

"LIVETS RØST" OG LIVET RUNDT DIALOGISKE RELASJONER MELLOM RAMME OG DET INNRAMMEDE

Atle Skaftun

"Livets røst" er bygget opp av en minimal rammefortelling og en relativt enkelt og kronologisk komponert historie som henter sine spenningseffekter fra et pikant og pirrende erfaringsområde: En historie som kanskje kan sies å tangere det groteske, ved at en ung kvinne henter seg en elsker på gaten og nyter ungdommelig og ulovlig elskov i sin egen ekteseng mens hennes avdøde ektemann fremdeles ligger på likstrå i naborommet. Om den ikke har den samme evnen til å sjokkere i dag, satte den i det minste sinnene i kok når den kom på trykk i det danske *Basta. Illustreret Ugeblad* og det tyske tidsskriftet *Simplicissimus* i 1896.¹ Året etter ble Hamsun nektet statlig reisestipend, mye på grunn av denne slibrige og "rent pornografiske" (ifølge Bjørnson²) novellen. Den oppsiktsvekkende *historien* trekker gjerne til seg oppmerksomheten fra både lesere og forskere, mens den lite markerte rammen blir av underordnet betydning.³

¹*Simplicissimus* nr. 4, 25.4.1896 og *Basta* nr. 4, 1.5.1896 (jf. Østby 1972:55).

²I fotnotekommentaren til et av Hamsuns brev til Albert Langen trekker Harald S. Næss inn mottakelsen av "Livets røst" i Norge. Han siterer et brev fra Bjørnstjerne Bjørnson til Langen, som da var blitt hans svigersønn: "Das ist die reine pornographie. Von allen menschen hier, ich gesprochen habe, verabsceut" (Næss 1995:21, brev nr. 415).

³Petter Aaslestad (Aaslestad 1995) er rett nok et unntak, ved at han i hovedsak befatter seg med den innskrevne fortellerfiguren og begivenheten som kommer til mennesket utenfra. Poenget til Aaslestad er imidlertid at "Livets røst" på eksemplarisk vis oppfyller kravene til novellegenren slik Søren Baggesen har formulert dem i *Den blicherske novelle* (Baggesen 1965). Anvendelsen av en etablert fortellerpersonlighet innenfor fiksjonen blir dermed ikke interessant utover den konvensjonelle realiseringen av et typisk genretrekk og de funksjonene dette genretrekket har i allminnelighet: Å skape avstand mellom leseren og det fortalte.

I dette genreperspektivet ligger det nok en fornuftig advarsel mot å betone et typisk genretrekk som individuelt fenomen. Men omvendt kan man kanskje tenke seg at genreteorien kan vinne litt på denne formen for individuell tilnærming til en realisering av det typiske? Med Bakhtin kunne vi sagt det slik at bruken av språk ikke bare er en realisering av noen faste mønstre, men

Jeg vil i det følgende forsøke oppmerksomheten fra historien til rammen og forsøke å vise det jeg oppfatter som et betydningspotensiale i denne. Historien ble oppfattet som en provokasjon i sin samtid, og det er ikke urimelig å anta at dette var en tilsiktet effekt. Men det er også mulig å utvide forståelsen av det provokatoriske i retning av den rollen Mikhail Bakhtin tillegger "provokasjonen" i Dostojevskis forfatterskap. Dostojevski søker ord og plot-situasjoner som provoserer, erter, truer, dialogiserer – altså som driver personene til å snakke sammen (Bakhtin 1984:39). I "Livets røst" kan man si at H*** utsettes for en provoserende uforståelig hendelse som driver ham til å fortelle og søke respons, noe han også får, som rammesituasjonen indikerer. Fortellingen hans, rammet inn av tilløpene til dialog, er videre orientert mot et publikum som en provokasjon i kraft av sitt "usedelige" innhold, men også som et tildriv til dialogisk respons. I dette perspektivet er det også interessant at Hamsun investerer sitt eget borgerlige navn, eller i det minste spiller på navnelikhet mellom forfatteren H*** og forfatteren Hamsun. "Livets røst" – dvs. en taus livsytring – er utgangspunktet for andre stemmer i dialog i denne novellen. Forfatteren H*** møter og opplever denne tause stemmen, og responderer på den ved å fortelle om den; noen annen respons er ikke mulig, da han vanskelig kan få livet selv i tale. Avstanden mellom opplevelse og dialogisk orientering mot opplevelsen blir enda mer synlig i og med kontekstualiseringen av fortellingen. Resultatet er blant annet at fortellerens muligheter til å framstå som innehaver av en suveren forståelse av hendelsene han forteller om, undergraves.

Før vi tar fatt på rammesituasjonen som hendelse, vil jeg imidlertid, som kontrasterende bakgrunn for Bakhtins dialogiske tankeunivers, skissere noen lese måter som fokuserer på historien.

Noen tematiske strukturer i historien

Asbjørn Aarseth bruker teksten for å illustrere aktantmodellen i sin innføringsbok *Episke strukturer* (Aarseth 1979). Han viser hvordan subjektaktanten kan fylles av ulike aktører. Man kan tolke både

snarere en individuell hendelse som utgjør grunnlaget for abstrahering av faste (grammatiske og syntaktiske) mønstre. Språket er kontinuerlig i endring, det samme gjelder genrene innenfor skjønnlitteraturen såvel som i hverdagslivet. Denne forskjellen i grunnsyn vil vi møte igjen senere i form av to tilnæringsmåter til endringer i "Livets røst".

forfatteren H*** og kvinnen, Ellen, som subjekt med utgangspunkt i skiftet i initiativ som kommer til uttrykk ved porten til kvinnens hus: *Han* leder an fram til dette stedet og overtar når han går ut av porten, men i den midtre sekvensen som foregår i hennes hjem, er det helt og holdent *hun* som har og tar initiativ. Videre kan man identifisere livet som subjekt, slik det ytrer seg gjennom Ellen. Da blir forfatteren H*** en hjelper, mens den døde ektemannen fungerer som motstander for Ellens driftsutfoldelse, som da representerer livets røst. Tittelen gir tydelig slike føringer, og i de første versjonene av novellen, var denne koplingen eksplisitt. I *Kratskog* slutter novellen slik:

Jeg sitter en lang stund og overtænker det. En mand har en kone, hun er tredive år yngre end han, han får en langvarig sykdom, han dør en dag.

Og den unge enke puster ut (169).

I *Basta*-versjonen er slutten mye lengre:

Den unge Enke puster ud. Livet raaber til hende med sin dejlige Galskab, hun adlyder dets Røst og svarer: jeg kommer.

Og allerede den samme Aften går hun sig en Tur paa Vestervold...⁴

Dette kravet fra livet som Ellen bøyer seg for, er imidlertid uttenkt og formulert av forfatteren H***. Det er hans oppsummerende konklusjon og fortolkning av hendelsesforløpet vi har med å gjøre. Dette gir grunnlag for enda en anvendelse av aktant-modellen, hvor fortellerens vitebegjær som aktør i historien reproduseres i fortellingen med leseren som subjekt. På *historieplanet* kan man da vise på besnærende vis hvordan lys og mørke fungerer som hjelper og motstander, og hvordan vitebegjæret langsomt men sikkert realiseres parallelt med en bevegelse fra mørk kveld uten gaslykter, via opplysning fra fyrstikker, gasslykter og stuelamper til fullt dagslys morgenen etter. På *fortellingsnivået*, med leseren som subjekt, blir

⁴I *Simplicissimus* var de siste ordene "Ellen, Ellen, übermorgen!". I tillegg til den eksplisitte forklaringen av tittelen ("*Livet* raaber til hende med sin dejlige Galskab, hun adlyder dets *Røst*", min utheving), ser vi her at fortelleren velger i det etiske dilemmaet han stilles overfor når han finner ut at Ellen er blodfersk enke.

oppklaringen av mysteriet objektet, mens fortelleren fyller giveraktanten:

På fortellertidspunktet er H*** fullt informert; hans vitebegjær er tilfredsstilt. Det som driver ham qua forteller er ønsket om å gjøre tilhøreren (og leseren) delaktig i et tilsvarende prosjekt (Aarseth 1979:189).

Men her er kanskje Aarseth litt uheldig. Alle punktene i sitatet kan diskuteres. For det første er det god grunn til å stille spørsmålsteget ved at fortelleren er fullt informert. Han får riktig nok overfladisk klarhet i de eksplisitte spørsmålene han stiller seg: "Hvem var hun? Og liket?". Men disse spørsmålene springer ut av og er rettet mot en gåtefullhet som stikker dypere enn navn og borgerlig stand. Konklusjonen til slutt er et forsøk på å fylle hullene mellom de innsiktene han får og den store gåten. Som Per Mæleng hevder i en analyse av "Livets røst", er det også mulig å lese fortellerens konklusjon som en reaksjon på opplevelsen av avmakt overfor en kvinne, en slags hevn for noe som oppleves som et *overgrep*, der manglende evne til å "begripe henne" overvinnes når han forteller om hendelsen; med konklusjonen gjenvinner fortelleren makten (Mæleng 1993:149).⁵

At vitebegjæret er tilfredsstilt, er heller ikke så innlysende sant. Heller ikke at motivasjonen for å fortelle er å dele innsiktene i et slags en til en-forhold; altså overføre eksakt det han vet til sine tilhørere. I

⁵Peter Brask kommenterer dette kampaspektet gjennom en utførlig komposisjonsanalyse som er grundig på randen av det uleselige med sin saftige blanding av et språk som nærmer seg algebra og en sterkt subjektiv metaforikk (Brask 1989). Like fullt, han får tydelig fram maktspeilet i det erotiske møtet ved å legge strukturen i et typisk møte mellom flanør og prostituert til grunn. Han deler ut poeng (1 og 0) i sentrale episoder med tanke på a) initiativ, b) mulighet til å si stopp og c) viten om den andres navn. Mønsteret som da viser seg, er at H*** gjennomgår en gedigen nedtur og framstår helt og holdent underlegen Ellen. Dvs. i alle episodene før han omsider gjenvinner makten og den tapte mannsæren ved å fortelle om hendelsen. Med sitt komposisjonsperspektiv hevder Brask også at utelatelene i *Kratskog*-versjonen reduserer novellen ved at symmetrien i komposisjonen forrykkes (*Simplicissimus*-versjonens "übermorgen" ser han imidlertid som et unødvendig og uheldig element). Dette er interessant satt opp mot Aaslestad's syn, som verdsetter utelatelens positivt som en invitasjon til leserens "dype refleksjon over selve livets røst" (Aaslestad 1995:83). Vi skal imidlertid ikke ta stilling til denne motsetningen her.

dette feltet er det rom for dialogiske relasjoner av langt mer komplisert slag enn den mekaniske overføringen av informasjon. Før vi forfølger disse relasjonene mer i detalj, er det imidlertid på sin plass med noen kommentarer til de lesemåtene som er skissert ovenfor.

Aarseths lesning sikter mot å samle teksten i en temaforståelse. Forfatteren Hamsun lar fortelleren H*** fortelle sin historie ikke bare for å underholde med pikante hendelser fra storbyens natteliv, men også for å anskueliggjøre en menneskeoppfatning:

Novellen er organisert ut fra en fornemmelse av individet underlagt driftslivets hensynsløse krefter, krefter som i sin brusende utfoldelse sprenger de skranker som sosiale konvensjoner setter opp, og som tvinger individet til dobbeltspill og halvkvedete viser. Dikteren framstiller i en ny versjon den allmenne konflikten mellom de to sidene av menneskets livsvilkår: det biologiske, irrasjonelle aspektet. Og som nyromantiker og vitalist lar han den unge kvinnens primitive, fysiske jeg seire over hennes siviliserte, sørgekledde jeg (Aarseth 1979:192f.).

Denne temaforståelsen gjør det mulig å knytte teksten til litteraturhistorien, som vi ser. Alt dette er såre vel, men vel å merke innenfor en (monologisk) vitenskapstradisjon som forutsetter lukkede strukturer og muligheten for å finne lovmessigheter innenfor slike systemer. Det systemet som ligger til grunn her, er *plottet* som forklaring og retorisk persuasio, samt en underforstått forståelse av forfatterens suverene kontroll og organisatoriske makt over fiksjonsuniverset.

Aarseth beskriver fiksjonens retorikk i boothsk forstand, altså hvordan en mening formidles på en overbevisende måte. Denne meningen i seg selv, stiller han ikke spørsmål ved. Men heller ikke Mælengs påvisning av og argumentasjon for at H***s ideologi ikke er interesseløs, fører nødvendigvis utover det monologiske paradigmet. Til grunn for kritikken av Aarseths aksepterende holdning til fortellerens konklusjon ligger en forestilling om at meninger er rette og gale, "gode" og "farlige", noe som igjen innebærer et monologisk syn på teksten som bærer av én mening. For Peter Brask ligger tekstens mening fast i kompositoriske mønstre – meningen endres først når disse mønstrene endres. For Petter

Aaslestad er poenget å vise at Hamsun var i stand til å realisere konvensjonelle genrekrav.

Alle disse lesningene synes å bygge på plottet som *forklaring* i aristotelisk forstand, om de nå aksepterer forklaringen, motsetter seg den eller knytter den til novellen som genre. Ingen av dem legger vekt på at den minimale rammen indikerer at historiens meningsinnhold kontekstualiseres og dermed reaksentueres; at forholdet mellom historiens plot og rammens tilløp til dialog kan snus på hodet ved at historien blir et underordnet element i de dialogiske relasjonene vi finner spor av i rammen.

Bakhtin, plot og dialog

Forholdet mellom plot og dialog er et sentralt problem hos Bakhtin. Plot og historielinjer innebærer en konstruksjon av en avsluttet helhet, hvor også personene som inngår blir til det lille de blir i lys av sin funksjon nettopp i dette plottet. Før Dostojevski-boken (i "Author and Hero in Aesthetic Activity", Bakhtin 1995) drøfter Bakhtin denne formen for finalisering med termene "jeg for meg selv" og "jeg for en annen", ofte også referert til som henholdsvis *ånd* ("spirit") og *sjel* ("soul"). *Den andre* vil ha et overskudd av innsikt som aldri kan bli en del av "jeg for meg selv"; den andre *ser* meg utenfra i situasjoner og har en distanse til min delaktighet i situasjoner som aldri kan bli meg selv til del. På den måten vil den andre kunne danne seg et bilde av meg, et avrundet og ferdig bilde på grunnlag av helheten i det han ser. Jeg for meg selv er imidlertid ikke-finalisert og prinsipielt situert i en uendelighet av situasjoner som inneholder valg og ulike muligheter; for meg er mitt liv uoverskuelig, og jeg kan aldri se min egen fødsel eller død f.eks, slik en annen kan det.

Dette overskuddet er *i utgangspunktet* også karakteristisk for forfatteren og hans forhold til de fiktive personene, bare i ekstrem grad: Forfatteren *konstruerer* helhetlige sammenhenger hvor personene lever ut sine liv fullstendig overvåket av sin skaper og – i monologiske fortellinger – helt og holdent underlagt denne skaperens plan med sine skapninger. Forfatteren kan på den måten gi oss (døde) sjeler, men ikke ånder i utfoldelse i et uavsluttet erfaringsrom.

Dostojevskivs geniale bidrag til litteraturhistorien er ifølge Bakhtin at han fant en måte å bryte ned de monologiske strukturene på slik at det kunne bli rom for å framstille uavsluttede og åpne personer, ånder, om man vil, som er representert på en måte som ikke

er underlagt forfatterens bevissthet og intensjoner, men framstår som relativt selvstendige bevisstheter (jeg for meg selv) på lik linje med forfatterens ikke-finaliserte jeg.⁶ Bakhtin kaller denne dikteriske strategien polyfon for å understreke at det hierarkiske forholdet mellom stemmene i diskursen brytes ned; karakterenes ord er ikke bare tjenere for forfatterens intensjon med ytringen (romanen som helhet f.eks.), men har egne intensjoner som ikke kun har som funksjon å karakterisere dem sosialt eller individuelt. Karakterenes ord er bærere av meninger, av ideologiske horisonter som brytes mot hverandre i teksten, og som også forfatteren kan inngå i dialog med. Polyfoni i musikken innebærer nettopp at de ulike stemmene er bærere av sin egen melodilinje uten at det er tale om en hierarkisk ordning mellom melodi og akkompagnement. Helheten og enheten er ikke en av melodiene, men alle, samtidig.⁷

Et sentralt aspekt ved den polyfone dikterprosessen er en vektforskyvning mellom dialog og plot. Plottet settes i dialogens tjeneste, heller enn det motsatte. Mens hendelser og personenes tanke og tale i det gjennomregisserte monologiske plottet har en funksjon som støtter opp under den samlende planen med plottet som ytring, kan hendelsene i den polyfone romanen få det uavsluttede og åpne preget som alle hendelser i hverdagen har. Da er ikke lenger plottet den ruten karakterene må gå, men *resultatet* av hva de sier og gjør.

Med dialog mener ikke Bakhtin bare dialog i konkret forstand. Det dreier seg om dialogiske relasjoner slik de alltid kan etterspores i levende tale. En ytring vil f.eks. alltid forholde seg til noe som er sagt

⁶Relativt selvstendige pga. forfatterens tilretteleggende funksjon, det Bakhtin kaller et *pragmatisk* overskudd til forskjell fra det *essensielle* overskuddet som kjennetegner den monologiske forfatterposisjonen: "For himself Dostoevsky never retains any essential "surplus" of meaning, but only that indispensable minimum of pragmatic, purely information-bearing "surplus" necessary to carry forward the story" (Bakhtin 1984:73).

⁷Brask komposisjonsanalyse er interessant i forhold til Bakhtins bruk av musikkmetaforer. Der Brask overfører symmetriprinsipper i musikalsk komposisjon til litteraturen, og dermed også underforstår tekststrukturen som totalt underlagt komponistens plan og intensjon, betoner Bakhtin begrensningene i musikkkanalogien "polyfoni". En av disse begrensningene må være nettopp denne planen; det polyfone prinsippet i litteraturen sprenger verkets avsluttende grenser ved at stemmene i teksten river seg løs fra den overordnede planen. Eller, riktigere og mer presist, forfatteren gir avkall på det essensielle overskuddet han i utgangspunktet besitter til å avslutte verket som fast struktur.

tidligere og kanskje også foregriper respons fra andre. Ytringen har på denne måten alltid en adressat som er med på å bestemme ytringens innhold, form og – ikke minst – *intonasjon*. Intonasjonen er avgjørende for hvordan vi oppfatter ytringen. Det er den som i hovedsak røper den talende – eller autoren – sine *holdninger*, og tildels også *intensjonene* hans.

Det er viktig å holde klart for seg Bakhtins vekslende bruk av samme begrepet. *Dialogisk* brukes i to betydninger. Man kan si at alle ytringer nødvendigvis er dialogiske ettersom språket kommer til oss allerede dialogisert. Men man kan også skille mellom monologiske og dialogiske ytringer. Da er det tale om hvorvidt det er en del av intensjonen med ytringen å la andre(s) betydninger og stemmer klinge med; om vi ønsker at tilhøreren skal registrere at vi bruker andres ord. Gjør vi det, har vi med dialogiske ytringer i den andre betydningen å gjøre.

Hva så med opphavsmannen eller autoren sin posisjon og status i denne forståelsesrammen? At autoren kan inngå i dialog med fiktive skikkelser han selv har skapt, kan vi beskrive som en evne til å situere seg selv som observatør og tilhører blant sine egne fiktive skikkelser, en form for diskursiv selvsituering som gjør det mulig å møte sine egne hjerneprodukter som løsrevne, selvstendiggjorte stemmebevisstheter som kan overraske sin opphavsmann. Det er ikke uten grunn at Bakhtin ofte tyr til teologiske analogier. Forfatteren er en skaper, og likner således på Gud. Men til forskjell fra det monologiske gudsbildet som har gitt oss begreper som "allvitende forteller", vektlegger Bakhtin et annet aspekt ved den bibelske skapelsesmyten. Han legger mest vekt på at Gud ga menneskene fri vilje, og dermed muligheten til å skape sin egen historie (Bakhtin 1984:285).⁸ I dette bildet er Gud etter den første arbeidsuken en observatør og tilhører til menneskenes ve- og lykkerop; han griper ikke inn før det blir for galt (syndefloden), og, om vi tillater oss å fullføre, den lærdommen han trakk ut av sin ene alvorlige inn gripen, var at han aldri skulle gjøre det igjen.

Bakhtin forfølger den teologiske metaforikken i forholdet mellom skapt og skapende. Autoren skaper den representerte verden og står dermed ugjenkallelig på utsiden av den. Det er en kategorisk

⁸Sidetallet viser til essayet "Toward a Reworking of the Dostoevsky-Book", som er tatt med i den engelske oversettelsen av Dostojevsky-boken fra 1984.

grense mellom den uavsluttede, virkelige verden hvor den virkelige autoren og virkelige lesere hører hjemme og den representerte verden, sier han i "Forms of Time and Chronotope in the Novel" (Bakhtin 1996:253), mellom den verden som skaper teksten og den representerte verden i teksten. Denne grensen må vi ikke glemme, insisterer han:

We must never forget this, we must never confuse – as has been done up to now and as is still often done – the *represented* world with the world outside the text (naive realism); nor must we confuse the author-creator of a work with the author as a human being (naive biografism); nor confuse the listener or reader of multiple and varied periods, recreating and renewing the text, with the passive listener or reader of one's own time (which leads to dogmatism in interpretation and evaluation). All such confusions are methodologically impermissible (Bakhtin 1996:253).

Alle disse perspektivene er sentrale problemstillinger i vårt århundres litteraturvitenskap. Bakhtin stopper imidlertid ikke ved den prinsipielle, ubrytelige grensen. I fortsettelsen av sitatet ovenfor sier han:

But it is also impermissible to take this categorical boundary line as something absolute and impermeable (which lead to an oversimplified, dogmatic splitting of hairs) (Bakhtin 1996:253f),

Det er dialogiske relasjoner mellom de to verdenene, en kontinuerlig gjensidig interaksjon. Tekstens verden kan tre inn i og berike den virkelige verden, og den virkelige verden kan tre inn i den representerte verden fra autoren og leserens posisjon; som en del av skapelsesprosessen og som en del av tekstens liv etter skapelsen i form av den *kreative forståelsen* hos ulike lesere til ulik tid (ibid.).

I tillegg til dialogiske relasjoner mellom stemmer, kan vi altså tale om tilsvarende relasjoner mellom større enheter; mellom "verdener" med sine tid- og romkoordinater. Her kommer Bakhtins begrep om kronotopen inn i bildet, uten at vi skal forfølge dette i detalj. Vi skal bare holde fast ved at autor og leser begge tilhører den

virkelige verden med sin uavsluttede tidsstrøm,⁹ og begge forholder seg (eller kan i det minste gjøre det) dialogisk skapende til teksten. Begge tar med seg sin virkelighetsforståelse når de skaper henholdsvis teksten og en forståelse av teksten, og begge vil kunne oppleve at teksten forandrer denne virkelighetsforståelsen. Poenget må være at tekst og virkelighet inngår i dialog. Aksepterer man disse tankene, er det vanskelig å avvise konsekvensene, som på sin side spenner ben under mye vitenskapelig hårkloveri som gjerne oppfattes som litteraturvitenskapelig common sense. Narrative kommunikasjonsmodeller ligger særlig dårlig an med sine mange distinkte instanser.

I det følgende vil disse tankene hele tiden ligge under forsøket på å beskrive dialogiske relasjoner mellom meningsinstanser i og utenfor teksten. Selve historien får etter hvert status som "det det snakkes om", mens sporene av dialog trer fram som det sentrale i teksten. Denne lesemåten kan kanskje understøttes av at historien i seg selv er en variasjon over et gammelt motiv, slik Peter Brask er inne på.¹⁰ Om vi går ut fra at fortelleren og eller autoren er seg bevisst denne reaksentueringen av et velbrukt plot, er det ikke lenger tale om en formidling av en monologisk forståelse av hvordan livsdriften huserer i mennesket. Denne antagelsen vil forhåpentligvis begrunnes i analysen.

Heller ikke det velregisserte plottet er lenger ene og alene fortellerens fortjeneste i et slikt perspektiv. Hans fortjeneste er primært den å *reaksentuere* både det eksisterende plottets grunnstruktur og nettopp det velregisserte ved dette plottet, kunne vi si. Fortellerens konklusjon avslutningsvis er tilsynelatende en erkjennelse av hvordan det hele henger sammen, men er strengt tatt overflødig ettersom denne sammenhengen er så tydelig indikert gjennom tittelen og det egentlig ganske selvforklarende plottet. Når den likevel står der, er det ikke umulig å lese den som et tegn på

⁹Her er det selvsagt store rom for å påvise ulike kronotoper – f.eks. bestemt av historisk avstand i tid eller geografisk bestemte kulturforskjeller – innenfor virkelighetens tidsstrøm, men her er poenget å få fram forholdet mellom tekst og virkelighet.

¹⁰Brask viser til *Satyricon*, hvor Eumolpus forteller om "den dydigste frue i Efesos" (Brask 1989:156), og trekker videre fram tanker om kvinnen i forfatterskapet til Baudelaire, Henry Miller og Maupassant (Brask 1989:157ff). I fortsettelsen av dette knytter han mannen som utsettes for den sørgende kvinnens begjær til flanøren. Flanøren vil jeg komme tilbake til.

avstand; som en så overtydelig identifikasjon med forklaringskraften som ligger i plotstrukturene at den kommer til å klinge litt falskt. Er konklusjonen intonert på en måte som signaliserer avstand ved at fortelleren overdriver sin tilslutning til noe tilsynelatende opplagt?

Det er ikke umulig at fortellesituasjonen som omgir historien om den driftige enken, er en retorisk kulisse som ikke har betydning utover den konvensjonelle legitimeringen av det å fortelle som sådan og den nesten like så konvensjonelle markeringen av avstand mellom forfatterens jeg og hovedpersonen. Men jeg vil likevel prøve med noen kunstige åndedrett på denne kanskje livløse kulissen.

Rammesituasjonen som levende hendelse

Den viktigste funksjonen til rammen er at den kontekstualiserer fortellingen. Det er ikke urimelig i og for seg å kople fra forfatteren H***s konklusjon til forfatteren Hamsuns plass i litteraturhistorien. Går man historisk-biografisk til verks vil det sannsynligvis også være godt hold for å hevde at Hamsun selv kunne stått inne for det livssynet eller den ideologien som kommer til uttrykk. Bildet av alderdom og avfeldighet i novellen – den 53 år gamle mannen framstår som en olding – fører seg fint inn i tilsvarende ytringer om alderdom i fiksjoner, artikler og foredrag.¹¹ En slik biografisk orientert lese måte vil kunne støtte seg på at Hamsun innbyr til at leseren skal identifisere forfatteren H*** med forfatteren Hamsun.

Like fullt, om det aldri så mye er rimelig å hevde at fortellerens konklusjon i "Livets røst" er i pakt med forfatterens meninger, eller at forteller og implisert forfatter konvergerer i og med at det ikke finnes informasjon i historien eller rammen som undergraver fortellerens versjon, så er fortellingen kontekstualisert og dermed, som jeg skal forsøke å vise, dialogisert. Jeg vil ikke avvise koplingen mellom fiksjon og selvbiografisk virkelighet, men jeg vil hevde at den er

¹¹ Alderdom og aldring er et sentralt motiv og tema i de tre bøkene om "vandrerer" Knut Pedersen (*Under Høststjernen*, 1906, *En vandrer spiller med Sordin*, 1909 og *Den sidste Glæde*, 1912) og i dobbeltromanen *Benoni* og *Rosa*, begge fra 1908. Den samme tematikken er polemisk utpenslet i det sterkt provoserende foredraget "Ærer de Unge" fra 1907, som kom på trykk i 1912 (*Politiken* 7., 16. og 21. januar 1912). Dette ene eksempelet viser tydelig hvordan Hamsun bearbeider emner som opptar ham parallelt i fiksjon og sakprosa.

betydningsfull på en annen måte enn som eventuelle verifiserbare referensielle korrespondanser mellom tekst og virkelighet. Navnelikheten og spillet med egen identitet er interessant, men da som et aspekt ved stemmene i teksten. Med Bakhtin: Vi må respektere og forholde oss til grensen mellom de to verdenene, men ikke betrakte grensen som absolutt.

I dette forsøket vil jeg forskyve oppmerksomheten fra historienivået til narrasjonsnivået, til rammefortellingen. Det er ikke uten interesse at historien leder over i fortellesituasjonen. H*** møtte Ellen "igårftes", ble hos henne om natten, våknet "imorges" for så å oppdage liket i naborommet to elskovshete timer senere. Når han forlater henne gjør de en avtale om å møtes "i overmorgen", før han "stiler direkte ned til kaféen *Bernina*" og innhenter nødvendig info fra adressekalenderen og morgenavisene.¹² Fortellehandlingen er situert samme dag, og det er ikke urimelig å forestille seg at forfatteren H*** blir sittende på *Bernina* utover dagen og "overtænker det", og ettersom det samler seg noen svirebrødre rundt bordet, forteller siste nytt fra nattelivet.

Om vi tar skrittet ut i det historisk-biografiske interessefeltet, er dette en ganske sannsynlig setting. Aage Welblund forteller om livet *Omkring den litterære cafe* (1951), *Bernina*, og tegner et bilde som korresponderer godt med vårt.

Hans [Hamsuns] faste Punkt i Tilværelsen var "Bernina", hvor han hyppigt indfandt sig tidligt paa Formiddagen, hvor kun enkelte morgenduelige gæster var til Stede, for at skrive eller læse Korrektur paa sine Bøger. [...] Ud paa eftermiddagen begyndte Vennerne, der stadigt tiltog i Tal, at indfinde sig, og aftenen var enten forbeholdt Fester rundt om i Hjemmene, hvor han var persona grata, eller de vældige Symposier¹³ paa

¹²Brask poengterer at "Den detektiviske elsker tager tiden i agt", og går selv detektivisk til almanakken for å kartlegge tidspunkter i historien. "Nu i sommertiden", altså ultimo juli, sier han, går solen ned kl. 2030 og lyktene tennes. Gaten opp og ned et par ganger tar en halvtime. "Altså møder i mulmet 2115-2215, så de når porten cirka 23" (Brask 1989:160). Paret våkner ved daggry, dvs. ca. kl 0400, elsker og sover igjen. "To timer efter" er klokken 0600.

¹³Om symposiene kan Welblund fortelle, med ordene til en av Hamsuns svirebrødre, Johs. Jørgensen, at de gjerne varte tre dager i strekk. De var stamgjester på *Bernina* – "Sidste Mand om Marmorbordene i Hjørneværelset

"Bernina" eller andetsteds, hvis Ry gik viden om (Welblund 1951:50).

I de første versjonene av "Livets røst" er en slik situasjon tydeligere indikert ved at autoren presenterer fortelleren som "Min Ven Forfatteren H***". På den måten involveres autoren i H***s bekjentskapskrets og dermed som en potensiell tilhører til H***s fortelling. Da gjør også adresseringen av publikum krav på mer oppmerksomhet. Denne adresseringen er helt åpenbar i gjentakelsen av det som kan leses som et spørsmål fra publikum: "Hvad som videre hændte? Giv tål det hændte mere". I tillegg til den muntlige fortellesituasjonen på Bernina, hvor autoren sitter blant tilhørerne, ser vi at autoren reproducerer eller kanskje heller re-presenterer hele situasjonen (det vil si bordsetet på Bernina minimalt utpenslet men dog til stede, og forfatteren H***s utlegging av sine siste opplevelser).

Petter Aaslestad peker på at "Min Ven" trekker teksten mot det skisseaktige ved at vi inviteres til å interessere oss for "jeg" og "min venn". Det er ikke umulig at han også har rett i at "Resultatet blir en svakere konsentrasjon om selve funksjonen – det å fortelle en historie – til fordel for det mer uinteressante vennskapsforholdet" (Aaslestad 1995:83). Men det kan også være at nettopp dette "Min Ven" kan åpne øynene våre for noen trekk ved teksten, også slik den framstår i den beskårne *Kratskog*-varianten.

"Min Ven", altså. Hvor mye vekt kan vi legge på dette lille tekstelementet? Kanskje ikke så mye i seg selv, men som et spor av den kreative prosessen tror jeg det kan være av interesse. "Min ven" impliserer at autoren har hørt fortellingen til H***, og markerer dermed også tydeligere at H*** er en annen person enn autoren. Når dette elementet faller bort, er det lettere å kople fra H*** til Hamsun; avstanden mellom de to fortelleinstansene minker. Det vi skal holde fast på her er at autoren situerer seg som observatør når forfatteren H*** forteller, som en tilhører kan vi kanskje si.

Om vi nå holder oss til denne situasjonen, forfatteren H***s fortelling ved bordet på Bernina: Hvor finner vi sporene av denne situasjonen i teksten? Først og fremst i autorens poengtering av at

ud mod Badstuestræde, de første til Morgenpøltereren og Spegesilden og de nye Aviser ved Hjørnevinduet mod Strøget" (Welblund 1951:50).

forfatteren H*** forteller. Dernest i de implisitte og eksplisitte henvendelsene H*** gjør til sitt publikum. Disse henvendelsene bygger opp et bilde av en fortellesituasjon preget av menns utveksling av erotiske historier. La oss se nærmere på sporene av denne situasjonen.

Et par særpreget muntlige formuleringer indikerer at fortelleren adresserer sine mannlige venner i en innforstått tone som hører mannsfelleskapets erotiske dele- og konkurransepreg til:

Damen stanset et øieblik indenfor døren, slog pludselig armene om mig og kysset mig skjælvende og hett på munden. Midt på munden (s. 167).

"Midt på munden" er en understrekning og poengtering som det kan synes nærliggende å lese som en slags verbal gest som hører dialogen til. Det er ikke fortellingens framdrift som er hensikten med denne ene setningen, tvertimot. Det er en form for pausering ved hjelp av gjentakelse som ikke er uvanlig i muntlige fortellesituasjoner og forsåvidt i hverdagslig omgang mennesker mellom i allminnelighet. Et utropstegn ville gjort denne forståelsen av frasen enda mer nærliggende; poenget er ikke den nøyaktige angivelse av hvor kysset landet, snarere å få fram det direkte og åpenlyse begjæret som kommer fram uten kokketteri; damen går rett på sak. Men også uten utropstegnet er det mest rimelig å lese frasen som et muntlig utrop.

En halv side senere, midt i fortellerens foreløpige oppsummering og konklusjon av hele situasjonen, finner vi en mer eksplisitt adressering av tilhørerne:

Hun kunde være to, tre og tyve år, hun bar ring på høire hånd og kunde for den skyld også være gift kone. *Smuk? Nei* hun var fregnet og hadde næsten ingen øienbryn. Men det var et brusende liv over hende og hendes mund var mærkelig skjøn (s. 168, min uthevning).

Om det er tale om svar på reelle spørsmål eller en foregripelse av slike spørsmål (retorisk spørsmål) fra tilhørerne er tvetydig. I det første tilfellet framstår tilhørerne som fullt ut revet med av den erotiske spenningen i historien. I det andre er det fortellerens forståelse av sitt publikum som kommer fram. Begge disse muntlige

innslagene retter fokus mot det erotiske innholdet og spenningen knyttet til forførelsen.

Det samme gjelder ved første øyekast henvendelsen til publikum når han bryter av like før den erotiske spenningen topper seg:

Jeg gjorde et skridt imot hende, hun gav et lite klynk og kom mig i samme øyeblik imøte...

Dette var igåraftes ...

Hvad som videre hændte? Giv tål, det hændte mere! (s. 168).

De grafisk markerte pausene eller ellipsene kan vi forstå som opphold i den muntlige framstillingen, som taushet fra fortellerens side, som resulterer i utålmodige tilhørere. Denne utålmodigheten er det nærliggende å tolke som uttrykk for at de har gitt seg helt over til historiens pirrende egenskaper, og vil høre "all the dirty details". Fortellerens "Giv tål" indikerer noe slikt; han gjør seg litt kostbar og sparer på kruttet for å drøye spenningen lengst mulig. Det vil si, det indikerer at fortelleren selv oppfatter seg som i en posisjon hvor han kan være litt kostbar, og de andre som underlagt historiefortellerens fortryllelse. Det er også mulig å lese spørsmålet som en *foregripelse* av respons, og dermed enten som uttrykk for at fortelleren leser og uttaler tilhørernes spente forventning, eller som et ledd i en strategi der fortelleren tillegger tilhørerne slike forventninger. Spenningen knyttet til hva som skjedde, avtegner uansett et mannlig kaféfellesskap som deler nattens opplevelser med hverandre, ikke uten et visst konkurranseaspekt til stede.

Begynner vi i en annen ende og betoner dette mannlige fellesskapets sammensetning – altså et publikum for H***s fortelling bestående av forfatterkolleger – kan denne situasjonen fortone seg annerledes. Mot denne bakgrunnen er det ikke urimelig å lese "innspillet" fra publikum som et kritisk spørsmål, en kritisk tilnærming til fortellingens verdi. Altså, heller enn å være rettet mot fullendelsen av historien, gjerne i detaljer utover "et lite klynk", ønsker man en god historie. Konkurranseaspektet forfatterne imellom skulle kunne støtte opp om en slik tanke. I et slikt perspektiv er det lite tilfredsstillende med en enkel forførelshistorie, om enn det dreier seg om en kanskje uvanlig pågående ung kvinne. Det er ikke nok med mannen H***s erotiske eskapader. Tilhørernes interesse for "Hvad som videre hændte" kan være en antesipering av at det må være noe mer, noe

som kaster nytt, gjerne litt sjokkerende lys over hendelsesforløpet "igårftes". Da er ikke tilhørerne lenger helt i fortellerens makt. De stiller krav til fortelleren som denne strever med å møte. Det underforståtte fellesskapet mellom forteller og tilhørere er heller ikke kun et mannsfellesskap av macho-karakter, eller bestemt av fascinasjonen for det pikante ene og alene. Dersom vi kan vise at fortellingens topikk – altså det forforståelses-rommet personene beveger seg innenfor – rommer flere topoi enn pikanteriet, kan vi kanskje også for alvor spore tegn til dialogisk liv i kulissene.

At den erotiske spenningen er et feilspor, blir tydeligere etter bruddet. Da bruker fortelleren relativt få ord på å forsikre sine tilhørere om at det erotiske utbyttet ikke uteble – rett nok ikke uten praleri over den siste erobringen. Den korte framstillingen av de erotiske oppvåkningsritualene indikerer at fortellingen dreier på en ny akse. Vi beveger oss fra det som pirrer til det som sjokkerer: "Nu opplever jeg noget som endnu i dette øieblik rykker som en grufuld drøm gennem mig" (s. 168f.). Igjen ser vi at han vender seg til tilhørerne, med en insistering på at effekten av opplevelsene fremdeles sitter i ham, noe som ikke nødvendigvis er mer enn en konvensjonell form for spenningsoppbygging. Som en henvendelse til forfatterkolleger som i tillegg til å oppleve historien kritisk, vurderer den, kan frasen imidlertid også leses som orientert mot spørsmål om hva diktekunst er og skal være. Det overraskende og forrykkende sluttpoenget er eksempelvis et vanlig trekk ved novelletekster. Å lese en genrediskusjon ut av teksten er nok å presse den for langt. Men at litteratur og noen oppfatninger om hva litteratur er, inngår i rammefortellingens topikk, er kanskje ikke så urimelig tenkt.

Pirrende fortelling fortalt parodisk?

Peter Brask gjør et poeng ut av 1800-tallsforfatterens rolle som borgerskapets spion, altså som en formidler mellom natssidene av livet og den beskyttede borgerlige tilværelsen.¹⁴ Denne forfatterrollen

¹⁴Brask viser til talende titler fra revolusjonstidens Paris (*Les nuits de Paris* og *Le Spectateur nocturne*) og fra København (*Kierligheds Nytte* av Johan Cl. Todes). Utover 1800-tallet blir forfatteren som observatør og "korrespondent" – som flanør – til en type, sier han med referanse til Walter Benjamin. Den uoversiktlige verdensbyen er flanørens arena med sine kinkelkroker og menneskemasser og de muligheten for sære sammentreff som følger med. I Hamsuns forfatterskap peker Brask på at denne rollen kommer til uttrykk hos

korresponderer med den oppfatningen av markedet som den fremmede mannen i "En ærkeskjælm" indirekte gir uttrykk for i illusjonsbruddet: et borgerlig marked som dels vil røres, dels sjokkeres. Et fellesskap av forfattere skulle ut fra en slik oppfatning ikke respondere på samme måte som det borgerlige verdi- og kulturfellesskapet på et produkt fra en forfatterkollegas hånd. Med andre ord: En fortelling med et innhold som er ment å sjokkere og behage et borgerlig publikum vil sannsynligvis *intoneres* eller *aksentueres* annerledes når forfatteren formidler den til sine forfatterkolleger.

En slik forståelse av rammesituasjonen kan forklare noen problematiske aspekter ved teksten. Dersom rammen skal forstås som en muntlig fortellesituasjon, er det noen påfallende skriftlige formuleringer som stritter imot. Innledningens presentasjon av gaten Vestervold i København virker som et fremmedelement i den ellers relativt troverdige muntlige framstillingen, men viktigere er det at opplysningene som kommer fram, indikerer at fortelleren og tilhørerne ikke har det felles erfaringsområdet vi har vært inne på. På samme måte er det en unødvendig presisering at Bernina er en *kafé* mot slutten av novellen. Forfatteren H*** trenger ikke å forklare hva og hvor Vestervold og Bernina er for sine venner og kolleger i København.

De to problematiske passasjene kan vi forstå på en av to måter: Enten som et brudd med forutsetningene for en autentisk, muntlig fortellesituasjon som undergraver alt det foregående, eller som nettopp markeringer av skriftlighet; som tegn på at forfatteren H*** ikke bare har sittet og overtenkt det hele, men også har fått tid til å *skrive det ned* før vennene ramler inn på kaféen. Det er da også et poeng at fortelleren innledningsvis presenteres som *forfatter*.¹⁵

"detektivene" Nagel i *Mysterier* (1892) og Coldevin i *Ny Jord* (1893), selv om miljøet her er for lite for flanørens fulle utfoldelse. København derimot kunne gjerne være både stort og eksotisk nok.

¹⁵For Bakhtin er ikke forfatter og forteller prinsipielt ulike instanser slik vestlig fortelle teori i vårt århundre stort sett legger til grunn. Dette henger sammen med vektleggingen av autor-funksjonen slik den er virksom på en eller annen måte i all levende bruk av språket i Bakhtins språkforståelse. På en befriende likefrem måte opererer han med autor (i betydningen forfatter) som den som fører ordet i tekster hvor ikke det er markert at det er en annen stemme. Da er det i tilfelle tale om at forfatteren bruker en forteller eller forfatter – Bakhtin skiller her ettersom en fortellers stil er muntlig, mens en

Forfatteren H***s fortelling er således orientert mot (minst) to adressater: Som skrevet tekst inneholdende en muntlig fortellesituasjon er den rettet mot et borgerlig marked med en tilhørende ambivalent moralkodeks: På den ene siden vernet om anstendigheten, på den andre siden sansen for den pikante overskridelsen av den samme anstendigheten. Teksten er således en parring av begge disse polene i det borgerlige verdifeltet, den kan både forarge og innby til hemmelig lystutfoldelse.

Som muntlig tekst, dvs. det skriftlige produktet opplest, reaksentueres orienteringen mot det borgerlige dydsfellesskapet og blir dobbelstemt. Det skriftstykket som markedet vil forholde seg til, ledsages av en intensjon om å kommentere eller kanskje parodierte alle elementene i kommunikasjonen mellom forfatter og marked. Forfatterne deler en selvforståelse som plasserer dem i en annen posisjon enn borgerne, utenfor det borgerlige verdifellesskapet. Til denne selvforståelsen hører også en forståelse av borgerskapet sett utenfra. Opplesning av en tekst som spiller på det som er pikant for borgerskapet i denne konteksten, må nødvendigvis lyde annerledes og bære med seg og spille på en annen form for topikk. Det er parringen av borgerlige verdier som utløser den utålmodige responsen som er skrevet inn i teksten. For den borgerlige *leseren* som deler denne utålmodigheten (i det minste i fortellerens syn på borgeren), synes det som han inngår i et hemmelig fellesskap med innsitterne i fortellesituasjonen omkring et sosialt og erotisk tabubrudd. For forfatterne som tilhørere i situasjonen trer det fram en parodisk intensjon nettopp i den responsen som er foregrepet eller gjentatt i teksten. For å gjøre det enklere og kanskje klarere: For oss som lesere dreier det seg om at teksten inneholder to innsiktsnivå på en måte som ikke er ulik den dramatiske trekantstrukturen i stabile ironiformer. De tre rollene er ironikeren, ironiens offer og endelig den som skjønner ironien og dermed er på samme innsiktsnivå som ironikeren. Den borgerlige leseren som kun finner en pikant historie er i så fall ironiens offer i "Livets røst", mens forfatteren H***s presentasjon av denne typen respons for sine forfattervenner i en litterær tekst representerer en ironisk eller parodisk distanse til pikanteriet som forfatterfellesskapet er sammen om. Rammen er dreiepunktet for

forfatters stil vil være litterær. Jeg-fortelleren skiller han ut som en egen variant (Jf. f.eks. Bakhtin 1984:190, 193).

disse to lesemåtene. Mens den første lese måten vil betrakte rammen som en monologisk kulisse og fokusere på dramatisk spenning samt hvorvidt historien "virker", vil den siste innebære større vekt på den minimale rammen og dialogiske relasjoner mellom ulike måter å forholde seg til teksten på.

Forståelsen av rammesituasjonen som opplesning av teksten (Forfatteren H*** *leser*, altså åpner for (minst) to muligheter. Man kan forestille seg hele teksten opplest eller kun deler av den. Den siste av disse mulighetene først. Tenker vi oss at forfatteren H*** bare forteller/leser selve historien om møtet med Ellen, ser vi spor av autorens skapende aktivitet i dramatiseringen av fortellesituasjonen. Men det burde være lite sannsynlig at avbrytelser av den typen vi kan finne spor av i "Livets røst" skulle prege en opplesning forfatterne imellom. Som en manngreie, greit nok. Men som opplest litterært produkt er det ikke urimelig å tenke seg at tilhørerne møter teksten med større avstand, med kritisk distanse, som vi har vært inne på, og med en smule kultivert respekt – eller i det minste en respektfull respektløshet. Den totale identifikasjonen er nok heller skrevet inn i teksten og kan gjerne tenkes som et element i fortellingen som også tilhørerne forholder seg til. For å spekulere helt til ytterkanten: De forholder seg til et bilde av seg selv som forfatteren H*** har konstruert i den teksten han leser opp for dem, og som både H*** og tilhørerne vet at ikke stemmer helt; de er ikke så naive i møtet med de pikante og groteske historieelementene. Dersom bildet stemte, ville tilhørerne bli fornærmet, og hele situasjonen framstå som en umulighet. Også H*** markerer avstand til disse avbruddene, om ikke annet så ved at han tegner et bilde av noe i retning av en siklende tilhørertype.

Mer interessant er spørsmålet om man skal regne "Forfatteren H*** fortæller" med til det som leses opp. Holder vi denne frasen utenfor, må vi holde på autoren, altså den stemmen som uttaler "Forfatteren H*** fortæller", som en tilhører til forfatteren H***s fortelling. Da får vi imidlertid et problem med opphavsretten til fortellingen, i særlig grad om vi går til *Basta*-versjonens "Min Ven". Her er det ikke tale om noen byttehandel eller betaling for historien som trekker (gjen)fortellingen av historien inn i tekstens tematiske

kjerneområder,¹⁶ men rett og slett plagiat. Vi stanger således mot grensene for hva som kan passere som troverdig innenfor fiksjonens grenser. Enten er dette en svakhet ved komposisjonen, eller så er min forståelse av rammen feil. Det er ikke umulig å legge konvensjonell fortelle teori til grunn og si at denne feilen ligger i at jeg legger alt for stor vekt på noen få ord som utgjør en ramme uten betydning utover nettopp det konvensjonelle. Men det er heller ikke umulig å hevde at det hele stemmer bedre om man inkluderer de innledende ordene i den teksten vi forestiller oss opplest.

Tenker man seg teksten opplest i sin helhet, slipper vi unna plagiat-problemet, som neppe kan oppfattes som annet enn uvesentlig. Dessuten åpner det seg interessante dialogiske relasjoner mellom forfatteren H*** og tilhørerne, mellom disse som gruppe og et borgerlig marked, og ikke minst mellom forfatteren H*** og forfatteren Hamsun. Den siste av disse relasjonene er ikke bare interessant, men også en smule kritisk og risikabel: Vi risikerer å gå i ring i resonnementet ved at vi tok utgangspunkt i en muntlig fortellesituasjon skrevet inn i en ferdig tekst. Dette er i og for seg uproblematisk, men kan vi trekke den ferdige teksten inn i den muntlige fortellesituasjonen som inngår i teksten? Eller kanskje vi skulle stille spørsmålet annerledes: Er det mulig for en forfatter, for Hamsun, å la sitt eget realiserste skriftstykke i sin helhet, med en muntlig fortellesituasjon lagt til kafe Bernina, framstå som opplest over et bord på den samme kaféen? Dette blir et salig rot, og det tror jeg ikke er så langt fra hva Hamsun ønsket å oppnå med denne typen fortelle tekniske konstruksjoner. I *På gjengrodd stier* sier Hamsun et sted:

Her har jeg nu vært vittig hund. Jeg har blandet godt sammen bladskriverne, Ol'Hansa og mig selv. Så ingen av os skal få noget å si (Hamsun 1992, b.15:311).

Denne fornøyelsen tror jeg også kan knyttes til Hamsuns lek med sin egen fortellerstemme i "Livets røst". For det er det det dreier seg om, tror jeg, når "Forfatteren H*** fortæller". Dersom vi leker med i denne leken, og interesserer oss for relasjonene mellom forfatterne

¹⁶ "En ærkeskjælm" fra samme samlingen som "Livets røst" er et godt eksempel på hvordan Hamsun tematiserer dette forholdet (jf. Skaftun 1996).

Hamsun og H***, tror jeg vi kan komme nærmere en forståelse av den kreative prosessen som ligger bak "Livets røst".

Forfatteren Hamsun og forfatteren H***

Peter Brask oppfatter rammen som en distanseskapende effekt, og poengterer indirekte en sammenheng mellom den provoserende historien og den problematiske jeg-referansen. I de første versjonene ser han i større grad en åpen tilslutning til livets "dejlige Galskab" fra H***s side – ekstra tydelig i *Simplicissimus*, hvor han også bestemmer seg for å møte henne igjen. Denne tilslutningen dempes i *Kratskog*, hvor han mener å finne mer av en "olympisk forstå-og tilgiv morale" (Brask 1989:156). Med denne dempingen på plass, kunne Hamsun trygt stryke dette med vennen, som han sier det. Han forstår altså underforstått "Min Ven" som en ekstra beskyttelse rundt den selvbiografiske identiteten i tillegg til det drillende "Forfatteren H*** fortæller", som jo nettopp spiller på navnelikhet mellom forfatteren og fortelleren i novellen. Men heller ikke "dette med vennen" etablerer nødvendigvis vanntette skott mellom de to instansene.

La oss tenke oss at forfatteren Hamsun, med vennene sine rundt bordet på Bernina en ettermiddag, etter at Hamsun har arbeidet hele formiddagen med å bearbeide en idé eller en faktisk opplevelse (dette er en helt uvesentlig distinksjon i mitt perspektiv). I denne settingen leser Hamsun opp teksten som begynner med "Min Ven, Forfatteren H*** fortæller". Hvordan ville tilhørerne oppfatte denne rammesituasjonen? Er det ikke nærliggende å tenke seg at de ville oppfatte den som fortellerens mildt ironiske distanse til egen fortellerstemme?

Det er ikke nødvendigvis annet enn en dialogisering av sitt eget selv vi har med å gjøre. Det er tale om en slags selvfordobling, ikke ulik den svært så folkelige varianten vi f.eks. finner hos Benoni Hartvigsen, hovedpersonen i *Benoni* og *Rosa*, begge fra 1908. Benoni omtaler gjerne seg selv som "han Benoni og mig" (jf. f.eks. Hamsun 1992, b. 5:9) når han skal være litt høytidelig. Det er ikke denne formen for folkelig høystil det er tale om i "Livets røst", selv om det i begge tilfellene dreier seg om en distanse til seg selv markert ved henholdsvis bruken av tredjepersons pronomen og egennavn. Der Benoni knoter seg fram i det han oppfatter som opphøyet tale, med en salig stilblending som resultat, finner vi i "Livets røst" en

selvreflektert referanse ikke bare til seg selv som forteller, men også til de konvensjonene som "krever" denne formen for distanse mellom forfatter og det opplevende og fortellende jeget i teksten. Hamsun observerer seg selv fortelle, kunne vi si. Og vi kan trekke utsagnet i to retninger: Går vi videre på den historisk-biografiske veien ender vi opp med et spørsmål om referensiell sannhetsgehalt. Tar vi den biografiske sannsynliggjøringen av situasjonen med oss tilbake til teksten, kan vi tale om Hamsuns diskursive situering i forhold til og dialogiske orientering mot sin egen historie, personene som befolker den og leser den, og ikke minst, til seg selv som forteller av historien. "Min Ven" i de første versjonene er i forlengelsen av dette resonnementet ikke nødvendigvis bare et grep Hamsun bruker for å skape avstand mellom seg selv og H***, men kan like gjerne leses som nok et uttrykk for avstand til seg selv som forteller.

De biografiske omveiene er ikke interessante i seg selv, men de er et aspekt ved teksten som forfatteren Hamsun hefter på i og med spillet med navn og identitet. Det som står på spill, tror jeg, er Hamsuns bevissthet om seg selv som opphavsmann eller autor for teksten som ytring, og om de mange og komplekse dialogiske relasjonene som oppstår så snart han ikke uttaler seg enstemt i en monologisk genre. Han forrykker de konvensjonelle skrankene mellom ramme og det innrammede i fortellingens form ved å innby til forveksling av H*** og Hamsun – både på grunn av navnelikheten og den mulige selvbiografiske referensialiteten – samtidig som han har sitt på det tørre og kan insistere på at de to nettopp ikke er identiske.¹⁷ På den måten forstyrrer han også grensen mellom den

¹⁷Denne måten å dialogisere seg selv på er enda tydeligere i vandrerbøkene (*Under høststjernen*, 1906, *En vandrer spiller med sordin*, 1909 og *Den siste glæde*, 1912) hvor han gir jeg-fortelleren sitt eget opprinnelige navn, Knut Pedersen, og også her blander inn selvbiografiske elementer. Dette kan oppleves som et genreproblem for litteraturvitenskapen. Men på andre områder er vi tilbøyelige til å krysse grensene mellom fiksjon og virkelighet uten de minste betenkeligheter. Særlig tydelig kommer dette til uttrykk når man taler om at handlingen foregår på et sted og i en tidsperiode som hører hjemme i verden utenfor teksten. Vi har eksempelvis sett Brasks detektivarbeide med å tidfeste handlingen til "ultimo juli" fra kl. 2115 fram til kl. 0600 neste morgen. At handlingen foregår i København, er en selvfølgelighet. Men kommer man ikke dermed til å automatisk overføre tidrom-koordinater fra virkeligheten til teksten? Det kan i det minste fortone seg som store inkonsistenser innenfor et vitenskapsparadigme som insisterer på å holde virkeligheten utenfor betraktning. Spørsmålet er kanskje om vi kan

representerte verden og verden utenfor teksten, mellom tekst og virkelighet. Dette betyr ikke at grensen forsvinner. Jeg vil si at det gir mening å hevde at Hamsun etablerer dialogiske relasjoner mellom de to verdenene. Vi har sett at det i "Livets røst" er grunnlag for å si at autoren Hamsun observerer seg selv som forteller, og vi har beskrevet dette forholdet som en selvfordobling og en dialogisering av seg selv. I forlengelsen av dette blir det interessant at de to instansene strengt tatt hører hjemme i hver sin verden med hver sine respektive tid-rom-koordinater, hver sine kronotoper; fortelleren i teksten, autoren i den utenomtekstlige verden.¹⁸ Som representant for den virkelige verden kan vi si at autoren invaderer det (mer eller mindre) fiktive handlingsrommet, samtidig som han blir tekstens ansikt utad mot den utenfortekstlige verden.

Den autorbevisstheten som kommer til uttrykk i "Livets røst" og på mange måter i store deler av forfatterskapet, henger nøye sammen med den kreative prosessen, med hvordan Hamsun dikterfantasi fungerer, om man vil. Det selvbiografiske nærværet er ikke av betydning i referensiell forstand, men det er på den ene siden en synliggjøring av den kreative prosessen til Hamsun, på den andre siden et hjelpemiddel i denne prosessen, dels som et innholdselement, dels i form av en selvpålagt begrensning som etablerer og holder avstand til personene; et hjelpemiddel til å situere seg selv som utenforstående, eller mer presist som sosialt (eller diskursivt) situert i de fiksjonene han selv har skapt. Diktningen bygger således "reelt" på autorens *observasjon* og *spekulasjon*. I "Livets røst" framstår autoren som en annen for seg selv idet han forteller, og som forteller – dvs. som forfatteren H*** – har han kun sine egne observasjoner og tanker å falle tilbake på når han forsøker å spekulere seg fram til et svar på det gåtefulle han har opplevd. Denne dikteriske metoden blir tydeligere når forteller og/eller autor forholder seg observerende til et større persongalleri – i tredjepersonsform som i jeg-form. Men også i "Livets røst" og andre korttekster hvor fortelleren fokuserer på

snakke om fortellende tekster uten å relatere dem til tid og sted i vår egen virkelighet. Her finnes det uendelig mange relasjoner, noe ikke minst science-fictionfortellinger viser oss.

¹⁸Med Bakhtin vil jeg mene at det er ingen grunn til å insistere på at førstefortelleren, han som uttaler ordene "Forfatteren H*** fortæller", er en annen enn Hamsun selv.

èn eiendommelig sjel, ser vi at den sosialt situerte fortelleren tas i bruk.

Fortellerens spekulasjon er én ideologisk posisjon i diskursen, og markeringen av at det nettopp er spekulasjon og ikke allvitenskap, medfører at personene (først og fremst Ellen) ikke kan formes til ferdige og gjennomskuede personer – eller finaliseres, som Bakhtin sier det. Forfatteren H*** mister det essensielle overskuddet han kunne hatt som monologisk forfatter ved at han – som forfatter – inngår som èn stemme blant flere potensielle i en annens diskurs. Hamsuns spill med egen identitet – eller kanskje heller: med eget personlig nærvær i diskursen – kan på denne måten indikere at den kreative prosessen er en viktig del av Hamsuns poetikk (eller prosaikk).¹⁹

Man kunne kanskje spørre seg om ikke denne dikteriske spekulasjonen i dialog med andre ideologiske horisonter overgår den pikante historien i viktighet? Novellen er "en underholdende historie fra nattelivet", men i liten grad en (monologisk) formidling av et menneskesyn (jf. Aarseth). Det er heller tale om at novellen eksplisitt presenterer èn forståelse av en hendelsesrekke, men samtidig inviterer til og setter i gang dialog ved å kontekstualisere – og, kunne vi si, representere og reaksentuere – presentasjonen av hendelsene. Dialogen mellom ideologiske posisjoner, mellom ulike kulturelt bestemte forståelseshorisonter er påbegynt i den minimale rammefortellingen og med adresseringen av publikum. Denne dialogen er ikke primært ideologisk innhold, men snarere holdninger spilt ut mot hverandre, som et kulturelt møte med åpen utgang og mange innganger.

Disse holdningene befinner seg dels eksplisitt i teksten, dels som implisitte bilder av holdninger utenfor teksten, i virkeligheten representert ved det borgerlige markedet for litteratur. Tekstens verden med sine kronotopiske vilkår for meningsdannelse vender seg på denne måten utover mot virkelighetens verden med sine tilsvarende koordinater. Disse kronotopene, som ikke kan blandes sammen, inngår i dialogiske relasjoner med autoren som møteplass.

¹⁹Dette er ikke mer subtilt enn at de fleste vil ha opplevd å skrive brev, hvor man skriver om at man her og nå sitter og skriver – eller ikke klarer å skrive, for den saks skyld. Resultatet kan bli flaut, eller selvfokuseringen kan virke produktivt og avstedkomme gullkorn. På *gjengrodde stier* (1949) kan nesten i sin helhet karakteriseres som en beskrivelse av denne prosessen.

"Min Ven, Forfatteren H***" – eller bare "Forfatteren H***" i den innledende rammen, etablerer og markerer avstand mellom Hamsun og H***, men indikerer samtidig muligheten for en sammenheng.²⁰ De to instansene som inngår i dialog med hverandre i "Livets røst" hører hjemme i hver sin verden, i henholdsvis tekst og virkelighet, men er begge en del av autoren. På denne måten synliggjør Hamsun på finurlig vis følelsen av ikke-identitet mellom seg selv og seg selv som forteller, samtidig som han insisterer implisitt på sammenheng og nært slektskap.

"Livets røst" i *Simplicimus* og *Basta* var en provokasjon av borgerlige dyder, det er det liten grunn til å tvile på at Hamsun var klar over når han skrev den. Langs omstendelige omveier har vi sett at om vi vektlegger betydningspotensialet i rammefortellingen, er responsen fra det provoserte – men kanskje samtidig lidderlig fascinerte? – borgerskapet foregripet og til dels svart på her. Denne orienteringen mot publikum korresponderer på mange måter med den nesten banalt-mystiske tilsløringen av eget navn, "H***", og indikerer at dialog i den virkelige verden er en viktig del av de intensjonene som kommer til uttrykk i den representerte verden. Rammen er grensesnittet mellom de to verdenene; samtidig som den er en *åpning* for kopling til Hamsun som person er den en *beskyttelse* mot denne koplingen. Den er finurlig komponert, og har drevet meg til påstander som mange kanskje vil oppfatte som spekulative: At den eksplisitte rammesituasjonen, "H*** forteller", er innrammet av en implisitt ramme der teksten i sin helhet *leses opp* på en måte som røper holdninger til historien i seg selv, og ikke minst til det markedet den er skrevet for. Denne forstyrrelsen av forholdet mellom ramme og innrammet faller ikke på plass i en hierarkisk orden. Resultatet blir noe som kan minne om fikserbilder, hvor man eksempelvis ser to ansikter eller en lysestake – men aldri begge samtidig. Eller Eschers optiske bedrag med trapper som stadig går oppover, men alltid vender tilbake til utgangspunktet. Spørsmålet blir da om bedraget hører til teksten eller analysen ...

²⁰Jf. Borges' korte novelle "Borges og jeg", som spinner nettopp omkring denne spenningen mellom avstand og sammenheng (Borges 1979).

Litteratur:

- Mikhail Bakhtin 1984:
Problems of Dostoevsky's Poetics, redigert og oversatt av Caryl Emerson med introduksjon av Wayne C. Booth, Manchester University Press, Manchester.
- Mikhail Bakhtin 1995 [1990]:
"Author and Hero in Aesthetic Activity", i *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, redigert av Michael Holquist og Vadim Liapunov, oversatt av Liapunov, 2. paperbackopplag, University of Texas Press, Austin.
- Mikhail Bakhtin 1996 [1981]:
"Forms of Time and Chronotope in the Novel", *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, redigert av Michael Holquist, oversatt av Holquist og Caryl Emerson, 10. paperbackopplag, University of Texas Press, Austin.
- Jorge Luis Borges 1979:
"Borges og jeg", fra novelleutvalget *Borges – fra A til Z* [1. gang utgitt i El Hacedor, 1960], oversatt til norsk av Kjell Risvik, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Peter Brask 1989:
"Om Hamsuns novelle 'Livets røst'", *NLÅ*.
- Knut Hamsun 1992 [1954]:
Samlede verker, 8. utgave, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Gary Saul Morson og Caryl Emerson 1990:
Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics, Stanford University Press, Stanford, California.
- Per Mæling 1993:
"Møter. Intertekstuelle sammenstøt. Lesning av Knut Hamsuns novelle 'Livets røst'", *Edda* 2/93.
- Harald S.Næss 1995 (red.):
Knut Hamsuns brev 1896–1907, bind 2 av 6, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Atle Skaftun 1996:
"En erkeskjelm forteller. Lesning av en Hamsun-novelle", Anders M. Andersen (red.): *Nordisk filologi. Helsing til Egil Sundland på syttiårsdagen 14. februar 1996*, Høgskolen i Stavanger, Stavanger.
- Aage Welblund 1951:
Omkring den litterære cafe, Branner og Korch, København.
- Asbjørn Aarseth 1979:
Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori, Universitetsforlaget, Bergen, Oslo, Tromsø.
- Petter Aaslestad 1995:
"Knut Hamsuns noveller", i Nils Magne Knutsen 1995 (red.): *Hamsun i Tromsø. 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*, Hamsun-selskapet, Tromsø.