

VEIEN TIL LIVETS TRE KRONOTOPISK ANALYSE AV HAMSUNS NOVELLE "ET SPØKELSE"

Rolf Gaasland

Innledende bemerkninger

Mikhail Bakhtins teoretiske forfatterskap er rikt på produktive metaforer, men ikke alle er like lette å anvende i tekstanalyse. Kronotop-metaforen er kanskje ikke den mest kjente, men den er tilgjengelig lettere å anvende i tekstanalyse enn for eksempel polyfoni-metaforen. "Kronotop" er sammensatt av "kronos" og "topos", og betyr direkte oversatt "tid-sted". Metaforen stammer fra matematikken og biologien. Bakhtin henviser til relativitetsteoriens "tidrommet" og den russiske biologen A.A. Ukhtomskijs forelesninger, sommeren 1925, om den biologiske kronotopen. Henvisninger går også til Kants transcendentale estetikk, der tid og rom betraktes som anskuelseskategorier. Den Bakhtin-teksten som mest utførlig og eksplisitt handler om kronotopi, er essayet "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel".¹

Kronotop-metaforen er rik på muligheter, men i denne artikkelen² er jeg mest opptatt av kronotop-metaforens eksistensielle relevans. Jeg oppfatter min anvendelse av kronotop-metaforen som lojal mot Bakhtins forestillinger om kronotopi, selv om jeg bare innledningsvis vil være opptatt av det genremessige aspektet. Det er nettopp som genrekriterium, det vil si, kriterium for å skille mellom ulike romantyper, Bakhtin anvender kronotopbegrepet i det viktige essayet "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel".

Jeg vil nærmere bestemt gå ut fra, som Bakhtin, at tid og rom er kategorier som bidrar til å definere plotet, og dermed også i høy grad de ulike karakterene, i fortellende tekster. I analysen av Knut Hamsuns novelle "Et spøkelse" forsøker jeg å vise hvordan møtet

¹ Trykket i Bakhtin: *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin and London, 1981.

² Denne artikkelen har tidligere vært publisert, i en litt annen versjon, i *Norsk læreren* nr. 1, 2000.

mellom to karakterer også er et møte mellom to kronotoper og dessuten innebærer en utveksling av kronotoper. Kronotop-metaforen hjelper oss til å se, og formulere, den overgangen mellom eksistensformer som tematiseres i "Et spøkelse", og som jeg mener har sitt arketypiske forelegg i arkaiske initiasjonsritualer.

"Et spøkelse"

"Et spøkelse" ble første gang publisert i *Norsk Familie-Journal* 2, Kristiania 1898, og senere i samlingen "Kratskog" fra 1903. Novellen har selvbiografiske trekk. Det er kjent at den unge Hamsun bodde og arbeidet (og ble mishandlet) en periode hos sin onkel Hans Olsen, og at onkelens gård lå ved preste- og kirkegården. Det kan dermed være fristende å lese novellen psykobiografisk – som et uttrykk for Hamsuns kastraksjons- og dødsangst. Etter mitt syn gir en slik lesning både et ufullstendig og kanskje uriktig bilde av novellens tematikk. Psykologisk sett tror jeg det er riktigere å lese novellen som et uttrykk for en form for voldsprojeksjon: Den rødskjeggete budbringeren fra dødens land fremstår som den tyranniske onkelens representant i guttens fantasi. Den straff onkelen effektuerer i virkeligheten, påførerer gutten seg selv i fantasien – som en straff for sitt forbudte kunstneriske begjær: "Jeg vilde bruke den [tanden] til noget, file den om til en eller anden figur og fælde den ind i en av de mange underlige ting som jeg spikket av træ". Novellen er likevel mer enn en eventyragtige skildring av voldsprojeksjon. Den er, som jeg skal argumentere for i det følgende, også, og mer fundamentalt, en dramatisering av menneskets forhold til Evigheten og Døden.

Komposisjonen

Komposisjonen i "En spøkeshistorie" har tre hovedfaser. Etter en innledende tilstandsbeskrivelse følger de tre fasene som jeg vil kalle henholdsvis *hybris*, *nemesis* og *frelse*. *Hybris*-fasen kjennetegnes ved at hovedpersonen, gutten, stikker til seg en tann han finner på kirkegården. Graveren har lært gutten at han skal putte menneskerester tilbake i jorden når han finner dem, men akkurat i dette tilfellet synder gutten mot graverens formaninger. Det kan innvendes at denne tilsynelatende uskyldige handlingen ikke kvalifiserer for en såpass alvorlig betegnelse som *hybris*. Betegnelsen ble jo i sin tid benyttet om handlinger eller ytringer som gikk ut over det som er tillatt for menneskene. Jeg skal likevel holde fast ved

betegnelsen *hybris*, og om litt argumentere for at guttens "tyveri" har symbolverdier som gjør at det faktisk fortjener denne betegnelsen.

I den greske verdenen ble *hybris* alltid etterfulgt av *nemesis*. Det skjer også i "En spøkelseshistorie". Gutten stjeler en tann, og konfronteres straks med konsekvensene av sin handling idet eieren dukker opp fra graven i form av en rødskjegget mann. Etter en rekke skremmende konfrontasjoner mellom gutten og gjenferdet, forsvinner gjenferdet til slutt. Gutten er blitt *frelst* fra sin grusomme skjebne – kanskje fordi noen har puttet tannen tilbake i jorden eller kanskje fordi tiden har malt tannen til støv.

Denne nokså enkle komposisjonen har en rekke arketyperiske trekk. Dens eldste rituelle forelegg er kanskje arkaiske regenerasjonsriter, nærmere bestemt pubertetsinitiasjoner. Tre faser er ifølge Mircea Eliade og Arnold van Gennep typisk for disse initiasjonsritene: En separasjonsfase, en liminalfase med prøvelser (som inkluderer symbolsk død/lemlestelse) og en symbolsk gjenfødselsfase. Genneps betegnelser er: "a rite of separation, a rite of transition, and a rite of incorporation". I tillegg kommer at initianden vanligvis veiledes av en initiasjonsmester – en instans (ofte i dyreskikkelse) som representerer en guddommelig/mytisk ane. Initiasjonsmesterens funksjon er pr. definisjon paradoksal fordi den både er en hjelper- og motstanderfunksjonen. Initiasjonsmesteren er den figuren som skremmer og detroniserer for siden å kunne hjelpe og intronisere, som er motstander for deretter å kunne være hjelper.

"Et spøkelse" har en grunnstruktur som minner om det arkaiske initiasjonsritualet. Novellens hovedperson befinner seg faktisk i konfirmasjonsalderen – det vil si nøyaktig i overgangen mellom gutt og voksen – og han er adskilt både fra foreldrene og fra sin onkel idet initiasjonen starter. Idet novellen ender, er gutten reelt sett konfirmert, og har flyttet tilbake til sine foreldre. Symbolsk sett er han også konfirmert, og den hendelsen som først og fremst konfirmerte ham, i betydningen gjorde ham voksen, var hans møte med "det rødskjæggete bud fra dødens land". De prøvelsene han gjennomgår har, ifølge ham selv, ikke bare satt skrekk i ham, men også "gjenfødt" ham som mann – en som "kan bite tænderne sammen og gjøre [sig] hård". "Det rødskjæggete bud fra dødens land" har fungert som initiasjonsmester. Han, en hårete og dyrelignende skikkelse, har overvåket og veiledet initiandens prøvelser. Utseendemessig ligner initiasjonsmesteren i denne novellen på initiasjonsmesteren i

"Eventyret om Jernhans" – begge fremstår som vitale rødskjeggete villmenn.

Kronotopi

I det følgende skal jeg utdype denne tolkningen av "Et spøkelse" gjennom en fokusering på det vi med Mikhail Bakhtin kan kalle novellens kronotopiske relasjoner. Å fokusere på kronotopiske relasjoner innebærer kort fortalt å dvele ved den rollen temporalitet og lokalitet fungerer på innenfor novellens handlingsforløp. Mitt argument er at "Et spøkelse" tematiserer kronotopi, med vekt på temporalitet, som grunnleggende eksistens kategorier. Opptakten til denne tematikken fins allerede på novellens første side:

Oppe på en bakke lå kirken og kirkegården. Kirken var en gammel korskirke av træ og kirkegården var uten plantninger og alltid uten blomster på gravene; men like ved stemmuren pleiet å vokse de frodigste bringebær, en stor og saftig frukt som stod og suget næring fra de dødes fete muld. Jeg kjendte hver grav og hver indskrift og jeg oplevet at kors som sattes op som nye eftersom tiden lidde begyndte å hælde og tilsist en stormnat styrtet om. (s. 113)

To forbundne, og motsatte, former for temporalitet er vevd sammen i bildet av bringebærbuskene på kirkegården. Den formen for temporalitet som styrer naturprosessene kan vi kalle regenererende og syklisk. Naturprosesser ender ikke i død, men i nytt liv. "Nature does not know extinction; all it knows is transformation", skal fysikeren Werner von Braun en gang ha uttalt. Den regenererende tiden rommer, men står også i motsetning til, den irreversible biografiske tiden. Det vil si, samtidig som livet selv alltid fornyer seg, går enkeltmennesket og dets frembringelser uvegerlig mot død og oppløsning: "...kors som sattes op som nye eftersom tiden lidde begyndte å hælde og tilsist en stormnat styrtet om". Hamsun er i flere av sine tekster opptatt av forholdet mellom naturens sykliske, regenererende orden og enkeltindividets irreversible drift mot død og undergang.

I "Et spøkelse" er dette temaet gitt en litt original og eventyraktige utforming. En nærmere analyse av hybris-fasen – tyveriet av tannen – viser at hovedpersonens prosjekt faktisk går ut

på å bryte naturens sykliske orden. Han henter tannen ut av kretslopet, og innsetter seg selv i rollen som regenererende kraft – den kraften som kan skape nytt liv av død:

Men en dag fandt jeg på kirkegården en tand. Det var en fortand, skinnende hvit og sterk. Uten å gjøre mig nærmere rede for det stak jeg tanden til mig. Jeg vilde bruke den til noget, file den om til en eller anden figur og fælde den ind i en av de mange underlige ting som jeg spikket av træ. Jeg tok tanden med hjem. (s. 114)

Der er særlig to forhold å legge merke til i dette sitatet. Det ene har å gjøre med tannens symbolverdi. Det er velkjent at tenner i vår kulturkrets symboliserer kraft og potens. Kong Kadmos sådde dragetenner og høstet væpnede menn – de første thebanerne. Den tannen gutten finner på kirkegården har en slik symbolverdi, noe som understrekes av at tannen beskrives som hvit og sterk. Det å "stjele" en tann kan dermed leses som et tyveri av kraft og potens – en form for kastraksjon, med andre ord. Noen berøves sin kraft og potens, og "noen" er i dette tilfellet Døden selv, som like etter manifesterer seg som en rødhåret og rødskjegget mann. Forsøket på å berøve Døden kraft og potens må leses som et forsøk på å erobre evig liv. Lest på denne måten er det ikke lenger tvil om at guttens tyveri av tannen kvalifiserer for betegnelsen hybris. Han kan med rette sies å gå ut over det som er tillatt for menneskene.

Situasjonen kan minne om den Adam og Eva befinner seg i like etter syndefallet. En vesentlig konsekvens av syndefallet er nettopp at mennesket – Adam og Eva – transporteres fra én kronotop til en annen: Fra evighetens bekvemme hage til timelighetens smertefulle arbeidsplass. Veien til livstreet, øst for hagen, er blokkert av kjeruber og et flammende sverd. Det er langs denne veien hovedpersonen i "Et spøkelse" begir seg idet han stikker tannen til seg. Også han befinner seg i timelighetens smertefulle arbeidsplass ("en hård tid for mig, meget arbeide, megen bank"), og han befinner seg rent tidsmessig på terskelen til dødens årstid og døgnfase – henholdsvis høsten og kvelden: "Det var høst og tidlig mørkt". Det stedet han ofte oppholder seg på, er Dødens sted – kirkegården. På Dødens terskel søker gutten transcendens.

Det andre bemerkelsesverdige ved tyveriet av tannen, er motivet. Først fremstår tyveriet som umotivert: "Uten å gjøre meg nærmere rede for det stak jeg tanden til mig." Like etter heter det: "Jeg vilde bruke den til noget, file den om til en eller anden figur og fælde den ind i en av de mange underlige ting som jeg spikket av træ." Guttens hybris er, som allerede nevnt, Kunstnerens hybris. Gjennom Kunsten skal den individuelle død, og dermed naturens sykliske orden, overskrides. Kunsten innsettes i rollen som regenererende kraft – det er gjennom Kunsten gutten søker transcendens.

Dersom hybris-fasen tolkes på denne måten, som et forsøk på å fravriste Døden sin makt, får det konsekvenser for lesningen av nemesis-fasen. Det viktigste i nemesis-fasen blir således ikke trusselen om død fra et hevngjerrig gjenferd, selv om denne trusselen også eksisterer, men snarere trusselen om evig liv.

Et nærmere blikk på nemesis-fasen viser at den inneholder to trusselbilder som avløser hverandre. I den sekvensen som følger umiddelbart etter tyveriet av tannen, og som strekker seg helt til hovedpersonen beslutter seg til å "bite [...] tænderne sammen" og levere tannen tilbake, er det trusselen om evig liv som er mest påtrengende. Flere ting tyder på det. For det første kan vi legge merke til at gutten ikke føler redsel før Døden fremstår som kastrert – det vil si, ikke før den rødskjeggete ler og viser hullet etter den manglende tannen. For det andre lar det seg fastslå at gutten i minuttene etter konfrontasjonen med den rødskjeggete selv føler seg hensatt til en annen tidshorison: "En evighet går" (s. 116). For det tredje er det tydelig at konfrontasjonen med den rødskjeggete – den kastrerte Død – i en viss forstand bidrar til å plassere gutten på siden av det timelige. Gutten befinner seg fremdeles i det timelige, men som hypersensitiv observatør. Utsikten til evigheten gjør at oppmerksomheten overfor det timelige – klokken som tikker på veggen – skjerpes:

Jeg var ikke sanseløs, jeg mærket alt omkring mig; ilden lyste temmelig klart ut av ovnens trækhul og kastet et lite skin helt bort på den andre væg hvor det stod en trappe. Jeg hørte også fra kammerset indenfor at en klokke tikket på væggen. Så klart så jeg altsammen at jeg endog mærket mig hvorledes den sydvest som manden utenfor vinduet hadde på var av en

sort, slitt farve i pullen, men at den hadde grønmalet bræm.
(s. 115)

Årsaken til at gutten likevel velger bort Evigheten, ligger også her. Under innflytelse fra Evighetens kronotop blir han redusert til en passiv, lammet tilskuer til livet: "kunde ikke røre mig". Den som ikke kan dø, den som ikke inngår i naturens regenererende syklus, kan heller ikke delta i livet. I forlengelsen av denne tolkningen ligger også en metafiksjonell kommentar. Den hypersensitive observatør er jo nettopp Kunstneren og kunsten. Kunsten kan observere livet i alle dets detaljer, men aldri selv være liv. Det er kunstens tragiske dilemma.

Evighetens trussel avløses av Dødens trussel. Gutten bestemmer seg for å levere tannen tilbake – han vil reversere den prosessen han har satt i gang. Han vil returnere fra Evigheten til Timeligheten. For å kunne gjenfødres som dødelig, må han bestå en prøve. Han må oppsøke Dødens territorium for å levere tannen tilbake. Guttens nattlige ferd til kirkegården er, slik jeg ser det, en symbolsk nedstigning til dødsriket. Den angsten gutten føler, er angsten for *øyeblikkelig* død idet Døden gjenvinner sin potens. Angsten fører til at gutten unnlater å stikke tannen tilbake i jorden, men han etterlater den likevel på kirkegården idet han forlater. Han har unnsuppet den umiddelbare død, men er gjenfødd som dødelig. Selve fødselen er markert på følgende vis:

Jeg tok med skjælvende hånd den hvite tand ut av lommeørklædet og kastet den av all magt indover kirkegården. I dette øieblik svinget jærnfloien rundt på kirketårnet og dens skjærende skrik jog mig gjennom marv og ben. Jeg for ut av porten, nedover bakken og hjem. Da jeg kom ind i kjøkkenet sa man at mit ansigt var hvitt som sne... (s. 117)

Ifølge religionshistorikeren Mircea Eliade er det først og fremst broen og den smale port som benyttes til å markere farlige overganger fra en værensform til en annen. I dette tilfellet er det altså porten, og gjenfødselen akkompagneres av "jærnfloiens" skjærende skrik. Gutten er gjenfødd med Dødens merke: "mit ansigt var hvitt som sne".

Novellen åpner og slutter med det dagligdagse, harde liv. Mot slutten har gutten lært seg å mestre Timelighetens smertefulle

arbeidsplass. Han kan leve med dødelighet som temporal horisont. Han har inkorporert bevisstheten om sin egen dødelighet i livet sitt. Det har han gjort i løpet av det vi må kunne kalle et kosmisk og ikke så rent lite karnevalistisk idédrama, der guttens forestillinger om liv og død er blitt testet ut i en underlig kronotopisk utveksling. Den rødskjeggete og gutten har så å si tatt opp i seg hverandres eksistensformer, byttet kronotopiske briller for en kort periode: Døden, som i utgangspunktet er evig, må finne seg i å gå rundt på på jorden som en dødelig – en kraftløs rødskjegget mann. Gutten, på sin side, erfarer evigheten i et glimt. Like etter bringes alt i orden igjen. Døden får sin tann tilbake, frelses fra sin profane eksistens som menneske og gjeninnsettes som evigvarende prinsipp. Gutten gir avkall på sitt evighetsperspektiv, og gjenfødtes til en profan eksistens som menneske i en "hård tid". Det er karnevalistisk, men det fortøner seg som et kynisk karneval berøvet sin regenererende funksjon. Det er et privatisert, svart karneval der narrekongen detroniseres uten etterfølgende intronisering. Den eneste form for forsoning som ligger i det, er at den individuelle død inngår i selve livets evige syklus. Individet skal dø, men livet lever.

"Et spøkelse" føyer seg i så måte inn i det Bakhtin omtaler som en post-romantisk karnevalstradisjon i litteraturen, men minner faktisk også om Lukianos' komiske dialoger fra 2. århundre etter Kristus, tekster som kanskje er det nærmeste vi kommer de opprinnelige menippéiske satirene. Karakteristisk for mange av Lukianos' satirer er at menneskeperspektivet testes ut mot evighetsperspektivet, for eksempel ved at idébærerne oppsøker både Hades og Olympen. Også normen i Lukianos' satirer kan minne om normen i "Et spøkelse". Lukianos er kjent som den illusjonsløse kritikeren av alle samtidens forsøk på å rasjonalisere seg bort fra dagliglivets materielle betingelser – herunder døden. Et typisk eksempel på en lukiansk satire er dialogen *Charon, or the Inspector*. Dødens fergemann, Charon, er, som det rødskjeggete sendebud, på visitt hos menneskene, og ler ved synet av deres ulike bestrebelsler for å oppnå ære og rikdom: "How silly are the ways of unhappy mankind, with their kings, golden ingots, funeral rites and battles – but never a thought of Charon!"³

³ Sitert fra *Lucian In Eight Volumes*, bind II, s. 447.

Konklusjon

"Et spøkelse" har en grunnstruktur som ligner på den som arkaiske initiasjonsritualer har, men innholdsmessig skiller de seg fra hverandre på ett vesentlig punkt. Initianden i arkaiske initiasjonsritualer erfarer nemlig en åndelig gjenfødsel:

Fra én religion til en anden, fra én gnosis eller visdomslære til en anden bliver det gamle tema om den anden fødsel beriget med nye værdier, som undertiden forandrer oplevelsens indhold fuldstændigt. Der bliver dog stadig et fælles element, en uforanderlig størrelse tilbage, som kan defineres på følgende måde: *den, som vil opnå adgang til det åndelige liv, må afdø fra den profane værensart og fødes påny.*⁴

Initiasjonen i "Et spøkelse" avviker fra dette mønsteret. Gutten forlater ikke sin "profane værensart", han gjenfødes til den. "Et spøkelse" er kanskje, fra et psykobiografisk perspektiv, fortellingen om den unge Knut Hamsun som, etter mønster fra sin sadistiske onkel, straffer seg selv for sitt begjær etter kunstnerisk transcendens. Novellen viser oss kanskje to dominerende impulser i Hamsuns liv – på den ene siden trangen til å være større enn livet selv, og på den andre siden trangen til anger og selvtukt. Fra et mytisk perspektiv er "Et spøkelse" fortellingen om det desillusjonerte profane menneskets fødsel – mennesket som har gitt avkall på Kunstens potensiale for transcendens, og som, stilt overfor det Nietzsche kalte "tilværelsens smerte og selvmotsigelse", bare kan "bite tænderne sammen og gjøre [sig] hård". Novellen er imidlertid ikke uten en form for metafysisk trøst. Som i diktet "Gravsted" overtrumfes den individuelle død av selve livets evige regenerasjon.

⁴ Mircea Eliade: *Helligt og profant*, Det lille forlag, Frederiksberg, 1993, s. 139.

