

HAMSUNS "LIVETS RØST" MANNSFANTASI ELLER MENIPPEISK SATIRE?

Jostein Børtnes

Første gang jeg leste Hamsuns "Livets Røst" var i forbindelse med Atle Kittangs bruk av novellen i sin artikkel, "Problemstilling og metode i den strukturelle litteraturanalysen."¹ Kittang bruker den som demonstrasjonstekst i analysen av narratologiske handlingsstrukturer. I følge ham selv, valgte Kittang denne teksten både fordi han ville vise at den er mer narratologisk orientert enn hva en umiddelbart kan få inntrykk av, og fordi han ville skape et alternativ til den gjengse, *psykologiske* lesningen av Hamsun. Men først og fremst, sier Kittang, er hans bruk av "Livets Røst" diktert av praktiske hensyn: teksten har "små dimensjonar, og ein enkel og oversikteleg intrige."²

Det jeg fremdeles husker fra mitt første møte med "Livets Røst," er gjenkjennelsesgleden. Uten å være klar over det, kjente jeg jo allerede historien om forfatteren H*** og den unge enken som han følger hjem og har sex med mens ektemannens lik befinner seg i sideværelset. Hva var dette, om ikke "Enken fra Efesos," i ny utgave? Riktignok er både kontekst og persongalleri forskjellig, men likheten med den innskutte novellen i Petronius' *Satyrikon* er likevel til å ta og føle på.

Som mange vil huske, handler "Enken fra Efesos" om en gift kvinne i Efesos som var så berømt for sin ærbarhet at kvinnene fra nabobyene kom for å beskue henne. Da hennes avdøde mann skulle begraves, nøyde hun seg ikke med å følge med utslått hår og slå seg på sitt blottede bryst i hopens påsyn, men fulgte den døde inn i det underjordiske gravkammeret, ledsaget av en trofast tjenestekvinne. Der satt hun i fem dager uten å smake hverken vått eller tørt, og hele byen snakket om henne som et mønster på kyskhets og trofast kjærlighet. I mellomtiden hadde byens stattholder gitt ordre om å

¹ Atle Kittang, "Problemstilling og metode i den strukturelle litteraturanalysen," *Strukturalisme og semiologi*, red. Kjell S. Johannesen & Arild Utaker, Bergen 1984, 20-42.

² Kittang 1984, 34.

korsfeste noen forbrytere i nærheten av graven, og neste natt fikk den unge soldaten som skulle vokte likene se lyset fra gravkammeret og hørte enkens klagesukk. Drevet av nysgjerrighet gikk han ned i krypten og fikk øye på den smukke kvinnen og den døde mannen. Da forstod han situasjonen, bragte middagsmaten sin ned til enken, og rådet henne til å spise. "For," sa han, "vi skal jo alle dø, og graven er vårt felles hjem." Til å begynne med kom han ingen vei, men etter en stund klarte han med tjenestekvinnens hjelp å overtale den sørgende. Og da soldaten etter måltidet angrep hennes dyd, oppgav enken sin avholdenhet også på dette punkt. De feiret ikke bare sin bryllupsnatt sammen, men også den neste og den neste igjen.

Hva som videre skjedde, er ikke så viktig i vår sammenheng, bortsett fra den misogyne moralen Eumolpus, Petronius' forteller, trekker av historien: "Ingen kvinne er god av naturen, og gjør hun tilfeldigvis noe godt, så forvandles det gode på en eller annen måte til noe ondt."³

Senere oppdaget jeg at Peter Brask også hadde assosiert "Livets Røst" med "Enken fra Efesos." I hans analyse av Hamsuns novelle heter det innledningsvis om dens motiv:

Allerede Eumolpus, gammel poet og svindler i *Satyricon*, fortalte i et muntert lag til søs om den dydigste frue i Efesos, som nær hadde sultet seg ihjel av sorg ved sin manns lig."⁴

Brask anser den latinske novellen for å være "en krostuehistorie, med sex og saft," fortalt, som Eumolpus selv sier, "for at munterheten ikke skal forstumme uten historier." For en moderne Hamsun-forsker som Brask blir *Satyricon*-novellens "smægtende enke" en "mandsfantasi" som ikke bare lar seg sammenstille med "Livets Røst," men som finner sine paralleller i Baudelaires misogyne uttalelser. Brask siterer to:

La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.

Elle et en rut et elle veut être foutue. (Kvinnen er sulten og hun vil spise. Tørst, og hun vil drikke. Hun er kåt og vil knulles.)

Og:

³ "Historien om den ephesiske matrone," finnes på dansk i: Petronius, *Satyricon*, overs. Knud Schwanenflügel, Kbh.: Hermanns forlag, 1945, 125-128.

⁴ Peter Brask, "Om Hamsuns novelle 'Livets Røst,'" *Norsk litterær årbok*, 1989, 155-186.

Le beau mérite!

La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable. (Hvor fortjenestfullt! Kvinnen er *naturlig*, det vil si avskyelig.)

En annen parallell finner Brask i en passasje fra Henry Millers *Tropic of Capricorn*:: "nothing like tackling a woman, when she is in sorrow..." (intet som å gå løs på en kvinne når hun er i sorg)⁵

Brasks misogyne parallelliseringer blir avgjørende for hans lesning av "Livets Røst." For ham er fortellingen forfatteren H***s måte å gjenvinne makten over kvinnen på, når han oppdager at det ikke er han som har forført henne, men hun som har forført ham. Dette skjer i det øyeblikk hun etter nattens samleie åpner døren til sideværelset og han oppdager ektemannens lik i kisten: "Hans magre Knær står op som to rasende Næver som er knyttet under Lakenet."⁶ "Synet av ligets rasende afmagt springer *også* frem som et billede for, en afspejling af H***s egen situation," ifølge Brask.⁷

Brasks innordning av Eumolpus historie om enken fra Efesos i rekken av misogyne sitater lar seg begrunne i den rammefortelling Petronius har konstruert omkring novellen. Som vi allerede har sett ville Eumolpus ikke bare underholde, han ville også avsløre kvinnenaturen, nemlig "at ingen kvinne var så kysk at hun ikke ved elskov til en fremmed kunde opphisses til rasende lidenskap," som han innledningsvis formulerer sitt fortsett.

Den misogyne tolkningen av enken-fra-Efesos-motivet er tradisjonell. Gerlinde Huber, som har undersøkt dets forekomst i antikkens og middelalderens latinske fabel- og eksemplitteratur, konkluderer med at moralen i fablenes enkemotivvariasjoner gjennomgående går ut på en generell "advarsel mot kvinnen" (Warnung vor dem Weibe), og at samme tendensen gjør seg gjeldende

⁵ Brask 1989, 157.

⁶ "Livets Røst" siteres etter teksten i *Basta. Illustreret Ugeblad*, 1, 4, 29. april 1896, 26. *Basta* var den danske avleggeren av det tyske *Simplicissimus*. Begge var utgitt av Albert Langen, Bjørnsons svigersønn og Hamsuns tyske og franske utgiver. *Die Stimme des Lebens* ble trykt i *Simplicissimus* 25. april 1896. Den første norske utgaven kom i 1903, i Hamsuns novellesamling *Kratskog*. Hele historien om publiseringen av novellen og om hvordan man i Norge brukte novellen til å hindre at Hamsun fikk statsstipendium er gjort rede for i Brask 1989, 155.

⁷ Brask 1989, 180.

i eksempellitteraturen, hvor motivet brukes som illustrasjon på "kvinnelig lastefullhet" (Illustration weiblicher Lasterhaftigkeit."⁸

I det følgende vil jeg etterhvert forsøke å vise at denne tolkningen, hvor tradisjonell den enn måtte være, ikke med nødvendighet er forbundet med novellens sentrale motiv, hverken hos Petronius eller hos Hamsun, men at misogynien begge steder er sekundær, og tilhører novellens *setting*, i "Enken fra Efesos" såvel som i "Livets Røst," mens fortellingenes kjernemotiv representerer arkaiske forestillinger om liv og død som komplementære størrelser.

Men før vi går nærmere inn på disse forestillingene, må vi først ha klart for oss at det ikke er Eumolpus eller Petronius som har oppfunnet historien om matronen fra Efesos, til tross for den førstnevntes forsikringer om at det hele har foregått "i hans egen tid." Tomas Hägg sier i sitt standardverk om den greske roman at historien—som i følge Hägg "hører til en genre av raffinerte erotiske fortellinger bragt til perfektion i *Dekameronen*"—opprinnelig er gresk: den tilhører samme "milesiske" tradisjon som *Historien om eselet*, det greske forlegget for Apuleius' roman *Det gylåne esel*.⁹ I eselromanen finner vi faktisk en nær parallell til historien om enken: den unge Thelyphron hyres for å beskytte liket av en mann fra dødsåndene, mens den "utrøstelige" enken bedriver hor på den ennå varme ektesengen.¹⁰

Før vi begynner å se Hamsun-novellen i denne sammenhengen, skal vi nå gå tilbake til teksten, idet vi først retter oppmerksomheten mot de elementene som gjør den til en moderne fortelling, det vil si de elementene som gjør den forskjellig fra antikkens og middelalderens versjoner av motivet.

"Livets Røst" er komponert som en rammefortelling, en rammefortelling som riktignok er redusert til et minimum. I følge Kittang består den av åpningssetningen—"Forfatteren H*** fortæller"—og to passasjer hvor H***, jeg-fortelleren, avbryter sin fremstilling og apostroferer sitt "imaginære" publikum: "Godt! Igaar

⁸ Gerlinde Huber, *Das Motiv der "Witwe von Ephesus" in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters*, Tübingen: Günter Narr, 1990 (Mannheimer Beitrag zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 18), 114, 184.

⁹ Tomas Hägg, *The Novel in Antiquity*, London: Blackwell's, 1983, 171, 176ff.

¹⁰ Apuleius, *Det gylåne esel*, 2. bok, 21-30.

Aftes hændte det mig noget i denne Gade" og "Dette var igaar Aftes . . . Hvad der videre hændte? Giv Taal, der hændte mere!"¹¹

I tillegg til denne minimale rammefortellingen, som danner et eget nivå i forhold til selve fortellingen, er imidlertid "Livets Røst" også utstyrt med en annen "ramme," bestående av en "opptakt" og en "avrunding," for å sitere de termene Asbjørn Aarseth anvender i sin lesning av novellen. Denne "rammen" oppretter, i følge Aarseth:

en avstand i tid mellom handlingen i seg selv, som plasseres "igår aftes," "imorges" og som en tenkt fortsettelse "i overmorgen," og fortellertidspunktet, som innen rammen er nåtid: "Forfatteren H*** fortellær." Qua forteller har H*** alle begivenhetene bak seg—det som kan komme til å skje i overmorgen kan han ikke behandle som forteller, siden det ikke er del av den episke fabelen.¹²

Opptakten, det vil si hele det første avsnittet, med sitt "nu i Sommertiden," og "igaar Aftes hændte det mig noget," etablerer sammen med avrundingen, det som skjer etter at H*** har forlatt huset på gamle Kongevej, en *setting* for selve historien.

Også mellom historie og *setting* er det en nivåforskjell. Det ser vi av motsetningen mellom H***s opplevelse av liket i selve fortellingen og hans erindring om det neste morgen.

I historien H*** forteller skildres liket i presens, som i direkte knfrontasjon, idet narrasjonen viker plassen detaljert og anskuelig beskrivelse, det retorikken kaller en *ekfrasis*:

. . . . midt paa Gulvet paa et langt Bord ser jeg, at der ligger et Lig. Et Lig, lagt i Kisten, hvidklædt, med graat Skæg, Liget af en Mand. Hans magre Knæ staar op som to rasende Næver, der er knyttede under Lagnet, og hans Ansigt er meget gult og rædselsfuldt.

Det som er særlig slående i H***s "likskue", er den tre gangers gjentagelsen av ordet "Lig," hver gang i ulike kontekster. Først med aktivt presenspredikat, idet han zoomer seg inn mot det som fokus for beskrivelsen: "midt paa Gulvet paa et langt Bord ser jeg, at der ligger et Lig." Dernest i en passiv close-up versjon, hvor subjekt og predikat

¹¹ Kittang 1984, 37. I *Basta*-versjonen begynner novellen med "Min Ven, Forfatteren H*** fortæller:"

¹² Asbjørn Aarseth, *Episke strukturer*, Oslo: Universitetsforlaget, 1979, 187, 189.

er snudd om i forhold til den første beskrivelsen: i stedet for "ligger et Lig," "Et Lig, lagt i Kisten, hvidklædt, med graat Skæg," og så den tredje gjentagelsen hvor beskrivelsen stanser opp med en verballøs apposisjon: "Liget af en Mand."

Denne retoriske stigningen topper seg i H*** metaforisk-metonymiske skildring av ektemannens raseri: "Hans magre Knæ staar op som to rasende Næver, der er knyttede under Lakenet."

Ved å se den døde som et bilde på "rasende avmakt," for igjen å sitere Brasks formulering, forstår H*** døden både som noe ukjent og redselsfullt og som en avspeiling av sin egen avmechtige situasjon når han plutselig konfronteres med dødens ansikt.

Neste morgen, derimot, i H***s erindring om konfrontasjonen med den døde, er hans fremstilling annerledes: "Og Liget? Hvor det knyttet Næverne, og hvor det hang med Mundvigerne . . ."

Også her beskrives liket. Men ikke lenger i presens. Synsvinkelen er tilbakeskuende, og minnet om den døde er overstyrt av H***s forestilling om ektemannen som et levende vesen. H*** ser med andre ord den levende ektemannen han aldri har sett i trekkene til det lik han kjenner. I hans fantasi fremstår skikkelsen som både død og levende på en og samme tid.

Samtidig opplever ikke lenger H*** liket som "rædselsfuldt," men ser en "hæslig Komik" i dets groteske grimaser.

Hva er skjedd i mellomtiden? Ikke noe annet enn at H*** ikke lenger befinner seg under samme tak som den døde, men utenfor porten til den dødes leilighet på gamle Kongevej.

Kontrasten mellom de to fremstillingene av liket aktualiserer det forhold at H***s funderinger om Ellens identitet og hans endelige løsning av gåten kommer inn i novellen først atter at H*** har fortalt sin historie, mens de jo innenfor rekken av begivenheter ligger forut for fortellersituasjonen. H*** forteller sin historie først etter at han har løst gåten.

Når H*** til slutt sitter på kafé *Bernina* og studerer morgensavisenes dødsannonser rekapitulerer han dette emnet på følgende vis:

Jeg stiler direkte ned til Kaféen *Bernina*, hvor jeg beder om Adressekalenderen; jeg slaar op paa gamle Kongevej det og det Nummer, — godt, jeg ser Navnet. Jeg venter en Stund til Morgensaviserne kommer, og kaster mig over dem for at studere

Dødsannonserne, — godt, jeg finder også hennes, det første i Rækken, med fete Typer: Min Mand døde idag efter et længere Sygeleje, 53 Aar gammel. Annoncen var dateret for igaar.

Jeg sidder en lang Stund og overtænker det. En Mand har en Kone, hun er tredvie Aar yngre end han, han faar en langvarig Sygdom, han dør en Dag. 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 gaar hun sig en Tur paa Vestervold ...

“Hva emner angår—sier Aristoteles i *Poetikken*—både de som allerede finnes og de han oppfinder selv, skal dikteren først skissere dem i grove trekk, og deretter utvide dem og utarbeide episodene” (1455a34-55b2).

På dette punkt i vår analyse kan vi godt tenke oss at det ikke finnes noen selvopplevd historie forut for H***s fortelling, men at han konstruerer sin fortelling over en dødsannonse.

Med avslutningsordene—“Og allerede den samme Aften gaar hun sig en Tur paa Vestervold ...”—er vi tilbake til fortellingens begynnelse. Men fortelleren har i mellomtiden skissert enkens situasjon i grove trekk og er klar til å utarbeide den til en historie.

Ved første øyekast minner ikke H***s opplevelser meget om Eumolpus’ historie. For eksempel forklarer Hamsuns H*** enkens handlemåte som en følge av utilfredstilt begjær i samlivet med en syk, langt eldre ektemann, mens det hos Eumolpus ikke er tale om noen aldersforskjell mellom ektefellene. Og hennes kjærlighet til mannen får henne til å følge ham i døden, mens Hamsuns enke straks begir seg ut for å finne seg en ny mann på Vestervoldgade. Slike forskjeller behøver imidlertid ikke å være fundamentale. De representerer snarere de to fortellingenes ulike kontekstuelle tilpasninger.

Både enkens motivasjon og hele åpningssekvensen i “Livets Røst” kan ses i lys av en genre som florerte i 1800-tallets *fin-de-siècle*-litteratur. Ser vi oss omkring, vil vi snart oppdage at den er full av seksuelt utilfredstilte kvinner som vandrer omkring på egen hånd på jakt etter menn, det være seg på dagtid rundt omkring på kirkegårdene, som i den Maupassant-novellen Brask siterer—“Les Tombales” fra *La Maison Tellier*—på feriestedet ved Svartehavet, som i Tsjekhovs *Damen med hunden*, eller i mørke kveldstimer, slik som noen av kvinnene i *My Secret Life*, den pseudonyme Walters

pornografiske eventyr 1890-årene. Her finner vi det "tussemørkeøde og hor i gaslys" som Brask assosierer med Sherlock Holmes' æra.¹³

Og forfatteren H***? Hvem er han som type? Brask kaller ham en "flanør," i den betydning Walter Benjamin legger i ordet: en elegant "borgerspion" med verdensbyen som biotop: "der in das Reich des Konsumenten ausgeschickte Kundschafter des Kapitalisten."¹⁴ Men Hamsuns forteller er ikke bare det. Som heltene i lignende fortellinger er han også en skjørtejeger ute på jakt, en storbydonjuan som går inn i et erotisk spill han selv ikke forstår betydningen av.

Til å begynne med følger riktignok hans eventyr på Vestervold-Boulevarden alle spillets regler:

Jeg havde gaaet et Par Gange op og ned ad Fortouget, da der kommer en Dame imod mig. Der er ingen flere Mennesker at se. Gaslygterne er tændte, men det er alligevel temmelig mørkt, og jeg kan ikke se Damens Ansigt. Det er vel en af de sædvanlige Nattens Børn, tenkte jeg og gik hende forbi.

Ved Enden av Boulevarden vender jeg om og gaar tilbage. Damen har ogsaa vendt om, jeg tænkte: hun venter paa nogen, lad mig se, hvem hun venter paa. Og atter gaar jeg hende forbi.

Da jeg møder hende for tredje Gang, tog jeg til Hatten og tiltalte hende.

Godaften!

Det går som ventet, snart er de på vei bort fra boulevardens mørke, "Arm i Arm ind i de oplyste Gader," hjem til hennes leilighet i gamle Kongevei. Men ikke alt er like klart. For det først oppdager han i lyset av en fyrstikk at hun bærer "et meget langt Sørgeslør," og ganske snart overbevises han om at hun ikke er "en av de sædvanlige Aftenvandrere." Ikke bare har hun sørgeslør. Hun vet også hvem han er, og at han bor i Bredgade. Uten å ane uråd, drevet av sitt begjær, følger H*** sin ledsager inn i hennes verden. Han handler slik han må i følge den rollen genren har pålagt ham::

Ved hendes Port paa gamle Kongevej vendte hun sig om mod mig, som for at takke mig for mit Følge. Jeg aabnede Porten for hende, hun gik langsomt ind. Jeg satte Skulderen læmpeligt mod Porten og gik efter ind."

¹³ Brask 1989, 160.

¹⁴ Benjamin, sitert hos Brask 1989, 158.

Men ikke før har de overskredet terskelen og de er innenfor, så reverseres rollene og hun overtar ledelsen:

Hun greb min Haand. Ingen af os sagde et Ord. Vel inne i leiligheten slog hun plutselig Armene om mig og kyssete mig skælvende og hedt paa Munden. Midt paa Munden . . . Jeg kunde ikke begribe, hvad det var for et Menneske jeg var stødt paa, og jeg sagde:

“Hvor her er smukt! Bor De her?

“Ja, det er mit Hjem,” svarede hun.

“Er de Deres hjem? Er De altsaa Datter her?”

Hun lo og svarede:

“Nej, nej. Jeg er en gammel Kone. Nu skal De se.”

Og hun tog Ydertøjet og Sløret af.

“Der kan De se!” sagde hun og slog Armene om mig endnu engang, brat, drevet af en ustyrlig Hæftighed.

Hun kunde være to, tre og tyve Aar, hun bar Ring paa højre Haand og kunde for den Skyld ogsaa virkelig være gift Kone. Smuk? Nei, hun var fregnet og havde næsten ingen Øjenbryn. Men der var et brusende Liv over hende, og hendes Mund var mærkelig skøn.

Det som umiddelbart fascinerer ved denne beskrivelsen av Ellen, som hun heter, er skikkelsens ambivalens: hun er hverken den unge husets datter han tror hun er, eller den gamle kone hun sier hun er. Det blir klart når hun tar sløret av og fremstår som en ung pike med ring på høyre hånd. Ennvidere er hun med sine fregner og manglende øyenbryn ikke smukk, selv om munnen er “mærkelig skøn.”

Brask antyder et *mytisk* lag i novellen, hvor damen er “mystagog,” og “vandrereren” H**s opplevelse en “indvielse, en fortumlede konfrontation med livet (kjærligheten) og døden (borgerligheten).¹⁵

Brasks observasjon er skarpsindig. Men fordi han—i likhet med Kittang—tolker novellen fra mannens, fortellerens ståsted, blir hans definisjon av novellens mytiske lag for overflatisk. “Livets Røst” er noe mer enn en innvielse i *motsetningen* mellom liv i betydning kjærlighet og død i betydning borgerlighet, slik Brask hevder. Slik kunne en mannsjøvinistisk flanør tenke anno 1896. Men novellens mytiske lag har eldre røtter.

¹⁵ Brask, 1989, 174-5.

Som ung enke passer ikke Ellen inn i fortellerens enten-eller resonnement. Hun er ung, men ikke i betydningen datter eller jomfru; hun er kone, men ikke i betydningen mor eller hustru.

Kontrasten mellom ansiktets ikke-smukke fregner og bryn, og den skjønne munnen, antyder en lignende mellomtilstand: ikke vakker og ikke skjønn. Men kontrasten går dypere: "Smuk? Nei, hun var fregnet og hadde næsten ingen Øjenbryn. Men der var et brusende Liv over hende, og hendes Mund var mærkelig skøn." Det kontrasterende "Men" skaper en motsetning mellom på den ene skjønnhet og liv, og på den andre side fravær av liv og skjønnhet, eller med andre ord, død. Som enke befinner Ellen seg på terskelen mellom liv og død.¹⁶ En slik skikkelse kan lett oppleves som en "mystagog," slik Brask så vidt antyder i sitt oppslag til en mytisk lesning av "Livets Røst" som en "indvielse, en fortumlene konfrontasjon med livet (kjærligheten) og døden (borgerligheten)."

Denne dikotomiske oppfatning av forholdet mellom liv og død som en motsetning mellom kjærlighet og borgerlighet impliserer imidlertid en ureflektert modernisering av novellens sentrale tema, som i virkligheten fører oss bort fra novellens mytiske lag, tilbake til fortellerens forsøk på å finne en entydig forklaring på det som er skjedd.

En lignende dikotomisering av novellens tematikk finner vi også i Kittangs aksevisse oppstilling av novellens tematiske strukturer i to serier med binære opposisjoner:

<u>Liv</u>	vs.	<u>Død</u>	<u>Tausket (gåte)</u>	vs.	<u>Tale (løsning)</u>
Eros (generøsitet)		Einsemd (aggressivitet)	Kveld		Morgon
Venleik		Hesligheit	Mørke		Lys
Rørsle		Urørligheit	Slør		Andlet
Glede		Sorg	Tildekking		Avdekking

Og—sier Kittang—"på same måte som personane i teksten deltar i begge desse tematiske samanhengane, høyrer mange av elementa

¹⁶ Det er interessant å sammenligne beskrivelsen av Ellen med Thomas Manns helt entydige Hermes- eller dødsskikkelse i begynnelsen av *Der Tod in Venedig*: "Erhobenen Hauptes . . . blickte er mit farblosen, rotbewimperten Augen . . . geblendet, gegen die untergehende Sonne . . ." Thomas Mann, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/Main: Fischer, 1963, 354.

med i begge strukturane, slik at dei får ein dobbel verdi. Slik er det f. eks. med *slør-motivet*, som både peikar mot dødstemaet (det er eit sørgeslør) og mot gåtetemaet (det dekkjer Ellens andlet).

Slik Kittang analyserer novellens dobbelte narrative struktur, vil "Livets Røst" "i siste instans analyserast som ein narrativ struktur der lesaren blir ført frå to tematiske 'tilstandar' (av negativ karakter) til to motsette tematiske "tilstandar" (av positiv karakter). Forfattarens handlingsstruktur fører oss fra ei gåte (taushet) til løysinga av gåta (tale), medan Ellens handlingsstruktur fører oss frå einsemd og død til liv og erotisk kontakt."¹⁷

Vi ser at Brask's lesning av novellen som en initiasjon kan ses i analogi med Kittang's analyse av novellen som en bevegelse fra mørke til lys, fra gåten til dens løsnig.

Aarseth stiller i sin drøfting av novellen opp en motsetning mellom "det biologiske, irrasjonelle aspektet og det sosiale, rasjonelle aspektet," idet han hevder at Hamsun "som nyromantiker og vitalist lar . . . den unge kvinnens primitive, fysiske jeg seire over hennes siviliserte, sørgklede jeg." Mannen spiller "i denne sammenheng rollen som tilskuer mer enn som deltaker."¹⁸

Både Brask og Kittang konsentrerer analysen omkring fortellingen som en overgang fra én tilstand til en annen, mens Aarseth er mer opptatt av kontradiksjonen. Samtidig påpeker han betydningen av Hamsun's nyromantiske vitalisme for forståelsen av Ellen. Han slutter imidlertid direkte fra novellen og til dens idehistoriske kontekst, i stedet for å spørre etter vitalismens estetiske uttrykksformer.

Ser vi tilbake på tiden omkring 1900, vil vi oppdage en voldsom interesse for alle former for regenerasjonsmyter og -riter, arkaiske uttrykksformer hvor nettop liv og død, skiftende årstider, gamle guders gjenfødelse til nytt liv og menneskers guddommeliggjørelse er sentrale tema. I disse ritene og mytene fremstilles en *liminal* tilstand hvor død og liv ikke er to adskilte faser, men hvor de faller sammen. Vi kjenner disse mytene og ritene fra karnevalsfeiringene og fra det Mikhail Bakhtin kaller "litteraturens karnevalisering."¹⁹

¹⁷ Kittang 1984, 36f.

¹⁸ Aarseth 1979, 193.

¹⁹ For eks. i hans nå så berømte bok om Rabelais fra 1965, svensk overs. av Lars Fyhr, *Rabelais och skrattets historia*, Uddevalla: Anthropos, 1986. Innenfor antropologi og religionshistorie finnes det en svært omfattende litteratur om overgangsriter og -myter fra tiden før og etter 1900. Interessant i forbindelse

Denne *overgangs-* eller *liminalsituasjonen*, er etter min oppfatning det helt sentrale i "Livets Røst". Rettes vår oppmerksomhet mot den, gjennomskuer vi imidlertid *fin-de-siècle*-litteraturens "tussemørkede og hor i gaslys" og ser en annen virkelighet bak hendelses-*forløpet*.

Erkjennelsen om at ikke alt er som H*** har tenkt seg det, inntreffer når han oppdager ektemannens lik i sideværelset. Da forstår han at hans lille eventyr har bragt ham opp i en situasjon hvor han har feiret koitus i dødens nærvær. Med andre ord inneholder fortellingen en "tilstand" hvor *liv* ikke lar seg stille opp *versus død*, men hvor hvor *liv* og *død*, *eros* og *thanatos*, er to sider av samme sak, slik skjønnhet og heslighet er det i Ellens ansikt, bevegelse og urørlighet i likets rasende knær-never. Den døde ektemannens levende skikkelse er et annet metaforisk uttrykk for den samme karnevaleske virkelighetoppfatning.

Så ung som hun er, er Ellen med sitt enkeslør likevel merket av døden. Den smukke leiligheten—"Hvor her er smukt! Bor De her?"—skjuler døden innenfor sine vegger. Leiligheten er det liminale rum hvor *død* og *erotikk* opphører å være motsetninger og blir aspekter av hverandre. For den intetanende H*** kommer denne erkjennelsen om dødens nærvær som et sjokk. I den mytiske dødsfasen, hvor skillet *mellom liv og død* oppheves, går han intetanende inn i rollen som den døde ektemannens dobbeltgjenger. Som uforstående utenforstående trekkes han inn i leilighetens dødsfære og rammes av døden gjennom Ellens formidling. Det er hun som er bindeleddet mellom *liv* og *død*. Ved hennes formidling er den døde som tilskuer blitt en del av de levendes rike, mens H*** er blitt ført inn i dødens nærvær for der å inngå i den døde ektemannens sted. Ved å ta ham med seg inn i dødens domene, har Ellen opphevet de regler og konvensjoner som strukturerer det samfunn han er fortrolig med, slik at han mister kontrollen. I hans samleie med Ellen ligger kimen til det nye *liv* i hvis skikkelse ektemannen vil gjenoppstå. For på det mytiske plan er ikke døden *livets* kronologiske avslutning. Her er *liv* og *død* to sider av samme sak. *Liv* er *død*, og *død* er *liv*, og en ektemann lever evig.²⁰

med Hamsun er Jane Harrisons lenge undervurderte, men nå på ny aktuelle arbeider, i det hun i stor grad utviklet sine teorier på bakgrunn av Nietzsche og Freud.

²⁰ Olga Freidenberg, "Three Plots, or the Semantics of One," *Russian Poetics in Translation*, 5, eds. L. M. O'Toole & Ann Shukman, Essex: University of Essex,

Det forunderlige med "Livets Røst" er at novellens biotop også har en slik mytisk betydningsdimensjon. Fortellingen begynner på Vestervoldgade, og vi vet at vest er det sted hvor solen går ned, eller, mytisk sagt, det sted hvor solen går over i sin dødsfase. Slik betegner Vestervoldgade møtestedet mellom liv og død, likesom porten inn til leiligheten på gamle Kongevei betegner terskelen til den dodes bolig, hvor brudesengen dupliserer likkisten.

Men betegnelsen gamle Kongevei har også sine mytiske og karnevaleske konnotasjoner. Den gamle kongen er en skikkelse vi kjenner fra regenerasjonsmyter og -riter, såvel som fra karnevalsfeiringene og de karnevaliserte litteraturgenrer. I den mytiske dødsfasen forvandles kongen til trell eller slave, og i dennes skikkelse stiger han ned i dødsriket, for derifra å gjenoppstå i ny og foryngt skikkelse. Men i arkaiske riter ble kongens regenerasjon utspilt som et grusomhetens teater, slik det f. eks. er skildret hos Dio Chrysostomos:

De tar en av de dødsdømte, plasserer ham på kongens trone, gir ham kongelige gevanter, og gir ham i disse dagene lov til å kommandere, til å drikke og nyte det gode liv, og til å bruke kongens konkubiner. Og ingen får hindre ham i å gjøre det han vil. Siden, når de hadde kledd ham naken og pisket ham, hengte de ham. (*De regno*, IV, 66ff.)

Det finner mange litterære varianter av dette mytiske handlingsmønsteret. Det mest nærliggende i vår sammenheng er kanskje Holbergs *Jeppes paa Bierget*, hvor konge-slave-motivet, eller konge-for-en-dag-motivet, som det ofte kalles, ligger under fremstillingen av Jeppes opphøyelse til baron og den påfølgende detroniseringen, som i Holbergs bearbeidelse betegner en tilbakevending til det dødsrike som er hans virkelige liv. Jeg skal ikke her gå nærmere inn på Holbergs bruk av motivet. Heller ikke skal jeg ta opp motivets opplagte sammenheng med arkaiske karnevalsriter.²¹ Det som er interessant i forbindelse med gamle Kongevei og "Livets Røst", er at konge-for-en-dag-motivet og ektemann-for-en-natt-motivet tross

1978, 30-51, transl. by Ann Shukman & Halina Willetts from O. M. Freidenberg, *Poetika syuzheta i zhanra*, Leningrad, 1936, 335-360.

²¹ Alt dette har jeg drøftet et annet sted. Kf. Jostein Børtnes, "Jeppes paa Bierget: En karnevalisert virkelighetsvisjon," *Edda*, 1987, 1, 13-23.

alle ulikheter er to representasjoner av det samme: "Konge" og "ektemann," "slave" og "elsker," "rike" og "kone," er ekvivalente funksjoner. Enten vi har å gjøre med ektemannens død og enkens forening med en midlertidig elsker, eller med kongen som forsvinner forkledt som slave og en slaves midlertidige styre, er begge motivene metaforiske avbildninger av det nye livs tilblivelse der hvor liv og død møtes.

I novellens mytiske kjerne er det dermed, slik jeg også hevdet innledningsvis, intet misogynt ved "Livets Røst". Her blir tvert imot "Livets Røst" en fortelling om kvinnens gjenskapermakt. Den misogyne tolkningen av motivet, fra Petronius og middelalderens *exempla* frem til Brask, synes snarere å skyldes den mannsdominerte overleveringens kontekstualisering av motivet innenfor en tradisjon som alltid har forsøkt å underrtrykke kvinnens plass i skaperverket, hvor mannen er herre over liv og død.

Denne lesningen har forsøkt å vise at "Livets Røst" lar seg analysere som en kombinasjon av to genrer. Den ene har jeg kalt *fin-de-siècle*-novellen. Den andre kan vi kalle en *menippeisk satire*. Mikhail Bakhtin, som i sin bok om Dostojevskijs poetikk har et helt kapittel om den menippeiske satire, eller *menippeen*, som han kaller den, nevner spesielt "Enken fra Efesos" som "en av antikkens mest storartede menippeer."²² Et av menippeens mest karakteristiske trekk er fremstillinger av ekstraordinære situasjoner for å stille allmenngyldige sannheter på prøve. I "Livets Røst" skjer dette idet Hamsun kombinerer et handlings-*forløp* som leder fra én tilstand til en annen, fra liv til død, slik Aarseth, Kittang og Braks viser det i sine analyser, med en fremstilling av liminal-*situasjonen*, hvor liv og død forenes i frembringelsen av nytt liv. Og Bakhtin, som har skapt begrepet *genrens minne*, fremhever at det en genres minne senest glemmer, er dens mest arkaiske elementer.

Både hos Petronius og hos Hamsun blir vår direkte tilgang til disse arkaiske elementer brutt når vi som lesere og tilhørere innstiller oss på fortellernes misogyne perspektivering. Først når vi inntar en annen synsvinkel enn Eumolpus og forfatteren H*** blir vi i stand til å se mellom deres fortellinger og den urgamle komisk-alvorlige karnevalsmetaforikk som har generert dem.

²² M. Bakhtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva: Khud. lit., 1973 (3. utg.), 232, n. 1.