille mellom det forestilte og det faktiske. Hovedpersonens resonnement fremstår mer som en overbevisning overfor seg selv om at det er med *vilje* han ber om et billig værelse, ikke fordi han må. I det han trer inn i værelset tilkjennegir han at det er altfor luksuriøst for hans slunkne lommer. Her er kanskje en av de situasjonene hvor hovedpersonens bevissthetsnivå er på sitt høyeste, og han tvinges ut av spillet:

⁷ Se kapittel 13 i *Poetikk*, Aristoteles.

Nu skulde jeg ribbes for mine sidste Skillinger, de strakte maaske ikke engang til. Jeg begynte i Hast at tælle over hvormange Penge jeg egentlig havde (...) Nu maa jeg have Regningen, nu (...) Alle Ting fyldte mig med Rædsel og fortumled mit skjønner Hoved. (Hamsun 1903: 141-142)

Han innrømmer at han ikke har penger til det fine hotellivet. I sitt eget tankespinn graver han seg dypere ned i frykten for værelsets kostnader. Da piken omsider kommer tilbake med regningen, er plutselig all uro borte – det er som om den aldri har funnet sted.

Endelig banked Pigen paa Døren og kom ind.

Aldrig – nej aldrig skal jeg glemme Fatum denne Skøjerstreg! To Kroner og sytti Øre, det var det hele! En Bagatel, en Drikkeskilling som jeg kunde Skænke Pigen til Haarnaaler! Jeg slog endel Kroner i Bordet, – nok en. De skal selv have Resten! Velbekomme, min Ven!

Man maatte vel vise Levemaade. Ikke at tale om at denne Pige fortjente Paaskønnelse. En sjælden Pige, et Hjærtemenneske, som var falden ned i et Hotel i Drammen som et Bytte for Rejsendes Vilkaarlighed. Der fødes ikke slige Kvinder mere, Racen er uddøet. Hvilken Omhu viste hun ikke til det sidste da hun mærked at hun havde en Rigmand for sig:

– Gutten vil bære Demses Tøi

– Slet ikke! Slet ikke! svarte jeg for ikke at volde hende Bryderi. En saadan Ubetydelighed som en Vadsæk. Og dertil en saa elendig Vadsæk. Jeg skal sige Dem, den har fulgt mig paa alle mine litterære Tournéer; jeg vil ikke have nogen anden, det er en Egenhed ved mig. (Hamsun 1903: 142-143)

I løpet av kort tid får vi se hvordan hovedpersonen beveger seg inn og ut av illusjonen. Disse bruddene betviler jegets troverdighet. Det ironiske oppstår i vekslingen mellom hans to roller som lærd litterat og rikmann på den ene siden, og på den andre siden en person med begrensede økonomiske midler full av overspente idealer og en evinnelig tro på egne evner til å utføre hva andre synes å være umulig. Situasjonens ironi fullbyrdes i trangen til å imponere: «Man Maatte vel vise Levemaate». Kommentaren står i betydelig kontrast til den «pengekrisen» han nettopp befant seg i. Det komiske forløses deretter ved at han brått faller inn i spillet igjen, og da er det som om det forrige er fullstendig glemt. Ikke nok med at rådvillheten angående hotellets regning tilsynelatende fremstår som visket ut av hans minne, så behandler han piken som om hun også har glemt det. Slik bekreftes det hvordan nærværet i spillet og illusjonen reduserer selv-bevisstheten. Gjennom hovedpersonens opphøyelse av piken ser vi eksempel på motsetningen mellom en hendelse og måten den blir presentert på. Noe så enkelt og hverdagslig som at hun bringer ham regningen (noe som også er jobben hennes), blir beskrevet med en sentimentalitet og høystemt stil. Jeg finner det hele unaturlig, og ikke minst overdrevent: «Der fødes ikke slige Kvinder mere, Racen er uddøet».

Jeg vil også påpeke at «Man Maatte vel vise Levemaate» kan leses som en direkte henvendelse fra det fortellende jeget til leseren. I dette tilfellet er det det fortellende jeget som blir offer for forfatteren Hamsuns ironi. Dette skyldes at kommentaren avslører at det fortellende jeget fremdeles befinner seg i spillet, til tross for tidsdistansen mellom det fortalte

og den fortellende. Slik får vi også eksempel på de ulike nivåene ironien i novellen eksisterer på. Vi har et forfatter-jeg som gjør narr av forteller-jeget, samtidig som forteller-jeget latterliggjør det handlende-jeget.

Når kvelden for foredraget om Kielland til slutt kommer er hovedpersonen fortsatt like optimistisk og sikker i sin sak: «jeg saa i Aanden en sikker Sukces, endog Telegrafens sat i Bevægelse om det Slag jeg vilde slaa» (Hamsun 1903: 150). Han gjør seg klar til en kveld med stor suksess. Novellen når, det jeg vil si er et forventet antiklimaks i det det ikke lenger er noen annen utvei enn å erkjenne nederlaget. Hovedpersonens replikk om sin kommende suksess – fortsatt beskrevet med et opprømt språk – har en overdrivende effekt som intensiverer hans urokkelige optimisme ytterligere. Konsekvensen av dette blir at når nederlaget først inntreffer forsterkes hovedpersonens fall. Motsetningen mellom den «sikre» seier i hovedpersonens hode, og det forventede nederlaget i leserens hode gir situasjonen den komiske virkningen den trenger for å fremkalle latteren. Åsmund Henning trekker frem hvordan novellens ironi til slutt fullbyrdes i motsetningen mellom billettselgerens replikk og hans påfølgende kommentar når det endelig dukker opp en person (2003: 165). «– Nu begynder de at komme, sagde Billettsælgeren og nikked, det er en Fantevane Folk har at komme i massevis i sidste Øjeblik. Vi vented. Ingen flere kom» (Hamsun 1903: 151). Jeg vil også hevde at replikken uttrykker en tragikomisk holdning. Med tragikomisk mener jeg kun en forening mellom det alvorlige og muntre. I «Paa tourné», og som vi også skal se senere i *Sult*, forenes hovedpersonens klovneri med en tragisk grunnstemning. Som leser, men først og fremst som menneske, vil jeg påstå at man føler en naturlig sympati med han som må gå på akkord med sine prinsipper for å tjene penger. Det samme gjelder også for *Sult*-helten. Vi synes tidvis synd på han som sulter, og aldri får anerkjennelse for sin diktergjerning. Som jeg skal komme tilbake til i kapittel tre vil vi ifølge Bergson ikke kunne le av en person samtidig som denne vekker andre følelser i oss. Det som imidlertid er spesielt med Hamsuns diktning, særlig med tanke på *Sult*, er at han skriver sine skikkelser inn i situasjoner som får leseren til å sette følelsene til side. Slik utfordrer Hamsun det tradisjonelle perspektivet i forhold til hvordan vi skal lese.

2.3 Mot enhver fornuft

Det er ikke den sokratiske ironiformen vi finner hos Hamsun. Ironien tar utgangspunkt i sammenstillingen av uforenelige motsetninger. Teksten pendler mellom hovedpersonens

sannhet og historiens fakta, og gjør det dermed vanskelig for leseren å si noe bestemmende om hva som er «rett». Ironien hos Hamsun er sammensatt, og nettopp derfor er det den heller nærmer seg den romantiske ironien. Slik den etableres i «Paa tourné» kan vi dele ironien inn i fire ulike nivåer: 1) Vi har et jeg som later som han er en stor forfatter, 2) han nærmest tror at han er det, 3) spillet blir til overbevisning og han tror at han er en stor forfatter, i tillegg til at han tror andre også tror at han er det, 4) den overordnede fortellerinstansen som vet at han ikke er det. Ironien går ofte over i det komiske, som i stor grad etableres i spenningsfeltet mellom det fortellende jeget og det handlende jeget. Jeg-fortelleren tillater seg å ironisere over sine tidligere turnéaffærer, samtidig som han deltar aktivt i handlingen. Dermed viser han to ulike innstillinger til hendelsesforløpet på samme tid. Ironien eksisterer derfor både som en selvironi, og en etterstilt ironi som rammer det handlende jeget.

En tidsdistanse mellom da hendelsene faktisk fant sted, og når de gjenfortelles innebærer som oftest et høyere erkjennelsesnivå hos det tilbakeskuende jeget. Humoren i novellen beror på at teksten ikke gir noen klare bevis på at det fortellende jeget har gjennomgått en holdningsendring. Både redaktør Arentsen og sakfører Carlsen fraråder hovedpersonen om å gjennomføre foredragsprosjektet. «Ja, her var liden Sans for saadant her (...) jeg vil forberede Dem paa at tabe paa det ogsaa» (Hamsun 1903: 136), og «Han kunde kun raade mig fra det hele Forehavende. Her var saa liden Interesse for sligt noget (Hamsun 1903: 138). I ettertid vet det fortellende jeget at både Arentsen og Carlsen hadde rett. Likevel er det usikkert om det fortellende jeget faktisk erkjenner dette, og dermed i hvilken grad hans bevissthetsnivå har økt. Som et bevis på en større innsikt kunne han for eksempel ha kommentert noe slikt som: «Jeg ser i ettertid at mitt foredrag ikke passet helt for en by som Drammen. Arentsen og Carlsen var tross alt to menn som kjente sin by, og det var ikke for liten plass det sto på i den Parkpaviljongen. Den var for stor». Men når Carlsen rister på hodet til hovedpersonens prosjekt, er responsen fortsatt like overlegen: «Han maatte vel indrømme at det var uheldigt om Folk var nødt til at gaa tilbage af Mangel paa Plads?» (Hamsun 1903: 137).

Samme kveld som foredraget opptrer en «antipsiritist» i byen med sine apekatter og ville dyr. Tidligere har denne mannen henvendt seg til litteraten med ønske om hjelp til å presentere dyrene. Hovedpersonens svar på forespørselen har derimot ikke vært til å misforstå:

Da rejste jeg mig op fra Stolen uden et Ord og forlod Kælderen. Jeg syntes det var det eneste jeg havde at gøre. Hr. Direktøren var naturligvis bange for min Konkurrence, jeg vilde trække hele Byens Publikum til mig; han ønsked at affinde sig med mig, bestikke mig. Aldrig! sage jeg til mig selv; aldrig

skal nogen faa mig forlokket til at svigte de aandelige Ting! Min Vej er den ideale! (Hamsun 1903: 149-150)

Og senere: «Aldri skulde jeg synke ned til en saa gemen Haandtering som han foreslog mig! Man havde jo Ære i Livet» (Hamsun 1903: 155). Kvelden etter foredragsfiaskoen oppsøker «antispiritisten» hovedpersonen nok en gang. Denne gangen for å be om hans litterære kunnskaper til kun å korrigere språket i presentasjonen. Etter tidligere å ha uttrykt ikke annet enn forakt for direktøren og hans virke, endrer plutselig hovedpersonen mening. Han trenger pengene for å komme seg hjem til Kristiania, og han kan ikke svikte litteraturen.

Den bastante avvisningen blir komisk i kraft av at den er betydelig overdrevet. Samtidig har språket i avsnittet de samme høytidelige og pompøse formuleringer, som står i kontrast til situasjonens enkelhet. Hovedpersonen er tydelig på at han aldri skal vende sine litterære verdier ryggen. Aldri skal han synke med på «antispiritistens» nivå, og gi seg hen til underholdningens løgn og bedrageri. Det fortellende jeget vet naturlig nok at sånn blir det ikke. Han gjør til slutt noe han sa han aldri skulle gjøre. Ut i fra tekstens humoristiske og ironiske undertone kan leseren ane hva utfallet til slutt må bli. Helt fra begynnelsen har novellen hintet om at turen til «den gode by» ikke ender slik hovedpersonen insisterer på. Derav fremstår hans urokkelige tro på at han kommer til å lykkes ironisk i seg selv. Det som imidlertid forsterker det komiske i forholdet mellom hovedpersonen og «antispiritisten» er at hovedpersonen finner løgner og bedraget denne bedriver forkastelig. Samtidig som han selv helt fra starten åpenlyst har snudd om på virkeligheten, skapt illusjoner og trodd på den sannhet som passer ham selv best. De bedriver begge den samme virksomheten, forskjellen er at hovedpersonen snur om på virkeligheten i det virkelige liv, mens «antispiritisten» snur om på virkeligheten gjennom litteraturen. Jeg vil hevde at det blant annet er derfor vi opplever hovedpersonen som komisk. Først og fremst fordi han overser seg selv, men dernest fordi han flytter elementer fra en sfære til en annen. Utfallet av dette blir som vi har sett en anormal oppførsel.

Jeg opplever at novellen tar en til dels forventet, men likevel ny vending. Og man må vel kunne påstå at vendingen er til det bedre? Selv om turnéen ikke blir vellykket slik foredragsholderen har sett for seg, kan den likevel ikke sies å være helt mislykket. Ståle Dingstad argumenterer for at «Paa tourné» representerer en holdningsendring til litteraturen hos Hamsun. Dingstad skriver:

Litteraturen [blir] et medium for underholdning, for adspredelse, forlystelse og morskap, med et grep om publikum som ellers kan brukes til hva det skal være. Det er et publikumsfrieri kan man si, men det vesentlige er at Hamsuns emne ikke lenger er litteraturen. Isteden gjør han litteratur av det emnet han har. (2003: 64).

Jeg vil trekke frem at hovedpersonen går fra å skulle tale om litteratur til selv å skrive litteratur. Han erfarer at det er først når alle prinsippene om litteraturens ideelle vei er forkastet at han skriver sitt «eget litterære Verk» (Hamsun 1903: 157), og igjen kan fatte håp til sin «litterære Mission» (Hamsun 1903: 156). Jeg opplever at Dingstads beskrivelse av Hamsuns diktergjerning kan gjenkjennes i novellen ved at hovedpersonen til slutt gjør litteratur av det emnet han har – de ville dyrene – og det er først da publikum lar seg underholde. Vil ikke dette også være en bekreftelse på at det er dikterens evne til gjennom språket å skape litteratur av hva som helst, som er den sanne kunstprestasjon? Det er det jeg har argumentert for gjennom analysen av «Paa tourné». Jeg skrev også at jeg ville undersøke hva litteraturen som illusjonsskapende virksomhet innebærer. Ved å snu om på virkeligheten, overraske og utfordre, skaper språket både komikk og litteratur. I talen for «antispiritisten» lar språket hovedpersonen kommunisere en annen virkelighet, og synliggjør nettopp litteraturen som illusjonsskapende. Jeg vil korrigere min egen påstand tidligere i kapitlet om at Drammen ikke er en by med «en stærk Trang til gode Foredrag». For det er nettopp det novellen har vist at byen har. Det er bare at det ikke var en trang til det foredraget vi først hadde trodd. Hvem sine tanker begynner å vibrere, eller hvilke rystelser i sinnet gir det å fortelle at en grevling er en grevling? Man kan kanskje derfor si at det er når språket overbeviser om at grevlingen er en hyene at litteraturen har funnet sin misjon.

En slik perspektivendring på språket tydeliggjør litteraturens illusjonsskapende virksomhet. Dette igjen vil naturlig nok får konsekvenser for vår opplevelse av å være mennesker i verden. Når litteraturen kommuniserer en annen virkelighet enn den vi opplever i det øyeblikkelige vil ikke det så tvil ved vår egen evne til å vurderer verden? Her trekker Hamsuns diktning mot den romantiske ironiens ubestemthet. I *Sult* kommer denne ubestemtheten enda tydeligere frem, og knyttes i det hele tatt mer direkte til dikterens rolle og kunstens beskjeftigelse med illusjon og løgn. Det interessante er hvordan Hamsun forfektet dikterens fantasivirksomhet, mens både «Paa tourné» og *Sult* er tekster hvor illusjonen først og fremst styrer hovedpersonenes livsoppfatning, mer enn den er tilstede i deres diktergjerning. Det er også dette som bidrar til deres asosiale posisjon. Begge hengir de seg til fantasien, og formidler således en annerledes virkelighet. Dette etablerer en åpenbar motsetning mellom dikteridealet og virkeligheten. Det er dermed min forståelse at humoren bidrar til å belyse hvordan Hamsun etablerer kontrasterende illusjoner i teksten, som han stadig bryter ned. Således synliggjør Hamsun språkets makt over sinnet.

3 Hva er humor? Henri Bergson og komediens teknikker

Humor er det som kaller på latteren. Den har sitt nedslagsfelt i kunsten så vel som i livet, og kan dermed betraktes som en estetisk kategori og en livserfaring. Når litteraturen får oss til å *le*, er det ofte en bevisst strategi fra forfatterens side. Det kan være språket, en bestemt situasjon, handling eller karakterene. Mennesket ler ofte. Men like ofte som vi ler, like sjelden reflekterer vi over *hvorfor* vi ler. Hva er humor, og hvilken funksjon har den?

Når vi blir bevisst komediens teknikker åpnes det opp for en mulighet til å forklare hvorfor vi ler. Men er ikke humor relativt? Hva som får et menneske til å le vil alltid være styrt av et bestemt sett med felles referanser, verdier, livsanskuelser, erfaringer og holdninger. Latteren er derfor ofte sterkest når den kan livnære seg av et fellesskap (Bergson 1971: 12). Forskningsfeltet hva gjelder teori om humor er tverrfaglig, og bygger på en rekke ulike tilnærminger. Likevel er det mulig å trekke frem noen momenter som ser ut vil å være felles for de fleste. I *Laughing Matter* lister Marcel Gutwirth opp tre klassiske innfallsvinkler for å forstå humor: Funksjonalistiske teorier, som baserer seg på latterens funksjon forstått som et sosialt fenomen. Psykologiske teorier, som søker å finne ut hva som får oss til å le. Det mest utpregede ved denne teorien er latteren forstått som et uttrykk for overlegenhet. Den siste teorien ser på forbindelsen mellom latteren og intellektet, og forsøker å beskrive hva vi ler av med utgangspunkt i humorens virkemidler og form. Her knyttes latteren først og fremst til forstanden, ikke til følelsene. Denne teorien baserer seg på at det komiske har en binær struktur, altså at det komiske oppstår når motsetninger forenes (Gutwirth 1993: 2-3).

Henri Bergson søker i sin studie av latteren å bestemme komikkens egenart, for således å kunne si noe bestemmende for måtene det komiske fremstilles på. Utgangspunktet for Bergsons undersøkelse er latteren som et anliggende *mellom* mennesker, og fra dette perspektivet søker han svar på spørsmålene: Hvorfor ler vi? Hvilken funksjon har latteren for den enkelte og samfunnet? Således berører Bergson alle de tre teoriene for latteren Gutwirth lister opp. Dette kapitlet vil være en utforsking av Bergsons teorier om latteren og det latterlige, samtidig som jeg vil trekke frem hvordan hans hovedpoenger synliggjør viktige humoristiske elementer hos Hamsun.

3.1 Mekanikk er komikk

Bergson forstår det komiske som utelukkende menneskelig betinget. Vi kan le av dyr og ting, men da skyldes dette en form for personifisering hvor vi lett kan gjenkjenne menneskelige trekk eller egenskaper (Bergson 1971: 10). Det lattervekkende er derfor en del av det å være menneske, og potensiale for komikk ligger i våre kroppslige bevegelser, mimikk, gester, karaktertrekk, handlinger og språk. Men det er ikke slik at mennesket til enhver tid er komisk. Hvilke faktorer er det som virker utløsende for latteren?

I *Latteren*, utgitt i 1900, er det særlig ett hovedpoeng Bergson vender tilbake til når det gjelder det komiske ved mennesket: Enhver mekanisering av liv er komikk. Dette henger sammen med det Bergson anser for å være latterens absolutte funksjon: å virke korrigerende på sosialt avvikende adferd i samfunnet. Latteren skal dermed lede det distraherede, fraværende, stivnede mennesket tilbake til samfunnet. I så måte har latteren en helbredende effekt. Før jeg går videre er det viktig å poengtere selve kjernen i Bergsons teori. Humoren må forklares ut fra sin sosiale funksjon. Dette er den ledende idéen som underbygger hans studie av latteren.

For å forstå latteren må vi sette den tilbake i dens naturlige miljø, som er samfunnet. Særlig viktig er det å bestemme latterens nyttige funksjon, som er sosial (...) Latteren må være et svar på visse krav fra samfunnslivet. Latteren må ha sosial betydning. (Bergson 1971: 13)

Når språket og kroppens bevegelser mister sin menneskelige fleksibilitet, og erstattes med mekaniseringens stivhet oppstår forestillingen om bevegelse uten liv. Således forutsetter latteren en kollisjon mellom to motstridende tendenser: det mekaniske og det levende. «Menneskekroppens stillinger, gester og bevegelser er latterlige i nøyaktig samme grad som denne kropp minner oss om en ren mekanisme» (Bergson 1971: 25). Bergson trekker frem marionetten som et eksempel. Det er en dukke som fremstår som levende, men som styres av usynlige tråder som får kroppens myket til å stivne. Slik blir grensene mellom automaten og mennesket utydelig, og man trer inn i en ubestemmelig tilstand hvor den dobbelte tilstedeværelsen av liv og mekanikk smelter sammen. Når det mekaniske på en eller annen måte infiltrerer det levende, erstattes deler av det naturlige med det kunstige, og det er i sammenstøtet mellom disse to tendensene det komiske elementet dannes: «Det er ikke lenger liv, det er automatikk innsatt i livet og som efterligning av livet. Det er komikk» (Bergson 1971: 27).

Ordet «etterligning» er viktig for å forstå hva Bergson mener. Dette er på grunn av hans forestillingen om livet som en kontinuerlig strøm av hendelser. Bergsons forståelse av tid er en sentral del av hans filosofi. I *Essai sur les données immédiates de la conscience* fra 1889, som ble oversatt til norsk i 1990: *Tiden og den frie vilje*, diskuterer han begrepet tid. Bergson forstår den umiddelbare tiden som en enveisrekke med tilstander som alle går opp i hverandre. Denne tiden er aktivt skapende, og gjentakelser vil derfor være en unaturlig tilstand som forhindrer utvikling (Stanford 2016). Det er altså han som mister kontakten med den opplevde tiden som blir komisk.

Men hvordan oppstår det et brudd mellom individet og tiden? For å svare på dette vil jeg trekke frem forholdet mellom tid og det moderne oppstykkede livet. Som jeg skrev innledningsvis var den moderne erfaringen av livet i byen preget av fremmedfølelse. Den identitetsløse *Sult*-helten blir et bytte for byens stadig skiftende inntrykk. Hans sanseapparat invaderes, og han er ikke i stand til å kontrollere inntrykkene: «Min nervøse Tilstand hadde ganske tat Overhaand og det hjalp ikke hvormeget jeg forsøkte at motarbeide den» (s. 61). Byrommet i *Sult* fremstår tilstedeværende. Gatene beskrives med en geografisk nøyaktighet, og alle små detaljer blir skildret konsist. Jeg vil også si at det er verdt å merke seg den noe underlige konstateringen av klokkeslett i *Sult*. I løpet av boken nevnes den nøyaktige klokketiden i underkant av førti ganger. Eksempelvis: «Klokken var ti i Vor Frelsers Taarn» (s. 10), «Klokken var altsaa over to» (s. 22), «Klokken var halv ni (...) Klokken blev ti» (s. 34-35), «Klokken var syv paa Raadstuen» (s. 49). *Sult*-helten har verken avtaler eller forpliktelser. Tiden er derfor i utgangspunktet ikke en nødvendig opplysning for ham. Således kan det virke som om han nærmest presser frem en virkelighet ved hele tiden å bemerke klokkeslettet. Den konkrete tiden står i sterk kontrast til hans indre kaos, og det distanserte forholdet han har til virkeligheten. Det kan tenkes at den stadige iakttagelsen av klokken fungerer som et bevis på at han fremdeles er en del av en empirisk verden som eksisterer utenfor hans illusjon. Hans krampaktige kunngjøring av tiden forstår jeg som et forsøk på ikke å miste kontakten med verden. Men forsøket er forgjeves. Registreringen av klokkeslettet fremstår som en mekanisk handling for å bekrefte at han fremdeles er, og blir som Bergson skriver bare en etterligning av livet. Når han ved et tidspunkt insisterer på at klokken er ti når den egentlig er to overfor en konstabel bekrefte igjen mekaniseringen som ligger bak handlingen. Men i denne sammenhengen kan den forstås som et forsøk på å bevise overfor samfunnet, representert ved konstabelen, at han er en del av felleskapet. Men klokkeslettet er feil, og bekrefter derfor ikke annet enn hans allerede asosiale posisjon. Samtidig er det nærliggende å tenke at *Sult*-helten sier feil klokkeslett for å stadfeste sin

individuelle frihet. Han vil vise at han ikke følger samfunnets begrep om tid, men heller skaper sitt eget tidsunivers. Handlingen indikerer i så måte at han setter seg i opposisjon til samfunnet. Det eneste problemet er at han er nødt til å forholde seg til samfunnets tid for å i det hele tatt overleve. Eksempelvis, er det samfunnets ur han må følge om han skal komme tidsnok til redaktørens kontor. Så lenge han befinner seg i en posisjon utenfor den opplevde organiske tiden vil han forbli uten utvikling i sitt særegne univers. Slik ser vi også hvordan *Sult*-helten bærer på et potensiale for komikk.

Når det levende ved mennesket erstattet med en mekanisk stivhet, forsvinner bevisstheten og evnen til utvikling. Det irrasjonelle og det repetitive blir fremtredende fordi vi blir fanget i vår egen distraksjon fra tilværelsen. Således fremstår individet som en etterligning av seg selv, og bryter med forventningene om det dynamiske ved mennesket og livet.

Ifølge Bergson er utvikling og tilpassing essensielt for samfunnet. Repetisjonen står derfor i opposisjon til utvikling, og blir et av humorens viktigste virkemidler: «Alt sammen går ut på å behandle livet som en gjentakelses-mekanisme», og jo mer innviklet, men samtidig naturlig frembragt, jo, mer komisk virker de gjentakende scenene på oss (Bergson 1971: 65). Også et repetitivt språk danner komikk. Ikke fordi ordet virker latterlig i seg selv, men på grunn av «en tanke som morer seg med å trenge følelsen tilbake påny» (Bergson 1971: 49). Jeg vil i første omgang forsøke å forklare dette med et eksempel fra novellen «Paa tourné». Novellens hovedperson får gjentatte ganger tilbud fra «antispiritisten» om å hjelpe ham med å presentere de ville dyrene. I sine avvisninger av tilbudet viser hovedpersonen en overdreven bevegelse med sine gjentatte; «Aldrig!». Åsmund Hennig trekker frem at denne forbindelsen mellom overdrivelsen og gjentakelsen er en typisk ironivariant hos Hamsun (2003: 164). Det som imidlertid gir repeteringen av ordet en ren humoristisk effekt er at ikke før han har undertrykt «fristelsen» om å la æresfølelsen fare fordi han trenger penger, så dukker fristelsen opp på ny.

Forholdet mellom konnotasjonene ordet *aldri* gir, og det at jeg-fortelleren ved at han til slutt går i mot dette har en forsterkende effekt på gjentakelsens humor. Benektelsens overdrivelse fremstår like mye som for hans egen del, som for leseren. Han vet at den økonomiske gevinsten til slutt vil veie tyngst. Gjentakelsen av ordet *aldri* fungerer dermed som et forsøk på å bevare sin posisjon, men den tilsynelatende mekaniske repetisjonen gjør at utfallet blir tvers igjennom ironisk. En ironi som her glir over til det komiske.

Kan vi le av noen som på samme tid fyller oss med affeksjon eller sympati?
Spørsmålet leder videre til en annen viktig observasjon hos Bergson, nemlig at latteren

krever, for å oppnå full virkning, «en bedøvelse av hjertet» (1971: 11). Selv om latteren og komedien ofte er forbundet med positive følelser som lyst og glede, må fraværet av følelser forstås på premissene for komikkens funksjon. Dette innebærer at humoren taler til fornuften vår, ikke til følelsene. Når latteren skal korrigere avvikende adferd vil vi ikke kunne klare å le av det mennesket om vi skulle føle sympati, eller kjærlighet for ham. Men dette er likevel ikke ensbetydende med at vi ikke kan ha en følelsesmessig relasjon til den latterlige. Vi er, for et øyeblikk, nødt til å sette følelsene til side, og la latteren ledsages av en bedøvelse av følelsene. Følelsene må dermed reduseres i komikkens øyeblikk, til kun å rette seg mot personens handlinger, bevegelser eller språk, ikke personen selv.

3.2 Humoren som sosialt fenomen

Et samfunn vil alltid bestå av mennesker med egenskaper og personlighetstrekk som gjør dem mer utsatt enn andre for å oppleves som lattervekkende. Ofte ler vi av dem som på en eller annen måte har en avvikende oppførsel, eller er asosiale. Latteren slik Bergson ser det skal som nevnt bringe den latterlige tilbake til normalen, og lede ham tilbake fra en unaturlig avsporing.

Men hvem er disse typene? Hva kjennetegner dem? Bergson karakteriserer en av disse latterlige typene som *den distré*. Den *distré* er det alminnelige mennesket, men han lever etter en «forgangen og innbilt situasjon når man skulle ha rettet seg etter nuets virkelighet» (Bergson 1971: 15). Betegnelsen «å være distre» viser til det å være fraværende eller uoppmerksom. Dette sløver hans bruk av sanseapparatet, og begrenser hans sosiale intelligens. Det blir dermed vanskelig å forholde seg til omverden og menneskene han omgir seg med. Den *distré* er en av disse stivnede typene, som befinner seg i sin egen drømmende sfære (Bergson 1971: 16). I verdenslitteraturen er det karakteren Don Quijote som har blitt stående som selve kroneksempel på denne tilstanden. Fordi han har forlest seg på ridderromaner forsvinner grensene mellom realiteten og drømmeverden, og han glir inn i sin egen illusjonsverden.

Den distraherete holdningen er et gjenkjennelig trekk ved *Sult*-helten. Sent en kveld kommer han hjem til sitt værelse, og finner et notis fra sin vertinne hvor hun ber ham om å flytte ut. På de tidligere sidene kan vi lese om hvordan hovedpersonen lenge har slitt med å produsere artikler for redaktøren, men den påfølgende natten løsner sperreren endelig for ham. Vi følger hans refleksjon over situasjonen:

Alt vel overveiet kom madam Gundersens Opsigelse temmelig beleilig. Dette var egentlig ikke noget Værelse for mig; her var nok saa simple grønne Gardiner for Vinduerne, og saa synderlig mange Spiker i Væggene til at hænge sin Garderobe paa var her heller ikke. Den stakkars Gyngestol borte i Hjørnet var i Grunden bare en Vits av en Gyngestol som man makelig kunde le sig fordærvet av. Den var altfor lav for en voksen Mand, desuten var den saa trang at man saa at si maatte bruke Støvleknægt for at komme op av den igjen. Kortsagt, Værelset var ikke indrettet til at sysle med aandelige Ting i og jeg agtet ikke at beholde det længer. Paa ingen Maate vilde jeg beholde det! Jeg hadde altfor længe tiet og taalt og holdt til i dette Skur.

Oppblaaet av Haap og Tilfredshet, stadig optat av min mærkelige Skisse som jeg hvert Øieblik trak op av Lommen og læste i vilde jeg straks gjøre Alvor av det og gaa i Gang med Flytningen. Jeg tok frem min Bylt, et rødt Lommetørklæ som indeholdt et Par rene Snipper og noget sammenkrøllet Avispapir som jeg hadde baaret Brød hjem i, rullet mitt Sengeteppe sammen og stak til mig min Beholdning av hvitt Skrivepapir. (s. 33)

Ved å avsløre misforholdet mellom hovedpersonens virkelighet og de reelle forholdene bruker Hamsun ironien til å skrive frem en komisk virkning. Reaksjonen på *Sult*-heltens ferdige artikkel resulterer i et overmott, som grenser til stormannsgalskap. Tydelig overvurderer han sin status og sitt intellekt. *Sult*-heltens kommentar om at værelset ikke samsvarer med hans åndelige livsstil, ei heller har nok spiker til at han får hengt opp sin garderobe står i en ytterst ironisk motsetning til andre elementer i teksten som avslører at han ikke har noen garderobe å henge på spikerne. Hans slitte bukseben, vesten han måtte skille seg fra og det nevrotiske og lunefulle sinnelaget teksten tidligere har demonstrert står her i en betydelig kontrast til *Sult*-heltens egne illusjoner. Hovedpersonen blir latterlig på grunn av sin manglende erkjennelse av sin egen livssituasjon. Avsnittet synliggjør den tette forbindelsen mellom ironien og komikken. Når han jamrer over værelsets lave standard, hevder at «skuret» er under hans verdighet og klager over det stusslige møblementet som hindrer ham i hans kreative utfoldelse vitner dette om et fravær i «nuets virkelighet». Scenen i værelset eksemplifiserer også hvordan Hamsun skriver *Sult*-helten inn i en komisk situasjon.

Bergsons teori om den komiske figuren⁸ tar utgangspunkt i det uoppmerksomme:

Han kan være så bevisst han bare vil med hensyn til hva han sier og hva han gjør, men når han er komisk skyldes det at det er en side ved hans person som han selv overser, noe hvorved han glemmer seg for seg selv (...) Uoppmerksomhet overfor seg selv og følgelig overfor andre, det er det vi stadig gjenfinner. (1971: 91).

Jo dypere distraksjonen går, jo høyere ler publikum. Latteren skal vekke den latterlige opp fra drømmen. Eksempelvis, er det en episode i *Sult* hvor hovedpersonen eksplisitt får merke samfunnets irettesettende latter. Vel å merke vil jeg si at han er uten evne til å forstå hva den betyr, men slik blir han også komisk. *Sult*-helten sitter på en benk nede ved bryggen da han blir oppmerksom på en liten jente som synger, og som etter hvert ber ham om penger.

⁸ Gjennom hele oppgaven bruker jeg begrepet «figur» i sin generelle betydning, og det viser kun til en skikkelse som opererer i en litterær tekst. Jeg bruker det altså ikke forbundet med begrepene «type» eller «karakter».

En Øre! sier den lille Lirepike og rækker sin Bliktallærken frem, bare en Øre! Ja, svarer jeg ubevisst og sprang op og ransaket mine Lommer. Men Barnet tror at jeg bare vil holder Løier med hende og fjærner sig straks uten at si et Ord (...) Endnu en Gang ropte jeg hende tilbake, rev hurtig min Frakk op og vilde gi hende min Vest. Jeg skal holde dig skadesløs, sa jeg, vent et Øieblikk

Og jeg hadde ingen Vest.

Hvor kunde jeg ogsaa lete efter den! Det var gaatt Uker siden den var i mit Eie. Hva gikk det ogsaa av mig? Den forbausende Pike ventet ikke længer, men trak sig skyndsomt tilbake. Og jeg maatte la hende gaa. Folk stimlet sammen om mig og lo høit, en Politibetjent trænger sig bort til mig og vild vite hvad som er paafærde. (s. 72-73)

Hvorfor stimler folk seg rundt *Sult*-helten og ler? Hans adferd bærer preg av overdrivelse. Han farer opp, roper etter den lille piken, og gjør alt han kan for å gi henne en vest han ikke lenger eier. Således avsløres hans fattige posisjon – den han gjør alt for å skjule – både for seg selv og sitt «publikum». Episoden fremstår nærmest som et lite teaterstykke om den tilgjorte rikmann som gir til de fattige, men i det han skal gi har han ikke noe å gi fra seg, og således avsløres hans egentlige status. Dette virker ved første øyekast mer tragisk enn komisk, og det hadde det kanskje også vært om årsaken til at hovedpersonen vil gi bort sin vest var empati. Når han gir til de som for ham fremstår som like fattige som seg selv, er dette for å løfte sin egen posisjon. Spillet hans slår tilbake på ham selv idet han oppdager at han ikke lenger har noen vest å gi bort. Slik skapes også den komiske virkningen hos leseren. Latteren hos hovedpersonens publikum skyldes nettopp det å bryte ned hans illusjonsverden, og bringe han tilbake til realiteten.

Latteren som skyldes den distré foreligger ikke utelukkende kun for å lede ham tilbake på samfunnets «rette» vei. Den kan også springe ut av rent komiske årsaker. Slik jeg forstår Bergson ligger humoren i sammensmeltingen av de fantastiske motsetninger: galskap og fornuft, det fiktive og det reelle, systematisk men impulsiv, fravær og nærvær. Latteren er den samme som den som er rettet mot ham som faller langstrakt på gaten, eller blir offer for et pek. De er alle mennesker som «løper og faller, troskyldige som holdes for narr; løper etter idealene og snubler i realitetene, de uskyldige drømmere som livet lurar på med skadefryd» (Bergson 1971: 16). Realitetsprinsippet griper hensynsløst inn i illusjonen, og i takt med at knepene blir mer og mer finurlige øker stadig latteren hos tilskuerne. Både hos de som ler for komikkens skyld, og hos de som benytter den som straff (Bergson 1971: 16). Slik jeg leser Bergson vil en humoristisk situasjon oppstå der hvor menneskets bevissthet fjernes, eller reduseres til fordel for en mekanisering. Eksentrisitet og fravær er essensielle nøkkelbegreper for å forstå hvordan bevisstheten reduseres. Bergson forklarer komikken så å si utelukkende ut i fra dens sosiale funksjon, men det komiske rommer et mye større potensiale.

4 Sultens komikk

Bogens latter kommer af denne påfaldende fysiske gestikuleren og stadig verbale plapren, af de skøre påfund og sære ideer, af den åbenlyse mangel på sympati med den velkendte verden, af de mange urimelige provokationer.

Peer E. Sørensen om *Sult* i *Hamsuns sultekunstner* (2014: 13)

Hvordan kan man skrive humoristisk om en mann som går omkring i byen og sulter? Jeg vil hevde at *Sult* er en av Hamsuns bøker det er mest problematisk å lese humoristisk. Bokens formidling av en fysisk og psykisk lidelses-erfaring, står i kontrast til *Sult*-heltens tidvis klovneaktige adferd. I dette kapitlet ønsker jeg å undersøke hvor humoren i *Sult* oppstår. Hva er det som forløser latteren, og har den i det hele tatt en meningsproduserende funksjon? Som jeg kom frem til i kapittel to er humoren i «Paa tournée» iøynefallende, mens den romantiske ironiens splittende jeg er mindre påtakelig. I *Sult* vil jeg hevde at det forholder seg omvendt. Humoren i *Sult* er kanskje vanskeligere å gripe, men til gjengjeld stikker den desto dypere.

I *Sult* kommer det splittede jeget eksplisitt til syne. Til tider er konflikten mellom *Sult*-heltens ulike jeg så kompleks at han nærmest befinner seg på grensen til galskap. Spontane skiftninger i hans sinn bidrar til en irrasjonell adferd. Forvrengninger av virkeligheten, overdrivelse og reduksjon av situasjoner, mekaniske kroppsbevegelser og hallusinatoriske observasjoner virker i det hele tatt komisk forløsende. Jeg argumenterer for at potensiale for humor finnes der hvor motsigelsene i *Sult*-heltens indre er tydeligst. Hamsun etablerer komikken der hvor man kanskje minst forventer det. Språket viser en glede til ordene, og det er blant annet Hamsuns språklige finurligheter som i det hele tatt er med på å muliggjøre humoren.

Sult-helten gir selv uttrykk for at den fysiske sulten gir en rus: «Jeg var blit drukken av Sult, min Hunger hadde beruset mig» (s. 53). Det er en tendens i fortolkningsstradisjonen av *Sult* at den deler seg hva gjelder årsak-virkning forholdet mellom sulten og hovedpersonens adferdsmønster. Blant annet Atle Kittang har tolket sulten som en konsekvens av *Sult*-heltens væremåte, mens Peer E. Sørensen opplever sulten heller som en årsak til hans adferd. Hovedpersonen sulter, men jeg vil hevde at det ikke er den fysiske sulten som er det viktige i boken. Grunnen til dette er at det er flere elementer som tilsier at han faktisk ikke er nødt til å sulte. Det er derfor nærliggende å tenke at det ikke er den fysiske føden *Sult*-helten lengter etter. Utover i analysen argumenterer jeg for at *Sult*-helten eksperimenterer med livet for å utforske det moderne sjeleliv. Målet hans vil jeg si er en utprøving av selvet, og diktningens mulighet. Dette skyldes at motstand og lidelse fremstår

som en forutsetning for *Sult*-heltens kreative skaperevne. Sulten gir næring til fantasien, og vi ser at inspirasjonen kommer til ham når hans desperasjon er på sitt verste. Men prosjektet setter i det hele tatt hele ham på spill.

Sult-helten ligger under for en irrasjonalitet, og dette bidrar til å skape et detaljrikt, men fragmentarisk bilde av Kristiania. Ofte oppleves de ulike situasjonene han kommer i, og stedene han besøker kontekstløse. Den ytre handlingen er med andre ord redusert til det minimale, til fordel for det som rører seg i menneskesinnet. Gjennomtrukne loftværelser, milevis med brostein, kakekonen, Ylajali, redaktøren, våte parkbenker og utilgjengelige kaféer, politikonstabler, fengselsceller, humpende insekt, pølsebegjærlige koner og bryggen, skipene og de sorte uhyrer presenterer ulike bilder av Kristiania. Alle fremstår de som uavhengige kulisser på hovedpersonens abnorme scene. Den ytre virkeligheten *Sult*-helten forsøker å mestre fremstår ubehagelig nær, men på samme tid fjern og fremmed. Samtidig vanskeliggjør distinksjonen mellom løgn og sannhet forsøkene på å kontrollere omverden. Ofte tyr han til selvbedraget, og vender opp-ned på virkeligheten for å kunne mestre den bedre. Dette bidrar til at hovedpersonens møte med Kristiania, og de andre i byen oppleves som uforenelige motsetninger. Slik dannes også grunnlaget for en latter som er mer eller mindre til stede fra *Sult*-helten våkner på sin kvist til han tar hyre på «Copégoro», og dermed forlater byen. Som humorist gjør Hamsun lidelse om til latter ved at bokens tragiske grunnstemning forenes med *Sult*-heltens merkverdigheter.

4.1 Lystprinsippet vs. realitetsprinsippet

I *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* fra 1905 diskuterer Sigmund Freud vitseteknikken.⁹ I artikkelen «Humoren» som ble utgitt noen år senere, går Freud nærmere inn på forskjellen mellom vits og humor. Her presenterer han blant annet latterens funksjon, og forbindelsen mellom jeget og humoren. Freud er interessert i de underliggende psykiske prosessene som oppstår hos den som ler, og hvordan vitsen tillater individet å forbigå hemninger og dermed frigjøre en følelse av lyst. I likhet med Henri Bergson anser også Freud latteren for å være et sosialt fenomen, men latteren er ikke for ham et korrektiv. Derimot fungerer latteren som

⁹ Freud skiller mellom vitsen, humor og komikk, men dette er et skille jeg kommer til å se bort i fra i denne oppgaven. Dette skyldes at Freud baserer skillet på de psykiske aktiviteter i menneskets underbevissthet, som han påpeker slekter på drømmearbeidet. Imidlertid er ikke dette noe som påvirker vitsens virkemidler, og er heller ikke nødvendig for å forstå hva som skjer i en vits. Jeg kommer derfor til å bruke begrepene humor og komikk om hverandre, mens når jeg bruker begrepet vits refererer dette til Freuds begrep om vitsen.

individets beskyttelse mot samfunnets tvang. Ifølge Freud er latteren jegets forsvar mot lidelser, og samfunnets krav om rasjonalitet (1994b: 211). Til dels bygger både Bergson og Freud teoriene sine om komikken på foreningen av motsetninger. Hos Freud består denne motsetningen i opphevelsen av kontradiksjonsprinsippet: at a ikke kan være både a og ikke-a. Slik Freud ser det avviser humoren virkelighetskravet, og åpner opp for en aksept for at a *kan* være både a og ikke-a. Lystprinsippet gis forrang foran realitetsprinsippet. Freud forstår det komiske som en frigjøring av lyst og absurditeter. Humoren foretar en form for motstridende vurdering av virkeligheten. Den utfordrer, og snur om på vår virkelighetsforståelse. Slik som vi også så var tilfelle i «Paa tourné».

I foredraget «Psykologisk Litteratur» skriver Hamsun om dikterens oppgave: «[den psykologiske dikteren] skyr ingenting, han fornægter Virkeligheden aabenlyst, fremstiller de mest forhædede Løgne – stik imod al Videnskab og sund Fornuft» (1994: 63). Min forståelse av det Hamsun skriver er at dikteren skal bedrive en illusjonsvirksomhet. På samme måte som humoristen visker ut grensene mellom løgn og sannhet for å overraske sitt publikum, skal også dikteren la løgn og illusjon bryte ned virkeligheten.

Hovedpersonen i *Sult* skaper sin egen verden bygget på idéen om en forestilt virkelighet. Livsoppfatningen hans styres i så måte av illusjonen og løgningen. Således provoseres det frem en konflikt mellom virkeligheten og fantasien. Spørsmålet er om årsaken til konflikten er *Sult*-heltens bevisste spill, eller om det er snakk om en psykologisk kollaps? Jeg kommer til å vende tilbake til dette spørsmålet utover i analysen. Sørensen har påpekt hvordan *Sult*-heltens fantaseringer øyeblikkelig fjerner ham «fra hans aktuelle situasjon ved at intensivere situationens fascinationspotentialer» (2014: 34). For at dette skal være mulig kreves det en overgivelse til de impulsive drivkreftene i sinnet. Hamsun lar *Sult*-helten oppheve logikken, og synliggjør hvordan han fornekte virkeligheten og gir seg hen til illusjonen. Således har *Sult*-helten potensiale til å fylle rollene som humorist, og dikter. Han er kreativt skapende, men problemet er imidlertid at han ikke klarer å omforme den kunstneriske skaperakten til litteratur. *Sult*-heltens potensiale for å bli komisk ligger dermed i at han selv er en opphevelse av kontradiksjonsprinsippet. Han *er* forfatter som kan både dikte og ikke-dikte.

4.1.1 Agent J. A. Happolati, og de herlige løgner

Sult-helten befinner seg i spennet mellom intellektuell bekreftelse og et fysisk forfall. Desto mer utmagret han blir av sulten, desto viktigere blir bekreftelsen på at forstanden stadig består. Fantasivirkosomheten fungerer som en bekreftelse på at hans kreative skaperevne fremdeles er uberørt av hans labile sinn. Rolf N. Nettum har tolket fantasiens uendelige spillopper som en gjenreisning av den falne verden hovedpersonen omgir seg med (1970: 96). Men like mye som det er snakk om en fallen verden, er det også et individ i oppløsning. Slik jeg forstår det vil det dermed være mer nærliggende å snakke om *Sult*-heltens behov for virkelighetskontroll fremfor virkelighetsflukt. *Sult*-heltens nærvær i illusjonen, og løgnene han kommer med vanskeliggjør samhandlingen med samfunnet. Konsekvensen blir blant annet hans asosiale posisjon. Kontakten *Sult*-helten får med andre i løpet av tiden i Kristiania er svært begrenset. Den er i det helte tatt redusert til små episoder hvor hovedpersonen lyver på seg fargerike identiteter og ideer. Nesten utelukkende er det gjennom løgner han forholder seg til andre mennesker, og derfor blir også forsøkene på kommunikasjon kun forsøk.

Tidlig i *Sult* kan vi lese om et møte mellom *Sult*-helten og en gammel mann i parken. Jeg mener scenen synliggjør godt hovedpersonens behov for dikterisk anerkjennelse, men også hvordan illusjonen vanskeliggjør kommunikasjonen. I tillegg får vi eksempel på hvordan motstand og irritasjon gir næring til fantasien. Scenen rommer en komikk som etableres gjennom hovedpersonens ambivalens. Humorens funksjon blir etter min mening å skulle formidle forholdet mellom dikter og publikum.

Sult-helten sitter på en benk i Slottsparken og fabulerer om sine egne sko. En gammel mann med en mystisk avis under armen, setter seg ned på den andre siden av benken. Avisen skjuler et tilsynelatende enda mer mystisk innhold, og vekker med en gang hovedpersonens nysgjerrighet.

Jeg blev nysgjærrig og kunde ikke faa mine Øine bort fra den Avis; jeg fik den vanvittige Idè at det kunde være en mærkelig Avis, enestaaende i sit Slags; min Nysgjærrighet steg og jeg begynte at flytte mig frem og tilbage paa Bænken. Det kunde være Dokumenter, farlige Aktstykker stjaalet fra et Arkiv. Og det foresvævet mig noget om en hemmelig Traktat, en Sammensværgelse. (s. 24)

Legg først merke til hvordan avisen får fantasivirkosomhet til øyeblikkelig å eskalere. I tillegg antydes konturene av et splittet jeg. For hvem foretar vurderingen: «jeg fik den vanvittige Idè»? Den første muligheten er at det er det fortellende jeget som ironiserer over sin tidligere overdrevne interesse for en hvilken som helst avis. Samtidig kan det også tenkes at

hovedpersonens reflekterte jeg på et vis er bevisst sine latterlige fabuleringer om avisen. Jeg vil også argumentere for at i det den gamle setter seg på benken endrer *Sult*-heltens situasjon karakter. Han blir nødt til å forholde seg til et annet menneske. Hovedpersonen tilbyr mannen en sigarett for å komme i snakk med ham. Dette med ønske om å finne ut mer om avisen. Mannen takker nei, men fortsetter å snakke. Blant annet påpeker den gamle at hovedpersonen er fremmed (dialekten avslører ham), og spør videre hvor han bor. Således endres situasjonen. Det er mannen som har kontroll, men det er da løgnen begynner. *Sult*-helten frykter at hans elendighet skal avsløres for andre. Å fortelle sannheten om at han for tiden leier et rom han beskriver som en «uhyggelig Likkiste» (s. 8), ville innebære å innrømme at han er dårlig stilt. For å forhindre ydmykelsen, og selv få kontroll over situasjonen blir løgnen redningen. Situasjonen synliggjør nettopp hvordan kombinasjonen angst og lek øyeblikkelig distanserer *Sult*-helten fra virkeligheten. Vi ser her eksempel på at hovedpersonen «intensivere[r] situationens fascinationspotentialer», som Sørensen skrev, og således frembringer en illusorisk virkelighet. Rasjonaliteten underkastes den fantastiske løgnen. Illusjonen vokser i takt med begjæret. Et begjær som etter hvert slår over til irritasjon i behovet for kreativ utfoldelse. Slik opphører gradvis kravet om sannhet.

Det er avisen som er situasjonens fasinasjonspotensiale. Det viktige er ikke hva avisen inneholder, men hvordan noe så enkelt som at avisen har tittelsiden vendt innover åpner opp for en omvurdering av virkeligheten. Ved å fantasere om innholdet bekreftes *Sult*-heltens fantasivirksomhet. Når fantasien til slutt har visket ut grensene mellom løgn og sannhet er det eneste som betyr noe hvordan fantasien utfordrer realiteten, og gir en forestilt overlegenhet. Forestillingen om avisen som «mærkelig» og «enestaaende i sitt slag» tilskriver den en overdrevent originalitet. Den stadige overdrivelsen av avisens betydning bygger opp spenningen – hva kan det være? Men den spenningsoppbyggende effekten blir heller latterlig fordi overdrivelsen øker avstanden mellom en normal avis, og den hemmelige traktat som et motstridende objekt. På grunn av *Sult*-heltens sosialt avvikende oppførsel fremstår han som underlegen i møte med andre mennesker. Han er fattig og sulten. Fantasien tilfører hans individualitet en rikdom, og hans fargerike ideer muliggjør en kunstnerisk dyktighet. Dette har *Sult*-helten et sterkt behov for å vise frem. Like fullt er det også i disse tilfellene han avslører sine asosiale egenskaper mest. Det handlende jeget evner ikke å se forholdet mellom sine egne meninger og handlinger, og den manglende selvinnsikten er med på å opprettholde det anormale.

Møte mellom de to i parken viser hvordan humoren springer ut av det helt hverdagslige. *Sult*-helten dikter nemlig opp den fiktive husverten sin agent Johan Arendt

Happolati, eier av en leilighet på St. Olavs plass nr. 2. *Sult*-heltens kreative kunstprestasjon går imidlertid ikke helt slik han hadde tenkt. Den gamle er nemlig ettergivende for enhver løgn, og dette betegner hovedpersonen som «trods og ondskap» (s. 28). Når han selv lyver beviser dette hans egen storhet: «jeg vilde lyve ham hensynsløst full, slaa ham storslagent av Marken» (s. 26). *Sult*-helten ønsker å bringe den gamle i knipe, og gjøre ham mistenksom. Løgnene og fantasien etablerer en arena hvor hovedpersonen behersker omverden. Men «makt overtaket» umuliggjøres av at den gamle mannen tar den fantastiske historien for å være virkelighet. Man kunne kanskje tenke seg at en annens bekreftelse for hovedpersonens løgner ville være det som gir ham anerkjennelse, men slik forholder det seg imidlertid ikke. Den gamle går villig med på alt, og gir ham dermed ingen motstand. Hovedpersonen mislykkes dermed i å oppnå den storheten han søker. For hva er vel hans kunstneriske prestasjoner verdt, selv om det er aldri så mye løgn og fanteri, om de aksepteres som den største selvfølgelighet? Dette viser seg ved hovedpersonens humørskifte idet den gamle selv tar den kunstneriske prestasjon i sin munn, og uttaler Happolati som om det var den største selvfølgelighet: «Hvor torde denne blinde motbydelige Olding tumle med det fremmede Navn jeg hadde diktet op som om det var et almindelig Navn og stod paa hvert Høkerskilt i Byen?» (s. 27).

Den gamles godtroenhet gjør også *ham* til en løgner. I det den gamle bekrefter hovedpersonens løgn for å være et stykke virkelighet, lyver også han. *Sult*-helten tolererer ikke den samme oppførselen fra andre: «(...) det forekom mig at jeg aldrig hadde set en uærligere, lastefuldere Ryg end denne, og jeg angret ikke at jeg hadde skjældt Mennesket ut før han forlot mig» (s. 28). Dette kommer av at *Sult*-helten kan lyve nettopp fordi han ser på seg selv som dikter. Mens når den gamle også begynner å «lyve» er det som han tilraner seg rollen som dikter. Ved første øyekast utgjør dette et komisk paradoks. *Sult*-helten kan fare med løgn og fanteri, men godtar ikke at andre gjør seg like frekke. Humoren utspiller seg her på to ulike nivåer. Det komiske etableres først av det fortellende jeget som spiller rollen som moralist over andres skrøner, samtidig som han tillater det handlende jeget å fortelle de mest forherlige løgner. Dernest vil jeg påstå at Hamsun skaper en mer subtil humor som fremmer ideen om forholdet mellom løgner og kunsten, dikteren og publikum.

Innbilningskraften åpner opp for en absurd verden i *Sult*-heltens hode. Fantaseringene vokser i takt med den økende irritasjonen overfor den gamle mannens «kupp» av dikterrollen, og den uteblitte motstanden. Irritasjon gir her næring til fantasien. Den gamle mannen oppfyller heller ikke rollen som publikum fordi han ikke anerkjenner fantasien som en kunstprestasjon, nettopp fordi han i hovedpersonens øyne forsøker seg på dikterrollen. Jeg

tillater meg derfor nok en gang å gjengi det samme sitatet fra foredraget «Psykologisk Literatur»: «Hvad det kommer an paa for en Digtning er Spørgsmaalet om, hvorvidt den skaber eller genopvækker Forestillinger hos Læseren, om den banker paa Strænge hos ham, om den *virker*» (Hamsun 1994: 63). Min oppfatning er at så lenge diktingen ikke rører ved noe i dens publikum er ikke løgnene herlige nok, eller virkeligheten forvrengt nok. *Sult*-heltens fantasihistorie virker rett og slett ikke på den gamle mannen. Dermed reduserer han også hovedpersonens dikterrolle.

Sult-helten blir opphisset av sine egne fabuleringer. Happolati: oppfinner av en elektrisk salmebok med selvlysende bokstaver, og agent for tyttbær fra Kina, dun og fjær fra Russland, huder, tremasse og skriveblekk – ja, alt mulig. Og fantasivirkosomheten fortsetter:

Jeg opfandt endnu et Par desperate Løgne, drev det til Hazard, ymtet om at Happolati hadde været Minister i ni Aar i Persien. De har det kanske ikke paa Anelsen hvad det vil si at være Minister i Persien? spurte jeg. Det var mer end Konge her, eller omtrent som Sultan, om han visste hvad det var.(...) Og jeg fortalte om Ylajali, hans Datter, en Fé, en Prinsesse som hadde tre Hundrede Slavinder og laa paa et Leie av gule Roser. (s. 26)

I det hele fremstår møtet mellom de to som ett av flere komediespill hovedpersonen setter opp i møte med de andre i byen. Det blir en kompleks lek som spinger ut av behovet for å hevde seg. Avstanden mellom hovedpersonens egenoppfatning og handlinger gir scenen et komisk utfall for publikum. En tilfeldig folding av en avis setter i gang en fantasivirkosomhet som hvisker ut enhver fornuft, og ender i det rene vås. *Sult*-heltens inspirasjon til fantasien oppleves dermed som komisk fordi utfallet virker meningsløst. Peer E. Sørensen skriver i forbindelse med denne episoden at det er de urimelige forestillinger om verden som gjør den spennende, og at dette er absurditetens skjulte logikk (2014: 114). I komikken og dikterens ånd forvrenger *Sult*-helten virkeligheten, og presenterer de herligste løgner, totalt ulogisk og virkelighetsfjernt. De spontane drivkreftene i sinnet gjør omverden spenningsfylt og fargerik. Ironisk blir det også av at hovedpersonen skaper de mest fantastiske historier i hodet, men når han skal feste dem til papiret glipper språket for ham. Jeg påpekte tidligere at *Sult*-helten har et potensiale for å fylle både rollen som humorist og dikter. Men i parken med den gamle vil jeg hevde at han mislykkes som dikter, og blir istedenfor humorist.

4.1.2 Narsissismens forestilte triumf

Sult-helten har et påtrengende behov for å komme i kontakt med den gamle mannen i Slottsparken. Dette til tross for at han også virker noe frastøtende på hovedpersonen. Møtet mellom dem ender, som vi snart skal se, med forakt for den gamle. Nettum beskriver denne

ambivalensen som en konflikt «mellom mennesketrangen og menneskefrykten [som] utløser menneskeforakt» (1970: 78). Hovedpersonens forhold til omverden baserer seg på et paradoks ved at han stadig søker aksept fra en omverden han også tar avstand fra. Møtet mellom de to på parkbenken ender med at den gamle jages nedover veien, og scenen blir totalt sett et komisk opptrinn.

Helvedes Pine, Mand, tror De kanskje at jeg sitter her og lyver Dem kapitalt full? ropte jeg ut av mig selv. Tror de kanskje ikke engang at det gives en Mand ved Navn Hapolati? Jeg har aldrig set paa Maken til Trods og Ondskap hos en gammel Mand! Hvad Fan gaar det av Dem? De har kanskje atpaa Kjøpet tænkt ved Dem selv at jeg var en yderlig fattig Mand som sat her i min bedste Puss uten et Etui fuldt av Cigaretter i Lommen? En saadan Behandling som Deres er jeg ikke vant til, skal jeg si Dem, og jeg taaler den Gud døde mig ikke hverken av Dem eller nogen anden, saa meget De vet det! Manden hadde reist sig. Med gapende Mund stod han stum og hørte paa mit Utbrudd indtil det var tilende, saa grep han hurtig sin Pakke paa Bænken og gik, næsten løp henover Gangen med smaa Oldingskridt. (s. 28)

Bildet av den gamle som går, nesten løper «med smaa Oldingskridt» er latterlig i seg selv. Beskrivelsen av å løpe med små skritt virker unaturlig, og får derfor leseren i øyeblikket til å dvele ved selve gesten heller enn handlingen. Med en gang oppmerksomheten rettes mot det fysiske befinner vi oss i komedien, skriver Bergson (1970: 90). Dette forhindrer en tilnærming med en alvorlig mine, og dermed muliggjøres også latteren. Samtidig tilskrives situasjonen i seg selv en absurditet som følge av overdrivelsen det er å jage den gamle ut av parken, fordi han så lett godtok løgnen om Hapolati.

Fantasiutfoldelsen markerer et overskudd av ønsker og begjær i *Sult*-helten, som får sitt utløp gjennom humoren. Selv om løgnen ikke i utgangspunktet har intensjon om å være humoristisk ender den opp i latter. Sigmund Freud skriver om humorens egenskaper og påpeker hvordan den har noe grandios ved seg, i tillegg til å fremkalle en lystfølelse. Humoren liksom opphøyer jeget, fordi han viser et intellektuelt arbeid: «Det storartede ligger åpenbart i narsismens triumf, jeg'ets påståtte seierrike usårlighet. Jeg'et nekter å la seg krenke av påvirkning, å la seg tvinge til å lide» (Freud 1994b: 210). *Sult*-helten setter i gang en lek hvor han bruker fantasien til å få kontroll på den ytre verden. Men overtaket er forestilt. Fantasiutfoldelsen gir ham kun et øyeblikks glimt av storhet. Når hovedpersonen projiserer den egentlige sannheten om seg selv over på den gamle mannen, som en løgn, kan det forstås som et slags siste trekk for å fullbyrde kontrollen. Gjennom hele den sist siterte tekstpassasjen står hovedpersonens vurdering av virkeligheten i en direkte motsetning til humorens vurdering av den. Fantasifiguren Hapolati, og beskyldningene om at den gamle tror *Sult*-helten farer med løgn og fanteri innebærer en mulighet for triumf for

hovedpersonen. Ved å snu om på sannheten har han klart å heve seg over realitetens ubehagelige forhold. Logikken er borte, og absurditeten frigjøres.

Freud skriver at «[h]umoristen oppnår (...) sin overlegenhet ved at han i sin voksne rolle til en viss grad går inn i farsrollen og presser den andre ned i barnets rolle» (1994b: 211). Akkurat dette er det en mulighet for at *Sult*-helten forsøker på. Ikke direkte rolleparet far/barn, men mer konnotasjonene som følger med; overlegen/underlegen. Overlegenheten blir som jeg skrev, forestilt, fordi han ikke klarer å presse den gamle mannen ned i barnets rolle. Den gamle tar historien for å være virkelig, og gjør det derfor umulig for hovedpersonen å tilegne seg rollen som den overlegne. På et vis vil jeg hevde det er *Sult*-helten selv som minner om barnet. Han har et barns nysgjerrighet, og på samme måte som barnet bruker leken for å unndra seg den kritiske fornuft, bruker hovedpersonen fantasien og løggen.¹⁰ Lik barnet inntar han ulike posisjoner når han snakker, og dermed skapes en «det var ikke det jeg mente, men det»-effekt som forvirrer publikum. Gjennom den solitære skaperakten av agent Happolati forsøker han å stadfeste sin rolle som overlegen, men når virkningen ikke blir som planlagt bringes han ut av balanse. *Sult*-helten blir sint og irritert, og beskylder den gamle for å tro at han lyver. Dette gir en komisk effekt fordi logikken oppheves ved at han er den voksne (kroppslig) samtidig som han er den ikke-voksne (mentalt). I tillegg er også hovedpersonens ambivalens komisk. Han lyver, og han innrømmer også at han gjør det, samtidig som han beskylder den gamle for å tro at han lyver. Motsetningene er åpenbare, og får leseren til å tvile på *Sult*-heltens forhold til sin egen løgn. Tror han så mye på den selv at han tror det er virkelighet? Eller bare leker han? Igjen blir det naturlig å stille spørsmål ved hovedpersonens forstand, men vi får ingen klare svar av teksten.

Jeg opplever situasjonen i sin helhet som et forsøk på å forsvare seg mot en potensiell nedverdiggelse. Men da kan man også spørre: Er løggen et symptom på det Freud skriver om humoristen som nekter å la seg krenke av samfunnet, eller kommer løggen som en følge av manglende evne til erkjennelse? Her spiller de ulike nivåene av jeget inn. Det er tenkelig at situasjonen i seg selv egentlig utspiller seg helt uavhengig av den gamle. For det er ikke nødvendigvis slik at det er ham hovedpersonen forsøker å presse ned i barnets rolle. Den illusjonen han skaper kan skyldes ønsket om å styrke sin egen forestilling om overlegenhet. *Sult*-helten skyr ingenting. Fremstillingen av Happolati strider mot all fornuft og vitenskap – hvor mange elektriske salmebøker fantes det i 1890, og hvem hadde hørt om en agent for

¹⁰ Freud beskriver i *Vitsen* hvordan barnet tiltrekkes og fryder seg over det meningsløse, det som fornuften har forbudt, og leken frigjør barnet fra virkelighetens krav om rasjonalitet (1994a: 113).

hud? Men det gir ham mulighet til å forbigå alle hemninger. Virkningen av dette? En komisk forløsning hos leseren.

Dette er ikke den eneste gangen *Sult*-helten setter opp et komediespill for å nære narsissismen. Disse komediespillene er med på å synliggjøre hvordan hans kreative skaperevne kommer til uttrykk i hans daglige forsøk på å skape mening i verden, heller enn i den faktiske skrivingen. *Sult*-helten har pantsatt sin vest for å skaffe til veie ett kronestykke til en gammel nåtler han møter på gaten. Dessverre oppdager ikke *Sult*-helten før han skal til å skrive at hans lille stump av en blyant ligger igjen i lommen på den innleverte vesten. Veien må naturligvis gå tilbake til pantelåneren for å hente blyanten. Dette er en situasjon som potensielt kan true hans selvbilde. Det er nedverdiggende å måtte gå tilbake for å hente blyanten fremfor å kunne kjøpe en ny. Hans fattige posisjon gjøres ekstra tydelig både for ham selv og for pantelåneren. Som jeg har vist er fantasien en kjent strategi hos *Sult*-helten for å gjenvinne kontroll over situasjonen. Til leserens fornøyelse resulterer dette i nok en lattervekkende scene. Hovedpersonen er på vei ut døren hos pantelåneren, og såre takknemlig for hans imøtekommenhet bestemmer han seg for å gi ham et godt inntrykk av seg selv, og snur i døren.

Jeg gjorde et Slag henimot Døren og vendte atter tilbake til Disken som om jeg hadde glemt noget; jeg mente at skyldte ham en Forklaring, en Oplysning, og jeg gav mig til at nynne for å gjøre ham opmærksom. Da tok jeg Blyanten i Haanden og holdt den i Veiret.

Det kunde ikke falde mig ind, sa jeg at gaa lange Veier for en hvilkensomhelst Blyant; men med denne her var det en anden Sak, en anden Aarsak. Saa ringe som den saa ut hadde denne Blyantstump simpelthen gjort mig til den jeg var i Verden, saa at si sat mig paa min Plass i Livet

Jeg sa ikke mere. Manden kom helt bort til Disken.

Jasaa? sa han og saa nysgjærrig paa mig.

Med den Blyant, fortsatte jeg koldblodig, hadde jeg skrevet min Avhandling om den filosofiske Erkjendelse i tre Bind. Om han ikke hadde hørt om den omtale?

Og Manden syntes nok at han hadde hørt Navnet, Titlen.

Ja, sa jeg, den var av mig den! Saa det maatte endelig ikke forundre ham at jeg vilde ha denne lille Stubb Blyant tilbake; den hadde altfor stort Værd for mig, den var mig næsten som et lite Menneske. Forresten var jeg ham oprigtig taknemmelig for hans Velvilje og jeg vilde huske ham for den – jo, jo jeg vilde virkelig huske ham for den; et Ord var et Ord, den Slags Mand var jeg og han fortjente det. Farvel!

Jeg gikk visst til Døren med en Holdning som om jeg kunde anbringe en Mand i en høi Post. Den skikkelige Pantelaaner bukket to Ganger for mig idet jeg fjærnet mig og jeg vendte mig endu en Gang og sa Farvel. (s. 18-19)

Det gode inntrykket han formoder er et produkt av spontanitetens frydefulle innfall. «[En] kunstprestasjon med stor komisk virkning» skriver Nettum (1970: 99). Jeg leser løgnhistorien som et øyeblikks-innfall om å flytte oppmerksomheten bort fra den potensielle nedverdiggelsen. Det fremstår i det hele tatt som et komisk-desperat forsøk på å befestе en identitet overfor pantelåneren, men den forblir illusorisk. Vi kan dermed se hvordan *Sult*-

helten på en måte bruker humoren som en strategi for å unngå å lide under virkelighetens krav.

Atle Kittang beskriver i *Luft, vind, ingenting* at «under Hamsuns penn blir slike motiv [som sosial anerkjennning] underkasta ironisk bearbeiding langs same linjer som Eg-identitetens illusjonar» (1994: 25). *Sult*-helten bruker illusjonene for å nå sosial anerkjennelse. Men hele forsøket blir ironisk fordi Hamsun skriver ham inn i en situasjon hvor hans naivitet, hva gjelder egne prestasjoner fullstendig blottstilles. Dette er egenskaper vi kjenner igjen fra hovedpersonen i «Paa tourné». Hovedpersonene har begge den samme påtatte overlegne holdningen når det gjelder egen diktervirksomhet. Det ironiske ved scenen hos pantelåneren skyldes motsetningen mellom det *Sult*-helten presenterer som fakta – at han har skrevet tre-binds verket – og hva teksten presenterer som historiens fakta. Avhandlingen om den filosofiske erkjennelse eksisterer kun som et ønsket prosjekt i hovedpersonens hode. Tidligere har vi nemlig kunnet lese: «jeg var i Stemning til at overvinde Vanskeligheter og jeg bestemte mig for en Avhandling i tre Avsnit om den filosofiske Erkjendelse» (s. 14). Jeg vil hevde at det fortellende jeget ironiserer over det handlende jeget som tar æren for et litterært pseudo verk. Men scenen blir også latterlig på bekostning av de begge to. Dette kommer av at påstanden om tre-binds verket i ettertid ikke modifiseres. Det blir dermed usikkert om det fortellende jeget fortsatt oppfatter verket som hans.

Scenens komikk skyldes også hovedpersonens opphøyelse av noe så tarvelig som en liten blyant: «altfor stor Værd (...) næsten som et lite Menneske». Blyanten tilskrives en betydning som ligger langt utenfor dens vante funksjon. Den er plutselig ikke lenger et tekstskapende objekt. Etter *Sult*-heltens forvrengning ender den opp som et objekt som former mennesket. Dette i seg selv er humoristisk. For aldri så fantastisk et litterært kunststykke, så er det vel neppe blyanten som skaper dikteren? En slik fordreining av omverden rokker ved dens stabilitet, og bryter med den logiske forståelse. I *Sult* dyrkes det ustabile, fantastiske, skapende, sære og den ekstreme overfølsomhet. Igjen ser vi hvordan *Sult*-helten utnytter de situasjonene han kommer opp i til å virke kreativt skapende gjennom en overdrevet fantasivirksomhet. Dessverre for hovedpersonen ligger parallellen mellom det overdrevne og det komiske alt for nært hverandre.

Sult-heltens manglende erkjennelse skyldes ikke nødvendigvis en fraværende selvrefleksjon. Det er nettopp fordi evnen til selvrefleksjon så sterkt er tilstede at han simpelthen overser, eller glemmer sider ved sin person som kan forårsake en fornedrelse av selvet. Resultatet av dette blir en systematisk og dyptgående distraksjon, som fører til selvbedrag og forstillelse. Det gir et øyeblikks næring til selvnytelse, men det er også i kraft

av denne egenskapen han blir latterlig, og komikken etableres. Latteren hos leseren er rettet mot *Sult*-heltens adferd i sosiale sammenheng. Behovet for sosiale anerkjennelse blir komisk ved at *Sult*-helten begrunner løgnhistorien for pantelåneren med at han gjør ham en tjeneste: må gi ham en nødvendig oppklaring for ærendet. Men i det *Sult*-helten tar blyanten i hånden og løfter den opp i været symboliserer det jegets fall. Gjennomsyret av stolthet, ser han ikke handlingens absurditet. Nettopp dette er det som gjør at han gjennom hele boken forblir sosialt avvikende. Han klarer kanskje å skjule sin elendighet for øyeblikket, men prisen for dette er en latterlighet.

4.2 Språklige distraksjoner, og det merkelige ordet

«Kuboa»

Hva skjer når språket blir en lekeclass? Som språklekens mester, skaper *Sult*-helten merkelige ordsammenstillinger, og sære beskrivelser av omverden. Han snur om på bokstavenes mening, som igjen snur om på den virkeligheten han omgir seg med. Imidlertid resulterer denne leken i en privatisering av ordene, og *Sult*-helten står alene i sitt fantasispråk. Slik gir Hamsun leseren et innblikk i hovedpersonens intense indre fantasiliv. På samme måte som hovedpersonen i «Paa tourné» har en tendens til å tro på det som måtte passe ham best, bedyrer også *Sults* hovedperson sin rett til å la ordene bety det han selv bestemmer.

De noe merkelige ordsammenstillingene avdekker en ny måte å oppleve fenomener på, og som Rolf N. Nettum påpeker er det *Sult*-heltens «unike» ordføyninger som gjør at fantasiens skaperevne kommer til sin rett (1970: 96). I følge Nettum «[bryter] ordføyningene (...) med den vanemessige oppfatningen, og kan virke både paradoksale og komiske» (1970: 96). Til tross for at hovedpersonen har en imponerende fantasivirksomhet hjelper ikke dette ham i møte med andre, heller vanskeliggjøres hans mulighet for kommunikasjon med andre enn seg selv. Eksempelvis kan vi se det i disse uttrykkene: «Stodderpande» (s. 13), «løi av fuld Hals» (s. 27), «Kapitalsynd» (s. 46), «med millionær Holdning» (s. 66), «Dydsidiot» (s. 79). De to identitetene han finner opp, «Happolati» og «Ylajali», og ikke minst de fantasi-identitetene han gir seg selv er også tydelige eksempler på hovedpersonens ordlek. Dette beviser at det ikke er den kreative skaperakten som er problemet for *Sult*-helten. Til tross for at hovedpersonen kun har seg selv som lekekamerat i språket, virker dette slettes ikke hemmende for verken hans indre eller ytre monologer – de simpelthen blomstrer. For å

tydeliggjøre hvilken effekt den språklige leken har for etableringen av det komiske i *Sult* vil jeg ta for meg et utdrag av handlingens mest komplekse scener. Fengselsscenen, som jeg sikter til, er kanskje også av de scener som det hyppigst har blitt gjort mange forsøk på å analysere.

Det er kveld, og det er høst i Kristianias gater. *Sult*-helten er på vei hjemover fra dagens vandring, og i det han skal låse seg inn oppdager han at han har mistet portnøkkelen til stedet han losjerer. Ikke har han penger til noe hotell, og ikke kan han sove ute. Dermed ender det med at han melder seg som husvill hos politiet.

Navn? spurte Vagthavende.

Tangen – Andreas Tangen.

Jeg vet ikke hvorfor jeg løi. Min Tanke flagret oppløst om og gav mig flere Indfall end jeg skjöttet om; jeg hittet dette fjærntliggende Navn i Øieblikket og slynget det ut uten nogen Beregning. Jeg løi uten Nødvendighet. (s. 59)

Selv finner *Sult*-helten identitetsbløffen for et aldeles artig påfunn, og han fortsetter med å fortelle om sin bestilling som journalist i Morgenbladet. «[S]tor som en husvild Statsraad stod jeg foran Skranken» (s. 60), er hans egen vurdering av seg selv i det han presenterer sin skrøne for konstabelen. Men hovedpersonen er verken stor eller statsråd, og hvor mange husville statsråder har du hørt om? Antageligvis svært få. Scenens spill og fabuleringer er allerede i gang, og de storhetsfornemmelsene han til stadighet insisterer på står i sterk kontrast til den befattning han befinner seg i. Tidligere i teksten har hovedpersonen selv beskrevet seg som en våt hund, og kombinert med hans sultne og ustelte vesen er det ingenting som minner om verken statsråd eller journalist. Samtidig bidrar også hans anonymitet når det gjelder navn, arbeide og sosiale forbindelser til at fiksjonen Andreas Tangen «en godt bemidlet journalist, som deltar i lystige lag», fremstår som et ironisk motstykke til ham selv.

Vagthavende fører *Sult*-helten inn på en av de reserverte cellene, og alene på cellen fortsetter han med fabuleringene om herr Tangen. Uten forvarsel slukkes plutselig lyset i cellen, og et veldig mørke omringer ham. Opphisselsen fra egen dristighet om sin nye identitet er borte. Mørket som omgir ham virker utløsende for en intens angst og nervøsitet. Han blir til og med redd sine egne fantasier. Det er flere interessante aspekter ved denne scenen, men det mest spesielle er kanskje hvordan desperasjonen og den psykiske oppløsningsprosessen bygger seg opp før den plutselig tar en forbausende vending. Dødsangsten, frykten for det identitetsoppløsende mørket og håpløsheten vender brått og uforventet til ekstase når *Sult*-helten plutselig oppdager at han har funnet opp et nytt ord.

I *Luft, vind, ingenting* leser Atle Kittang det nye ordet, «Kubooa», som et uttrykk uten mening. Det viser med andre ord til det meningsløse. Kittang skriver at «[s]om eit slags 'hol' i språket viser det berre til sin eigen mangel på betydning» (1996: 56). Hovedpersonen som forsøker å gjøre seg til «herre over ordet» opplever jeg ikke som annet enn herre over nonsens. *Sult*-helten slukes av det språklige hullet, og leken med språket ender i et mareritt av angst, mørke og død (Kittang 1996: 57). Peer Sørensen har på den andre siden forstått ordets meningsløshet som en komisk kreativ utfoldelse. *Sult*-helten kan leke seg i språket, men han kan ikke kommunisere det til andre. Slik fortsetter ordets nonsens. Det er i sin meningsløshet at «Kubooa» ikke kommuniserer med andre enn seg selv. Dets opphavsmann står dermed fritt til å bestemme dets betydning, eller rettere sagt ikke-betydning: ikke Gud eller tivoli, ikke dyrskue, ikke hengelås, ikke soloppgang, ikke emigrasjon eller tobakksfabrikk. Men hva så? Det er mangfoldet av ikke-betydninger som gir det en komisk tilnærming, og som understreker prosjektets meningsløshet (Sørensen 2014: 120). Sørensen betrakter scenen «som en parodisk metafor for forfatteren, der her kan forstås romantisk eller modernistisk som en, der lader sig forføre af en drøm om et autonomt eller privat sprog» (2014: 122). *Sult*-helten søker å vinne frem et eget språk, men fordi ordet er meningsløst blir det ikke annet enn en komisk etterligning. I likhet med Kittang fremhever Sørensen hvordan hovedpersonens tanker løper av med ham i bestemmelsen av ordets betydning, og ender i et oppslukende mørke. Fantaseringene om «Kubooa» bringer hovedpersonen mer og mer i villrede. Til slutt virker det utløsende for en mental kollaps. Både Kittangs og Sørensens lesninger er med på å bekrefte den nokså etablerte oppfatningen av *Sult* som en mørk roman. Men midt i det som kan regnes for å være blant romanens dystreste passasjer, ligger også en del av Hamsuns komikk.

4.2.1 Språklige lykketreff, og en dikter på avveie

Sult-helten kjemper mot mørket i fengselscellen, og forsøker å finne noe å feste oppmerksomheten ved da han får følgende åpenbaring:

Pludselig knipser jeg i Fingrene flere Ganger og ler. Det var da som bare Fan! Ha! – Jeg indbildte mig at ha fundet et nyt Ord. Jeg reiser mig op i Sengen og sier: Det findes ikke i Sproget, jeg har opfundet det, *Kubooa*. Det har Bokstaver som et Ord, ved den søtteste Gud, Mand, du har opfundet et ord
Kubooaav stor grammatikals Betydning.
 Ordet stod saa tydelig foran mig i Mørket.
 Jeg sitter med aapne Øine forbauset over mit fund og ler av Glæde. Saa begynder jeg at hviske; man kunde belure mig og jeg agtet at holde min Opfindelse hemmelig. Jeg var kommet ind i Sultens glade Vanvid; jeg var tom og smærtefri og min Tanke var uten Tøiler. Jeg overlægger i Stilhet med mig selv. Med de mest forunderlige Spring i min Tankegang søger jeg at utgranske Betydningen av det nye Ord.

Det behøvet ikke at bety hverken Gud eller tivoli, og hvem hadde sagt at det skulde bety Dyrskue? Jeg knyttet Haanden heftig og gjentar en Gang til: Hvem har sagt at det skal bety Dyrskue? (...) Jeg ligger der paa Briksen og smaaler (...) Jeg hadde opgjort mig en Mening om hvad det ikke skulde bety, men ikke fattet nogen Bestemmelse om hvad det skulde bety. Det er et Bispørmaal! sa jeg høit til mig selv, og jeg griper mig i Armen og gjentar at det var et Bispørmaal. Ordet var Gudskelov fundet og det var Hovedsaken (...) Endelig reiser jeg mig atter op i Sengen, griper mig med begge Hænder om Hodet og sier: Nei det er jo det som netop er umulig, at la det bety Emigrasjon eller Tobakksfabrikk! Hadde det kunnet bety noget slikt som dette vilde jeg for længe siden ha bestemt mig herfor og tat Følgerne (...) Da forkommer det mig at nogen taler, blander sig ind i min Passiar, og jeg svarer sint: Hvadbehager? Nei din idiotiske Make findes ikke! Strikkegarn? Reis til Helvede! Hvorfor skulde jeg være forpligtet til at la det bety Strikkegarn naar jeg specielt hadde imot at det betydde strikkegarn? Jeg hadde selv opfundet Ordet og jeg var i min gode Ret til at la det bety hvadsomhelst, for den skyld. Saavidt jeg visste hadde jeg ikke endnu uttalt mig (s. 62-63)

Hva skyldes tekstutdragets komiske potensiale? Ut i fra det vi vet om Bergsons adferdskorrigerende latter, er det ikke irttesettelse *Sult*-helten trenger her. Heller ikke skyldes latteren et repetitivt handlingsmønster eller en mekanisering av det levende. Så hva er det som får oss til å trekke på smilebåndet? Jeg gir ikke slipp på Bergson helt med en gang, for som han skriver i *Latteren* er «de virkelig grunnkomiske ord de hvor en last naivt utleverer seg totalt» (1971: 91). Gjennom *Sult* i sin helhet kjenner vi til den unge dikterens problematiske forhold til egen litterære virksomhet. Han gjør forsøk etter forsøk på å finne de rette ordene, og feste dem til arket, men alltid kommer noe i veien. Enten det er en tapt blyant, småkryp som fester seg til papiret eller sultens rus som farer av med ham.

Jeg vil hevde at når ordet «Kubooa» åpenbarer seg for *Sult*-helten – et ord som verken har plass i språket eller en fornuftig mening – utleverer han i uvisse sin egen manglende kontakt med språket. Det «virkelige» språket er tilsynelatende utilgjengelig for ham, og det er kun gjennom sitt eget fantasispråk at *Sult*-helten opplever å være språklig skapende. Eller, hvis jeg skal trekke en parallell til «Paa tourné» er det noe av den samme problematikken *Sult*-helten står overfor når det gjelder hvordan bruke språket i diktningen. Om jeg kan kalle det ekte språket for et realistisk språk vil ikke det være tilstrekkelig nok for å kunne skape den litteraturen Hamsun mente måtte til for å pirre leseren. For å kunne bryte med den realistiske diktningen var forfatteren nødt til finne nye verktøy. Løgn, fantasi og et språk som åpenlyst forvrenger virkeligheten er, som vi har sett, de redskaper som behøves. Således vil dikterens inspirasjonsprosess i seg selv bli komisk i kraft av at den avviker fra det vante. «Kubooa» er kanskje meningsløst, men til gjengjeld vil jeg hevde at det skaper en undring hos leseren. Hva er det egentlig? Men *Sult*-helten har ikke noe svar på dette, og etter hvert forsvinner det også helt for ham. Kanskje kan man si at han som dikter ikke klarer å gripe ordets potensiale. Således blir «Kubooa» det Kittang definerte som et språklig hull for *Sult*-helten. Men jeg vil hevde det er et hull som like mye kan romme et humoristisk potensiale

som en mareritt-erfaring. Det humoristiske potensialet forløses fordi *Sult*-helten ikke anerkjenner ordets meningsløshet, men vil insitere på en betydning. Slik avsløres igjen distansen mellom ham og språket.

Komikken etableres blant annet i *Sult*-heltens reaksjon på evnen til å kunne bidra til språklig forøkelse. *Sult*-helten er i ekstase. Han er overbevist om ordets betydning, og redd for at noen skal stjele det fra ham. At «Kubooa» skulle være meningsløst virker usannsynlig for ham. Vi ler både av ordet i seg selv, naturlignok fordi det er et tulleord, og vi ler av ordets opphavsmann, fordi han insisterer på det meningsløses store grammatikalske verdi. Dette åpner opp for en kompleksitet. Jeg vil si at ved å finne opp ordet «Kubooa» beviser *Sult*-helten at han *kan* dikte, men fordi han ikke klarer å anvende det avsløres det på samme tid at han *ikke* kan dikte. Her kan vi gjenkjenne den romantiske ironien hos Hamsun. Teksten legger frem to ulike meninger uten at den ene er mer riktig enn den andre. Illusjonen om at *Sult*-helten kan dikte bygges opp, før den igjen brytes ned. Kanskje er det riktig å si at han er dikteren som ikke har funnet ut hvordan han skal dikte. Med denne tanken i minnet er det fristende å stille spørsmål ved om *Sult* også legger opp til en lesning hvor det er historien om *dikteren som ikke kunne dikte*, som blir bokens hovedmotiv. *Dikteren som ikke kunne dikte*, kunne i utgangspunktet vært tittelen på en klassisk komedie, nettopp på grunn av utsagnets selvmotsigelse. Jeg vil dermed hevde det er rimelig å anslå at *Sult* inviterer til en lesning *også* fra et humoristisk perspektiv, da handlingen i mer eller mindre grad kretser rundt fenomenet *dikteren som ikke kunne dikte*.

Nå er ikke *Sult* en klassisk komedie, og *Sult*-helten er like lite en av disse typiske karakterer som opptrer i slike stykker. Hovedpersonen i *Sult* er et av disse «individuelle Tilfælder» som Hamsun ønsket litteraturen skulle handle om. *Sult*-helten oppfyller alle krav med tanke på å være et særtilfelle, og gjennom hele boken insisterer han på sin annerledeshet. Til tross for at han ikke har annet enn filler å kle seg i, og er tvunget til å selge sine frakkeknapper og stålbriller hos pantelåneren hever han seg selv høyt over de andre menneskene i byen: «et hvitt Fyrtaarn midt i et grumsete Menneskehav hvor Vrak fløt om (s. 43-44). Nøden skyldes ikke at han ikke er i stand til å skaffe seg jobb, men det er utelukkende diktergjerningen han skal forfølge. *Sult*-helten er ingen typisk dikterskikkelse. Først og fremst fordi hans diktergjerning ikke lever opp til dets definisjon – hans litterære produksjon har gått i stå, og når han først får til noe er ikke det hva publikum eller redaktøren vil ha: «Det maa være saa populært alt som vi kan bruke, svarer han. De vet hvad Slags Publikum vi har. Men kan De ikke ta og gjøre det litt enklere? Eller finde paa noget andet som Folk forstaar bedre?» (s. 91). *Sult*-helten vil overraske, utfordre, sprengre grenser og synliggjøre sin annerledeshet.

Dette blir tydelig når hans fantasivirksomhet settes ut i livet. Fabuleringene om prinsesse Ylajali, agent Happolati som har funnet opp en elektrisk salmebok, ullhandler Kierulf, de sorte uhyrer ved kaien og ikke minst ordet «Kuboaa» viser hvordan *Sult*-helten bruker den språklige fantasien til å bekrefte sin dikterrolle, når hans skrevne ord ikke oppnår noen anerkjennelse. Gjennom *Sult*-heltens illusoriske forestillinger om virkeligheten, ser vi hvordan Hamsuns program om den psykologiske dikter som åpenlyst forvrenger virkeligheten og forteller de mest fantastiske løgner blir satt ut i praksis. *Sult*-helten skyr heller ingen ting hva gjelder fantasering, og insisterer til og med på meningen i det meningsløse. *Sult*-helten nærmest håner det realistiske språket ved å påstå at «Kuboaa» er et ord av stor grammatikalsk betydning.

Med nerver i høyspenn, et jeg i disharmoni og en varhet for alt han omgir seg med synliggjør Hamsun hvordan *Sult*-helten blir et eksempel på litteraturens mennesker som så langt som mulig ligner livet.¹¹ For å kunne skrive om mennesker med alle livets komplekse og mangesidige aspekter, er det kanskje en fordel og også muligens en nødvendighet at dikteren selv ligner så mye som mulig alle disse livets variasjoner og uforutsigbarheter. Hamsun skrev selv: «Den moderne Menneskesjæl er en Verden, hvori alt rører sig, et Dyb av Mimoser, hvori Vinden puster, og en Kendsgærning er den, forsaavidt mer ejendommelig end en Drøm, et Symbol, en Lø[g]n» (1994: 49) Slik jeg forstår det er det nettopp dette som ligger i Hamsuns program om en radikal subjektiv dikting, hvor grensene mellom løgn og sannhet ikke lar seg fastsette. Der alt som heter fornuft og vitenskap ikke lenger eksisterer slik vi kjenner det. En dikting hvor «Kuboaa» faktisk *gir* mening.

Sult-helten klarer ikke skrive noe av betydning mens han oppholder seg i Kristiania. Verken allegorien om ildebrannen i en blokadé eller én akts dramaet fra middelalderen, «Korsets tegn», blir det noe av. Føles ikke forestillingen om *Sult*-helten som dikter ganske fjern når han knekker sin blyant, river manuskriptet i stykker og tramper på sin hatt? Kittang påpeker hvordan *Sult*-helten aldri motsier redaktørene avslag fordi hans emner ikke er populære nok, og begrunner dette med at for hovedpersonen er redaktørens dom lov (1996: 58). Videre skriv Kittang at: «*Sult*-heltens diktambisjonar er (...) skrivne inn i et velkjent mønster. Han vil vinne identitet og tryggleik som forfatter ved å tilpasse seg institusjonens normer» (1994: 58). Disse forventningene innfris imidlertid ikke, men når *Sult*-helten finner opp, og godtar ordet «Kuboaa» symboliserer ikke nettopp dette en grunnleggende motstand?

¹¹ «(...) Meningen er den, at Litteraturens Mennesker skal ligne Livet saa meget som mulig», fra «Psykologisk Literatur» (Hamsun 1994: 58)

Sult-helten søker litterær anerkjennelse ved å forsøke å tilfredsstille markedets etterspørsel. Men dette hindrer selve diktningen hans.

Jeg vil hevde at «Kubooa» er det ypperste kjennemerke på dikteren som lar seg styre av fantasi-impulsen. På samme måte som hovedpersonen i «Paa tourné» påstår at en grevling er en hyene. Gjennom disse fenomener formidles tanken om hvordan språket og fantasien virker sammen for å skape kunst som ikke er forutsigbar. Det er først når *Sult*-helten forlater Kristiania, og dermed forlater litteraturinstitusjonens normer om hva diktning *skulle* være at han blir dikter. Vekk fra byen gis *Sult*-helten mulighet til å skrive om alle merkene denne forunderlige by satte i hans kropp og sinn. Alle sine ukontrollerte impulser, og merkvverdige påfunn. Åpningsordene «Det var i den Tid» indikerer at *Sult* er en bok hvor det fortellende jeget legger sine egne handlinger under lupen, og slik blir også diktningen mulig for ham. «Det var i den Tid, jeg gikk omkring og sultet i Kristiania, denne forunderlige By, som ingen forlader, før han har faat Mærker av den...» – og fortsettelsen kjenner vi jo.

«Kubooa» er et lite språklig lykketreff, en distraksjon, og en vits – en komisk frigjøring fra det altoppslukende mørket. Ordet er naturlignok ikke en vits med en oppbygging og en såkalt «punch-line». Men på samme måte som i vitsen oppstår det også her en rask veksling i teksten, og i hovedpersonens sinnstilstand idet ordet blir presentert. Det forutgående snus med andre ord opp-ned. I *The Logic of the Absurd* skriver Jerry Palmer om peripetiens tilstedeværelse og effekt i vitsen og i komikken. Peripetien innebærer som kjent et omslag i handlingen, slik Aristoteles beskriver det i *Poetik*: «et skifte som får handlingen til å gå i motsatt retning» (2008: 53). Det som da er med på å skille tragedien og komedien, er at i komedien innebærer denne vendingen et omslag fra ulykke til lykke, mens tragediens narrativ forholder seg motsatt. Som lesningen av novellen «Paa tourné», og analysen av *Sult* hittil har vist er vendinger i tragediens og komediens navn en narrativ strategi Hamsun benytter seg av for å etablere humor. Videre påpeker Palmer at vitsens peripeti kommer i form av et overraskelsesmoment eller noe uforventet, hvor balanseringen mellom det sannsynlige og det usannsynlige er det som gir en komisk effekt (1987: 40-43).

Det er når *Sult*-helten kjemper mot mørket han finner opp «Kubooa». Desperasjonen og dødsangsten snus plutselig til en eufori, og en kreativ skaperakt. Den nye oppdagelsen kommer med en gledesrus. Vendingen er brå og uforventet, og fremstår nærmest absurd. Hvordan er et slikt skifte mulig? Dette er et tydelig eksempel på hvordan Hamsun snur lidelse om til latter. I foredraget «Psykologisk Literatur» skriver Hamsun: «jeg vil bringe min Helt til at le, der hvor fornuftige Folk finder, at han burde græde» (1994: 46). Slik muliggjør han også latteren hos leseren. Jeg vil hevde det er vendingens absurditet som bringer *Sult*-helten

inn i en ny situasjon som lar leseren sette følelsene til side. Når handlingen plutselig går i en ny retning opplever jeg at det er som om leseren, på lik linje med *Sult*-helten selv, har fullstendig glemt den lidelsen han nettopp opplevde. Typisk for flere av Hamsuns skikkelser er egenskapen å handle mot det som muligens ville anses for å være vanen. Slik oppstår det brudd både i personene og i handlingen. Humoren bygger på en grunnleggende forestilling om undring og vendinger til det uante – fra lidelse til lykke – og uforenelige motsetninger. Det komiske opplever jeg dermed som et forsøk på å snu om på vanen, det etablerte og det kjente ved virkeligheten, og det er akkurat det Hamsun gjør i *Sult* når *Sult*-heltens sjeleliv blottstilles.

De fleste komiske virkninger oppstår gjennom språket, men det er nødvendig å skille mellom den komikken som blir uttrykt *gjennom* språket, og den som *skapes* av språket (Bergson 1971: 66). Humor som skapes av språket ligger i den enkelte setningens struktur og ordvalg, og i følge Bergson skaper språket på denne måten sine egne former for distraksjon. Når *Sult*-heltens måte å bruke språket på bryter med den vante oppfatning bidrar dette til å skape en distraksjon. På samme måte som vi opplever den distraherete mannen som komisk, vil vi le av det distraherete språket. Men hvordan er et språk distraheret? Som Peter Kierkegaard skriver var Hamsun en dikter som fortapte seg i ordene, og lot seg begeistre av deres klang, rytme og tone, særlig når de gikk på tvers av den vante oppfatning (1991: 7). Eksempelvis, i beskrivelsene av Ylajali kan vi se alliterasjonens klang i uttrykkene «syndig søt» og «Himlens herlighet» (s. 27). Min forståelse av dette er at når ordene viser til noe utenfor språket, eller til noe annet enn den etablerte meningen, er dette en form for distraksjon. *Sult*-helten leter etter å finne de «fine sproglige Lykketræf» (s. 32) til de emnene han skriver om. Vi trenger ikke lete lenge før vi kommer over Hamsuns egne lykketreff. Eksempelvis, «et fett, bugnende avertissement fra baker Fabian Olsen om nybakt brød» (s. 7). Her blir de assosiasjoner som annonsen gir fremstilt som kvaliteter ved annonsen selv, og skaper med det en form for distraksjon.

Ordet «Kubooa» har ingen plass i språket. På lik linje med hovedpersonen som ikke har noen plass som dikter i den markedsstyrte litteraturen. Begge befinner de seg utenfor det anerkjente språket. Det kan derfor tenkes at ønsket om å finne et nytt og eget språk springer derfor ut av det faktiske språkets utilgjengelighet. I illusjonen og fantasiene, som vi har sett både med Hapfolati og hos pantelåneren, strømmer ordene lettere enn det gjør i det virkelige liv, selv om det er absurd og meningsløst. Dette vitner om at hovedpersonens språk ikke er underlagt noen logikk, og heller ikke kan styres av en rasjonell kontroll. *Sult*-helten sier at han «innbilte» seg å ha funnet et nytt ord, og ordet *innbille* er synonymt med forestilt,

oppdiktet, fiktiv og lignende. Det kan derfor tenkes at *Sult*-helten til en viss grad er bevisst på at «Kubooa» egentlig bare er et fantasiord, og uten forankring i det egentlige språket. Men det er ikke viktig i øyeblikket så lenge det virker bekreftende for hans skaperevne. Jeg vil si dette handler om diktingens frihet for det skapte, som jeg nevnte i forbindelse med «Paa tourné». De tidligere navnene *Sult*-helten har funnet opp, «Ylajali» og «Happolati», og som han har forholdt seg til med den største legitimitet vil jeg si er med på å bekrefter denne antagelsen.

Jerry Palmer baserer sin teori om humoren på det absurdes logikk. Jeg vil hevde at fengselsscenen utspiller seg som en absurditet, og er således med på å forsterke komikken. Også Palmer påpeker at det komiske oppstår i sammenstillingen av to motsetninger som ikke lar seg forene. Absurd blir det tilsynelatende fordi det usannsynlige er mer sannsynlig enn det sannsynlige.¹² Ut i fra dette vil jeg hevde at Hamsun skaper latteren i spennet som oppstår mellom hovedpersonens rolle som dikter og ikke-dikter, og de overdrevne omslagene i handlingen. De narrative vendingene utløser kontraster hos hovedpersonen som ikke lar seg forene, og dette fører til at han handler imot det man ville regnet som mest sannsynlig.

4.3 Sigmund Freud, og det gåtefulle jeget under lupen

Fortellerteknikk var *Sult* ganske unik da boken ble utgitt i 1890.¹³ Det fortellende jeget griper ikke inn i handlingen, eller eksplisitt synliggjør sin posisjon ved å kommentere det handlende jeget på en «så dum jeg var da»-måte. Til tross for at det er en distanse mellom det fortellende og det handlende jeget, er det likevel den spontane opplevelsen og erfaringsøyeblikket som blir formidlet. Øystein Rotten har beskrevet *Sult*-helten slik:

Han står utenfor sin egen verden og betrakter den med forbauselse. Han er detektiv som spionerer på seg selv, en vitenskapsmann som legger sine egne følelser og handlinger under lupen – et moderne dobbeltmenneske: på samme tid ukontrollert nervebunt og *cool* observatør. (2002: 60)

¹² «[T]he gag can be analysed into two moments, thus:

- 1) a peripeteia, a shock or surprise that the narrative constructs for us;
- 2) a pair of syllogisms, leading to contradictory conclusions:
 - a) that the process is implausible
 - b) that the process nonetheless has a certain measure of plausibility, but that this is less than the implausibility.

The peripeteia is prepared and then sprung at a specific moment in the narrative, and this moment also unleashes the process of reflection analysed in the two syllogisms. (Palmer 1987: 43)

¹³ I *Transparent Minds* begrunner Dorrit Cohen Hamsuns særegenhet hva gjelder det fortellende jegets bevissthet med at: «Not once in this entire novel does its narrator draw attention to his present, narrating self by adding information, opinions, og judgments that were not his during his past experience» (1978: 155).

Selv om en fortelling fortalt på etterskudd innebærer en avstand, er *Sult* komponert slik at det gis inntrykk av at avstanden stadig brytes ned. Likevel er følelsen av det fortellende jeget som betrakter det handlende jeget utenfra alltid til stede. Gjennom en ironisering over affærene i Kristiania, som er mer eller mindre nærværende fra begynnelse til slutt, opprettholdes dette inntrykket. På overraskende vis veksler teksten mellom presens og preteritum, og grensene mellom de ulike nivåene av tid overskrides. Hamsun lar begrepet om tid få fritt spillerom. En konsekvens av dette er en forvirring, men også et økt nærvær til teksten hos leseren. Vi kommer nærmere hovedpersonens sjæleliv: De plutselige skiftene mellom den rasende desperasjon, til en nåtidig ro, gjør at leseren involveres ytterligere i handlingen og hovedpersonens sinn – hans forvirring blir også vår forvirring. I de ulike øyeblikkene er *Sult*-helten i stand til både å kommentere og iaktta sin egen situasjon. Ifølge Sørensen betyr dette at «stilen i *Sult* ofte svinger mellom fantasmagori, refleksjon og metarefleksjon. Det er denne svingning, som gir distance til det fortalte og dermed muligheten for tydelig at se hovedpersonens læsninger af sin egen verden» (2014: 65-66). Således opplever jeg at leseren inviteres til å følge hovedpersonens forvrengninger av virkeligheten, og hvordan han forvandler Kristiania til nettopp denne *forunderlige* by. Ved at leseren føres inn i *Sult*-heltens verden gjennom det fortellende jeget, blir vi vitne til det handlende jegets fantasivirksomhet. Slik kontrasteres også «den virkelige verden» og den illusoriske verden ytterligere. Av den grunn sitter latteren løsere der hvor disse skillene avsløres. Dette skyldes at det i samme øyeblikk også avsløres det fortellende jegets ironisering over det handlende jeget.

I *Sult* opereres det ikke bare med et dobbeltperspektiv. Som en følge av at det finnes flere lag av ulike personligheter i jeget får vi også flere perspektiver. Det handlende jeget befinner seg under Hamsuns lupe. Dette er et fenomen vi kan gjenkjenne fra Hamsuns artikkel «Fra det ubevidste Sjæleliv», hvor han skriver nettopp: «det delikate Fantasiliv holdt under Luppen» (1994: 17). Lupen er rettet mot *Sult*-helten for å observere det menneskelige, og hva som rører seg i det indre. Slik synliggjør Hamsun det særegne individet, og ikke bare en type. Uten lupen ser alle tilsynelatende like ut; en anonym menneskemengde som rører seg i bybildet. Det fortellende jeget står som nevnt med lupen over det handlende jeget. Som leser befinner vi oss på et enda høyere nivå, og dette gir oss et bilde av både det fortellende jeget og det handlende jeget. Men hva med han som befinner seg under lupen, midt i det «delikate Fantasiliv»? *Sult*-helten er et splittet jeg. Eksempelvis ser vi det her: «Følg med en Tur paa Bryggen! sa jeg til mig selv. Det vil si, hvis du har Tid? Og jeg bukket for mig selv og gik ned til Jernbanebryggen» (s. 71), og «Kom! sa jeg og puffet til mig selv med Albuen» (s.

114). Eksempelene viser hvordan det ene jeget forholder seg til et annet jeg som om det var en helt annen fysisk levende person. Det første eksemplet viser en verdighet, og han inntar en ydmyk holdning overfor seg selv i den forstand at det andre jeget trenger bare følge med om det har tid. Tiltalen er dannet, og nikket indikerer at det ene jeget er rangert høyere enn det andre. Spørsmålet om tid tilskriver ham rollen som en opptatt mann med mye fore. Dette vet leseren er illusjon. *Sult*-helten har all verdens tid. Forestillingen om en gentleman som kan sin etikette står i sterk kontrast til hans forfalne ytre – de slitte klærne, de uthulede kinnene og den sultne kroppen – fremstår her i det hele tatt latterlig. I det andre eksemplet har det skjedd en vending i tonen. Nå har den høflige forespørselen fra tidligere blitt en kommando. Holdningen til det andre jeget har gått over til en nedlatende og nærmest aggressiv holdning. Ordet «kom» står som en interjeksjon, og minner om en eiers tiltale til en hund, eller fra en overordnet til en underordnet. Også det puffet han gir seg selv understreker dette. Jeget som tiltales fremstår som mindreverdige, og minner lite om jeget fra det første eksemplet.

Det forgår en kamp mellom de motstridende følelsene og egenskapene som knytter seg til de ulike jegene. I utgangspunktet er ikke dette komisk, men kanskje heller alvorlig sett fra et psykologisk perspektiv. Riktignok muliggjøres humoren ved at leseren har vanskelig for å relatere seg til hovedpersonen. Sørensen begrunner dette med at *Sult* er en bok som ikke verken direkte eller indirekte stimulerer leseren til å føle medlidenhet med hovedpersonen (2014: 30). Jeg deler Sørensens begrunnelse. Samtidig opplever jeg at vi ofte kan gjenkjenne *Sult*-heltens reaksjoner, som for eksempel når han blir sint fordi han ikke klarer å holde på det lille han får i seg av mat. Men jeg mener forbindelsen er automatisk betinget i kraft av at vi er samme art, mennesker, og at den derfor taler til fornuften i oss. For det er nødvendigvis ingen *sterke* følelser knyttet til en slik forbindelse, og når medfølelsen eller andre sterke affeksjoner holdes utenfor blir det også plass til latteren. «Det synes som om det komiske vil oppstå når en gruppe mennesker (...) vender sin oppmerksomhet mot en av sine og samtidig bringer følelsene til taushet og utelukkende bruker sin forstand» skriver Bergson (1971: 13), og det er dette vi ser her i forbindelse med *Sult*-helten. Leserens manglende medlidenhet skyldes ifølge Sørensen at «hovedpersonens særhet, hans mange provokerende ind- og utfald, hans urimelige paranoia (...) forhindrer læseren i det, som denne er vant til og ofte har lyst til, nemlig at identificere sig med romanfiguren» (2014: 30). Jeg vil også legge til at *Sult*-helten i svært liten grad viser empati eller følelser for de menneskene han kommer i kontakt med, og derfor blir det også vanskeligere for leseren å føle med ham.

Det lattervekkende oppstår i det raske skiftet mellom *Sult*-heltens ulike reaksjoner. Vaklingen fra det ene til det andre er det som blir komisk. Det humoristiske utspiller seg

således som en indre komedie i *Sult*-helten, men forsterkes av den ytre konteksten. Vi står overfor mannen som inntar rollen både som hund og gentleman uten at det virker som han forstår at han faktisk ikke er noen av delene. I utgangspunktet fremstår dette absurd, og man kan spørre om han har gått fra forstanden. Jeg vil senere vende tilbake til spørsmålet om hovedpersonen grenser til et vanvidd, men en virkning av dette er en usikkerhet som skapes hos leseren angående hans forstand. De ulike jegene opererer sammen, og ofte kan det være vanskelig å skille dem fra hverandre. Riktignok muliggjør dette avsløringer hos jeget, og som vi har sett, ofte skaper det humoristiske situasjoner. For å få en dypere forståelse for hva de ulike jegene består av vil jeg se nærmere på Sigmund Freuds teorier om den menneskelige psyke.

4.3.1 Møte mellom over-idealet og det primitive

Før jeg går inn på deler av Freuds forhold til det ubevisste i mennesket, finner jeg det nødvendig å påpeke at Hamsuns ubevisste ikke er det samme som Freuds. Selv om Hamsun skrev om det ubevisste sjeleliv, er det ikke snakk om noen forløper til freudianismen. Jeg ønsker heller ikke å forsøke en psykoanalytisk tolkning av *Sult*-helten. Men jeg finner det likevel relevant å synliggjøre hvordan det finnes likheter mellom Freud personlighetsmodell og *Sult*-heltens splittede jeg.

Sigmund Freud strukturerer personligheten etter en tredelt modell, som på norsk omtales id, ego og superego.¹⁴ Id er individets primitive side, og her er det blant annet seksualdriften, aggressivitet og instinkt som driver individet. Id er den impulsive og ubevisste delen av menneskets psyke, og styres av det øyeblikkelige, det irrasjonelle og fantasien. Dette er egenskaper vi finner hos barnet, men etter hvert som det vokser til utvikles i tillegg ego og superego. Egoet derimot er virkelighetsorientert, har selvkontroll og handler i henhold til samfunnets normer og regler for å unngå negative konsekvenser. Egoet tenker rasjonelt, og har evnen til å analysere sosiale settinger, anslå hva som regnes for akseptert oppførsel, og opptrer i det sosiale deretter. Egoet forsøker også å imøtekomme ids behov, men på en sosialt korrekt måte. Superegoet fungerer i stor grad som en kontrollør av ids impulsivitet. Superegoet er et slags ideal-jeg, og straffer derfor id og egoet gjennom irettesettelse, ved å skape skyldfølelse og moralisering. Skulle egoet gi etter for ids lyster vil superegoet få egoet

¹⁴ Den følgende teoretiske fremstillingen om Freuds personlighetsmodell er basert på Saul McLeods artikkel, publisert på nettsiden Simply Psychology. I *Jenseits des Lustprinzips* fra 1920, oversatt til norsk, *Hinsides lystprinsippet*, i 2011 kan det leses om hvordan Freud selv anvender disse begrepene.

til å føle skyld og skam. Superegoet er i utgangspunktet et bilde på den såkalte «korrekte» oppførsel i samfunnet og sosialt sett. Det søker perfektjon. Både egoet og superegoet er en del av både underbevisstheten og bevisstheten, mens id kun eksisterer som impulser fra underbevisstheten.

Jeg vil si at det er en klar forbindelse mellom det splittende jeget, og det komiske. Superegoet gjør det mulig for individet å observere seg selv, og en balanse mellom de tre er nødvendig. Superegoet kan også bli for stivt, ufleksibelt og usosialt i sin streben etter den korrekte oppførsel, og trenger derfor id for å «løse opp», men heller ikke for mye av det blir riktig. Blir superegoet for dominerende vil flere av dens egenskaper kunne minne om Bergsons komiske figur: han som ikke klarer å bidra i samfunnet eller prestere sosialt fordi han er tilstivnet i sin egen verden i streben etter et utilgjengelig ideal. I den andre enden av skalaen finner vi id, men også han kan bli en komisk figur i kraft av at oppførselen blir for ukontrollert. I takt med at de lystsökende instinktene øker, reduseres også menneskeligheten.¹⁵ En reduisering av menneskeligheten vil innebære en begrenset evne til selv-bevissthet. Dette er en særegen evne for mennesket som vesen, og minker denne vil det primitive i oss bli mer fremtredende. Jeg vil i neste delkapittel utdype hvordan det splittede jeget, og forholdet mellom over-idealet og det primitive kommet til uttrykk i *Sult*.

4.3.2 En dobbel bevissthet

I *Sult* er hovedpersonens outsider-posisjon en følge av det lavere jegets primitivitet, og overjegets overdrevne ønske om å prestere. På den ene siden forårsaker det lavere jegets instinktdrevne handlinger ukontrollerte innfall i søken etter en umiddelbar tilfredsstillelse. I det ene øyeblikket kan sulten ta overhånd, og plutselig river *Sult*-helten ut den ene lommen i frakken sin og begynner å tygge på den for umiddelbart forsøke å stilne sulten. Slik etableres og opprettholdes avstanden mellom ham, samfunnets normer og sosiale relasjoner. *Sult*-helten har også et påtrengende behov for anerkjennelse, hvilket krever en kontakt med andre mennesker. Samtidig som han frykter for å bli gjennomskuet, og at hans elendige situasjon skal avsløres. De mange identitetene han gir seg selv, og hans agering blir en strategi for å

¹⁵ Heretter vil jeg omtale det som minner om id hos *Sult*-helten for det lavere jeget, dette er for å unngå misforståelser. Samtidig er ikke grensene mellom de ulike jegene i *Sult*-helten alltid like klare, og glir ofte over i hverandre. Hovedpersonens splittede jeg kan heller ikke defineres som helt identisk med Freuds inndeling. Jeg synes derfor det vil være mer beskrivende å bruke uttrykket «det lavere jeg», om den delen som slekter på Freuds id. Det samme gjelder for superegoet, som jeg vil nå vil omtale som «overjeget».

bevare distansen til omverden. Denne avstanden er det overjeget som står for. De voldsomme anstrengelser for en sosialt korrekt opptreden, fører til en forstillelse som gjør ham stiv og distraherert. Således rommer han potensialet for å innta rollen som Bergsons komiske figur.

Det komiske ved *Sult*-heltens ambivalente holdninger er de åpenbare kontraster som befinner seg i en og samme person. Ofte kommer disse eksplisitt til syne. Ikke bare som et indre tankeresonnement, men som en faktisk dialog som om de to jegene skulle vært to fysiske personer. Distansen som finnes mellom det rasjonelle, reflekterende og observerende jeget på den ene siden, og det impulsive og ukontrollert handlende på den andre siden, skaper et motsetningsforhold som etablerer en selvironi. En ironi som jeg vil si går over til å bli komisk. Det følgende sitatet synliggjør godt hvordan de ulike personlighetene interagerer med hverandre, og skaper komikk.

Atter kom jeg forbi Bakerbutikken hvor Brødet laa. Saa, nu stanser vi ikke her, sa jeg med tilgjort Bestemthed. Men om jeg nu gik ind og *bad* om en Bit Brød? Det var en Streiftanke, et Glimt. Fy! hvisket jeg og rystet paa Hodet. Og gik videre fuld av Ironi over mig selv. (s. 81)

Jeg opplever at synet av brødet melder seg som et umiddelbart behov for å tilfredsstillere sulten hos hovedpersonen. Men *Sult*-helten har ikke penger, og å spørre om en bit brød betyr en fornedrende innrømmelse av sin elendige forfatning både overfor seg selv og bakeren. «Saa, nu stanser vi ikke her», er overjegets streben etter å opprettholde en viss moral, og går på bekostning av det sultne og fattige selvet. Rolf N. Nettum har skrevet at det i *Sult* finnes «en art selvironi som gir uttrykk for at de to lag av personligheten er tilstede i utsagnet *samtidig*» (1970: 62). Med «de lag» henvises det til det lavere jeg og overjeget, begreper som Nettum også benytter seg av. Nettum fortsetter med å forklare at følelser eller innskytelser fra det lavere jeg oftest korrigeres gjennom latterliggjørelse fra overjeget. Jeg mener det siterte tekstutdraget illustrerer godt det Nettum skriver om hvordan de to jegene opptrer samtidig. I tillegg ser vi også hvordan overjeget griper inn for å kontrollere det lavere jeget. Overjeget latterliggjør det lavere jeget. Men jeg vil hevde at det ikke er selve behovet for mat som latterliggjøres, men heller det lavere jegets enkelhet: at fysisk tilfredsstillelse skulle være viktigere enn å bevare selvrespekten. Nå ligger det på mange måter et slags paradoks i dette, for hva hjelper en intakt integritet om prisen man må betale er å sulte i hjel? På bakgrunn av dette vil jeg derfor argumentere for at det eksisterer en selvironi her som rammer overjeget fra det fortellende jeget. Instruksjonen om ikke å stoppe utenfor bakeren uttrykkes, som det står, med en tilgjort bestemthet. Dette oppleves som en vurdering av det fortellende jeget, som også ironiserer over overjegets anstrengte forsøk etter å opprettholde moralen. Vi står derfor

overfor en ironi som først rammer det lavere jeget, og deretter en tilbakeskuende selvironi som rammer det handlende jeget i sin helhet.

Fra Freuds personlighetsmodell kommer det frem at id er mest fremtredende hos barnet. Sett i sammenheng med situasjonen utenfor bakeren minner forholdet mellom de to nivåene av jeget om et barn-voksen forhold. I *Vitsen* påpeker Freud ved beskrivelser av barnet at evnene til å begrense seg med hensyn til impulsene kommer med oppdragelsen (1994a). Når *Sult*-helten står utenfor bakeren kan den øyeblikkelige lysten på brød, uten å tenke på konsekvensene, minne om barnets manglende evne til måtehold. Nå kan dette virke noe ekstremt med tanke på at hovedpersonen holder på å forgå av sult, og at ønsket om brød derfor er helt naturlig. Men overjegets vurdering av situasjonen er ikke den samme da selvbeherskelse veier tyngre enn en mett mage. Overjeget/den voksne griper dermed inn: «Fy! hvasket jeg og rystet paa Hodet», lik en far kanskje ville irettesatt et barn. Scenen kan regnes som humoristisk på grunn av denne uforenelige motsetningen i jeget som her kommer til uttrykk. Typisk for denne, og lignende scener, er hvordan den synliggjør konflikten mellom å være bevisst på omverden, men ikke nødvendigvis på seg selv. Jeg vil hevde at det som skaper latteren er kontrasten mellom å være tilstedeværende, men likevel ikke ha kontroll over et impulsivt sinn. Jeg har også lyst til å legge til at det samtidig ligger en tragisk grunnstemning over konflikten mellom jegene utenfor bakeren. Episoden er bare ett eksempel, men humoren som kommer av kontrasten mellom det lavere jeget og overjeget grenser nærmest til galgenhumor. Jeg har tidligere vist hvordan Hamsun beskriver de plutselige skiftene mellom det komiske og det ikke komiske, men her vil jeg si han beskriver en tilstand der kvalitetene er forbundet. Dette resulterer i en mer tragikomisk opplevelse. Det er helt klart noe sørgmodig over ham som nekter seg selv et brød. Jeg vil påstå at det er måten Hamsun nytter språket til å beskrive hendelsen på som muliggjør latteren.

Henri Bergson fremmer tanken om hvordan det komiske skapes ved å fremstille en situasjon hvor menneskets bevissthet fjernes eller reduseres, og erstattes av en mekanisering. Dette vil frata personen evnen til å overskue situasjonen, og man vil derfor kunne oppleves som latterlig. *Sult*-heltens kropp fremstår ofte som en marionett i underbevissthetens hånd. Spontane og ukontrollerte drifter fra underbevisstheten gir kroppen liv, fordi dens handlinger er preget av det øyeblikkelige. Slik føres den også frem til ubestemmelige tilstander. På samme måte som barnets hånd styrer alle marionettdukkens tråder blir *Sult*-heltens kropp underdanig sitt eget instinkt. Således oppstår illusjonen av liv og mekanikk innvevet i hverandre, og en potensielt humoristisk situasjon etableres. Det neste eksemplet illustrerer

nettopp en slik automatisering, samt det motstridende forholdet mellom overjeget og det lavere jeget.

Du maatte skamme dig! sa jeg høit; kunde det virkelig falde dig ind at be den Mand om en Krone og sætte ham i Forlegenhet igjen? Og jeg blev rigtig grov mot mig selv for den Uforskammethet som hadde faldt mig ind. Det var ved Gud det sjofleste jeg endnu har hørt! sa jeg; rænde paa en Mand og næsten klore Øinene ut paa ham bare fordi du trænger en Krone, din elendige Hund! Saa, marsch! Hurtigere, din Tamp! Jeg skal lære dig!

Jeg begyndte at løpe for at straffe mig selv, tilbakela i Sprang den ene Gate efter den andre, drev mig framover ved indætte Tilrop og skrek taust og rasende til mig selv naar jeg vilde stanse. Herunder var jeg kommet høit op i Pilestrædet. Da jeg endelig stod stille, næsten graateferdig av Sinne over ikke at kunne løpe længer, dirret jeg over mit hele Legeme og jeg slængte mig ned paa en Trappe. Nei stop! sa jeg. Og for rigtig at plage mig selv reiste jeg mig atter op og tvang mig til at bli staaende, og jeg lo av mig selv og gottet mig over min egen Forkommenhet. Endelig efter flere Minutters forløp gav jeg mig ved et Nik Tillatelse til at sætte mig; endog da valgte jeg den ubekvemmeste Plass paa Trappen. (s. 75-76)

Sult-helten kommer fra et møte med redaktøren, hvorpå han får høre at hans artikler er «altfor hæftig», «formegen Feber» (s. 75). Sulten herjer i hovedpersonen, og for et øyeblikk får han det påfunn å driste seg til å spørre redaktøren etter et lite kronestykke. I utgangspunktet ser jeg dette som en liten bagatell – tenke på å spørre om en liten krone, hva gjør vel det? Men *Sult*-helten kjemper mot alle fristelser som kan sverte hans ærlige karakter. Når han lider som verst er det vissheten om at han fremdeles har æren i behold som holder ham gående.

Det spontane begjæret etter kronen skyldes det lavere jeget, som aner en mulighet for å oppleve tilfredsstillelsen som følger med den. Slik setter han overjegets posisjon i fare. Straffen er ydmykelse og smerte, og vi ser hvordan irettesettelsen av det lavere jeget har endret karakter fra latterliggjøring til tukt og selvskading. Hamsun avslører hvordan de ulike nivåene av jegets personlighet står i konflikt med hverandre. «Du maatte skamme dig», overjeget setter det lavere jeget i forlegenhet for sin dristighet. Overjeget forholder seg til det lavere jeget som om det var en hund. På denne måten får vi en direkte synliggjøring av de primitive egenskapene som forbindes med Freuds id, samt hvordan det menneskelige reduseres i takt med økende lystimpulser. Scenens humoristiske aspekter bygger på overdrivelse. Reaksjonen på det lavere jegets begjær etter kronen er på alle måter blåst ut over alle proporsjoner. Den enorme overdrivelsen river handlingen løs fra sammenhengen, og overjegets opptreden overskrider grensen til det absurde i forsøket på å gjenvinne kontrollen. Det komiske forsterkes ytterligere av overjegets tilbakeskuende vurdering av møtet med redaktøren, hvor han hevder han gikk til angrep på mannen og nesten klorte ut øynene på ham for å få tak i kronestykket. Således avsløres hans fravær i den virkelige verden, og nærværet i egen illusjon. Overjeget er kanskje en moralens vokter, men like fullt skorter det

på en realistisk vurdering av realiteten. Vi ser også her at han heller ikke til enhver tid har kontroll over sine egne handlinger.

Som en hund jager overjeget det lavere jeget, som i dette tilfellet er projisert ned i den fysiske kroppen, oppover Pilestredet. Overjeget skriker taust og rasende. Men et taust skrik er i seg selv en selvmotsigelse, og fremstår paradisk. Den fysiske avstraffelsen minner om en etterligning av kommandanten som skal disiplinere sine underdanige. Jeg vil hevde at jeget tar avstand fra sider ved seg selv som ikke passer inn i det selvbildet han forsøker å opprettholde. Overjegets selsomme innfall om å straffe det lavere jeget går også utover ham selv. De deler jo tross alt samme kropp. Forestillingen om at det lavere jeget likevel er en annen person fremstår som sterkt tilstede. Særlig blir den synlig ved at han tiltaler seg selv i 2. person: «Jeg skal lære *dig*» (min utheving). De bevegelsene kroppen foretar seg oppleves dermed som automatisert. De er et resultat av overjegets overdrevne insistering på å fjerne alt av umoralske innflytelser, og ta avstand fra det lavere jeg. Det lavere jeget opptrer her kun etter overjegets kommanderinger, og slik reduseres forbindelsen til egen kropp. Hendelsen oppleves som unødvendig nettopp fordi det er en automatikk som styrer jeget, slik blir han også latterlig. Jeg opplever at det komiske fullbyrdes i det han gir seg selv et bekreftende nikk på at det er greit å sette seg. Selv da velger han den mest ubekvemme plassen han kan finne. Slik har han tatt sin straff, og situasjonen tar en ny vending. «[J]eg begynde at tale mildt til mig selv, holde Formaninger som en Mor kunde gjort» (s. 76). Overjeget skifter fra den irettesettende faren til den trøstende moren. I løpet av kort tid har jeget altså delt seg i tre: mor, far og barnet. På denne måten vanskeliggjør Hamsun leserens identifisering med hovedpersonen, rett og slett fordi vi ikke vet hvem vi skal identifisere oss med. *Sult*-heltens reaksjonsmønster skifter stadig, og tar brått uventede og overraskende vendinger. Dette fører nærmest til et kaos, men jeg vil si det er et humoristisk kaos. Hovedpersonens merkvverdige inn- og utfall fremkaller latter rett og slett fordi de oppleves som absurditeter for leseren, men som den største logikk for hovedpersonen.

Et annet interessant aspekt ved *Sult*-heltens personlighet er evnen til i det ene øyeblikket å overdimensjonere små bagateller, mens han i det neste gjør det stikk motsatte, og reduserer situasjonens alvorlighet. «Jeg er fortapt! hvisker jeg for mig selv; mine Damer og Herrer, jeg er fortapt! Og jeg sier ikke andet end disse Ord saalænge jeg staar der og tramper paa min Hat» (s. 170-71). Her vil jeg hevde situasjonen reduseres til det patetiske. Hovedpersonen forsøker å skape en illusjon av at han er i en slags fare, men henvendelsen utover: «mine Damer og Herre», gir assosiasjoner til at han befinner seg på en scene og taler til et publikum. Således brytes denne illusjonen ned. Her benytter Hamsun seg av språket for

å fremkalle det humoristiske. Ved å sette utropstegn etter replikken skapes en viss dramatik, riktignok blir den kortvarig. Det dramatiske innslaget reduseres gradvis ved at jeget *hvisker* replikken, og tramper på sin hatt. På denne måten flyttes også fokuset bort fra den psykiske tilstanden, til de fysiske handlingene. En voksen mann som tramper på hatten sin i full offentlighet, mens han hevder han er fortapt er i seg selv komisk. Scenen eksemplifiserer hvordan teksten produserer to kontrasterende utsagn på samme tid: han er fortapt, og ikke-fortapt. Hamsun provoserer frem et illusjonsbrudd i teksten ved å sette språk og handling opp mot hverandre.

Det ironiske har ved flere anledninger vist seg å ha en klar forbindelse til det komiske. Samtidig har tidligere Hamsun-forskning ofte behandlet ironien som meningsskapende for teksten, se bare *Konflikt og visjon* av Nettum, og Kittangs *Luft, vind, ingenting*. I forlengelse av den foregående analysen finner jeg det derfor relevant å trekke frem et sitat fra Paul de Mann, hvor han med utgangspunkt i det korte kapitlet «A reflection» fra Freidrich Schlegels *Lucinde*, beskriver forbindelsen mellom selvrefleksjon og ironi:

Irony clearly is the same distance within a self, duplications of a self, specular structures within the self, within which the self looks at itself from a certain distance. It sets up reflexive structures, and irony can be described as a moment in a dialectic of the self. (de Man 1996: 169-170)

Ironi avhenger av selvets forhold til seg selv, og krever en form for dobbelthet. For å kunne muliggjøre en distansert observerende refleksjon, beror ironien på jegets distanserte holdning til seg selv. Distansen mellom det fortellende og det handlende jeget i *Sult* gjør at det fortellende jeget kan tillate seg å ironisere over sine tidligere eskapader i Kristiania. Selvironien forbeholder seg evnen til å beskue sitt jeg utenfra, og i *Sult* gjør denne selvironien seg gjeldende på to nivåer. Som nevnt mellom det fortellende og det handlende jeget, som følge av tidsdistansen. Men også det handlende jegets splittelse gjør det mulig å innta en ironisk holdning til seg selv i erfaringsøyeblikket. Splittelsen mellom det lavere jeget og overjeget er så markant at det til tider fremstår som to ulike personer. Det ene jeget kan dermed umiddelbart gjøre det andre jeget til offer for sin egen ironi. Slik kan dette oppleves som en selvironi forkledd som ironisering over en annen person. For å eksemplifisere det første nivået av selvironi: I det øyeblikket det handlende jeget erklærer seg selv som fortapt vet det fortellende jeget at han ikke er det. Dette bygger på forestillingen om et høyere erkjennelsesnivå hos det fortellende jeget, som følge av avstanden i tid. Således presenteres leseren for to ulike innstillinger til det som skjer. Det handlende jeget som tror det er fortapt skaper en dramatik, mens det fortellende jeget som vet at han ikke er fortapt kan derfor tillate seg å ironisere over sin tidligere håpløshet, og dermed skape komikk. Det

spenningsfeltet som dermed oppstår mellom de ulike jegene er blant annet med på å etablere en komisk effekt, som blir til latter hos leseren.

Gjennom fantasien, leken og et irrasjonelt virvar opprettholdes spenningsfeltet mellom de ulike jegene i *Sult*. Det konfliktfylte og ambivalente forholdet mellom de ulike nivåene av personlighet bidrar til å skape en grunnleggende komikk. Det er denne komikken jeg mener hovedpersonen i stor grad er bygget på, noe som også gjenspeiles i det narrative. Hamsun skriver om *Sult*-helten i situasjoner som i utgangspunktet ikke er komisk, men som likevel får et latterlig utfall. På grunn av at de motstridende egenskapene jegene presenteres som synes umulig å forene, til tross for at de alle eksisterer i ett og samme sinn, etableres et potensiale for humor. På den ene siden finner vi det impulsive og spontane jeget, hvor sinnsutfoldelsen er skiftende og uforutsigbar, mens på den andre siden står det hvite fyrtårnet, det reflekterende og moraliserende overjeget som forsøker å korrigere det lavere jegets selsomme innfall. Det irrasjonelle, og det selvbedrageriet *Sult*-helten bedriver påvirker måten han opptrer i det sosiale rom, og hvordan han opplever verden. Både de overdrivelser og de reduksjoner han gjør øker kontrasten til det som ville vært å regne for en «normal», eller sosialt akseptert oppførsel. Den sosialt korrekte mann ville mest sannsynlig ikke jaget seg selv oppover Pilestredet i fullt raseri over at han tenkte på å spørre om å få en krone. Fra Bergsons samfunnsperspektiv på latteren er det blant annet i kraft av *Sult*-heltens asosiale adferd han blir lattervekkende. Bergson skriver om det alminnelige menneskets latter, og *Sult*-helten er jo en alminnelig mann, men istedenfor å fremstille ham som en typisk karakter presenterer Hamsun individets særegenhet, med alle sinnets variabler.

4.3.3 Selvfordobling: Filosof eller gal?

«Jeg vilde ikke være latterlig, man kunne dø av formeget Hovmod» (s. 173).

Kan man lage vitser for seg selv, og samtidig le av dem? Nei, svarer Sigmund Freud, og begrunner det med at ingen nøyer seg med å lage en vits for seg selv fordi den har en naturlig iboende meddelelsestrang (1994a: 127). Dette betyr at vitser trenger en form for delaktighet – et ekko, som Bergson kaller det. Både Freud og Bergson enes om at for at man skal kunne oppnå en komisk virkning trengs det mer enn én person. Men hvordan skal vi da forstå det når *Sult*-helten ler av seg selv? På grunn av Freuds og Bergsons påstand stiller jeg spørsmål ved om Hamsun kan fortelle oss noe som disse ikke har blikk for? Hva forteller det om en person at han ler av sine egne vitser?

Freud skiller, som jeg kort har nevnt tidligere, mellom vitsen og komikken. Dette skyldes også ideen om at vitser lages og trenger en tredjemann som gjennom latter kan bekrefte dens vellykkethet. I motsetning til det komiske som eksisterer på forhånd, og oppdages av førstemann som også kan le av det. I utgangspunktet er dette et skille jeg ikke skal vie større oppmerksomhet, men jeg synes likevel det er viktig å gi en forklaring på hvem vitsen krever for å få en optimal virkning. Dette er fordi vi i *Sult* stilles overfor en hovedperson hvis vitsemakeri er sterkt tilstedeværende. Både han selv, og andre han møter på sine vandringer i byen blir offer for hans adspredelser. En vellykket vits avhenger av tre personer, ifølge Freud. Førstemann er naturlig nok vitsens opphav eller den som forteller vitsen, andremann er han som rammes av vitsen, mens tredjemann er vitsens publikum (Freud 1994a: 127). Komikken på den andre siden kan nøye seg kun med to av disse: vitsens opphavsmann, som også fungerer som publikum, og han som er vitsens offer (Freud 1994a: 207). Hvordan er det så mulig å innta rollen som vitsemaker og publikum samtidig?

«Jeg ligger der paa Briksen og smaaler» (s. 62), «jeg lo av mig selv» (s. 76), «Jeg lo hektisk av mine egne Pussigheter og fandt dem saare morsomme» (s. 148) og «Min Munterhet steg efterhvert som jeg drev om der paa Gulvet og samtalte med mig selv; jeg lo høit og følte mig voldsomt glad» (s. 148). Disse eksemplene fra *Sult* er alle fra hovedpersonen som ler av seg selv og sine egne morsomheter. Alene nyter han sin egen komikk. Freud skriver at «vitsen som lek med egne ord og tanker trenger først en objektperson, men så snart den har greid å sikre lek og tøv mot fornuftens innsigelser, krever den allerede på forstadiet som spøk en annen person som resultatet kan fortelles til» (1994a: 127). I tilfellet med *Sult*-helten skyldes den «ensomme» latteren at han egentlig aldri er helt alene. Et splittet jeg er blant annet det som gjør at *Sult*-helten kan innta rollen både som opphavsmann, offer og publikum i ett. Det ene jeget er den humoristiske utfoldelsens opphav, mens det andre jeget er dens tilhører, offerrollen inntar han også til stadighet. Når Freud skriver at det trengs «en annen person» kan ikke denne liksom gjerne være en annen del av jeget til vitsen eller humorens opphav? *Sult*-helten nyter jo både sin egen komikk og sine egne vitser.

Det humoristiske kan velges å rettes mot seg selv eller en annen person, men hvem er det *Sult*-helten retter det mot? Er det Andreas Tangen? Wedel-Jarlsberg?¹⁶ Pastoren han utgir seg for å være?¹⁷ eller forfatteren av tre-binds-verket «den filosofiske Erkjendelse»? I essayet «Om latterens vesen og allment om det komiske i den bildende kunst» forsøker Charles

¹⁶ Hovedpersonen presenterer seg på et tidspunkt som Wedel-Jarlsberg: «Mit Navn er Wedel-Jarlsberg» (s. 47).

¹⁷ «Forresten var mit Navn det og det, Pastor den og den» (s. 96).

Baudelaire å kretse inn hva som kjennetegner det komiske. For Baudelaire er den høyeste formen for komikk jeget, eller mer riktig filosofens jeg. Baudelairens filosof er han som har evnen til å betrakte seg selv utenfra. Denne begrunnelsen trekker tankene i retning av selvironikeren, som også er avhengig av å kunne stille seg i posisjon utenfor seg selv. Jeg ser det derfor nærliggende å trekke paralleller mellom selvironikeren og Baudelairens filosof, da Baudelaire heller ikke presiserer noen ytterligere kjennetegn ved ham.

Det komiske, det som fremkaller latteren, ligger hos den som ler, og på ingen måte i latterens gjenstand. Det er slett ikke den mannen som faller, som ler av sitt eget fall, hvis han da ikke er filosof, dvs. en som gradvis har ervervet evnen til raskt å dele seg i to og observere det som skjer med hans eget *jeg* som en desinteressert tilskuer. (Baudelaire 1988: 51)

Undersøkelsen av forholdet mellom de ulike personlighetene i *Sult*-helten har gjort det tydelig at splittelsen av selvet innbefatter et lavere jeg og et overjeg, samtidig som vi har å gjøre med et handlende jeg og et fortellende jeg. Med andre ord er vi vitne til en selvfordobling. Dette gir *Sult*-helten mulighet til å observere av seg selv fra en utenfor posisjon. Denne aktiviteten fører til at vi ofte ser eksempel på hvordan overjeget med ironi eller latter avvæpner innfall fra det lavere jeget. Samtidig bedriver han en tidvis absurd lek med ord og tanker, som resulterer i at han selv blir offer for sine egne vitser. Videre i essayet setter Baudelaire latteren i ledtog med galskapen, og forestillingen om egen overlegenhet:

Latteren kommer av forestillingen om egen overlegenhet. Hvis det overhode skulle finnes noen satanisk forestilling, så måtte det være denne! Hovmot og villfarelse! Det er ellers velkjent at de gale på anstaltene har noen umåtelige forestillinger om egen overlegenhet. Jeg kjenner knapt noen ydmyke gale. Og legg merke til at latteren er et av de aller vanligste uttrykk for galskap. (1988: 49)

Men når latteren også er forbundet med galskap, hva sier det egentlig om *Sult*-helten? Er han filosof? eller gal? eller er han den gale filosof?

«Ja jeg var Gal (...) Jeg følte Vanviddet i mit Blod, følte dets jag gjennom Hjærnen» (s. 82), uttaler *Sult*-helten på et tidspunkt, og spørsmålet om galskap og vanvidd synes å oppta ham mer enn spørsmålet om mat. De uklare og gåtefulle grensene mellom fiksjon og virkelighet forsterker forestillingen om en svekket forstand hos hovedpersonen. I tillegg er det også de absurde underfundighetene han til stadighet finner på, som gjør det nærliggende å tenke at han er på vei til å krysse grensen til galskap.

Jeg puslet omkring i mit Værelse, gjorde viljeløse Turer frem og tilbake, skrapet med Neglene i Væggene, la min Pande forsiktig ind mot døren, banket med Pekefingeren i Gulvet og lyttet opmærksomt, altsammen uten nogen Hensigt, men stille og eftertænksomt som om det var en Sak av Vigtighed jeg hadde fore. Og imens sa jeg høit Gang paa Gang saa jeg hørte det selv; Med du gode Gud, dette er jo Vanvid! Og jeg drev paa like galt. (s. 98)

I *Sult* formidler Hamsun den øyeblikkelige opplevelsen av liv. Hver minste sinnsstemning og følelsesutbrudd kommer direkte til uttrykk, og ikke gjennom for eksempel referat. Slik Freud beskriver det kan det humoristiske oppnås blant annet ved at «(...) en dikter (...) beskriver oppførselen til virkelige eller oppdiktete personer på en humoristisk måte. Disse personene behøver ikke selv å oppvise noen humor» (1994b: 209). Jeg opplever at i *Sult* konstrueres den komiske virkningen i disse situasjonene av leseren, basert på kontrastene mellom hovedpersonens virkelighetsforståelse og virkeligheten formidlet av fortelleren. Dette skaper et dobbeltsyn fordi man står overfor to uforenelige normer på samme tid. Slik vi ser det hos *Sult*-helten tviholder han på at forstanden forblir intakt ved at han stadig må bemerke at han er bevisst alt han foretar seg. Samtidig får han flere merkelige innfall som minner om vanvidd. Eksempelvis synliggjør de to neste tekstutdragene hvordan hovedpersonen rammes av en plutselig og ukontrollert provokasjon til å «gjøre skøyerstreker, begå forbausende ting, sette byen på ende og støye» (s. 125), som han selv beskriver det:

Oppe i Gaten saa jeg en Politibetjent, jeg forstærket min Gang, gik tæt bort til ham og sa uten ringeste Foranledning:

Klokken er ti!

Nei den er to, svarte han forundret.

Nei den er ti, sa jeg, Klokken er ti. Og stønnende av Sinne traadte jeg endnu et Par Skridt frem, knyttet min Haand og sa: Hør, vet de hvad – Klokken er ti. (s. 57)

Opover hele Grænsen opførte jeg mig som en vanvittig Mand (...) Begeistret av Dumdristighet fik jeg i Sinde at gaa hen og opgi min Alder for et Bybud som forresten ikke hadde talt et Ord, ta ham i Haanden, se ham indtrængende ind i Ansigtet og forlate ham igjen uten nogen Forklaring. (s. 114)

Hovedpersonens agering gjør ham til syvende og sist selv til offer for sine egne narrestreker. Hvordan? Irrasjonaliteten i hans opptreden gir inntrykk av en svekket forstand. Han søker en slags overlegenhet ved å ty til narrestreker. Men overlegenheten blir kun en forestilling hos ham selv, og et sosialt avvik i samfunnet. Baudelaire antyder latterens doble bunn ved å beskrive den som kontradiktorisk: Latteren er på samme tid «et tegn på en uendelig storhet og en uendelig elendighet» (1988: 51). *Sult*-helten forsøker å gjøre seg lystig på egen bekostning, men latteren bryter ned den illusjonen han forsøker å skape, og åpner opp for innsyn i hans miserable situasjon. Vi kan se den samme effekten her som i scenen med fantaseringen om agent Happolati. De komediespill han setter opp er en strategi for å skape seg en forestilt overlegenhet over de ytre omgivelsene, som han kjemper en nådeløs kamp mot. Hans «fingerpek» gir et øyeblikks glimt av storhet på grunn av et illusorisk overtak.

En ny impuls fra underbevisstheten slår inn, og plutselig befinner *Sult*-helten seg i baksetet på en hestedrosje. Rullende av sted gjennom Kristianias gater har han beordret kusken å kjøre ham til ullhandler Kierulf – nok en oppdiktet personlighet. Lik den gamle

mannen i parken er også kusken godtroende hva gjelder hovedpersonens fantaseringer, og spør om ikke denne Kierulf bruker å gå i lys frakk. Til dette svarer skrønemakeren: «Hvadfornoget? ropte jeg, lys Frakk? Er de Gal? Tror de det er en Tekop jeg spør efter?» (s. 115). I utgangspunktet vil jeg si at dette er et tilfelle som befinner seg kun på grensen til det komiske, hvor man kan undre over om det faktisk oppfyller kriteriene for komikk. Men likevel kan vi glimte Hamsuns humor. Sammenligningen mellom mannen og en tekopp har en vittig virkning, som blant annet skyldes nivåforskjellen mellom de to elementene som sammenlignes. Først og fremst skyldes dette den absurditeten sammenligningen innebærer. Finnes det i det hele tatt likheter mellom en mann og en tekopp? Og for det andre er det vel strengt tatt ingen tekopper som bruker frakk heller? Det opprettes en uforventet sammenstilling, hvor kombinasjonen av en lys frakk og en tekopp gjør kommentaren lattervekkende. Her får vi også eksempel på hvordan komikken utspiller seg på et rent språklig nivå. Senere i vognen kommer følgende refleksjon:

Jeg lænte mig tilbage i Vognen, et Bytte for de galeste Indfald, krøp sammen derinde under Oljeducstaket saa ingen skulde se at jeg rørte Munden og gav mig til å passiare idiotisk med mig selv. Vanviddet raser mig gennem Hjærnen og jeg later det rase, jeg er fuldt bevisst at jeg ligger under for Indflytelser som jeg ikke er Herre over. Jeg begynte at le, tyst og lidenskapelig, uten Spor av Grund. (s. 116)

Leseren gis en fornemmelse av at galskapen kun eksisterer som en forestilt galskap, og er et valg hovedpersonen kan velge å gi etter for, eller ikke. Sørensen har påpekt hvordan jeget ikke kun *er* i sine fantasier, men han «iagttager dem også og kan bestandigt lokalisere deres irrationalitet, mens de utvikler sig» (Sørensen 2014: 65). Dette får vi et direkte eksempel på her: «Vanviddet raser meg gjennom Hjærnen, og jeg later det rase jeg er fuldt et Bytte for de galeste Indfald». Sørensen skriver om situasjonen at «her er hovedpersonen angiveligt på vej ind i vanviddet, men er selv samtidig i stand til at reflektere over sit eget vanvid på en ikke vanvittig måde» (2014: 65). Jeg opplever at dette i seg selv er et tegn på at han ikke er gal. Det er overjeget som anser seg selv for å være et bytte, samtidig gir han også uttrykk for å være bevisst den irrasjonelle tekningen, og de impulser fra underbevisstheten han nå ligger under for. På den andre siden kan dette også tolkes som et selvbedrag. Å innrømme en svekket forstand ville være å bekrefte et nederlag. Det er derfor nærliggende å tro at når *Sult*-helten beskriver seg selv som et bytte så er det bare et forsøk på å overbevise seg selv om at han velger å oppføre seg vanvittig. Men vet den gale at han er gal? Det er i de øyeblikkene hvor impulsene fra underbevisstheten ikke lar seg kontrollere *Sult*-helten tviler mest på egen forstand. Likevel gjør den ironiserende latteren fra det overlegne overjeget det mulig å etablere en selvkontroll. Det er splittelsen i jeget som gjør det mulig å le og ironisere over det

«gale» jeget. Denne evnen fungerer etter min mening som et bevis på at han ikke er gal, men bare oppfører seg som en gal. Det neste eksemplet viser hvordan den selvironiske distansen, som følge av selvfordoblingen, gjør det mulig for ham å avkrefte galskapen.

Saa det kunde umulig være noget iveien med min Forstand. Hvorledes kunde det ogsaa være noget iveien med den nu?

Hør, vet du hvad, sa jeg paa en Gang, nu har du længe nok gaat og befattet dig med din Forstand og gjort dig Bekymringer i saa Henseende; nu faar det være slut med de Narrestreker! Er det Tegn paa Galskap at mærke og opfatte alle Ting saa nøiagtig som du gjør det? Du faar mig næsten til at le av dig, forsikrer dig paa, det er ikke uten Humor, saa vidt jeg skjønner. (...)

Jeg lo hektisk av mine egne Pussigheter og fant dem saare morsomme. Det var virkelig ingenting som feilet mig mere, jeg var vel bevert.

Min Munterhet steg efterhvert som jeg drev om der paa Gulvet og samtalte med mig selv; jeg lo høit og følte mig voldsomt glad. (s. 147-148)

Latteren får her en bekreftende funksjon: Forstanden er fortsatt i behold. Likevel, om vi skal følge Baudelaire er jo nettopp latteren de gales privilegium. De uforenelige motsetningene «uendelig storhet og uendelig elendighet» i latteren eksisterer også i *Sult*-helten, men de lar seg ikke forene.

Når *Sult*-helten ler av seg selv kan dette leses som et forsøk på en overlevelsesstrategi, og et forsvar mot galskap. Når leseren ler av ham skyldes dette den komiske virkningen som oppstår i det fortellende jegets fremstilling av de uforenelige motsetninger som skaper kaos i det handlende jeget. Den reelle lidelsen *Sult*-helten erfarer i Kristiania avvæpnes således ved at de mange lidelser ofte blir gjort til latter. Når *Sult*-helten blant annet i fullt raseri insisterer på at poteter er kålhoder, er ikke dette galskap. Jeg vil hevde at han kun skaper en avstand til virkeligheten gjennom lystige påfunn, forvrengninger av virkeligheten, absurditeter og tilsynelatende meningsløs oppførsel. For samfunnet blir han sosialt avvikende, men han overlever.

I «Fra det ubevidste sjæleliv» skriver Hamsun:

Hos flere og flere Folk, der lever et anstrængt Tankeliv, og dertil er ømtaalige af Gemyt, opstaar der ofte sjælelige Virksomheder at det underligste slags. Det kan være aldeles uforklarlige Sandsetilstande: en stum, aarsagsløs Henrykkelse; et Pust av psykisk Smærte; en Fornemmelse af at blive talt til fra det fjærne, fra Luften, fra Havet; en grusom, fin Lydhørhed, der bringer en til at lide endog af Suset fra anede Atomer; en pludselig, unaturlig Stirren ind i lukkede Riger, der slaaes op; Anelsen af en forestaaende Fare midt i en sorgløs Stund, - altsammen Foreteelser, som har den allerstørste Betydning, men som raa og enkle Høkerhjærner ikke kan fatte. (1994: 15-16)

Her er det *Sult*-helten vi aner, og fordi Hamsun gav slike tilstander et positivt fortegn var det heller ingen hensikt i å forsøke å fri sine karakterer fra dem. Også for et kunstnerisk virke var dette en fordel. Slik forholder det seg også med forfatterjeget i *Sult*-helten, hvor det nettopp er en slik tilstand som gjør det mulig for ham å dikte i ettertid. Det kan derfor tenkes at det jeget som vil bli forfatter eksperimenterer med livet for å utfordre det moderne sjæleliv. Han

presser seg selv til det ytterste, oppsøker de særeste situasjoner og lar vanviddet rase slik at han skal falle ut av fornuften. *Sult*-helten bedriver en konstant forkastelse av det logiske, og slik blir det også mulig for ham å innta alle de ulike posisjonene. Så lenge han har frigjort seg selv fra realitetsprinsippet, og den kritiske fornuft, kan han fatte alt det som ligger utenfor disse «raa og enkel Høkerhjærner», og han kan le av sine egne vitser uten å være gal. Likevel er det et prosjekt som setter hele ham på spill. *Sult*-helten defineres mer eller mindre gjennom sitt prosjekt, og mislykkes dette innebærer det også jegets fall. Derfor kan det også tenkes at eksperimentet går så langt at det står i fare for å ta overhånd slik at *Sult*-helten faktisk blir gal.

4.3.4 Den påfallende fysiske gestikulering

Jeg begynte igjen at martre mig selv, løp med Vilje min Pande mot Lyktestolperne, satte Neglene dypt ind i mine Haandbaker, bet i Avsindighet i min Tunge naar den ikke talte tydelig, og jeg lo rasende hver Gang det gjorde nogenlunde ondt. (s. 82).

Like mye som *Sult*-heltens språklige oppfinnsomhet og illusoriske forhold til virkeligheten virker etablerende for det komiske, blir også flere av hans merkelige bevegelser en kilde til latter. Hovedpersonen gir stadig uttrykk for en evne til refleksjon, og insisterer på at han er bevisst de mest forunderligste ting han foretar seg. Det være seg å prøve å selge frakkeknappene sine eller studere brosteinenes mimikk. Det som imidlertid gjør de kroppslige bevegelsene komiske er blant annet at han virker ute av stand til å kontrollere dem. Når de ukontrollerte impulsene raver som verst i hans sinn er det som om armer og bein og andre kroppsdelene blir underlagt en mekanisering. Dette kan vi blant annet se av kommentaren: «bet i Avsindighet i min Tunge naar *den* ikke talte tydelig» (min utheving). Pronomenet *den* objektiverer tungen, og gjør at den fremstår som en selvstendig del av kroppen. Det er som om tungen både kan handle og tale fritt uten reguleringer fra jeget. Ukontrollerte reaksjoner og bevegelser, og verbalt babbel infiltreres av automatens stivhet. Som jeg skrev tidligere fremstår *Sult*-helten på mange måter som en marionett, hvis tråder ligger i underbevissthetens hånd. Dette frarøver ham muligheten til å handle fritt, men det er nettopp dragningen mellom de ulike sinnstilstandene – og overmannes av strømninger fra det ubevisste, eller å være et for stivt og hvitt fyrtårn – som fremkaller det komiske.¹⁸

Det innledende sitatet viser en latterlighet ved *Sult*-helten, og heller enn å vekke en adferdskorrigerende latter, er det mer en klovn-som-får-bløtkake-i-ansiktet-latter. Vi ler rett

¹⁸ Ifølge Henri Bergson vil forestillingen om mennesket som styres av marionett-tråder få den mest alvorlig og dramatiske scene til å drive over til det komiske (1971: 53).

og slett av hans adferd fordi den virker meningsløs og overdrevet. Eksempelvis kan vi her se hvordan hans kroppslige bevegelser skiller ham ut fra de andre i byen: «Der gaar jeg og underviser mig selv, stamper utaalmodig i Gaten (...) og skjælder mig ut for et Træhode mens de forbausede Forbigaaende vender sig om og betragter mig » (s. 71). Jeg vil hevde at *Sult*-heltens oppførsel nærmest er klovneaktig, og minner om stumfilmens slapstick-humor. Det samme gjelder når han jager seg selv oppover Pilestredet, mens han skriker taust og rasende. Peer E. Sørensen trekker en parallell mellom *Sult*-heltens mange irrasjonelle og absurde handlinger, og til Chaplin og stumfilmkomikken. «Mange scener har stumfilmkomikkens barske dyrkelse af forvirring, klodsethed, og fejlgreb, men ikke dens sentimentalitet», skriver Sørensen om *Sult* (2014: 95). Når sentimentaliteten uteblir muliggjøres også latteren. Derfor er det vi finner hovedpersonen latterlig, og ikke stakkarslig når han løper med pannen først inn i lyktestolpen. Når det er sagt så er det interessant å påpeke at de fleste nok ler mer av Chaplin, selv om han er sentimental, enn av Hamsun. Årsaken til dette er muligens Hamsuns narrative teknikk, som trekker på en oppløst kontinuitet. Hovedpersonens øyeblikkelige innfall etablerer heller en vilkårlighet av avbrytelser, fremfor en helhetlig handlingsutvikling. Det er ofte i disse avbrytelsene det komiske oppstår, gjerne som følge av *Sult*-heltens uberegnelighet og til dels paranoide tolkninger av omverden. Jeg opplever disse små forstyrrelsene i hovedpersonens sinn som umiddelbare scener i et lystspill. Hele det teater som foregår i Kristiania er iscenesatt for et publikum av politikonstabler, pantelånere, tilfeldig forbipasserende, husverter, ja alle de som på en eller annen måte skulle krysse hovedrolleinnhaverens vei, og selvfølgelig også han selv. Scenene er av humoristisk karakter, hvor *Sult*-helten begår «gale streker» eller bærer seg «idiotisk ad».

Det er sent en kveld, og *Sult*-helten befinner seg nede ved bryggen hvor han tar inn over seg de mange inntrykk fra omgivelsene rundt. Stemningen er dempet, hovedpersonen er verken trist eller kjenner på noen nød, likevel ligger det en melankoli over det hele. Han har nettopp konstatert for andre gang at han ikke eier ett øre, før handlingen gjør en vending. Peripetien inntreffer ikke i forbindelse med en vits, men det skjer en vending i selve handlingen som setter en videre humoristisk tone. Vi får også her eksemplifisert hvordan Hamsun får sin helt til å le der hvor fornuftige mennesker tilsynelatende synes han burde gråte. Som leser ville vi kanskje forventet at dette er en situasjon hvor hovedpersonen blir sentimental, og begynner å reflektere over all den elendigheten han har måttet lide. Men istedenfor tårer nedover hans kinn, strømmer en tyst latter ut hans munn.

Pludselig griper jeg ned i min Lomme og trækker atter Papirerne op. Det var en mekanisk Akt, en ubevisst Nervetrækning. Jeg utsøker mig et hvitt ubeskrevet Blad og – Gud vet hvor jeg fik Idéen fra – jeg laget et Krømmerhus, lukket det varlig saa det saa ut som fuldt, og kastet det langt bortover Brostenene; av Vinden førtes det endnu litt længer, saa ble det liggende. (s. 53)

Slik startet leken. *Sult*-helten blir sittende på benken mens fantasien tar kontrollen, og han innbiller seg at krommerhuset er fullt av de blankeste sølvpenge. Lekens vilkår: Gjetter han den nøyaktige summen, ja så er den hans. Hovedpersonen konstaterer selv at det plutselige innfallet er en mekanisk akt. Også her får han en marionetts preg over seg. Dette gjør at fokuset flyttes fra hovedpersonens psyke, og over på det gestiske. En slik forflytning demper følelsene hos den som overværer situasjonen fordi vi blir mer opptatt av hva kroppen foretar seg fremfor hva som foregår i det indre. Potensialet for latter er dermed tilstede.

Jeg sat og saa paa det med opspilte Øine og hælet mig selv til at gaa og stjæle det..

Saa hører jeg Konstabelen hoste – og hvordan kunde jeg falde paa at gjøre nettopp det samme? Jeg reiser mig op fra Bænken og hoster og gjentar det tre Ganger for at han skal høre det. Hvor vilde han ikke kaste seg over Krømmerhuset naar han kom! Jeg sat og glædet mig over dette Puss, gnidde mig henrykt i Hænderne og bandte storslagent hen i Hyt og Veir. Om han ikke skulde faa en lang Næse, den Hund! Om han ikke vilde synke ned i Helvedes heteste Pøl og Pine for den Kjæltringstrek! (...) Et Par Minutter efter kommer Konstabelen (...) han ser ikke Krømmerhuset – ikke før han er det ganske nær. Da stanser han og betragter det. Det ser saa hvitt og værdifuldt ut der det ligger, kanskje en liten Sum, hvad? en liten Sum Sølvpenge Og han tar det op. Hm! det er let, det er meget let. Kanske en kostelig Fjær, Hattepynt. . . . Og han aapner det varsomt med sine store Hænder og kikker ind. Jeg lo, lo og banket mig i Knæet, lo som en rasende Mand. Og ikke en lyd kom mig fra Strupen, min Latter var tyst og hektisk, hadde en Graats Inderlighed
(...) Jeg sat der med Taarer i Øinene og hikstet efter Aande, helt fra mig selv av febersk Lystighet. Jeg begynte at tale høit, fortalte mig selv om Krømmerhuset, eftergjorde den stakkars Konstabels Bevægelser, kikket ind i min hule Haand og gjentok atter og atter for mig selv: Han hostet da han kastet det! Han hostet da han kastet det! Til disse Ord foiet jeg nye, gav dem pirrende Tillægg, omsatte hele Sætningen og spidset den til: Han hostet én Gang – khøhø! (s. 53-54)

Scenen spiller på en komikk knyttet til det infantile. Det skøyeraktige guttebarnet som spiller byens konstabel et puss. Dette trenger ikke nødvendigvis å være komisk i seg selv, men når vi gjenkjenner det barnlige i den voksne aner vi en sammenstilling av uforenelige motsetninger: en infantil adferd og mentalitet, men en voksen kropp. På denne måten oppstår også det komiske. Jeg har tidligere nevnt hvordan det barnlige hos *Sult*-helten blant annet forbindes med de spontane innfallene han plutselig rammes av. Hvor behovet for en tilfredsstillelse – både fysisk og psykisk – blir sterkere enn fornuften. Hovedpersonen finner en trøst i opphevelsen av logikken, og lik barnet finner han tilfredsstillelse i det meningsløse. Når kravet om rasjonalitet er forsvunnet, gir det en følelse av overlegenhet. Som vi ser her vet *Sult*-helten allerede at krommerhuset er tomt, likevel mores han av sin egen innbilning om at krommerhuset er fullt av sølvpenge. Leken opphever logikken til fordel for det absurde. Vi ser dermed hvordan et overskudd av følelser hos *Sult*-helten, og da gjerne angst, desperasjon, håpløshet og sinne får sitt utløp i humoristiske fenomener. Dette forstår jeg som

en overlevelsesstrategi, og ikke som en glede for og gledens skyld. Årsaken til dette er *Sult*-heltens egen kommentar om at hans latter var tyst og hadde en gråts inderlighet. Igjen ser vi denne dobbeltheten som går igjen, og som får oss til å undre. Er *Sult*-helten oppriktig glad, eller er han egentlig trist? I tillegg virker de negative følelsene utløsende for en kreativitet, og setter i det hele tatt i gang fantasivirkosomheten som former kremmerhus-episoden.

Hovedpersonen utnytter konstabelens godtroenhet om at kremmerhuset skjuler noe av verdi. Konstabelen settes dermed i en komisk situasjon ved at han fremstår som dum når han faller for narrestreken. Men leseren ler ikke av konstabelen, det er det *Sult*-helten som gjør. Hovedpersonen ler fordi leken gir ham en følelse av overlegenhet: Konstabelen ble lurt men ikke jeg. Hva konstabelen egentlig tenker vet vi ikke. Leserens får kun vite hva hovedpersonen innbiller seg at han tenker. Ved å forestille seg hva konstabelen tenker om kremmerhuset bygger *Sult*-helten opp en spenning – hva kan det være inni kremmerhuset? Klimakset nås idet konstabelen åpner kremmerhuset og finner det tomt. Nå er også komikken fullbyrdet. Forventningene om innholdet bygges opp, men da det avsløres at det ikke inneholder noe brytes illusjonen ned. Hvor morsomt hadde det vært om konstabelen *hadde* funnet en kostelig fjær i kremmerhuset? Trolig ikke morsom i det hele tatt. Hovedpersonen projiserer dermed sin fantasi, og barnlighet over på konstabelen.

«Jeg ler hver gang av en forskjell i anstrengelse mellom den andre og meg når jeg gjenfinner barnet i den andre», skriver Freud (1994a: 196). Den forestilte reduseringen av konstabelen er det som får hovedpersonen til å le. Konstabelens posisjon som lovens mann gjør at han har krav på en autoritet, og når han gjøres til offer for hovedpersonens lek opphører dette. Hovedpersonens latterliggjørelse av konstabelen innebærer en symmetrisk ombytting av rollene, hvor hovedpersonen blir den overlegne og konstabelen blir offeret. Slike scener er komiske i seg selv, påpeker Bergson, som beskriver fenomenet som en «bakvendt verden» (1971: 61). Leserens latter derimot er rettet mot *Sult*-helten fordi ombyttingen av rollene som hovedpersonen selv opplever i utgangspunktet er en illusjon. Det fortellende jeget opprettholder det handlende jegets barnlighet.

Et annet element som gjør scenen humoristisk er imitasjonene: «Saa hører jeg Konstabelen hoste – og hvordan kunde jeg falde paa at gjøre nettopp det samme? Jeg reiser mig op fra Bænken og hoster og gjentar det tre Ganger», «Jeg begynte at tale høit, fortalte mig selv om Kræmmerhuset, eftergjorde den stakkars Konstabels Bevægelser». Hovedpersonen imiterer konstabelens bevegelser, og ifølge Bergson er imitasjonen latterlig i seg selv (1971: 27). Det som imidlertid forsterker latteren er at hovedpersonen imiterer konstabelen samtidig som han forteller om hele hendelsen, som om det skulle vært en

uvitende tredjepart tilstede. Dette synliggjør hvordan hovedpersonen først er vitsen eller komikkens opphav, for så å plassere seg selv i rollen som dens publikum uten at det humoristiske forringes. Jeg vil derfor hevde at leseren ler av *Sult*-helten som ler av sine egne lystigheter. I tillegg ligger også latteren i overdrivelsen, og hovedpersonen som overspiller situasjonen i ettertid, noe som vi fra tidligere husker har forbindelse til det komiske.

Jeg nevnte at det først og fremst er hovedpersonen som vekker latteren hos leseren, og dette skyldes den uforenelige sammenstillingen av barn og voksen i ham. Gjennom hele *Sult* insisterer hovedpersonen på at han er en moralens mann, med seriøse beskjeftigelser. Leken med konstabelen rokker ved denne forestillingen. Ville journalist Andreas Tangen holdt på med guttestreker? Eller hva med forfatteren av den filosofiske erkjennelse, ville han narret byens konstabel? Selv om leken og fantaseringen gir *Sult*-helten en forestilt overlegenhet river den like mye ned de illusjonene han har om sitt eget selv. Den høytidelige holdningen han til tider pålegger seg selv lar seg ikke forene med det infantile. Her kan vi også gjenkjenne Charles Baudelaires definisjon av latteren som tegn på en uendelig storhet, og en uendelig elendighet. Latteren hos hovedpersonen viser en storhet i kraft av overskudd og en overlegenhet, men fordi den er helt stille og med en gråts inderlighet viser dette latterens elendighet. Kanskje skyldes den stille latteren at han til en viss grad selv er bevisst hvordan disse ablegøyene ikke lar seg forene med dikterrollen?

Jeg har lyst til å ta med et eksempel på en annen narrativ avbrytelse, som også inneholder en infantil komikk. Dette er tidlig i bokens første stykke hvor hovedpersonen befinner seg i Slottsparken, grublende over innholdet i sin neste artikkel: Fremtidens forbrytelser, den filosofiske erkjennelse, Kant eller Renan? Det eneste som står i veien for artikkelen er blyanten som ligger igjen hos pantelåneren, og følgelig må han tilbake for å hente den. På vei ut av Slottsparken passerer han to damer: Tanken tar en merkelig retning: En spontan endring i hovedpersonens sinn: Nok en peripeti med latterlige konsekvenser er etablert. *Sult*-helten går fra å være en tilsynelatende oppegående og reflektert dikter, til å inneha en primitiv og infantil adferd.

Jeg var mig i Øieblikket fuldt bevisst at jeg begik gale Streker, uten at jeg kunde gjøre noget ved det; min forvirrede Tilstand løp av med mig og gav mig de mest forrykte Indskytelser som jeg lystret efter Tur. Det nyttet ikke hvor meget jeg sa til mig selv at jeg bar mig idiotisk ad, jeg gjorde de dummeste Grimaser bak Damens Ryg og jeg hostet rasende nogen Ganger idet jeg passerte hende. Saaledes vandrende ganske sagte fremover altid i nogen Skridts Forsprang, følte jeg hendes Øine i min Ryg og jeg dukket mig uvilkaarlig ned av Skam over at ha været hende til Plage. (s. 15-16).

Jeg opplever *Sult*-helten tilsynelatende bevisst sine barnslige trekk, og at han skjemmes over sin egen oppførsel. Virkningen av marionettens tråder er disse «forrykte Indskytelser» som

han ikke har kontroll over, og som ligger tett opptil det vi forbinder med det barnlige. Han minner på mange måter om barnet som finner på alle mulige streker for å få den voksnes oppmerksomhet. Men dette er uten at han selv er i stand til å kontrollere sin egen adferd.

«Dypest i komikken ligger en egen form for stivhet som gjør at man fortsetter rett frem, uten å lytte, uten å ville forstå noe i det hele tatt(...) *en person som følger sin egen idé*, som alltid vender tilbake til den, mens han uopphørlig avbrytes» (Bergson 1971: 113). *Sult*-helten blir komisk i den grad han viser en manglende evne til utvikling. En intellektuell eller sjelelig stivhet viser seg også å ha en innvirkning på den fysiske handling. Hos *Sult*-helten får dette utslag i et potensielt humoristisk reaksjonsmønster. Mangelen på utvikling er dermed viktig for å forklare det komiske i *Sult*, da det er i kraft av feilstegenes repetisjon han blir latterlig. Et av disse feilstegene er de desperate forsøkene på å skjule sin egentlige status. Blant annet så forsøker han å sverte sine bukse-kne med spytt for at de ikke skal se så slitt ut, eller han gir bort sine barberblader, sitt slips og sin vest for å fremstå mindre trengende enn den han står overfor. Disse forsøkene fremstår som latterlige fordi de synliggjør hans til dels paranoide tolkning av omverden, og hvordan han er mer tilstede i sin egen illusjon. I forbindelse med dette er det særlig en scene jeg har lyst til å trekke frem, som jeg mener synliggjør dette poenget på en god måte.

Episoden utspiller seg tidlig i bokens første stykke, og bildet av hovedpersonen som sulten og pengeløs har allerede blitt godt etablert. *Sult*-helten har lagt ut på dagens første vandring i Kristiania, men blir gående bak en gammel halt mann. Det er nåtleren jeg så vidt nevnte tidligere. Selv beskriver hovedpersonen ham som et stort humpende insekt. Mens de går stiger hovedpersonens irritasjon over denne mannen betraktelig: «jeg følte at han litt etter litt ødela min lyse Stemning og trak den rene, skjønne Morgen med sig ned i Hæslighet med det samme» (s. 11). Hovedpersonen bestemmer seg for å innhente ham, og i det samme øyeblikket spør den gamle om en skilling til melk. *Sult*-heltens lommer er tomme, og det er tydelig at han selv er den mest trengende av de to. Likevel går han av sted til pantelåneren for halvannen krone i pant for vesten sin. Av de pengene gir han fra seg en krone til den gamle: «Værsaagod! sa jeg til ham. Det gleder mig at De har henvendt Dem til mig først» (s. 12). Å gi den gamle mannen kronestykket får denne til å fremstå som mer trengende enn hovedpersonen selv, og er dermed med på å løfte hovedpersonens status. Mens sannheten er at *Sult*-helten hadde trengt alle pengene for vesten selv, og egentlig vesten også. Jeg tolker dette som et feilsteg, som bidrar til at hovedpersonen fremstår latterlig. Først fordi han egentlig ikke har noen grunn til å hjelpe den gamle, men også fordi han burde hjelpe seg selv. Dernest er det nærmest som om han anser pengene som overflødige. *Sult*-helten har fått det

for seg at han er godt i gang med å skrive en artikkel som vil gi ham ti kroner. Vi ler av dumheten som feilsteget synliggjør. Samtidig viser *Sult*-helten en kraftig irritasjon over mannen, og påstår at han er innpåsliten og plagsom. Realiteten er imidlertid en annen, for det er hovedpersonen selv som er forfølgeren, og det er han som henvender seg til den gamle først. Ironien står derfor sterkt når *Sult*-helten sier han er glad for at den gamle henvendte seg til ham først. At han er *glad* kommer imidlertid av at *Sult*-helten fikk muligheten til å vise den gamle at han ikke er så fattig som han skulle tro. Når den gamle har fått pengene blir han stående å mønstre hovedpersonen. Konfrontasjonen som dernest følger er dypt komisk: «Min gode Mand, De har lagt Dem til den stygge Uvanen at glo en Mand paa Knærne naar han gir Dem en Krones Penger» (s. 13). Den gamle vil gi pengene tilbake, men da bringes hovedpersonen i harnisk, og også her nærmer Hamsun seg en slapstick-humor: «Jeg stampet i Gaten og svor paa at han skulde beholde dem» (s. 13). Det hele ender med at *Sult*-helten går med ordene: «Aa ikke noget at takke for, det hadde været mig en Glede. Farvel» (s. 13).

Jeg opplever humoren som Hamsun som velformulert, men likevel vanskelig å forstå til tider. Den er ofte kun til stede i små porsjoner, og lar seg nødvendigvis ikke gjenkjenne med det første. Feilstegenes repetisjon synliggjør hvordan *Sult* spiller på vekslingen mellom det tragiske og det komiske ved livet. I *Hamsuns strategier* trekker Ståle Dingstad frem at styrken i Hamsuns diktning nettopp «ligger i evnen til å ta opp i seg det komiske uten å miste troverdighet og status som fremstilling av virkeligheten» (2004: 103). Hos Hamsun eksisterer komikken side om side med de realistiske fremstillingene. Jeg finner at de komiske elementene er en del av et større hele, hvor deres funksjon er å understreke eller styrke tekstens ikke-komiske sider. I tilfellet med *Sult*-helten fremstår han som latterlig på bakgrunn av at det er knyttet en viss usikkerhet til hans ønske om utvikling. Ved et senere tidspunkt gir han alle pengene han har, riktignok fikk ham dem på uærlig vis, til en gammel fattig kakekone, hvorpå han fastslår: «det var mig en Nytelse at være blank paany (...) Gudskelov, jeg hadde hævet mig i min egen Bevissthet» (s. 113). Her ser vi hvordan *Sult*-helten søker sulten og elendigheten. Det fremstår som et bevisst valg han tar. Denne forståelsen er med på å bekrefter mine tidligere antagelser om at forfatterjeget i *Sult*-helten søker en eksperimentering med livet, og at det ikke er den fysiske sulten han lengter etter å stilne.

Sigmund Freud hevder at når man blir bevisst hvilke betingelser som ligger til grunn for at en person oppleves som komisk – det være seg kroppslige bevegelser, handlinger, etterligning, kontrasteringer, karaktertrekk – vil det være mulig å få han opp i ulike situasjoner som krever en adferd hvor vilkårene for komikk oppfylles (1994a: 165-166). Jeg har nå vist flere eksempler på hvordan Hamsun skriver hovedpersonen inn i ulike situasjoner

hvor han oppfyller kravene for komikk, og hvordan dette utfordrer vår egen lesning. De skiftvise men betydelige kontrastene mellom hovedpersonens pinefulle desperasjon i det ene øyeblikket, og euforiske lykke i det neste, gir utslag i et adferdsmønster som inneholder potensialet for komikk. Jeg leser de konstante vekslingene i hovedpersonens sinnelag mellom nevrose, angstlidelser og suicidale tanker, og en upåklagelig lystighet og selvsikkerhet, som utløsende for voldsomme overdrivelser og absurde reaksjoner. Således skapes en fortvilelsens munterhet når han med vilje løper inn i lyktestolpene.

4.3.5 Uvitenhetslatteren

Sult forteller historien om en manns sjelelige rørelser, og ømtålige fenomener i hans indre. I tillegg får leseren innblikk i hvordan dette påvirker forholdet til den verden han omgir seg med. Leseren kan le av ham, kalle ham gal, unormal, ja til og med hevde at han har en svekket forstand. Som vi nå vet er latterens funksjon sett fra Henri Bergsons perspektiv et forsøk på å korrigere avvikende adferd. Men korrigeres til hva? Er det snakk om en korrigering til det såkalt normale, eller er det til noe forståelig? Hva med om latteren også er et uttrykk for vår egen uvitenhet? Dette er en tanke jeg vil følge videre, og se i sammenheng med menneskets frykt for det vi ikke forstår.

Stein Tyrdal, kanskje bedre kjent som Norges humordoktor, var i 2002 med på å gi ut boken *Humor og helse: Fra smilehull til latterkrampe*. Etter en undersøkelse av ulike typer latter deler Tyrdal latteren inn i flere kategorier, blant annet det han kaller for uvitenhetslatteren (2002: 108). Med andre ord en latter hvor hensikten er å skjule egen uvitenhet. Jeg har gjennom oppgaven trukket frem typiske særtrekk ved det komiske som gjør at vi ler av *Sult*-helten. Hvordan vi tenker om og forstår mennesket, kan det være utslagsgivende for hvorfor vi ler? Det vil det helt klart være, og i forlengelse av Tyrdals teori om uvitenhetslatteren har jeg lyst til å utforske noe nærmere idéen om at vi ler av *Sult*-helten på grunn av uvitenhet.

I artikkelen «Fra det ubevidste Sjæleliv» skriver Hamsun om de sjelelige fenomener, og som sitert mang en gang tidligere, om de «sælsomme Nervevirkesomheder, Blodets Hvisken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv» (1994: 17). Det «ubevidste Sjæleliv» hos Hamsun er, som nevnt, ikke den freudianske forestillingen om det ubevisste, men kan sies å innbefatte hele det indre liv hos mennesket. Hamsuns ubevisste er rørelsene i sinnets indre, det er psykens spontane og ukontrollerte variasjoner av bevissthetstilstander, og det er

motsigelser i mennesket. Det var dette Hamsun ønsket den moderne litteraturen skulle beskjeftige seg med. Menneskets «sælsomme Nervevirksomheder» påvirker også adferden. Tidvis kan den virke irrasjonell, impulsiv og ukontrollert – en adferd som tilsynelatende avviker fra «normalen». Av den grunn vil det oppstå et skille mellom dem som fornemmer de sjelelige fenomener, og «typene» som følger samfunnsstrømmen. Som vi kan lese skriver Hamsun:

Disse Træk er saa langt fra at være abnorme, at de tvertimod skriver sig fra Mænd med sunde og meget stærke Hjærner. Kun i det Øjeblik, disse Træk gennemfor dem som Akt, var der fine og ømtaaligt rørlige Sandsebevægelser paa Spil i deres Indre. (1994: 17)

Det som først er verdt å legge merke til er hvor lett tankene går til *Sult*-helten. Tidligere avkreftet jeg *Sult*-heltens vanvidd, for som vi forstår av sitatet ovenfor anså Hamsun de irrasjonelle impulsene for å være en positiv kvalitet. Med en bok som *Sult* viser Hamsun hvordan det avvikende og gåtefulle ved mennesket står i et motsetningsforhold til den generaliserende tanken om menneskets adferd. De «ømtaaligt rørlige Sandsebevægelser» er det som gjør individet unikt, men det er ikke dermed sagt at det blir noe lettere å forstå. Det unike er også det gåtefulle. Jeg vil hevde at vi ikke uten videre forstår de sjelelige fenomener, de indre motsigelser og sinnets irrasjonalitet. Og det er i det øyeblikket disse krefter settes på spill i vårt indre at poteter blir kålhoder, at brosteinen får sin egen spesielle mimikk eller at det meningsløse plutselig får mening.

Jeg stilte spørsmål ved om vi ler av det vi ikke kan forstå. I kapittel tre nevnte jeg de psykologiske teoriene knyttet til humor og latter. Denne teoriretningen forstår latteren som et uttrykk for overlegenhet. Men, jeg vil også minne om Charles Baudelaires forståelse av latteren som en *forestilt* overlegenhet. I det øyeblikket latteren er rettet mot noen andre, eller noe utenfor oss selv, vil det gi en innbilt oppbyggelse av vår egen posisjon. Således vil vi også kunne avvæpne de uforståelige. Det er min påstand at latteren ydmyker dens offer, nettopp for at vi selv skal unngå ydmykelsen av vår uvitenhet. Således virker latteren avledende fra vår egen elendighet.

Latteren for Bergson avhenger av en dobbelt tilstedeværelse av det mekaniske og det levende. Når det levende livet automatiseres skyldes det en krysning mellom to ulike fenomener, som i utgangspunktet ikke lar seg forene. Dette fører til en endring i adferd hos mennesket, det oppfører seg ikke lenger «som det skal». Med utgangspunkt i Sigmund Freuds teori om «det uhyggelige» vil jeg argumentere for at mekanisering av livet er noe som virker uforståelig, og dermed også skremmende på oss. Når mekanikken infiltrerer livet oppleves mennesket som avskåret fra sin forventede kontekst. Det er både menneske og ikke-

menneske. En sådan ambivalens virker oppløsende for logikken, og vi har sett at der hvor det absurde finnes er heller ikke latteren langt unna. Men latteren er ikke alltid hyggelig, og kommer til tider med en bismak.

I den psykoanalytiske artikkelen om «det uhyggelige» (oversatt fra tysk «das Unheimliche») tematiserer Freud ideen om hvordan det som skremmer oss mest er det som på samme tid virker mest kjent for oss. Det uhyggelige består dermed både av noe kjent, men samtidig også noe fremmed, og kan defineres som det fortrengetes gjenkomst (Freud 1955). I erfaringsøyeblikket tvinges vi til å konfronteres med en fortrengt del av oss selv. *Sult*-heltens lavere jeg viser egenskaper som minner om barnets irrasjonalitet, og menneskets primitive side. Som del av et moderne samfunn kreves det også en adferd deretter, og det er liten plass for det primitive. Det er særlig én scene i *Sult* som utpeker seg med tanke på en direkte fremstilling av det primitive. Hovedpersonen passerer en kjøttbod, og i det han går forbi roper han inn etter et ben til hunden sin. I neste øyeblikk er det imidlertid han som er hunden, gnagende på beinet ute av synet for byens blikk:

Jeg snikte mig ind i Smedgangen saa dypt ind som jeg kunde komme og stanset utenfor en forfalden Port til en Bakgaard. Det var ikke et Lyst at se paa nogen Kant, det var velsignet mørkt omkring mig; jeg gav mig til at gnage i mig av Benet. Det smakte ingenting; en kvalmende Lukt av gammelt Blod steg op fra Benet og jeg maatte straks begynde at kaste op. (...) Jeg blev sint, bet hæftig i Kjøttet, slet av en liten Smule og svælget det ned med Vold. (s. 123-124)

Hva får en mann til å gnage som besatt på et rått kjøttbein, fremfor å spørre bakeren om et lite stykke brød? Denne scenen får oss ikke til å le en lystig latter, som av en vits. Om det skulle vekket en latter hos leseren, eller noen forbipasserende i byen ville det trolig vært en korrigerende latter, fordi en mann av det moderne samfunn ikke skal oppføre seg som om han var en hund. Jeg vil derfor fremme ideen om at latteren i en slik situasjon bygger på at *Sult*-helten får oss til å gjenkjenne den primitive siden av mennesket i oss selv, som et liv i det moderne samfunnet har fortrengt. Av den grunn blir latteren også uhyggelig fordi den kommer som en reaksjon på en mental usikkerhet. Når det primitive, eller det mekaniske ved mennesket blir for fremtredende vil det vekke en usikkerhet. Hvem er dette? eller kanskje mer riktig, *hva* er dette? Latteren kan dermed forstås som en mental reaksjon på en ytre påvirkning vi ikke kan forstå.

Det er min forståelse at Bergsons irettesettende latter nødvendigvis ikke *virker* på *Sult*-helten fordi samfunnet forsøker å korrigere noe som befinner seg utenfor dets sfære. Min opplevelse er at den adferdskorrigerende latteren rett og slett mister sin funksjon i møte med *Sult*-heltens «sindssvage Bevægelser i Hjærnen og Hjerte» (Hamsun 1994: 44). Dette skyldes at samfunnets latter er det realistiske samfunnets latter, og kommer fra dets krav om

tilpassing og forestillingen om gjennomsnittsmennesket. *Sult*-helten kan le av seg selv, og således forsvare seg mot samfunnets krav, i kraft av at latteren gir en forestilt overlegenhet. Men latteren som korrektiv vil ikke påvirke ham. Derfor er det at *Sult*-helten heller ikke kan forstå hvorfor de andre han støter på i byen ler av ham.

5 Den humoristiske Hamsun

«Men De har kanskje ikke Sands for det komiske?» spørres det i *Mysterier* (Hamsun 1892: 63). Men én ting er sikkert, Hamsun hadde sansen for det komiske. Når Hamsun gjorde sitt gjennombrudd kom han ikke «stille og pent og banket paa døren. Han kom feiende ind som et stormveit av latter og vildt hallo!, en styrtsjø av haan og spas og galgenhumor» (Nærup 1914: 250). Gjennom artikler han skrev, og de foredrag han holdt ble det tydelig at Hamsun hadde en klar visjon om hva han mente litteraturen burde være: «Hva om nu Litteraturen i det hele taget begyndte at beskæftige sig lidt mere med sjælelige Tilstande, end med Forlovelser og Baller og Landture og Ulykkeshændelser som Saadan?» (1994: 16). Hamsun ønsket en litteratur som stilte livet og det moderne psykologiske mennesket til skue: Litteraturen skulle gjengi liv. Dette innebar også å gi det irrasjonelle og det som ikke er formålstjenlig i menneskesinnet større plass. Det uforutsigbare og det overraskende ved mennesket var det Hamsun ønsket å synliggjøre, har Rolf. N. Nettum påpekt. Er det ikke derfor nærliggende å tenke at inkludert i den «sjælelige Tilstand» og i de varierende «Sjælerørelser» finnes også det komiske? Vi er ikke bare nevrotiske, irrasjonelle, seksuelle, reflekterende, aggressive, driftige, søkende vesener, vi er også latterlige.

5.1 De uforenelige motsetninger: dikteren som ikke kunne dikte

«Paa tourné» er en gjennomført komisk novelle. Det er en tett forbindelse mellom ironien novellen er gjennomsyret av, og den humoristiske forløsningen. Hovedpersonen setter opp et spill hva gjelder egen status, både overfor seg selv og de han møter i Drammen. Dernest er det et kontinuerlig spill mellom handling og holdning som sjelden synes å samsvare. Teksten presenterer motsetninger mellom det fortellende jegets fakta og historiens fakta. Det er særlig i denne distansen teksten er med på å etablere det komiske. Det er vanskelig for leseren å bestemme hva som er «rett» grunnet hovedpersonens nærvær i sitt innbilte univers. I tillegg foregår det et spill mellom de ulike ironiformene. Den tidsdistanserte fortelleren står for en etterstilt ironi, samtidig som vi har å gjøre med en selvironi. Det selvironiske, leser jeg som et uttrykk fra fortellerens side nettopp fordi nærværet i illusjonen går på bekostning av fortelleren selv. Den tidsdistanserte jeg-fortelleren, som vet at foredragsvirksomheten blir en

fiasko, kunne valgt å redusere den selvskapte illusjonen han en gang befant seg i. Men det er akkurat som om han finner glede i å forføre leseren bort fra de faktiske hendelsene sammen med seg, og inn i sin egen illusjon. Et viktig poeng er at hovedpersonen *selv* har satt seg i den tilsynelatende håpløse situasjonen med å formidle et verk som både er løgnaktig og imot hans litterære verdier. Ene og alene skyldes dette uviljen mot å erkjenne realiteten. Humoren forløses ved at virkeligheten til stadighet bryter inn i hovedpersonens spill, og bidrar til at han faller inn og ut av de rollene han insisterer på: rikmann/fattig, dikter/ikke-dikter. Således avsløres det for leseren sider ved ham som han forsøker å overse. Til tross for virkelighetens forsøk på å lede ham ut av illusjonen er uviljen til erkjennelse uopphørlig. Samtidig overser han også sin egen naivitet når det gjelder prosjektets gjennomførbarhet. Humoren fungerer også som en formidler av en holdningsendring til litteraturen: Det er gjennom språket dikteren evner å skape litteratur av hvilke som helst emner.

I *Sult* settes Hamsuns litterære program ut i praksis, og jeg siterer fra «Psykologisk Literatur»:

Som moderne Psykolog er det ikke mig ikke nok at finde op saa og saa mange Handlinger, hvori mine Personer bærer sig saa og saa ad; som moderne Psykolog skal jeg belyse og forhøre en Sjæl. Jeg skal belyse den paa kryds og tvers, fra alle Synspunkter, i hvert hemmeligt Hul; *jeg skal spidde den vageste Rørelse i den paa min Naal og holde den op til min Luppe og jeg vil netop med Forkærlighed undersøge de fineste Zittringer, jeg vil banke mig frem og lytte til hver sagte Lyd.* (1994: 61).

I *Sult* er vi vitne til at hovedpersonens komplekse sjeleliv blir satt under lupen. Vi følger med på hans forvrengninger av virkeligheten, konflikten mellom de ulike nivåene av personlighet, hans irrasjonalitet, verbale plapring og absurde og spontane innfall. Humoren i *Sult* knytter seg såldes både til det kroppslige og det verbale. Selvhevdelse, desperasjon, angst og lek med språket utgjør en uslåelig kombinasjon hva gjelder skapelsen av en absurd komikk. *Sult*-helten bruker språket til å ta kontroll over omverden, og skape en opp-ned virkelighet hvor poteter er kålhoder, og aviser blir hemmelige traktater. Hamsun selv fremmet det mysteriøse og magiske ved språket, nettopp fordi det er gjennom språket løgnen blir til sannhet og man kan snu om på ordenes vante mening. Dikteren erobrer leseren gjennom språket ved at det banker på strenger i oss. «Underbevissthetens mystikk ytrer seg i språkskapningen» var Hamsuns oppfatning, skriver Nettum (1970: 56). Leken med språket, og ordenes betydning gir en forestilt overlegenhet hos *Sult*-helten. Denne forestilte overlegenheten blir til latter hos leseren nettopp fordi det avslører en elendighet hos *Sult*-helten som han desperat forsøker å skjule ved å systematisk overse sider ved seg selv. Således oppstår en naiv utlevering av selvet. Hovedpersonen blir komisk i kraft av at han er ubevisst seg selv.

Sult er en bok som beveger seg mot enhver fornuft. Hovedpersonen handler irrasjonelt, og hans adferd bryter generelt med det som anses for logisk. Denne måten å opptre på kan minne om Chaplin, og de klovneaktige påfunnene i stumfilmen. I løpet av tiden i Kristiania viser *Sult*-helten ingen tegn til utvikling, foruten å forlate byen, men da forlater også leseren boken. Rekken av repeterende feilsteg vitner om en distraksjon og et nærvær i sitt innbilte univers. Det er blant annet disse egenskapene som gjør at man kan si at *Sult*-helten har trekk som slekter på den komisk figuren, og latteren er til for å lede ham ut av illusjonen. For det er ingenting i veien med hovedpersonens fantasivirksomhet eller kreative skaperevne. Problemet ligger i at han ikke får overført dette til litteraturen. Vi står på mange måter overfor en dikter som ikke evner å dikte, eller nå ut til sitt publikum. Således ender hans fantastiske løgnhistorier om agent Happolati og ullhandler Kieruft kun opp som vås i publikums ører, mens hos hovedpersonen selv blir disse en bekreftelse på dikterrollen. Det systematiske selvbedraget rommer potensiale for komikk. Latter forutsetter et fravær av følelser. Når vi ler av *Sult*-helten skyldes dette at vi tidvis kan relatere oss til hans reaksjoner. I kraft av at vi er mennesker kjenner vi vel alle til selvbedraget?

Det jeg vil fremme som spesielt med *Sult* er hvordan Hamsun presser leseren til å tenke seg om. Kan jeg egentlig le av dette? *Sult* har helt klart en tragisk grunnstemning, men er likevel full av de mest komiske situasjoner. *Sult*-heltens urimeligheter og merkverdige påfunn, og det splittede jeget vanskeliggjør leserens identifikasjon med ham. I tillegg konstruerer *Sult*-helten selv situasjoner som lar oss sette følelsene til side, og le av ham. Jeg vil fremme at Hamsun i det hele tatt utfordrer det tradisjonelle perspektivet i forhold til hvordan vi skal lese. Selv om vi tidvis synes synd på *Sult*-helten er latteren likevel aldri lengre enn en bokside unna.

Humoren i *Sult* springer ut av de mange språklige og innholdsmessige motsetninger. Særlig gjelder dette paradokset *dikteren som ikke kunne dikte*. Men det komiske inkluderer også den systematiske distraksjonen fra omverden, til tross for at *Sult*-heltens sinn tilsynelatende virker å feste seg ved den minste detalj. *Sult*-helten er mer tilstede i sin egen illusjon, enn han er i Kristiania. Dette fraværet bidrar til en asosial adferd. Hovedpersonens jeg er splittet mellom et lavere jeg og et overjeg. Splittelsen bidrar til at han vakler mellom to motsettende standpunkt, som veksler på å trekke ham til seg. På den ene siden finner vi det rasjonelle og reflekterende jeget som vil bli forfatter, mens på motsatt side står det ukontrollerte og barnlige jeget. Distansen mellom disse motsetningsforholdene har en ytterst humoristisk effekt, som ofte springer ut av spørsmålet om hva som er viktigst av mat eller moral. Selvironien kommer sterkest til syne ved at de ulike jegene behandler hverandre som

om de var to reelle personer. Begge har de en tendens til en overdimensjonering av det man vil kategorisere som små bagateller, eller så reduseres alvoret til det blir patetisk.

Gjennom uoverensstemmelsen mellom holdning og handling fremprovoserer Hamsun et illusjonsbrudd i teksten. Bruddet bygger i stor grad på vekslingen mellom illusjon og virkelighet. Dette igjen leder inn på spørsmålet om galskap: Er hovedpersonen gått fra forstanden? Jeg mener at i den grad det er snakk om galskap så henger den utelukkende sammen med *Sult*-heltens illusoriske verden. Samtidig opplever jeg hans merkverdige adferd, hallusinatoriske observasjoner, det glade vanvidd og den gjennomførte distanseringen fra sannhet som et eksperiment for å utforske det moderne sjeleliv. *Sult*-helten er jo forfatter, hvordan kan han dikte om sine sjelelige rørelser om han ikke fysisk har kjent på dem? En dikter trenger riktignok ikke selv erfare alt han skriver om. Likevel er det et poeng at det er først etter at han forlater Kristiania og litteraturinstitusjonens krav diktingen blir mulig for *Sult*-helten. Og som vi også har sett klarer han ikke skrive om de såkalte realistiske emnene. Det er å skrive om tiden i Kristiania som i ettertid gjør ham til dikter. *Sult*-helten både kan skrive, og han kan ikke skrive, men så kan han det jo egentlig. I denne dobbeltheten finner vi i tillegg til den romantiske ironien en opphevelse av kontradiksjonsprinsippet. Her eksisterer også det humoristiske. Leker *Sult*-helten bare, eller er det snakk om en mental kollaps i forsøket på å fremprovosere litteratur? Dette spørsmålet fortøner seg som en usikkerhet hos leseren, og er også det som gjør hovedpersonen latterlig. Forvrengningene av virkeligheten gir en komisk forløsning både hos *Sult*-helten, som ler av seg selv, og hos leseren som ler av *Sult*-helten.

I *Luft, vind, ingenting* fremmer Atle Kittang ideen om at Hamsuns diktning er en

kvilelaus utprøving av det fundamentet sjølve ditekunsten har i vår evne til (og vårt behov for) å skape fantasier, fiksjoner, illusjoner. Slike illusjoner, med andre ord, som også *ideologien* spring ut av. Under Hamsuns penn blir *romanen* omforma til medium og rom for ei slik utprøving – ikke berre av psykologiske og mellommenneskelege, men også metapoetiske grunnvilkår. (1994: 20)

Når det gjelder både *Sult* og «Paa tourné» deler jeg Kittangs oppfatning. Jeg mener helt klart begge tekstene skildrer forholdet mellom dikteren og språket, og dikteren og publikum. Samtidig er jeg også av den oppfatning at Hamsun bruker humoren til å formidle denne problematikken. I både *Sult* og «Paa tourné» står vi overfor to forfattere som er fremmedgjort for språket. Således tematiserer Hamsun ditekunstens grunnvilkår. Men hva innebærer egentlig dette – diktere som er fremmedgjort for språket? Dette er i seg selv et paradoks av ironisk karakter. En dikter forutsetter språk. Språket er en essensiell del av å være menneske, og er i aller høyeste grad med på å bestemme hvem vi er som mennesker. Samtidig som det også tillater en kommunikasjon med andre utenfor oss selv. Når vi ikke har språk, hva har vi

da? Den manglende tilgangen på språk, og her mener jeg da Hamsuns oppfattelse av det litterære språket, kan ha en sammenheng med at både *Sult*-helten og litteraten i «Paa tourné», i ulik grad, er fremmedgjorte for seg selv. Det har vi sett ved at de befinner seg i en limbo-aktig tilstand mellom dikter/ikke-dikter, og klarer således ikke å gripe rollen som dikter fullstendig. Begge setter de seg selv på spill for å gjennomføre sitt prosjekt, *Sult*-helten kanskje enda mer enn foredragsholderen. Felles for begge er hvordan de tyr til illusjonen og fantasien i det daglige, men ikke klarer å overføre det til den faktiske skrivingen. Det er først når *Sult*-helten og foredragsholderen kan bruke *språket* til å skape fantasi, illusjoner og virkelighetsforvrengninger, og ikke *fantasien* til å skape språk at de for alvor kan tre inn i rollen som dikter. Dette er kanskje mest synlig hos *Sult*-helten, nettopp fordi han bedriver en åpenlys lek med språket, men vi finner det også hos hovedpersonen i «Paa tourné» når han holder sin presentasjon av de ville dyrene. Foredragsholderen omtaler presentasjonen som et litterært verk, men det er et verk hvor han har vært nødt til å gå på akkord med sine litterære verdier, ty til løgner og åpenlyst forvrengte virkeligheten. Således ser vi hvordan språket blir et middel som gjør det mulig for ham å oppnå den litterære anerkjennelsen han streber etter. Men kun når språket brukes til å utfordre virkelighet. En virkelighet hvor grevlinger er hyener, og ulveungen er en mår – en virkelighet som *rører* ved noe hos sitt publikum. Muligheten for å befeste dikteridentiteten fortøner seg som en språklig forutsetning. Er ikke språket tilgjengelig, kan *Sult*-helten og foredragsholderen heller ikke identifisere seg med dikterrollen.

5.2 Med øynene festet på stjernene

Å argumentere for hva humor er i to tekster av et forfatterskap som strekker seg over et halv århundre er naturligvis ikke nok for å kunne si noe om Hamsuns humor i sin helhet. Likevel er det kjent at Hamsuns forfatterskap bærer preg av en indre kontinuitet, fra debyromanen *Sult* i 1890, til det siste han skrev i 1949, *På gjengrodde stier*. Det komiske er etter min mening helt klart en litterær kvalitet ved Hamsuns diktning. I 1908 gav han ut dobbeltromanene *Benoni* og *Rosa* som uten tvil er av Hamsuns mest underholdende og humoristiske romaner. Som jeg nevnte i forbindelse med «Paa tourné» består det komiske av motsetningen mellom hva som fortelles og måten det fortelles på. Jeg har lyst til å ta med et sitat fra *Benoni* som eksemplifiserer den samme motsetningen: «Jeg er Nikolai Arentsen, Loven, kunde han si; den som setter sig op mod mig er fra det Øjeblik i fare. Hans Tunge var

som en Fil: den gjorde hver Mand tynd som den angreb, og han begyndte i sin Strængthed at sætte Jernmærket efter sit Navn» (Hamsun 1908: 186), (med «Jernmærket» menes kjønssymbolet for mann). Stilen her er betydelig overdrevet og høytidelig, og står i dyp kontrast til det eller så hverdagslige i Sirilund. Det som imidlertid forsterker den humoristiske effekten er motsetningen mellom fremstillingen av Arentsen, og andre elementer i teksten. For som det kommer fram av romanen taper Arentsen gang på gang sine saker i retten, han blir til og med på et tidspunkt ilagt bot fra «Stiftsoverret i Trondhjem» for å ha kastet bort tid i retten. Beskrivelsen av Arentsen samsvarer ikke med de faktiske forholdene, og viser nettopp en mangel på selvinnsikt – Arentsen er *ikke* loven, og de som setter seg imot ham er *ikke* i fare. Virkningen er intet annet enn komisk.

Hamsuns karakterer er ikke nødvendigvis komiske skikkelser i seg selv, men de rommer ofte et potensiale for humor. Det komiske forløses ved at skikkelsene setter seg selv i situasjoner som får leseren til å sette følelsene til side, og dermed kunne le. August, fra landstrykertrilogien, er en slik skikkelse. Både August, *Sult*-helten og foredragsholderen i «Paa tourné» fremstilles som latterlige ved at Hamsun tillegger dem forfølgelsen av en fiks idé eller et umulig prosjekt. For August er det visjonen om fremskritt og utvikling,¹⁹ for *Sult*-helten er det anerkjennelse for sin diktergjerning, og for vår entusiast i Drammen er det å få et navn i de litterære omkretser som er prosjektet. De deler motsetningen mellom hva de vil og hva de får til, og de mangler erkjennelsen av egne begrensinger, hvilket får en komisk virkning. Prosjektet som forfølges fremstår for omverden som håpløst, men insisteringen på gjennomføring svekkes imidlertid ikke. Det er i den kontinuerlige streben etter å realisere sine idéer de blir latterlige. Streben blir nærmest en besettelse, som resulterer i en distansert og distre holdning til omverden. Således fremstår de som tilstivnet i sitt eget univers, og faller på den måten utenfor samfunnet.

Miguel de Cervantes' karakter Don Quijote er et stadig tilbakevendende eksempel på en distraheret holdning til virkeligheten. Han fortaper seg i drømmen, og dette resulterer i et fraværende og distraheret forhold til omverden. Verden møtes gjennom spillet mellom virkelighet og illusjon, hvor grensene mellom løgn og sannhet er visket ut, eller endres underveis for å bekrefte egen illusjon. Den forvridde virkeligheten bidrar til at Don Quijotes handlinger virker uforenelige med realiteten. Som nevnt i kapittel tre trekker også Bergson frem ridderhelten fra La Mancha for å eksemplifisere den dype komikken som springer ut av

¹⁹ Ståle Dingstad beskriver at visjonen om fremskritt og utvikling hos August ender i latter på grunn av hans manglende tilknytning til virkeligheten: «[August] mangler forståelse for hva som må til for å forvandle et fattig, men vel etablert bondesamfunn i utkant-Norge til industrisamfunn» (2003: 163).

distraksjonen. «Disse eskalerte og fantastiske typer, disse gale som er så merkelig fornuftige, de får oss til å le ved å røre ved (...) strenger i oss» (1971: 16). Både Dingstad, Sørensen og Hennig har trukket frem slektskap mellom ulike Hamsun-skikkelser og Don Quijote, og da i forbindelse med det komiske. Det komiske ved Hamsuns skikkelser er nettopp deres manglende virkelighetssans, og følgene av dette som gir et irrasjonelt adferdsmønster, absurde påfunn og et nærvær i sitt innbilte univers – deres øyne er festet på stjernene mens de gjør sin vandring i verden.

Hamsun spiller hele tiden på vekslingen mellom det alvorlige og det komiske, uten at det går på bekostning av troverdigheten. Snarere tvert i mot vil jeg tale for at de kontrasterende elementene er med på å bygge hverandre opp. Jeg vil hevde at de komiske episodene fungerer som en del av et større hele. De komiske elementene er med på understreke eller styrke tekstens ikke-komiske sider. Uten humoren ville heller ikke Alvoret kommet til sin rett, og omvendt. I en av Hamsuns siste romaner, *Men livet Lever* fra 1933, finnes det jeg vil hevde er ett av de ypperste eksemplene på Hamsuns bruk av ironi som glir over til det komiske. Her møter vi igjen August, som nå har blitt en gammel mann. Den tidligere sjømannen har blitt altnuligmann i Segelfoss. På sine eldre dager mottar han en større sum penger, og for disse vil han begynne med sauehold. Men det er sauen som også blir hans endelikt. «Sau er Sau, der en farer frem farer alle efter» skrives det, og fordi et hundretall med sau ikke er nok for August føres han midt i strømmen av over tusen sau utfor stupet. «Et Hav av Sau ble Sjømandens Grav, staar det i Visen om August» (Hamsun 1933: 304), og romanens siste setning synliggjør en fullstendig frigjørelse av det humoristiske potensiale i August. Som Dingstad trekker frem ligger det latterlige ved August i hans *dimensjonering*. Han kjøper tusen sau for å spille storkar, uten noen forutsetninger for å kunne gjennomføre planen med sauehold (2003: 164). I takt med at besettelsen av den fikse idé vokser, reduseres evnen til å reflektere over egne begrensninger. Hamsuns helter er alle skikkelser som han «utleverer (...) fullstendig uten at de blir seg bevisst det komiske» (Dingstad 2003: 136). De er ikke som den klassiske komedien typer, og de er ikke slettere enn oss, men de handler automatisk og irrasjonelt, uten øye for at deres egne handlinger er latterlige.

Walter Baumgartner skriver at Hamsuns komikk etableres i «kontrasten mellom hans [*Sult*-heltens] selvbilde og den virkelige situasjonen, mellom geniale visjoner og psykotiske sammenbrudd, mellom arroganse og pedantisk, engstelig ærlighet gjør fortellingen tragikomisk» (1998: 52). Det er min mening at det hele bygger på den evige pendelen mellom løftende eufori og tragisk alvor. Hamsun lar teksten leke med sine skikkelser. Han

skriver dem inn i situasjoner hvor motsetningsforhold oppstår, eller de handler på en slik måte at de naivt utleverer seg selv. Søren Kierkegaard skriver at «[h]umoristen (...) tilbakekalder Lidelsen i Spøgens Form» (Kierkegaard 1963: 133), og her er Hamsun den geniale humorist. Når Hamsun snur om på lidelsen og lar den innta komikkens vesen er det det som gjør at verken August, *Sult*-helten eller foredragsholderen i Drammen blir tragiske helter. Snarere er de skikkelser hvor potensiale for komikk eksisterer i foreningen av en uendelig storhet og en uendelig elendighet, for å låne Baudelaires ord. Hamsun gjør sitt ytterste for å underholde leseren, og latteren påkalles når potensiale for komikk frigjøres.

Når jeg nå spør, hvem er den humoristiske Hamsun? Hva er sultens komikk? Så har jeg lyst til å trekke frem noen fellestrekk mellom *Sult* og komedien som sjanger.²⁰

Litteraturvitenskapelig leksikon definerer komedien som et «humoristisk drama med en uhøytidelig konflikt, som løses til hovedpersonens tilfredsstillelse» (Lothe m.fl. 2007: 111). Jeg vil hevde konflikten i *Sult* utspiller seg på to nivåer: mellom individet og samfunnet, og som en indre konflikt i *Sult*-helten mellom motstridende krefter. Spørsmålet om hvor uhøytidelig konfliktene er kan diskuteres. Med en gjennomgående bruk av ironi og humoristiske elementer opplever jeg at Hamsun modifierer handlingens konflikt. Samtidig bedriver også hovedpersonen selv en tidvis reduksjon av situasjonenes alvor. Slik illustreres det hvordan Hamsun til stadighet spiller på skillet mellom alvor og humor. Uansett er *Sult* en bok som skildrer det moderne individets fysiske og psykiske pine, hvilket er en konflikt av mer høytidelig karakter.

Det mer latterlige aspektet ved teksten og tema den tar opp fremstår dermed også som motstridende. Samtidig skaper Hamsun en ambivalens. Hvordan vil Hamsun egentlig at vi skal lese? Dette får igjen konsekvenser for hvordan vi tolker graden av alvor i *Sult*-heltens konflikter, som tidvis presenteres mer uhøytidelig enn hva man kanskje ville anta. Løsningen på konflikten vil jeg imidlertid definere som tilfredsstillende. Hovedpersonen forlater Kristiania, og først da muliggjøres diktergjerningen han så desperat streber etter. Likevel kan man jo stille spørsmål ved hvor tilfredsstillende det er å bare forlate hele konflikten?

Handlingsforløpet er preget av overdrivelser og reduksjoner, slik at *Sult*-heltens reaksjoner ofte bryter med det vi ville ansett som mest sannsynlig. Han fremstår tidvis absurd, og hans urimeligheter snur om på virkeligheten. Hamsun synliggjør dette eksplisitt ved å få *Sult*-helten til «at le, der hvor fornuftige Folk finder, at han burde græde» (1994: 46). Gjennom selvbedraget, distraksjonen og illusjonene avslører *Sult*-helten naivt og ubevisst

²⁰ Resonnementet videre tar utgangspunkt i komediens sjangerkjennetegn, slik det blir presentert i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Se litteraturliste for fullstendig referanse.

sine laster og dårskaper. Riktignok er han ikke en av komediens fastsatte typer – narren, den kloke, dumrianen, gjerrigknarken, drankeren og så videre – han er unntaksmennesket. Et moderne individ, som står for en subjektiv sannhet. Likevel får hans nærvær i illusjonen og fantasien ham til å fremstå som distre og tilstivnet, ute av stand til å tilpasse seg samfunnets normer. Slik plasserer han seg utenfor det sosiale liv, og blir i de «enkle Høkerhjærner»s øyne latterlig, og en outsider. Således er det kanskje rett å si at han blir sin egen type? Aristoteles definerer komedien som en: «etterligning av mennesker som er slettere [enn oss], selv om de ikke er dårlige eller onde i enhver forstand. Det lattervekkende hører nemlig til under det pinlige. Latter vekker feilskjær som ikke fører til undergang og pinligheter som ikke medfører smerte» (2008: 37). *Sult*-helten fremstår slettere i kraft av sin asosiale posisjon, men han er verken ond eller umoralsk. Snarere tvert i mot. Det komiske blir synlig ved at han er *for* moralsk. Ifølge Bergson forholder det seg slik at «den komiske person kan nok leve i full overensstemmelse med den strenge moral. Han mangler bare overensstemmelsen med samfunnet» (1970: 86). *Sult*-helten blir derav latterlig fordi han ikke opptrer etter samfunnets forventinger, og slik blir hans adferd pinlig. Latteren rammer både på grunn av latterligheten i seg selv, men også for å virke irettesettende. *Sult*-heltens fadeser fører ofte til ulykke, en ulykke som senere fører til smerte i form av hunger, en sår finger, verkende skuldre, en blodig navle, et piskeslag over øret, en overkjørt tå og så videre. Dermed blir han heller ikke tvers igjennom en komisk skikkelse.

Komediens tema er ofte kjærlighet. De narrative rammene for *Sult* er riktignok langt fra romantiske, men etter hvert som vi leser oppdager vi at i denne forunderlige by utspiller det seg også et lite kjærlighetsdrama mellom *Sult*-helten og «Ylajali». Riktignok blir ikke utgangen for deres romanse noen erotisk seier for noen av partene. «Hun ligger i dette Øieblik med helt aapne Klær» (s. 135), men i det samme øyeblikket det erotiske synes å skulle fullbyrdes, oppdager hun til sin vemmelse en besynderlig mengde hår på hans skuldre. Således får *Sult*-helten sin avskjed. Her ser vi også eksempel på et skifte i handlingen som får den til å gå i motsatt retning. Dette er et gjennomgående trekk ved hele boken. Handlingen veksler stadig mellom ulykke/lykke. Hamsun bruker humoren som et grep for å snu om på lidelsen, og unngå at *Sult*-helten blir en tragisk helt.

«Karakteristisk for den klassiske komediens dramatiske struktur er forvekslinger, forklodninger, sniklytting, forstillelse, uventede avsløringer og overraskende (ofte usannsynlige) vendinger» (Lothe m.fl. 2007: 110-111). Analysene mine har synliggjort, med unntak av sniklytting at disse elementene i varierende grad opptrer i *Sult*. Men det mangler ikke på sniklytting, eller i dette tilfellet *sniktitting*, likevel. En av bokens berømte scener er

nettopp «titte-scenen» inne i losjhuset i Vaterland, i bokens fjerde stykke.²¹ Sniktittingen virker direkte utløsende for latteren, og minner om en typisk scene fra komedien. Det komiske ved denne scenen spilles først og fremst ut mellom karakterene i boken, men jeg vil nok tro at den også får leseren til å humre. Til slutt må vi heller ikke glemme å legge til at *Sult* ikke er delt opp i kapitler eller deler, men første-, andre-, tredje- og fjerde stykke. Ganske umiddelbart gir dette assosiasjoner til en teaterscene hvor teppet trekkes for mellom hvert stykke. Tanken på *Sult* som en komedie i fire stykker er dermed ganske fristende, og kanskje en idé det kan være verdt å forfølge?

Slik jeg forstår den humoristiske Hamsun, presser humorens funksjon i hans prosa leserens forståelse av hva vi kan le av. Humoren hos Hamsun fungerer som en strategi for å utfordre leseren, og snu om på vår forståelse av det vante. Å lese Hamsun er ikke en forutsigbar lesning. *Sult* med sin tragiske grunnstemning kan utløse sørgmodige tårer hos leseren, men analysen min har vist at teksten likeså gjerne frembringer tårer av glede. Samuel Beckett uttalte i forbindelse med *Waiting for Godot* at teaterstykket var «for the laughter and the tear». Beskrivelsen er etter min mening også passende for en bok som *Sult*. Vi skal kanskje gråte når vi leser, men det er ingen tvil om at vi også skal le, og Hamsun fremkaller latteren der vi minst forventer det. Jeg ler når jeg leser *Sult*, og spørsmålet er ikke lenger hvorfor, men om *du* gjør det?

²¹ Jeg aapnet Døren til Forstuen.

Jeg blev staaende aldeles stille indenfor. Like foran mig, bare to Skridts Avstand, stod Værten selv, uten Hat og uten Frak, og kikket ind gennem Nøkkelhullet til Familjens egen Stue. Han gjorde en tyst Bevægelse med Haanden for at faa mig til at være stille og kikket atter ind gennem Nøkkelhullet. Han stod og lo.

Kom hit! sa han hviskende.

Jeg nærmet mig paa Tærne.

Se her! sa han og lo med en stille, hidsig Latter. Kik ind!

Hih! Der Ligger de! Se paa Gammeln. Kan De se Gammeln?

Ind i Sengen, ret under Kristus i Oljetryk og like mot mig, saa jeg to Skikkelser, Værtinden og den fremmede Styrmand; hendes Ben skinnet hvite mot den mørke Dyne. Og i Sengen ved den andre Væggen sat hendes Far, den lamme Olding, og saa paa, lutende over sine Hænder, sammenkrøpet som sædvanlig, uten at kunne røre sig

Jeg vendte mig om mot min Vært. Han hadde den største Møie med at avholde sig fra at le høit. Han holdt sig over Næsen.

Saa De Gammeln? hvisket han. Aa Gud, saa De Gammeln? Han sitter og ser paa! Og han la sig igjen ind til Nøkkelhullet. (s. 164).

Litteratur

- Aristoteles. 2008. *Poetikk*. Overs. Øivind Andersen. Oslo
- Baudelaire, Charles. 1988. «Om latterens vesen og allment om det komiske i den bildende kunst» [fra. orig 1855]. *Kunsten og det moderne liv*. Overs. Arne Kjell Hauge. Oslo, s. 43-65
- Baumgartner, Walter. 1998. *Den modernistiske Hamsun: Medrivende og frastøtende* [tysk orig. 1997]. Overs. Helge Vold. Oslo
- Behler, Ernst. 2005. *German Romantic: Literary Theory*. Cambridge
- Bergson, Henri. 1971. *Latteren* [fra. orig 1900]. Overs. Eva Wyller. Oslo
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey
- de Man, Paul. 1996. *Aesthetic Ideology*. Red. Andrzej Warminski. Minneapolis
- Dingstad, Ståle. 2003. *Hamsuns strategier. Realisme, humor og kynisme*. Oslo
- Freud, Sigmund. 1955. "The Uncanny" [tysk orig. 1919]. *Freud: The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Vol. XVII: An infantile neurosis and other works (1917-1919)*. Red. og overs. James Strachey. England, s. 219-252
- Freud, Sigmund. 1994a. *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* [tysk orig. 1905]. Overs. Geir Farner. Oslo
- Freud, Sigmund. 1994b. «Humoren» [tysk orig. 1927]. *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Overs. Geir Farner. Oslo, s 209-213
- Gutwirth, Marcel. 1993. *Laughing Matter: An Essay on the Comic*. Ithaca
- Hamsun, Knut. 1892. *Mysterier*. København
- Hamsun, Knut. 1903. «Paa tourné». *Kratskog: Historier og Skitser*. København, s. 132-164
- Hamsun, Knut. 1908. *Benoni*. København
- Hamsun, Knut. 1933. *Men livet Lever*. Roman II. Oslo
- Hamsun, Knut. 1934. «Sult» [orig. 1890]. *Knut Hamsuns samlede verker. Første bind*. Oslo, s. 7-178
- Hamsun, Knut. 1994. *Fra det ubevidste Sjæleliv: Artikler om Litteratur* [orig. 1890]. Oslo
- Hennig, Åsmund. 2003. *Knut Hamsuns noveller – ni analyser*. Doktoravhandling. Bergen

- Kierkegaard, Peter. 1991. «Kubooa – ordets magi». *Fiktionens vidunderkraft: udvalgte artikler om nordisk litteratur*. Bergen, s. 7-23
- Kierkegaard, Søren. 1963. *Afsluttende uvidenskaplig Efterskrift* [orig.1846]. *Samlede verker, bind 10*. København
- Kittang, Atle. 1996. *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet* [orig.1984]. Oslo
- Lothe, Jakob. Christian Refsum, Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Nettum, Rolf Nyboe. 1970. *Konflikt og visjon: Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*. Oslo
- Nærup, Carl. 1914. «Verker og Personligheter i Nittiaarenes og det Nye aarhundredes Digtning». *Norge 1814-1914. Tekst og Billeder av Norske Forfattere og Kunstnere. Øket Folkeutgave av Nationalverket Norge I det XIX Aarhundrede, Bind 1*. Red. Nordahl Rolfsen m.fl. Kristiania, s. 250
- Palmer, Jerry. 1987. *The Logic of the Absurd*. London
- McLeod, Saul. 2016. «Id, ego, and superego» [2007]. *Simply Psychology*. <www.simplypsychology.org/psyche.html>. Nedlastet 06.03.2018
- Rottem, Øystein. 2002. *Hamsun og fantasiens triumf*. Oslo
- Simmel, Georg 1984. «Storbyene og åndslivet» [tysk orig. 1903]. *Handling og samfunn*. Red. og overs. Dag Østerberg. Oslo, s. 87-103
- Slaattelid, Hermund. 1993. *Romersk retorikk: Cicero, Quintilian, Tacitus*. Overs. Hermund Slaattelid. Oslo.
- Stanford. 2016. «Henri Bergson» [2004]. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <<https://plato.stanford.edu/entries/bergson/>>. Nedlastet 10.01.2018
- Sørensen, Peer E. 2014. *Hamsuns sultekunstner*. Aarhus
- Tyrdal, Stein. 2002. *Humor og helse – i teori og praksis: Fra smilehull til latterkrampe, bok 1*. Red. Stein Tyrdal. Oslo